

LUIS OYARZÚN



# MEDITACIONES ESTETICAS

EDITORIAL UNIVERSITARIA



MEDITACIONES  
ESTÉTICAS  
(Ensayos)



© EDITORIAL UNIVERSITARIA S.A. 1981  
Inscripción N° 53.071  
Derechos exclusivos  
reservados para todos los países

Textos compuestos con  
fotomatrices *Melior*

Se terminó de imprimir  
esta primera edición  
en los talleres de  
EDITORIAL UNIVERSITARIA  
San Francisco 454,  
Santiago de Chile,  
en el mes de agosto de 1981  
2.000 ejemplares

Proyectó la edición: *Macarena Varela M.*

IMPRESO EN CHILE  
PRINTED IN CHILE

LUIS  
OYARZÚN

# MEDITACIONES ESTÉTICAS

(Ensayos)

Compilación y prólogo de  
JUAN OMAR COFRÉ



EDITORIAL UNIVERSITARIA

## INDICE

<i>Aspectos Claves del Pensamiento Estético</i> <i>de Luis Oyarzún, por Juan Omar Cofré</i> .....	9
Ideas sobre el Arte Contemporáneo .....	37
Arte Moderno y Trascendencia .....	61
Arte Moderno:	
Presentimientos y preguntas .....	72
Arte Moderno: expresión y forma .....	76
La experiencia estética como expresión y creación de formas .....	80
Sobre la experiencia y estética .....	85
Sobre libertad y contemplación .....	87
Reflexiones de un escritor .....	95
Romanticismo .....	99
La idea de la inspiración en Bergson .....	106
Max Scheler y la idea del sacrificio .....	123
El asombro existencial en la literatura de Edgar Allan Poe .....	131
Tema del salvaje en el Arte Medioeval .....	141
Arte y humanidades .....	148

**ASPECTOS CLAVES DEL  
PENSAMIENTO ESTÉTICO  
DE LUIS OYARZÚN**

## SINGULARIDAD DEL ARTE CONTEMPORANEO

En la vida intelectual de un pensador suelen existir casi siempre ciertos hitos que regulan las fronteras y señalan el espacio del pensamiento. Este fenómeno no deja de ocurrir en la obra de Luis Oyarzún. Los problemas centrales que le preocupan siempre en sus ensayos, directa o proyectivamente, conducen al gran tema de toda su estética: el arte contemporáneo. Se puede afirmar que casi no hay tema (o problema si se quiere) que haya impresionado y asombrado tanto a Oyarzún como el arte contemporáneo. “La estética, —escribió—, en otras épocas, era más una meditación acerca de la belleza que filosofía del arte, como tiende siempre a ser la nuestra”.

La estética actual está concorde en señalar que el arte ha sufrido la transformación más radical de su historia. Kayser nos ha hablado de la muerte del narrador y de la disolución de las formas en la narrativa contemporánea, inaugurando con ello un período absolutamente nuevo en la historia de la literatura. Oyarzún afirmará, parejamente, que las artes visuales en especial, han experimentado la más radical de las revoluciones instaurando una nueva como extraña y azorante experiencia creativa y contemplativa.

“De un siglo a esta parte —anota Oyarzún— estamos descubriendo continuamente nuevos métodos, materiales, organizaciones y sentidos, nuevas significaciones, en suma que sacuden la balanza del gusto estético y llevan a imprevistas identificaciones eventuales. Díjese que el arte se cansa de sí mismo y, al experimentar

nerviosamente, no teme el proclamarse a veces no-arte o no-estético, como es el caso de algunos de los más recientes representantes de la Escuela de Nueva York”.

La estética clásica se recreaba en el carácter puramente apariencial de las artes visuales y en su falta de intimidad y de profundidad. El arte actual, en cambio, va más allá de la visión inmediata, buscando detrás de la apariencia la interioridad, ese sentimiento que Oyarzún llama ‘identificación’ y ‘extrañeza’ y que surge de lo más profundo de la materia, transformada y domeñada por las manos y la mente del artista. La materia y las formas hasta hoy inexploradas están hablando idiomas desconocidos que el hombre contemporáneo recién está comenzando a comprender.

El arte clásico, y el renacentista por excelencia, se afanaba “por hacer coincidir el espacio pictórico con el espacio natural”. La revolución actual por la que atraviesan las artes visuales nos están mostrando nuevas opciones. Si ha sido necesario romper con las formas y con los cánones, el artista contemporáneo lo ha hecho, pues se trata de declarar aquello que de otra manera se hace inexpresable. De tal suerte que en ocasiones el espacio ha llegado a ser puramente decorativo, y en otras se ha desprendido de todo realismo. “Hasta poco antes de Delacroix se creía —dice Oyarzún— en la necesidad de la imitación de la naturaleza y en la normatividad de un sentido renacentista de las proporciones y de la armonía”.

Oyarzún postula que el arte contemporáneo ha ido rápidamente perdiendo la noción de un solo y privilegiado eje ordenador, cuyo centro lo constituye la figura humana, de raíz grecolatina y que ha dado sentido histórico y continuidad a las artes plásticas, adentrándose hoy en aventuras completamente extrañas a esta norma fundamental, investigando, por ejemplo, formas mecá-

nicas —opuestas a las vitales— “que abandonan toda referencia a la figura humana y que, con toda su inexpressividad aparente, se proyectan en perfección geométrica o en agresividad que no se enlaza con ninguna tradición”.

El arte clásico, en cambio, nunca sufrió de tales contorsiones y en consecuencia jamás tuvo carácter enigmático ni conflictivo, ni para sus creadores ni para sus contempladores contemporáneos. Por el contrario, una secreta angustia, a veces no disimulada, aqueja el alma del contemplador y del creador actual. Este fenómeno se encuentra, piensa Oyarzún, estrechamente ligado con la inconformidad y rebeldía que mantiene el hombre contemporáneo con su sociedad y sus valores. Rousseau ya escribió, preludiando esta nueva sensibilidad: “Hallo en mí un vacío inexplicable que no he podido llenar, cierto impulso de mi corazón hacia otra fuente de placer de la que no tengo conocimiento y cuya necesidad siento sin embargo (...). Encerrado mi corazón en los límites de los seres, se encontraba demasiado oprimido; yo me asfixiaba en este universo; hubiera querido lanzarme hacia el infinito”.

De aquí arranca —y de Declacroix precisamente—, piensa Oyarzún, un sentimiento nuevo y problemático del arte contemporáneo. Persiguiendo sueños y seres ignorados el arte se ha hecho más metafísico y más psicológico. “El arte, en los últimos cien años —escribe Luis Oyarzún— ha perseguido una belleza que no coincide con la belleza natural... y se ha lanzado más bien hacia una vía cognoscitiva que deleitante y, por lo mismo, más trágica en la relación de sus imágenes, para acercarse a algo que tiene que ver también con la aprehensión del ser”.

Pero el arte, como cualquier expresión humana, no es un fenómeno autónomo que pueda explicarse y com-

prenderse prescindiendo de la fuente en la que se gesta, nace y desarrolla.

La sociedad y la cultura, insiste Oyarzún, son los ámbitos naturales en los que se inscribe la problemática que conlleva cada arte.

Quizá nunca como ahora se haya dado en la historia un momento de tanta agitación, de tanto y tan vertiginoso cambio y de tan profundas mutaciones como el que vive el hombre moderno. Comparadas con la actual, la humanidad vivió épocas de tranquilidad y de reposo espiritual; eran épocas apacibles en las que el hombre no se sentía fuera del mundo sino ocupando un lugar predeterminado y siendo un elemento necesario en el devenir. ¿Qué inquietudes metafísicas u ontológicas podrían haber angustiado al hombre medieval cuando su mundo y su vida estaban organizados de acuerdo a ciertos patrones y a ciertas creencias que hacían superfluas la duda y el temor?

El hombre medieval vivía sumido en una cultura que exaltaba algunos valores como eternos y absolutos y ofrecía respuestas a todos los problemas, pero que anulaba su personalidad. Son etapas apacibles de la historia en las que la humanidad parece encontrar un punto de reposo. Entonces el arte, como las demás actividades del espíritu, cumple su función de acuerdo a una trayectoria, de acuerdo a un plan preconcebido. Ni siquiera el Renacimiento con todo lo nuevo que trajo, llegó a producir una revolución que comprometiera los cimientos mismos del hombre como ser espiritual. El Renacimiento —casi por el contrario— con sus descubrimientos y su nueva visión, trajo mayor confianza al hombre, quien se sintió amo y señor del universo, satisfecho y pleno de su condición humana. Desde este punto de vista se trataba tan sólo de un desplazamiento del eje central de la historia universal. También a su manera

el Renacimiento encontró su punto de reposo, su estabilidad emocional y espiritual. Pero nada de eso ocurre en nuestro tiempo, nada de eso está ocurriéndole al hombre desde hace más de cien años. De pronto la confianza en fuerzas trascendentes y humanas lo ha abandonado. Librado a su propia suerte, tiempo ha que está luchando a cara descubierta con el absurdo y con el caos que parece entronizarse por doquier.

A partir del Romanticismo la realidad ha empezado a ser observada con ojos nuevos, y a la nueva visión ha opuesto resistencia. Se ha hecho complicada y densa y el hombre, errante, como en un mundo que ya no le es propio, va de aquí para allá sin ser oído y sin respuesta. Naturalmente el artista como ser suprasensible y hasta visionario ha sido afectado más directamente y, como consecuencia, ha respondido a su manera con un arte extraño, complicado y crecientemente simbólico.

Oyarzún piensa que el arte moderno nace justo en Occidente en un momento en que algunos artistas visionarios se miran y se ven a sí mismos como seres extraños, como seres ajenos al mundo y a las circunstancias, seres que se sienten extranjeros en su propia tierra, hombres que no se sienten a gusto con los valores imperantes pero que tampoco saben a ciencia cierta qué modelos proponer.

Un sentimiento hondo y amplio de incompletud se ha ido abriendo paso en el alma del hombre contemporáneo. Una necesidad radical de querer contemplar en plenitud su propia cultura, al mismo tiempo que una profunda insatisfacción por no poder hacerlo, por no poder abarcar con la mirada más que parte de la creación. En este sentimiento de precariedad ve Oyarzún la raíz misma de nuestras más singulares frustraciones. El origen del desasosiego que, como fluido vital, recorre los cuerpos y las almas dejando a su paso deseos inconclu-

sos, ilusiones desvanecidas y tantos sueños rotos. Si a esto se une la angustia del origen y de la meta, el terror de estar continuamente haciéndonos con destino de precariedad sin poder coger la esencia por más denodados que sean los esfuerzos, tendremos un elemento más que desde el inconsciente nos acecha con sus temores y sus fobias para robarnos definitivamente la tranquilidad.

La pregunta pues, ha sucedido a la contemplación pasiva y arrobadora; el hombre contemporáneo se define mejor a sí mismo interrogándose, ignorante de su naturaleza y sus fines, pero ansioso de encontrar respuestas que permitan una vida feliz aunque cada vez se vea más lejana e imposible. Así pues es natural que el hombre contemporáneo no se sienta identificado con sociedad alguna ni encuentre su lugar y su función en un organismo preestablecido. Y el arte refleja esta situación. Desde el arte tampoco nos sentimos identificados ni correspondidos por mundo alguno. Difícilmente el hombre contemporáneo se siente identificado con los mundos y personajes de la pintura y la novela actual. "Vivimos —escribe Oyarzún— en un mundo desmesurado y a veces nos quejamos de que nuestras expresiones artísticas posean tal carácter, olvidando que la desmesura comienza en nosotros mismos".

Si así va el mundo no pueden ir las cosas de un modo distinto en el arte. El mundo contemporáneo vive una profunda crisis espiritual desde que el hombre tomó conciencia de su intrínseca problematicidad y desde que las respuestas de sistemas se comenzaron a agotar. ¿Cómo puede extrañar entonces la preocupación de un Dilthey, de un Nietzsche, de un Kierkegaard o de un Ortega por nuestra cultura y la incertidumbre contemporánea? Tampoco el arte ha permanecido ajeno a esta gran crisis, la obra estética contemporánea en sus creaciones extrañas y hasta monstruosas ha expresado sim-

bólicamente esta problematicidad, Esta grieta desde la cual el hombre, con perspectiva nueva se mira a sí mismo, mira al mundo, y se asombra.

Según Oyarzún el primer artista que acusó signos claros de disconformidad con los valores y sistemas imperantes fue Delacroix en la pintura —y Baudelaire en la literatura. Ellos, por vez primera quizá, se asomaron al mundo con ojos y espíritu nuevo. Buscaron ángulos de observación aún vírgenes y vieron el mundo a través de cristales distorsionantes. Ellos, entre los primeros tal vez, se aislaron del mundo y rechazaron el orden que la sociedad y su tiempo otorgaban al artista. De ahí en adelante el artista vivirá comúnmente como un ser exiliado, a veces enfermizo, ajeno a la sociedad que lo genera, aunque intérprete de ella sin quererlo.

“Zola, Nerval, Verlaine, Rimbaud, Wilde, etc., tratan el tema del artista no reconocido, perdido honesta o deshonestamente en una sociedad extraña, el ángel caído de los poderes mundanales que, sin embargo, se siente a sí mismo intérprete de esos mismos hombres que lo niegan y se ríen de él”. Y si no, recordemos las primeras experiencias del impresionismo francés. Recordemos cómo las grandes obras de los impresionistas eran expulsadas de los concursos y cómo los pintores mismos eran echados de los salones oficiales como si estuvieran apestados. Es que ellos ya encabezaban y daban forma a ese nuevo espíritu de rebeldía estética, espiritual y social que en las artes comenzó a campear en el siglo XIX y que continúa en pleno desarrollo hoy, ignorante él mismo de sus metas y su futuro.

El artista contemporáneo, insiste Oyarzún, se siente extraño en el mundo y en una sociedad que también le es extraña. A pesar de los éxitos parciales de algunos, el artista contemporáneo vive insatisfecho, no reconocido,

solitario en su quehacer, abandonado a las fuerzas de su propio espíritu.

A una sensibilidad distinta como ésta ya no le interesan las obras bellas de contemplar, el arte que causa deleite espiritual, y no porque sea incapaz, como a veces se piensa, de crear mundos sublimes y hermosos sino porque este arte ya no le suena agradable al alma como antes. Su arte es tan oscuro, tan controvertido y contradictorio como la sociedad misma. Desde otro punto de vista se puede interpretar el arte contemporáneo como la respuesta rebelde, como la protesta espiritual de una sensibilidad nueva que formula preguntas angustiantes y solicita respuestas urgentes.

De ahí que escriba Oyarzún: "Nos interesa el arte contemporáneo no sólo por sí mismo, sino principalmente por su íntima ligazón con el estilo de nuestra cultura. En efecto, es posible que en pocas épocas como la nuestra —o tal vez en ninguna— la problemática fundamental del arte haya estado tan sustancialmente unida con la general de la cultura y su destino, es decir, con las preguntas esenciales acerca del hombre y lo que él va haciendo y siendo en su historia presente".

#### LA VIVENCIA INTIMA EN EL ARTE CONTEMPORANEO

El arte tradicional, el arte consagrado y que pudiéramos llamar clásico, refleja la sensibilidad de hombres y sociedades que vivieron más preocupados de los fenómenos y realidades externos que espirituales. A pesar de la penetración psicológica que es posible atribuir a la creación de los grandes pintores y escritores del Renacimiento no se encuentra real y profundo descubrimiento de las realidades internas, ocultas, telúricas y metafísicas, de aquel mundo de visiones,

sueños y ansiedades que van dentro de nosotros. "El hombre —afirma Oyarzún— ha vivido épocas enteras sin mucho interés por sí mismo, concentrado utilitaria y religiosamente en sí, pero sin preguntarse demasiado por su propia significación. En cambio nosotros vivimos con pasión que llega a lo neurótico pendientes de lo que somos y de quienes somos".

El arte contemporáneo se ha hecho eco de este grito desgarrado y de esta ansiedad aledaña en la demencia por averiguar qué somos y echar luz en los repliegues más escondidos del alma. Como consecuencia, la misión del artista se ha hecho también muy difícil. No se trata ya de problemas técnicos ni de los problemas tradicionales de la estética. No son los espacios, las figuras y volúmenes, ni los temas bíblicos, históricos o mitológicos los que hoy ocupan la mano, la mente y el corazón del artista, sino otras realidades no tan sublimes como misteriosas. El arte clásico es un arte hecho para ser comprendido e interpretado, un arte al cual el contemplador podía juzgar bello o no; pero en el arte de hoy entran en juego una colección nueva de componentes antes no valorados. A partir del Romanticismo, y bien sabido es, el arte exige la presencia de un espíritu integral. Es verdad que la facultad racional continúa ocupando un lugar privilegiado, pero la imaginación, la fantasía y la afectividad comienzan a balbucear, a crear sus mundos y plantar sus exigencias. En el arte de hoy las visiones, los sueños y hasta las pesadillas son motivos de creación para el artista.

El arte contemporáneo, piensa Oyarzún, al incorporar al proceso creador, y a la obra misma, esta nueva y fundamental dimensión de la realidad humana, ha ido posibilitando, al mismo tiempo, que nuevas imágenes, deseos inconfesos y temores soterrados vayan alcanzando la luz.

Mientras la ciencia ha ido avanzando en el terreno de los fenómenos externos y visibles, el arte se ha ido abriendo paso con sigilo, a veces con escándalo, en la intimidad de ese mundo poblado de seres informes, insustanciales que habitan en el alma humana.

Conscientemente o no el arte ha contribuido a despertarnos de la pesadilla contemporánea —aunque a veces sea sólo para volver a sumirnos en ella— sacando desde dentro algo que estaba en nosotros oprimiéndonos, sofocando nuestra conciencia, amagando nuestros sueños.

El arte contemporáneo está reabriendo viejos caminos, sendas perdidas, que el alma humana tal vez ya recorrió pero de los cuales a perdido el recuerdo. Pudiera ser, piensa Oyarzún, que en esta búsqueda de lo exótico, de lo misterioso y desconocido que vive en nuestro ser íntimo haya influido el arrollador avance del psicoanálisis contemporáneo y el redescubrimiento de los mitos orientales que han vuelto a cobrar vigencia.

Pero como quiera que sea, con sus medios propios que son sensibles, más que inteligibles, el arte remueve en la penumbra de la intimidad ese bosque recién descubierto, en busca de quimeras, sueños, símbolos y monstruos que de eso y mucho más es capaz el alma humana. La materia —del pintor, del escultor, del poeta, etc.— está siendo sometida a severas exigencias: ya no tiene que dar cuenta de las realidades que yacen allende los sentidos sino que su función es hacerse espejo de estas nuevas realidades. La materia, que es el lenguaje del artista, asume la tarea de reflejar nuevas atmósferas, de penetrar en los rincones escondidos y sacar de dentro lo que estaba ocultándose.

Pero la materia, rebelde, indócil, se opone a ser moldeada, ofrece resistencia a la imaginación creadora y entonces la tarea del artista deviene doblemente difícil. Difícil porque no sólo tiene que luchar con los medios

sino porque también debe hecerlo con esos nuevos seres presentidos, habitantes nocturnales de zonas prohibidas que no quieren ver la luz.

#### IDENTIFICACION Y EXTRANEZA

“El sentimiento de extrañeza —anota Oyarzún— de la conciencia crítica delante del objeto que ella ausculta, será desde sus orígenes una de las características reacciones provocadas por el arte moderno”. El sentimiento de extrañeza —que en la literatura contemporánea suele ser antesala de un sentimiento angustiante y desolador, el absurdo—, comienza cuando el hombre occidental empieza a ver más allá de las fronteras de su aldea ayudado por poderosos instrumentos mecánicos y humanos que amplifican infinitamente el poder de los sentidos y de la razón.

Piénsese en que hasta entrado el Renacimiento el hombre creía que la historia de la humanidad se remontaba a algunos miles de años y que la propia creación no estaba tan distante. Pero ciencias incipientes mostraron que los hitos de la historia podían empujarse largamente y que aún quedaban lejanos horizontes. El hombre no era más que un recién nacido sin conocimientos y sin memoria de un pasado peligroso y fascinante. Viejas y respetables creencias se venían abajo. El hombre había vivido milenios enteros en la creencia de ser un habitante único en un mundo que también era único e irrepetible. Se sentía en el centro del universo y la creación más perfecta de la naturaleza. Pero el despliegue del pensamiento y la invención del telescopio paseó la mirada asombrada del hombre por espacios infinitos, ni siquiera sospechados. ¡Cómo no asombrarse si la física atómica estaba descubriendo otro mundo infinito en la intimidad de la materia! ¡Cómo no asombrarse de cosas a la par

tan extrañas y maravillosas que ahora podían estar en la mira del hombre gracias al cálculo y la ciencia nueva? Pero, como decíamos, el hombre no ha encontrado punto de reposo en el proceso de admiración y de extrañeza. La psicología acabó por mostrar que el hombre vive a flor de superficie sin siquiera sospechar qué aguas claras y qué corrientes turbias nutren sus raíces y su vida. Desde entonces se han roto todas las barreras. Nunca más ha habido reposo para la contemplación holgada y generosa a que estaba acostumbrada el alma humana. Los horizontes del macrocosmos y del microcosmos no terminan de expandirse al par que los espacios espirituales se siguen ensanchando. Este nuevo mundo de monstruos y seres maravillosos produce extrañeza, a veces espanto y hasta admiración. El hombre es un ser curioso, dijo un pensador, y es verdad. A medida que se abren nuevos mundos, nuevas expectativas y proyectos ocupan al hombre contemporáneo, y no se cansa de averiguar, de asombrarse y de buscar.

Pero la extrañeza de la que aquí nos ocupamos es la extrañeza del arte. Creador y espectador son afectados por igual, piensa Oyarzún, por este fenómeno psicológico metafísico y vital. Tal vez el pintor clásico no miraba con extrañeza las creaciones de su mente y su pincel. El esperaba, como la madre que lleva en las extrañas al hijo, no un monstruo sino un producto bello largamente acariciado por su imaginación. Su arte no le producía conflictos, sí alegría, sí satisfacción —o lo contrario, claro está en algunos casos. En una palabra, la obra se movía dentro de ciertos límites siempre controlables. El contemplador asumía también un rol más pasivo que activo; la distancia estética amplia, satisfactoria, holgada, reconfortante. Tal vez el arte le producía goce y alegría, los sentimientos vitales quedaban fortificados. Pero nada de eso sucede en el arte contemporáneo. ¿Qué

goce, qué alegría puede despertar en un alma sana un "Guernica", por ejemplo? Por el contrario, la relación estética que se ha entablado entre el creador y su obra es más bien tensa, si no beligerante. Otro tanto ocurre con el contemplador. ¿Quién podría gozar, en el sentido estético clásico, con los mundos creados por el teatro o el cine contemporáneo? Hoy día la experiencia estética es más amplia porque están comprometidas todas nuestras fuerzas, todas nuestras facultades, nuestro ser integral. El arte contemporáneo no es bello en el sentido clásico, su agrado o desagrado proviene de fuentes más amplias y profundas, de los sentimientos más encontrados del ser humano. Lo horrendo, lo espantoso, lo sublime, lo bello, lo onírico y lo demoníaco cohabitan en el sentimiento del creador y del contemplador contemporáneos.

Pero, fenómeno asombroso, la extrañeza no mora lejos, en el arte contemporáneo, de otro sentimiento contrario y ajeno a qué: la identificación. En verdad se trata, piensa Oyarzún, de sentimientos antagónicos: "Tanto que, si acentuamos la conciencia de extrañeza hasta su eventual totalidad, ninguna identificación es ya posible, y si realizamos plenamente la identificación, también hasta su eventual totalidad, no hay ni puede haber extrañeza alguna, como en la visión angélica de Dios".

Seguramente hay momentos, en la historia del arte, en los que el sentimiento de identificación se acentúa —mas nunca se hace completo. Pero para que este fenómeno se cumpla se requiere, como decíamos, de remaneros, de épocas o períodos de quietud, momentos en los que el péndulo de la historia alcanza el hilo a plomo, quizá tal ocurrió en los momentos más dichosos del arte clásico o del arte renacentista. Los hombres no eran tan bellos ni tan perfectos como los soñó Fidias ni como los

pintó Rafael o Leonardo, pero sin duda que esas obras estimulaban secretos deseos identificatorios en los hombres de la época. Tal situación de quietud y de reposo está muy lejos de nuestros tiempos, pero sin embargo un anhelo identificatorio se reconoce en el alma contemporánea. "La obra comienza, pues, por producir extrañeza a quien la crea —piensa Oyarzún— pero como a ello se une una especie singular de identificación psicológica o parapsicológica, puede darse una apertura vivencial del tejido de significaciones que la obra contiene".

A través de esta misteriosa dialéctica entre extrañeza e identificación el arte contemporáneo mantiene su vigor y su vigencia. Ante la obra de arte que nos trasciende, la primera visión del espíritu es de extrañeza pero, a la extrañeza, continúa un intento de identificación, de familiaridad con algo que no nos es después de todo ajeno. Una parte de nuestro ser o una creación de nuestro espíritu que permaneció ignorada quizá por siglos, quizá por milenios, pero que luego de la extrañeza y el asombro comienza a hacerse reconocible, así como Penélope observa silenciosa, con asombro y extrañeza a un esposo que ya no es el mismo porque veinte años no es poca cosa en una existencia humana, pero que termina por identificarse con él porque a fin de cuentas le es propio, aunque distinto y transformado, le pertenece.

De ahí que escriba Oyarzún "ninguna de las obras auténticamente contemporáneas deja de tener para nosotros tal doble sello, de extrañeza y de familiaridad preestablecida".

Es más, entre ambos sentimientos se mueve toda la problemática de la creación y de la contemplación estética en la obra contemporánea. El arte contemporáneo, más que otra actividad cualquiera, encarna esta profunda contradicción, genuino producto de una sociedad y de una cultura que también vacilan entre la identifica-

ción y la extrañeza. Pero ni la extrañeza puede ser total y arrolladora, porque termina en desvarío y demencia —cosa a la que el arte aún no ha llegado—, ni la identificación puede ser completa, como en las visiones místicas, porque ello significaría una pérdida de la personalidad y un secuestro de la conciencia. Por el contrario, el artista, como el rebelde metafísico, quiere mantener su lucidez, su libertad, a pesar de todos los riesgos que ello significa y a pesar de los llamados de atención de las sociedades masificadas y orgánicas que tienen siempre una respuesta y un canon de comportamiento moral y estético, y ello, porque el artista como ser hipersensible intuye que “no hay ni puede haber —concluye Oyarzún— ni Reino de Mil Años ni felicidad cumplida para el hombre”.

#### EL ARTE COMO EXPRESION

“Toda expresión es una tentativa de comunicación” —afirma Oyarzún— y con esta frase clava uno de sus más fecundos pensamientos.

La palabra ha sido, y es por excelencia, el instrumento expresivo del hombre. La palabra, el lenguaje, le es tan necesaria como el aire que respira. A través de ella las profundidades del alma humana afloran a la conciencia y a través de ella las emociones, los sentimientos, las ideas y las imágenes viajan de un hombre a otro en continuo proceso de comunicación. “Palabras aladas” decía Homero, en un intento de explicar poéticamente la maravilla del lenguaje. Pero la palabra, claro está, no es en el pensamiento de Oyarzún como en el de Croce, la única forma de expresión. En las artes visuales el color, la línea, la luz y la sombra, la textura, el volumen, la figura, etc., son elementos a través de los cuales se expresa el artista. El movimiento y el ritmo son tan importantes en la danza como la imagen y la palabra en la lírica.

“Cada uno de ellos, aun independientemente —anota Luis Oyarzún— es capaz de producir sobre nuestra sensibilidad un efecto estético primario. Somos estéticamente sensibles a cada tono de color, a cada línea, pero el efecto estético llega a ser más complejo, rico e intenso a medida que el artista crea más variadas combinaciones alrededor de un eje central de organización”.

La experiencia perceptiva, piensa Oyarzún, de líneas y colores posee inmediatez puesto que el color y la línea son capaces de afectarnos independientemente aun al margen de toda figuración. Y si esto es así entonces, afirma Oyarzún, todas las aventuras visuales de la pintura son legítimas y, en este sentido, especialmente las que se ensayan en el terreno del color. “Acostumbrados a ver el mundo sensible como repertorio de formas, límites o perfiles, que configuran a la vez nuestro ambiente físico, y nuestro instrumental indispensable, solemos olvidar que dentro de la experiencia sensible el color es tan esencial como el volumen o la línea, y aún más adecuado que ellos a la proyección expresiva de nuestro ser”.

Si el arte no fuera más que libre juego, espontánea transformación de palabras en música, de colores y líneas, libre asociación de imágenes visuales, ya sería significativo e irremplazable en nuestras vidas. Con mayor razón lo es desde el momento en que el artista dota de contenido a sus creaciones y organiza formas expresivas y armoniosas en torno de un motivo central, otorgando unidad a la variedad. Pero más aún, Oyarzún tolera y hasta justifica algún tipo de arte contemporáneo que ha desterrado o ha querido desterrar todo fondo para dejarlo reducido a sus más simples componentes formales.

Se trata de ese arte ajeno al eje central de la historia que desde el Clasicismo y el Renacimiento ha marcado la ruta del arte occidental. Tal vez, después de todo hasta

podría ser beneficioso para el hombre y para el arte volver a sus primeros balbuceos para reencontrar en las expresiones más elementales indicios de nuestra naturaleza, vestigios de nuestro remoto ser.

Si no fuera por estos elementos primeros y originarios el arte no lograría conmovernos. El goce estético que suscita el arte en nuestros espíritus es también primario, anterior a todo conocimiento racional, goce autárquico en su naturaleza y gestación. "Así —escribe Oyarzún— la pintura es siempre, en primer término, una expresión directa de la vida sensible, la creación pura del ojo hecha conciencia". Y otro tanto ocurre con la música, intuición directa de las sensaciones auditivas o expresión pura de las imágenes poéticas.

Claro que esto no significa en modo alguno postular un proceso creador desprovisto de ciertos márgenes ordenadores, de ciertas leyes o normas estructurales que en verdad orientan consciente o inconscientemente toda verdadera creación. Tan sólo que en el arte contemporáneo, las leyes estructurales han actuado subordinadas a fines expresivos —contrariamente a lo que sucede en el arte academicista— otorgándole con ello a la obra de ficción nuevas fuerzas, cambiantes y desconcertantes formas de vida.

La materia vencida y dominada por el artista se transforma en el arte de hoy en un formidable vehículo expresivo. Aunque creando símbolos, extraños, difíciles de calibrar y de comprender, el artista expresa su intimidad y con ello la intimidad humana a través de la forma. La expresión a través de la forma saca desde dentro lo que estaba oprimiéndonos, lo tira, lo proyecta ante nuestros ojos asombrados, emplazándonos siempre con nuevas interrogantes. En este sentido, afirma Oyarzún —en lo que nuevamente encontramos ecos de la doctrina crociana— la creación y la contemplación estética, sobre

todo en el arte contemporáneo, es un método activo de autoconocimiento pues al expresarnos hacemos patente algo que estaba oculto en nuestra propia interioridad.

En su afán apremiante por penetrar en los oscuros rincones del alma humana y por develar sus enigmas, el arte moderno no teme volver sobre sus pasos, romper con lo que ayer levantó, inventar y probar nuevas formas y cancelar como caducas las que hasta ayer tan sólo estaban vigentes. El arte contemporáneo, en el pensamiento de Oyarzún, vive en y de la constante búsqueda, siempre comenzando desde el principio como los trabajos de Sísifo, con destino de precariedad.

Sólo cuando una época ha logrado consolidar una sensibilidad estética es posible encontrar constantes, cánones de comportamiento estético, gustos consagrados, obras geniales que se inscriben en la continuidad histórica. Entonces es natural, piensa Oyarzún, que el arte contemporáneo no haya producido obras maestras. El arte de hoy no busca ni representa la quietud de aguas en reposo sino que refleja los trabajos y padecimientos de un alma siempre en pena que se mueve entre un ensayo y otro sin reposo y sin consuelo. Nada semejante a las monumentales creaciones clásicas, renacentistas o barrocas puede mostrar el arte contemporáneo.

Así ¿cómo podría haber obras maestras en nuestro siglo? ¿Cómo habría de haberlas si la contradicción y el desasosiego no van fuera sino dentro de nosotros? Cómo, dice Oyarzún, si el coro de la tragedia no está fuera sino dentro de nosotros con alaridos de censura. Cómo si el arte de hoy “no es ya —escribe— la expresión de una sociedad establecida que quiere contemplarse en imágenes idealizadas, sino el punto de una fermentación inquietante, el turbio retrato de un alma en resistencia”.

“El arte no es ya —escribe Oyarzún— una imitación de la realidad, desde que, exagerando percepciones e intencionalidades, quiere otra cosa”. En esta nueva perspectiva del arte, el clásico contemplador estético no tiene lugar en el arte contemporáneo. La contemplación moderna envuelve nuevos movimientos espirituales y azorantes experiencias.

La expresión salida de lo más profundo de nuestro ser, muchas veces se prolonga en la acción. Algo así, pero algo más de lo que acontecía al espectador griego ante las monumentales representaciones teatrales que mostraban héroes en acción. No ocurre otra cosa con el nuevo contemplador de la música “pop” y del “rock” de nuestro tiempo. No sólo el creador de este tipo de experiencia artística necesita del movimiento del gesto y de la expresión corporal. Lo propio ocurre con la juventud, audiencia de este tipo de experiencia artística. Pareciera que la contemplación no se complementara sino en la acción, en el movimiento del cuerpo y del espíritu. La acción misma se torna liberadora. Las lágrimas y las emociones sublimes ya no son bastante para contener un impulso arrollador que se abre paso con energía escandalosa hasta aflorar en el exterior. Sin duda que esto hay que interpretarlo, en el pensamiento de Oyarzún, como un ensayo más, como la exploración de nuevos caminos en el continuo hacerse y rehacerse del arte y la experiencia estética contemporánea. En la contemplación activa hay necesidad de liberar y a través de la liberación de trascenderse “en cuanto, escribe Oyarzún, permite lanzar hacia afuera, y a través de cosas —en el caso de las artes visuales—, y a través de gestos y expresiones podríamos agregar nosotros, aquello mismo que la sociedad masificada oprime, el yo más profundo, las raíces del propio ser intransferible.” A través de nuevos me-

dios y renovadas expectativas el hombre contemporáneo trata de superar en la nueva contemplación su incómoda situación vital, su tenaz incertidumbre.

Pero la liberación del gesto, de la expresión o el movimiento que acompaña a estas manifestaciones conlleva una nueva función que cada vez está asumiendo más el nuevo arte. Las artes están cumpliendo, hoy quizá más que nunca, una misión terapéutica. Como en los antiguos tiempos busca también, al exteriorizar las emociones, la sanidad del espíritu. Todo va encadenado: expresión, liberación, autoconocimiento, necesidad de trascendencia, necesidad de cura mental y espiritual. Nunca como en nuestro tiempo el arte ha ido tan lejos, superando con amplitud los límites de lo bello, de lo estético en sentido clásico, para transformarse en actividad experimental de todo tipo de emociones. De ahí también que el arte se haya visto en la necesidad de incorporar a su temática todo tipo de motivos y aun de objetos. Un ensanchamiento de las necesidades espirituales y de las expresiones humanas exige consecuentemente una amplitud mayor en el campo expresivo de las artes. "Puede sostenerse hoy —afirma Oyarzún— sin incurrir en disparate, que cada cosa mirada desde cierto punto de vista puede ser estética e ingresar al campo expresivo de las artes. Con ello el pensamiento estético, dentro de la filosofía, amplía considerablemente su registro y pasa a ser una teoría general de las formas simbólicas".

#### EXPRESION Y AUTOCONOCIMIENTO

De que la creación artística y la experiencia estética general posean alguna virtud cognoscitiva ya nos hablaron los antiguos. Es mediante la contemplación, más activa que pasiva, como el alma, en última

instancia, accede a la verdad, a las Ideas, fundamento de toda realidad en la teoría platónica.

Más tarde el Racionalismo asignó un papel secundario y "ancilar" a la experiencia estética en la jerarquía del conocimiento. Mientras la razón podía acceder al conocimiento de la verdad misma de un modo claro y distinto, se pensaba que la experiencia estética era un modo inferior de conocer en el que la verdad sólo aparecía de un modo oscuro y confuso. La belleza, pensaban los racionalistas, es más propia de los seres sensibles, que son de suyo imperfectos, y por tanto queda desterrada del reino de lo divino, en el que sólo impera la verdad y en consecuencia el conocimiento racional.

En el siglo XIX, Benedetto Croce —a su manera— no contento con los sistemas de estética relativistas o axiológicos intentó liberar a la estética de este amo tiránico que había sido la razón y el conocimiento racional. Sos-tuvo que existen dos tipos de conocimientos completamente independientes entre sí, e incluso que el conocimiento intuitivo, expresivo o estético, como él lo llamó, podía postularse como fundamento del intelectual. La expresión es para Croce el fundamento de este tipo singular de conocimiento y ésta siempre surge directamente de la impresión. "Elaborando las impresiones, escribe, el hombre se libera de ellas, las destaca de sí y se hace superior a ellas. La función liberadora del arte constituye otro aspecto y otra fórmula de su actividad. La actividad es liberadora porque arroja la pasividad al exterior."

Oyarzún, inspirado quizá en esta doctrina, va a sostener con renovada insistencia la función proyectiva y cognoscitiva del arte y, especialmente, del arte contemporáneo. El arte libera ese mundo de visiones que el alma intuye pero que la razón no alcanza a percibir. El arte deviene espejo reflectante en el cual el hombre

conoce la cara oculta de la luna. "Toda expresión es una tentativa de comunicación —escribe Oyarzún— de diálogo, una manifestación de nuestra necesidad de trascendencia, pero es al mismo tiempo una proyección de nuestro ser íntimo que, al salir de sí mismo, puede ofrecérsenos, como un descubrimiento, como una autorrevelación. En este sentido la creación resulta ser un método de autognosis. Al expresarnos, hacemos presente algo de nosotros que estaba oculto para nosotros mismos". Y no solo al artista le acontece este fenómeno. Pareja suerte ocurre al contemplador contemporáneo. El contemplador exige también al arte que sea proyectivo, alumbrador de espacios ignotos, descubridor de emociones soterradas y de sueños no nacidos. El arte está cumpliendo también hoy, piensa Oyarzún, una función mayéutica. Está posibilitando el diálogo del hombre consigo mismo a través de la imagen, de la expresión. En la obra de arte el hombre se encuentra frente a sí mismo, se observa, se interroga y va haciendo luz sobre su intimidad y su naturaleza. Los oscuros presentimientos, los sueños y las fobias que anidan en el alma humana son dotadas de ropaje para representarse así en las escenas del mundo. El arte les cubre y les protege y las entrega a la conciencia como símbolos, extraños, misteriosos y enigmáticos.

Si el destino del ser es esconderse —dejándose entrever y ocúltandose al mismo tiempo, como en los símbolos y las imágenes del arte actual—, y el del hombre tratar de sorprenderlo, entonces la tarea del artista y del contemplador se transforma también en tragedia. La búsqueda se hace angustiante y el reconocimiento jamás alcanza un grado de perfección, siempre hay algo nuevo, siempre un sector que se nos escapa y siempre hay que volver a empezar. Cada nuevo estilo, cada nueva moda y hasta cada nueva obra es una tentativa de captura; el arte

hoy ya no es sólo una aventura estética, es una aventura espiritual grávida de todo tipo de emociones y concecuencias. A veces se tropieza con lo indeseado, a veces con los tabúes que una sociedad desea conservar o con los ídolos que se adoran clandestina y secretamente. Los descubrimientos del arte, como los de la filosofía, suelen ser peligrosos y los peligros alcanzan al artista como sucede en las sociedades que Oyarzún llama orgánicas, es decir, aquellas que no sólo han planificado su economía y su ciencia sino hasta el comportamiento ético y estético del hombre.

Poco se ha reparado, piensa Oyarzún, en el valor documental que el arte tiene en la historia del hombre. Pero es en él, quizá mejor que en ninguna otra expresión, en donde se puede encontrar las mejores lecciones para comprender y apreciar el sentimiento espiritual de los pueblos y las épocas. "Las obras de arte —escribe Luis Oyarzún—, son las huellas del hombre en su paso por el mundo." Enigmáticos testigos de una caminata sin principio y sin fin, o en una de sus imágenes: "Estela plateada de un caracol laberíntico." Volviendo sobre sus pasos, por los caminos del arte, el hombre conocería algo más de su historia personal, algo nuevo de su intimidad. El arte es el correo perdido de la humanidad. "Nuestras huellas son nuestras obras y nuestras obras más perdurables, en materia de comunicaciones son nuestras artes."

El arte es nuestra descendencia espiritual y el ser humano es poca cosa sin él. Somos seres pequeños, desgraciados y serviles cuando nuestra vida jibarizada, anota Oyarzún, se aleja de la trascendencia. El hombre se trasciende y se supera a sí mismo en la creación de mundos imposibles, oscuros o sublimes porque le permiten una realización espiritual que poco se encuentra en la agobiante y monótona realidad de cada día. Desde el momento en que el hombre no es un proyecto termina-

do, su destino es estar constantemente haciéndose —aunque ignorante de su origen y sus metas— y, en este sentido, el arte ofrece al espíritu humano una excelente oportunidad de realización pues, volvemos a insistir, el despliegue en los mundos de ficción permite al espíritu desarrollarse, mostrarse a sí mismo, sometiéndose a una autocontemplación, sacando como el esclavo de Menón, de lo más profundo de su ser, un saber que ignoraba. “Vivimos y morimos —escribe Oyarzún— con tesoros sellados”.

J.O. Cofré

ENSAYOS DE  
LUIS OYARZUN

## IDEAS SOBRE EL ARTE CONTEMPORANEO

Nos interesa el arte contemporáneo, no sólo por sí mismo, sino principalmente por su íntima ligazón con el estilo de nuestra cultura. En efecto, es posible que en pocas épocas como la nuestra —o tal vez en ninguna—, la problemática fundamental del arte haya estado tan sustantivamente unida con la general de la cultura y su destino, es decir, con las preguntas esenciales acerca del hombre y lo que él va haciendo y siendo en su historia presente.

Acaso por primera vez el arte, sus obras y su quehacer se nos aparezcan como un fenómeno tan desconcertante, con caracteres que, al describirlo y tratar de comprenderlo, lo envuelven y lo concentran en misterio. Probablemente en otras culturas, como en aquellas llamadas Orgánicas por Saint Simon —es decir, en aquellas cuyos distintos valores, sectores y elementos se organizan en un todo coherente—, no se haya dado la problemática del arte, ni tampoco se lo haya sentido con azoramiento. En tales sociedades, no alcanzaron importancia particular las preguntas acerca de la significación misma de lo artístico, que son hoy tan cruciales. El hombre entonces —en ese entonces hipotético— no se veía a sí mismo como ser enigmático e incierto.

La pregunta desesperada sobre lo humano y su destino, y hasta sobre su supervivencia, es característica de sociedades críticas y por eso nosotros, que sólo tenemos experiencia personal de tales sociedades, podemos llegar a decir que el hombre se define a sí mismo en preguntas más que en respuestas. La afirmación anterior nos parece válida, aunque en el complejo paisaje de nuestro

mundo hallemos sociedades que tienden otra vez a hacer de esas interrogantes iniciales una cosa obvia, de algún modo resuelta de antemano.

Las culturas que tienden a ser orgánicas —a fundar un nuevo Reino de Mil Años, como le sucedió al nazismo— se transforman de un modo u otro en dogmáticas, aun a base de la idea prácticamente necesaria de planificación. Ellas tienen respuestas que arrancan de sus propios supuestos, que intentan satisfacer las cuestiones relativas al hombre, al arte, a la política, a la economía, a la cultura toda, y al sentido de las instancias y productos del afán humano.

Nosotros, en cambio, partimos de una vivencia de provisionalidad y precariedad, que afecta a nuestras visiones y proyectos. Así, al colocarnos en el terreno del arte moderno —de lo que se llama, tradicionalmente ya Arte Moderno, con mayúsculas—, en este devenir que no tiene más de un siglo de existencia histórica, nos encontramos con que siempre queremos “comprender”, con la misma ingenuidad, con la misma ignorancia del primer día. Es que nos interesan no sólo los productos del arte, las obras mismas —cuyo estudio es, en cierto modo, materia de ciencia—, sino fundamentalmente la relación que todo ello tiene con el cambiante perfil histórico-cultural y hasta con el propio sentimiento que el hombre —cada hombre— tiene de sí mismo.

Este arte moderno sugirió como un movimiento de rebeldía, y quién sabe si por eso conserva su vigencia interior sobre nosotros, aunque una de las paradojas múltiples que él plantea se dé en el hecho bien contemporáneo —y que va mucho más allá de las simples fluctuaciones del gusto—, de que esa insurgencia inicial, continuada sin flaquezas, se haya traducido en obras —cuadros, esculturas o juguetes— que se cotizan a precios altísimos en el mercado mismo de las artes que

hasta hace medio siglo les estaba cerrado. Las élites contemporáneas —aun las financieras— confieren un gran precio económico a proyecciones visuales que la sociedad burguesa consideró aberrantes. Aunque no sea sino por este lado, bien objetivo, de la valoración, desde el ángulo de la filosofía de la cultura el fenómeno del arte moderno es muy expresivo, como índice de caracteres específicos de lo contemporáneo. Y en particular, de la importancia que se concede a la intención dialógica, que empieza con un preguntar y preguntarse.

Cuando penetramos a alguno de los sitios rituales de la prehistoria del arte, como la Cueva de Altamira o Angkor-Vat, y observamos las "obras de arte" que allí se encuentran, nos colocamos en actitud no sólo contemplativa, también interrogante. Nuestra visión tiene algo de dialógico y de críptico, pues jamás llegamos a comprender bien lo que significaron —y aún lo que significan para nosotros— esas obras. Tal cosa nos ocurre porque intentamos —muy humana y muy modernamente— captar su significado, un significado universal que ellas, en rigor, no tienen ni podrían tener sino en el Último Día. Gozamos de esas formas, nos conmovemos con la profundidad temporal que ellas traen a la superficie, sentimos la emoción profunda de una identificación posible entre nuestro ser —con toda su desamparada actualidad— y aquellos seres tan remotos. Pero la nuestra en tal circunstancia no es sólo una conciencia de goce estético; es, hondamente, una conciencia problemática. Quienes realizaron tales obras colectivas a través de un largo tiempo, a lo largo de siglos, o quienes las vieron, seguramente no dirigían hacia ellas una mirada cargada de preguntas. No era la suya a punto fijo una mirada de angustia en la dicha de la contemplación y en el contacto del misterio. Muy probablemente, esos autores y contempladores, en lugar de preguntarse por el significado,

lo vivían, porque él estaba en el camino abierto entre la experiencia colectiva y su expresión.

En el cuerpo y en el alma de nuestra cultura, en cambio, se ha producido una escisión curiosa e importantísima, grávida de toda clase de consecuencias, entre el vivir y su expresión. Cada expresión nuestra se nos ha tornado problemática, aunque nuestros gestos puedan ser tan espontáneos como los del primitivo —que no lo eran—, y justamente en favor de esa misma espontaneidad, que nos revela cielos o infiernos que ignorábamos de nosotros mismos.

No tuvieron acaso dudas sobre lo que hacían los pintores de Lascaux ni los constructores de catedrales románicas, cómo no se propusieron el tema de la significación trascendente de sus obras los arquitectos y escultores del arte búdico clásico. No tienen hoy mayores incertidumbres los pintores chinos tradicionales que todavía subsisten, con su artesanía sin problemas, que puede ofrecernos perplejidad a nosotros y no a sus creadores. Sin embargo, para nosotros —y es éste un hecho capital para comprender algo de lo más viviente de nuestra época— las expresiones personales mismas son problema. ¡Qué de extraño tiene que haya toda una sección del pensamiento filosófico-cultural contemporáneo que se centra en este gran tema de las crisis y de la conciencia de la problematicidad que es inherente a esas crisis, desde Saint Simon o Comte en adelante, hasta Dilthey o Nietzsche, Max Scheler, Jaspers y Ortega! Los vigías de la cultura contemporánea la han visto haciéndose en la incertidumbre que comienza en la persona individual y culmina en los espacios vitales colectivos. Por cierto, entre los signos y símbolos que mejor acusan tal problematicidad, como que es él mismo el símbolo por excelencia, está el arte moderno como síntoma, como grieta

expresiva desde la cual el hombre se mira, asombrado, a sí mismo.

Si comparamos a un pintor como David, cortesano napoleónico, con un Delacroix, más o menos su contemporáneo, advertimos entre los dos inmensas diferencias, más hondas que las puramente formales. Delacroix presagia a la pintura moderna —como que entusiasma a un Baudelaire—, mientras David, sin problematicidad ninguna, se limita a ser, como un chino tradicional, pintor de Corte, sin distinguirse significativamente en espíritu de tantos otros que, a su nivel, representaron lo mismo. Al contrario, en Delacroix el arte se genera desde dentro. Es sentido y ejecutado desde dentro, como operación reveladora de un sí mismo que podrá ser también de otros, pero en identificación por las raíces. Así podrá Delacroix decir —decirse— que el arte empieza necesariamente exagerando. ¿Exagerando qué? La forma y la expresividad de las cosas, para hacerlas símbolo de una experiencia más profunda que la que se da en las percepciones ordinarias. El arte —la pintura, en este caso—, no es una imitación de la realidad —de una realidad tenida por segura—, desde que, exagerando percepciones e intencionalidades, quiere otra cosa. No es ya, entonces la expresión convencional de una sociedad establecida que quiere contemplarse en imágenes idealizadas, sino el fruto de una fermentación inquietante, el turbio retrato de un alma en resistencia. Por cierto, algo de eso podría también predicarse de grandes figuras artísticas del pasado, de un Leonardo, un Bosch, un Rembrandt, hasta de Velázquez. Sin embargo, ellos fueron personajes cimeros y solitarios. En cambio, Delacroix anuncia una revolución que aún continúa.

La avanzada del arte moderno —como bien se ve en una de las tesis brillantemente sostenidas por René Huyghe, a propósito de Baudelaire, y los orígenes de la

crítica de arte— nace coetáneamente con la poesía nueva de los románticos alemanes y del presimbolismo francés, y es significativo que con Baudelaire nazca una crítica de arte que mantiene una relación substancial de comprensión con el arte mismo. La crítica anterior, salvo las relativas excepciones de un Lessing o un Goethe o un Wordsworth —era extraña a la interioridad del hecho artístico, y adptaba la forma descriptiva— como la Botánica sistemática —o biográfica— como las Vidas del Vasari. Sólo desde Baudelaire entramos por una vía que lleva a la penetración del arte en sus formas y en sus fuentes, que están en el dominio del alma y sus misterios. Los temas que él analiza en sus críticas se sitúan más allá de las obras consideradas como cosas simplemente externas, para adentrarse en lo soterrado de las significaciones, que tienen como centro vertiginoso el enigma del hombre. Cuando Baudelaire escribe intuición y pasión, acerca de Delacroix, no se interesa sólo por las características aparentes de sus obras sino por lo que ellas son como significaciones expresivas. Estas significaciones no están allí del todo patentes y suscitan en él un sentido de extrañeza.

Este sentimiento de extrañeza de la conciencia crítica delante del objeto que ella ausculta, con la incertidumbre del alquimista ante su retorta, será desde sus orígenes —y hasta nuestros días— una de las características reacciones provocadas por el arte moderno. No se exagera al decir que ella contribuye de modo sustantivo a la modernidad del arte, desde que el arte merece el nombre de moderno en cuanto sigue suscitando en nosotros una creciente extrañeza. No se trata, sin embargo, de una extrañeza metafísicamente insuperable, como la que experimentaríamos al hallarnos ante un ente que no tuviera la menor relación con nosotros y que no determinara en nosotros, por eso, la menor resonancia, la más míni-

ma respuesta. No se trata de una de esas extrañezas totales que suspenden todo esbozo de intelección e inhiben toda respuesta. No se trata de una de esas extrañezas que impiden cualquiera identificación posible. Paradójicamente, se trata de una extrañeza con identificación, de una extrañeza con un esbozo de identificación por lo menos, como que sentimos a este arte de algún modo significativo. Ninguna de las obras auténticamente modernas deja de tener para nosotros tal doble sello, de extrañeza y familiaridad preestablecida.

Es curioso sentirse identificados con algo que nos es extraño. Primer hecho de enormes consecuencias para la comprensión más real del arte de vanguardia. Normalmente, en el conocimiento intelectual o en la emoción, nos sentimos identificados con algo que no nos es extraño, sea porque es, como las ideas, consubstancial a la inteligencia, o con un objeto —el de la emoción— que de pronto sentimos como maduramente propio. Podemos penetrar allí sin dudas ni zozobras, como cuando captamos la secuencia necesaria de las proposiciones en los sistemas deductivos. Pero el que nos sintamos identificados, siquiera parcialmente, con algo que nos es extraño, nos lleva a un terreno de la experiencia que se parece al religioso. En cambio, la actitud usual frente al arte que, grosso modo podemos llamar clásico, no difiere tanto de la que podemos adoptar frente a la ciencia tradicional —lógica, matemáticas o ciencia de la naturaleza. No es raro, entonces, en el otro extremo, hallar tantos lógicos simbólicos, físicos nucleares o bioquímicos interesados en el arte moderno. El objeto de aquel arte y de esas ciencias —tradicionales— nos permite relacionar entes domesticados por la razón y la experiencia usual. Semejantes entes, mirados de ese modo, no nos producen extrañeza. Podrán causar asombro —como todo lo que existe—, pero ni las figuras huma-

nas, ni los paisajes, ni las manzanas, peces o platos de una naturaleza muerta difieren sustantivamente de la percepción natural. La contemplación se nos da holgada, entonces, en una cierta identificación sin extrañeza, en un goce que contiene toda clase de excelencias, pero que no incluye notas de metafísica contrariedad. Al contrario, la cultura moderna como conjunto, en sus síntomas y manifestaciones, nos hunde en radical desazón.

Si nos detenemos a considerar otra vez esta pareja de términos —identificación y extrañeza—, advertiremos que se trata de conceptos lógicamente antagónicos. Tanto que, si acentuamos la conciencia de extrañeza hasta su eventual totalidad, ninguna identificación es ya posible, y si realizamos plenamente la identificación, también hasta su eventual totalidad no hay ya ni puede haber extrañeza alguna, como en la visión angélica de Dios. El que identificación y extrañeza se den juntas exige parcialidad —e incompletud— de ambas instancias, que en el caso de la experiencia del arte moderno se unen complementariamente. No nos es completamente extraño, pues en tal caso nos sería indiferente, pero tampoco nos es lúcidamente penetrable. El arte moderno no tiene transparencia y se nos ofrece como enigma; pero, más que un enigma que afecte sólo a nuestra curiosidad, nos conmueve y se nos da como concreción de algo que nos es propio. Es decir, nosotros mismos nos identificamos con extrañeza con nuestro propio enigma, como en la tragedia mítica de Edipo. En el sí mismo de cada uno, y no sólo en la singularidad proyectiva del artista, la modernidad es vivida como problema.

¿Por qué relacionar este fenómeno con lo religioso? En la vivencia religiosa, cualquiera que ella sea —salvo la panteísta o la taoísta china, que viene a ser una de sus formas— pero sobre todo en la cristiana occidental, hay

siempre un conflicto en que vibran complementariamente la extrañeza de Dios que nos fulmina con su luz heterogénea a nosotros y la identificación del amor. En este tipo de vivir religioso, sufrimos el contacto con un ser que nos es al mismo tiempo extraño y propio. Nada más lejos de nosotros que la Divinidad y, sin embargo, es nuestra. Tendemos, naturalmente, a identificarnos con ella —toda alma es naturaliter cristiana, decía San Agustín—, pero su Ser absoluto nos es extraño —lo más extraño, lo sagrado—, nos es heterogéneo, no tiene común medida con nosotros. (¿Y cómo podría tenerla si la divinidad es el Ser que crea y anima los mundos y nosotros habitamos en una migaja de mundo y somos sólo una partícula de esa migaja?). En la experiencia religiosa más profunda —según el testimonio de los místicos, experimentadores a su manera en ese campo vecino a ciertas formas de locura—, Dios no llega a ser congruente con nuestra alma, a menos que nosotros mismos nos deifiquemos. En cuyo caso nos salimos de la vida religiosa propia para entrar en el mesianismo psicológico o social. La experiencia religiosa es una lucha semejante a la de Jacob y el Ángel, que encarnan nuestro sentimiento de la realidad de lo vivido como trascendente y la complementaria reacción de extrañeza, que nos lleva a pensar que “los designios de la Providencia son inescrutables”, desde que nunca podríamos identificarnos de tal modo con el Ser Divino como para intuir sus designios e inteligir abiertamente sus pensamientos. Dios nos es siempre extraño, pero, por definición existencial, nos es también propio y, en cuanto lo tocamos, sentimos que le pertenecemos.

En planos más penetrables al análisis crítico, pero no tan diferentes en cuanto a la dirección del proceso empírico, se nos da la prueba del arte moderno. Habría que decir, entonces, desde abajo, que éste nace en Occidente

en un instante histórico en que algunos artistas se viven a sí mismos como seres extraños en una sociedad que les es extraña —la sociedad burguesa. En una sociedad que por ellos y por algunos filósofos y pensadores políticos rebeldes, empieza a sentir su propia extrañeza y anormalidad, como para que muchos de sus miembros se vivan desterrados, marginales, apenas unidos en la sociedad secreta de una sensibilidad nueva. ¿No se comprenden mejor así algunas creaciones crípticas, de voluntario hermetismo, como la poesía de un Mallarmé o de la de Gerald Manely Hopkins y de tantos otros que, hasta ahora, han defendido como nota propia de la modernidad y, por tanto, como valor positivo, la oscuridad, defensa contra el filiteísmo dominante? Pero esos mismos artistas sienten, al contrario de los académicos, un poderoso impulso de identificación con esencias sagradas, por lo mismo que no reconocidas socialmente, que configuran con vaguedad una nueva figura posible del hombre y su mundo.

Es ilustrativa la admiración de Zola, escritor considerable que pisa con pasión la tierra, sin alejarse mucho de ella, por Cézanne, nada de ideólogo y al parecer nada rebelde, que fue el personaje central de *L'Oeuvre*, esa novela dolorosa de un artista a quienes los Salones Oficiales le cierran las puertas que él deseaba —ignorante de su valor— traspasar con honra y prez. Con su gran don de animación sombría Emilio Zola describe en Cézanne la marginalidad del artista moderno en la época victoriana —la que fue también de un Nerval, un Verlaine, un Rimbaud, un Wilde. El gran tema es el artista no reconocido, perdido honesta o deshonestamente en una sociedad extraña, el ángel caído de los poderes mundanales que, sin embargo, se siente a sí mismo intérprete de esos mismos hombres que lo niegan y se ríen de él. Ese artista está dentro y fuera de su tiempo. Intenta

expresar la modernidad desde dentro, desde sus símbolos identificatorios; pero la sociedad burguesa no entiende ni acepta, con instintiva sabiduría, las imágenes que van a contribuir a destruirla. Treinta años más tarde, ese mismo hombre pequeño, perseguido y burlado de L'Oeuvre, se habrá impuesto a la misma élite transformada que ya acepta otros dioses, pero que rechaza de nuevo a otros marginales —que seguirá rechazando, aunque se convierta en socialista—, porque le son voces extrañas. El rechazo de la extrañeza, fenómeno humano eterno y antiartístico. Venimos a parar a una sucesión laberíntica de extrañezas que se combaten sin complementarse, ni siquiera dialécticamente, y que se sitúan en la sociología de las artes. Son ellas la extrañeza del hombre común frente al arte de vanguardia y la del artista frente a la sociedad que lo alimenta o lo condena al hambre, dos extrañezas conflictivas que contribuyen a producir este hecho también decisivo y revelador en la historia de la modernidad: el dinamismo exasperado del arte.

El arte moderno se describe y define como experimental, un arte que rompe cada día sus propias convenciones. Los moldes no llegan a endurecerse, no acaban de hacerse nítidos, a pesar de sus programas, cuando ya son jocundamente rotos, y en esta velocidad de las transformaciones se puede ver otra señal de esa relación polar entre la identificación y la extrañeza. Pues una identificación triunfante de la conciencia del artista con el objeto creado significaría un punto de reposo, una situación de quietud, como se da, en efecto, en momentos al parecer dichosos de la historia del arte, cuando hablamos de nuestros clásicos occidentales o en los largos lapsos de la historia oriental que expresan experiencias y relaciones logradas *sub speciae aeternitatis*, casi como la página en blanco de Mallarmé con unos cuantos ca-

racteres caligráficos que pueden ser el *súmmum* de la pintura china, las expresiones elípticas de la poesía oriental, que no buscan el diálogo interior ni el conflicto entre poeta y lector, sino la identificación suma por la simple presentación de un rasgo, de un objeto concluso, para producir el goce allí mismo, en las fuentes prístinas de donde nace, sin más. La beatitud en la contemplación.

Nosotros, hombres modernos de cualquiera raza, unimos a esa tentativa alucinatoria, la violencia de la extrañeza. En nuestro arte no hay quietud sino inquietud, conflicto, desacuerdo interior, hasta el punto de que lo artístico deja de ser una fuente de deleite, una pausa de éxtasis en las vicisitudes de la vida, para ser más bien un desagradable incentivo hacia el auto-examen más cruel y, por lo mismo, una fuente singular de conocimiento.

La expresión artística que se ladea con exceso hacia el polo de la identificación no es, en sentido estricto, un surtidor de saber del hombre sobre sí mismo. Es fuente o fontecilla de goce, a veces de alegría, tal vez es sabiduría en sus indirectas consecuencias, pero lo humano concreto y terrenal le es extraño y no puede servirle para verse descarnadamente —y descaradamente— frente a sí mismo. En cambio, este otro arte, tenso, trágico, en tensión hacia identificaciones imposibles y naciendo de una invencible extrañeza, es una de las raíces del autoconocimiento. No conoceríamos a la cultura contemporánea si no fuera por esos testimonios directos, si contáramos sólo con los datos rotundos de la Sociología o los menudos de la historia. No tendríamos esta vivencia profunda de lo que ha sido el hombre moderno, de lo que nosotros somos. ¿Podríamos vislumbrar profundamente algo del hombre contemporáneo sin Dostoiewsky, Kafka o Picasso, que se apartan de los valores propia-

mente estéticos para entrar en la metafísica del hombre real?

Cada una de esas obras es extraña, como el mundo de Kafka, mundo de pesadilla y laberíntica conciencia. Cada una provoca resistencia psicológica, y sin embargo nos identificamos con esas visiones, acciones y pasiones, porque esa realidad artística es también nuestra, esa extrañeza es nuestra, aunque Kafka fuera la víctima de sí mismo en su mundo —y justamente por eso—, una víctima, como nosotros, de orfandad, pero también el mártir de su sociedad como intérprete de su tiempo. El hijo de su tiempo nos ofrece su mundo contrario a él mismo, vertiginoso y momificado en estructuras impersonales, para que seamos, como él, su personaje, y todos los personajes.

El lector de los Cantares de Gesta o el feligrés que miraba las catedrales románicas elegiría un personaje para identificarse con él. El paje que escuchaba de labios de los trovadores la Canción de Rolando se sentiría identificado con alguno, el más próximo a él, pero no con todos, ni con los moros ni con los enemigos malos. En cambio, nosotros, cuando leemos cualquiera novela o antinovela, saltamos de un personaje y de un bando a otro, porque en nosotros mismos está el campo de batalla. Nuestro quebrantamiento interno nos lleva a realizar mejor la dialéctica de las complementariedades.

De seguir examinando estas polaridades y sus consecuencias, podríamos sugerir que ellas son válidas en cuanto somos criaturas del mundo moderno —de uno que tiende conflictivamente a comunicarse sus caminos dispares y convergentes—, criaturas modernas parecidas al arte que las representa, queriéndolo o no. Las grandes áreas político-sociales que se reparten hoy la Tierra, sostienen actitudes que no son, en el fondo, tan disímiles frente a lo que les es heterogéneo. El artista de

verdad sigue siendo marginal y rebelde. En cualquiera sociedad masificada —norteamericana, soviética o china— se producen rebeldías artísticas. Siempre hay gente que no esta en favor del Establishment y que no escribe en el Times. Las sociedades masificadas exigen sumisión del artista —otra vez instrumento artesanal, como en el Celeste Imperio—, ignorando que el arte auténtico suele ser casi siempre el fruto de una tensión, entre la identificación que no puede ser jamás completa, aunque se tienda a ella, entre el artista y su régimen humano o divino, y la extrañeza, que resguarda las capacidades de asombro e innovación, porque no hay ni puede haber Reino de Mil Años, ni felicidad cumplida para el hombre. No hay hombre de honda raigambre como tal que pueda sentirse plenamente identificado con sociedad alguna y que desee, por lo mismo, realizarse en plenitud en ningún catecismo ni codificación exhaustiva. ¿Quién querría cristalizarse? El arte moderno nos indica, tanto como la ciencia o tecnología, que estamos haciéndonos, que estamos en trance de hacernos. No hay en nuestra época obras maestras, ni en el arte, ni en la política.

No es independiente el arte moderno del hecho contemporáneo de ser en nuestra época más rápidas las realizaciones o invenciones que las concepciones sobre ellas mismas en un contexto significativo general. De ahí que, a pesar del programatismo explícito de los ismos artísticos, las concepciones estéticas vayan a la zaga de ellos, salvo para señalar problemas y manifestar desconcierto. No es éste, por cierto, un hecho aislado, porque análogo problematismo afecta también a nuestra concepción contemporánea de la Naturaleza y aun de la ciencia. El hombre de hoy no se siente identificado con sus propias obras, como si por intermedio de ellas recibiera mensajes de lo desconocido.

¿No nos produce también el mundo natural, en su

intuición empírica o en la intelección que nos proporcionan las hipótesis de la ciencia, una extrañeza tan honda como el arte? ¿No nos conduce también a un afán de identificación, más difícil todavía, puesto que la expresividad humana parece ajena a las cosas naturales per se?

Por supuesto, se dirá, el arte no es la naturaleza. El arte es lo que el hombre agrega a la naturaleza o lo que hacemos, nosotros, hombres, con ella. Pero, cuando hablamos del arte contemporáneo, nos referimos a una construcción que de algún modo tiene conexiones con nuestro sentimiento de la naturaleza, aunque no se trate, para comenzar, sino de la propia naturaleza humana que sentimos desde dentro. El arte es una de las formas extrapolares de la naturaleza humana pues, a través de sus espejos, el ser humano intenta mirarse a sí mismo como naturaleza original —*natura naturans*—, y también asomarse, no sólo a su propia naturaleza, sino a la que está más allá de él. Mirar el mundo, como Heródoto, para ver y contemplar y asombrarse, cazador ante su presa.

La naturaleza vista por la ciencia nos es hoy más extraña que la de Aristóteles o Galileo. Nos lo es como la de Leonardo, que la observaba como artista, actor y víctima. También somos hoy víctimas de la visión científica de la naturaleza. Es significativo que este sentimiento de extrañeza —al cual aludimos ya con majadería— sea hoy tan general en la experiencia contemporánea. Las posibles culturas orgánicas no se sienten ni representan a sí mismas bajo el cristal aberrante de lo extraño. Ha habido hombres que no se han experimentado a sí mismos como diferentes de su contorno o de su suelo, hombres que han vivido —panteísticamente— la continuidad de lo natural y lo humano. Para ellos —y siempre hay ejemplares de esta actitud en la marginali-

dad de lo actual— hay un perfecto ensamble entre naturaleza y hombre, y el único problema reside en remover obstáculos artificiales que se opondrían a esta unión perfecta. Tal fue, más que el de Rousseau —hombre crítico—, el caso de sus seguidores. En cambio, para nosotros, nuestra propia naturaleza nos es extraña, tan extraña como nuestras obras y como nuestro devenir histórico. Nos es extraño lo que hacemos de nosotros mismos, y sobre todo lo que hacemos con lo más profundo de nosotros mismos. El coro de la tragedia griega no está afuera, está dentro de nuestra alma, con alaridos de censura. Este sentimiento de culpa —diríamos, para utilizar un término ya usual— se liga al más poderoso afán de identificación con las honduras antes insospechadas de nuestra naturaleza, individual y social. Mientras más extraño nos es un objeto, más intensamente queremos penetrarlo.

En la medida en que las cosas se nos hacen extrañas, pretendemos con más pasión conquistarlas, no sólo para conocerlas a ellas, sino a nosotros con ellas.

Por eso hasta la historia moderna del arte es cosa nueva, desde el momento en que algunos han buscado trazar una imagen del hombre a través de sus hechos, una imagen que represente tanto al hombre antiguo como al actual y al futuro. Los hombres, hasta hace unos siglos, y muchos todavía, se sienten identificados con sus mitos y con el quehacer de cada día. Para ellos la vida no cambia, es eterna en su precariedad, eterna en sus valores. Mas nosotros, modernos, no nos sentimos identificados con la historia —ni menos con nuestro presente histórico. Somos protagonistas de una historia que no es ajena, y ello crea el misterio de Kafka o de Picasso. La historia para los vigías de la modernidad hunde sus raíces en un misterio actual, no sólo en el pasado, sino en lo que está verificándose, ahora mismo,

en nosotros y a nuestras espaldas. Por eso el arte actual es más que estético, es síntoma. No es el arte que nos extasía con obras maestras y realizaciones acabadas, sino como concreción visible de una enfermedad, de una dolencia y de una incompletud singular del alma contemporánea. No estamos frente a la feliz impersonalidad de las artes arcaicas, sino frente a preguntas ardientes y conflictivas de un arte que nos irrita con el aguijón socrático.

Ha habido largamente, por milenios, sociedades sin historia, que vivían sin examinarse a sí mismas, semejantes en eso a la Naturaleza original. La nuestra, en cambio, se funda en la historia y se mira a sí misma, cosa que no podrán desconocer ni siquiera los que niegan el valor positivo de la historia anterior a su propio Milenio. Nos interrogamos —sobre el sí mismo— ante el espejo moviente de la historia, con el cual no llegamos a integrarnos. ¿Quién pretendería, sin ironía muy consciente, representar hoy a una época pasada? En nuestra cultura, las grandes secciones permanentes de todas las aspiraciones, religión, ciencia, filosofía, magia, tecnología, no están bien ensambladas entre sí, y se miran recíprocamente con desconfianza. Si en algún tiempo el hombre pudo sentirse identificado con sus creaciones, ese tiempo no es el nuestro. Nosotros no nos comprendemos vivamente mirando y profundizando nuestras obras capitales. Ni siquiera llega esta comprensión al reino de los valores y de tal incompresión ni siquiera se escapa la belleza. La sola mención del término provoca escalofríos. ¿Qué belleza?

El arte, en los últimos cien años —acaso por la sola seducción del término— ha perseguido una “belleza” que no coincide con la belleza natural, clásicamente codificada con arreglo a proporciones que parecían eternas —y se ha lanzado más bien hacia una vía más cog-

noscitiva que deleitante y, por lo mismo, más trágica en la relación de sus imágenes, para acercarse a algo que tiene que ver también con la aprehensión del ser.

Los valores estéticos son hoy, por eso, unos valores raros. No se podría asegurar que formen parte intrínseca de los valores sociales —cualquiera que sea la sociedad en que germinan. En el mundo contemporáneo, no hay valores estéticos tan integrados en ninguna realidad social como para ser en ellos indiscutidos y tener allí su sitio. No somos impersonales en nuestra visión estética del mundo, no nos sentimos, desde el arte, perfectamente correspondidos por ningún mundo.

¿Quién construyó los grandes monumentos artísticos del pasado? Una sociedad que se reflejaba en ellos. ¿Nos miramos hoy en nuestros rascacielos o en las grandes obras de la ingeniería? Tal vez sí, pero no sólo con un poco de espanto. También con extrañeza. “Y el hombre, ¿dónde estuvo?” pregunta Neruda en Las Alturas de Macchu Picchu. Bueno, ahí estuvo, más que nosotros en nuestras nuevas pirámides de Brasilia.

Las grandes obras de hoy no son hechas por ninguna sociedad coherente, sino por personalidades que están en rebeldía frente a su sociedad —Le Corbusier, Frank Lloyd Wright— que proponen una estética urbanística mucho más humana que las formas arquitectónicas imperantes. Habría que decir que el impulso auténticamente humano no se mantiene sino por unos cuantos rebeldes insumisos.

Por medio del arte que hacemos, más o menos apasionadamente, y al margen de las modas, nos incomprendemos, nos mostramos figuras que no están hechas para la comprensión, que son interjectivas, como la *action painting*, que no está hecha para la intelección. En el siglo XIII, algunos, Santo Tomás de Aquino o San Buenaventura, sintetizaban o proyectaban la visión total que el

hombre tenía de sí mismo y de su sociedad. Nosotros no contamos con nada semejante. No hay un edificio, como una catedral gótica, que nos exprese en el bien y en el mal. Tenemos una relación conflictiva con cada una de nuestras obras y por eso nuestro arte es experimental por esencia y cambia todos los días.

El arte hoy no nos da seguridad y busca más bien provocar la inconformidad —sea ante la sociedad burguesa, sea ante las llamadas socialistas—, y, en tal virtud, es, en su ápice expresivo, objeto de persecución. La vivencia de discontinuidad, fragmentación e inautenticidad, que bien poco expresan las declaraciones optimistas de cada lado del tablero de las definiciones, halla su difícil camino de manifestación en la creación artística. En un plano superficial, pero revelador, anotemos, como todos saben, que los artistas norteamericanos, soviéticos, chinos o los de cualquier parte son resistentes y de algún modo purgados.

La estética en otras épocas, era más una meditación acerca de la belleza que filosofía del arte, como tiende siempre a ser la nuestra, en cambio. Por lo mismo, es conflictiva en sus tendencias y en sus planteos y suele llevarnos hacia objetos nada claros, en el dominio de la expresividad y de la comunicación. Mientras la vieja estética no nos ayuda a comprender el arte actual, éste sí nos ayuda, proyectivamente, a comprendernos a nosotros mismos. Aquí también se nos muestra, y no sólo se insinúa, una dicotomía entre lo que concretamente hacemos y lo que concebimos, desde lo alto, sobre nuestro hacer, entre los valores y los bienes. La verdad es que no nos concebimos claramente y no podríamos sujetarnos a definiciones —como alguna vez fue posible—, pero tenemos ante nuestra vista psicológico-cultural la ejecución de lo que somos. Como ha dicho bien Jean-Paul Sartre, en frase epigramática, que vale más para la cultu-

ra moderna que para otras, "el hombre es su proyecto". Somos en la medida en que vamos siendo. Ya Oscar Wilde había expresado, más de medio siglo antes, en sentencia que tenía otra intención sin duda, un pensamiento semejante: "No me preocupa lo que soy, sino lo que voy siendo". No somos nada, en efecto, plenamente terminado en virtud de concepciones iniciales, al modo platónico. Somos en la medida en que vamos realizando nuestro propio proyecto.

Pero tal proyecto no se funda tampoco en bases estrictamente conscientes. Va surgiendo de una colaboración entre la inteligencia ordenadora y el afán —o misterio— de cada día, que la inteligencia puede alumbrar o no, hasta ciertos límites. El hombre empieza a hacer —y a ser— su historia en cuanto se problematiza.

Si tenemos hoy tanto interés por la historia y sus antecedentes, ello se debe al fondo y trasfondo de nuestro problematismo, en cuanto no nos sentimos hechos, sino haciéndonos con ignorancia del origen y la meta, y aun con negación —a veces deleitosa, a veces cargada de angustia— de tal meta eventual. ¿Una meta de la historia que no lo sea de las personas, de todas ellas? Es ésta una imagen monstruosa que nos acecha desde el inconsciente. ¿Metas individuales, sin inclusión de toda la humanidad, sin esperanza para todos? Otra visión monstruosa. Tal vez estas fuentes de angustia vayan acrecentándose cada día más en el futuro, con todas sus necesidades y contingencias.

Cuando trabajamos en la creación artística, no tenemos conciencia del fin. El hacer artístico contemporáneo es cada vez menos teleológico. En planos más amplios, tal proposición no carece tampoco de sentido —la contrapartida está en el énfasis exesivo que algunos ponen en nuestro tiempo en la idea de planificación—, pues sin duda reduciríamos nuestra cosmovisión, hasta

hacerla falsa, si la fundáramos sólo en bases económicas o logicistas. Lo honrado será decir que ignoramos totalmente lo que será nuestra humanidad dentro de 100 años. Un hombre de 1.300 no vivía desde grandes problemas, sino desde grandes o pequeñas concepciones o creencias y cumplía con su función, grande o pequeña, al margen de toda idea de proyecto. El arte era también una función.

Se ha dicho ya de sobra, en la abundante crítica contemporánea de la cultura moderna, que la persona actual no está integrada a ninguna sociedad racional o irracionalmente constituida, por lo cual la vida de grupos y personas es por esencia problemática y progresa en virtud de rupturas, sin olvidar, en el punto de origen, la ruptura del sí mismo, tan significativa cuando se trata de la génesis de la expresión artística moderna. No importa para este efecto que la ciencia haya avanzado inmensamente. Su propio avance nos muestra —y demuestra— que el mundo es más extraño y rico de lo que creía Galileo, que nosotros, hombres, somos más extraños, que el Universo es extraño. La idea platónica del Cosmos no mantiene validez sino en el plano religioso, no ya en el científico.

Un hombre angustiado por la extrañeza de sus propias creaciones no vive ya en el Cosmos platónico. Nuestros frutos espontáneos —los tesoros producidos por la fantasía creadora— no nos revelan naturaleza, sino historia, y por la historia, adquieren, más allá de ella, significación metafísica. Todos los productos de la cultura están hoy circundados de una aureola metafísica. Nuestras obras son una manera de preguntarnos por lo que somos.

¿Por qué tenemos tanto interés por la arqueología, por ejemplo? Buena parte de la investigación científica acerca de las artes se dirige hacia las obras prehistóricas.

Incluso en nuestro medio, jamás había existido tanto interés por las artes precolombinas. Nos interesa el hombre anterior, nuestro antepasado, en la medida en que él es también nuestro contemporáneo, en que somos ese hombre.

El hombre ha vivido épocas enteras sin mucho interés por sí mismo, concentrado utilitaria y religisamente en sí, pero sin preguntarse demasiado por su propia significación. En cambio, nosotros vivimos, con pasión que llega a lo neurótico, a provocar conflictos internos y a romper la unidad de la existencia normal, pendientes de lo que somos y de quienes somos. Si hay alguna pregunta que resuene profundamente en el fondo de las almas, y con mucho que ver con la génesis de las artes expresivas, es ésta cuyo centro está en el saber quién es uno. ¿Sería tan apasionante esta pregunta en el siglo VI Antes de Cristo?

No hallamos testimonio de interrogación semejante salvo en escritos bíblicos o hindúes. En los viejos escritos prefilosóficos se canta a Dios o a los dioses, se canta al Universo, a la historia del hombre en su lucha de cada día con las cosas, pero nadie se pregunta mucho por lo que él es como sí mismo. Es ésta una pregunta reciente, y acaso sea la que mejor anima el mundo del arte contemporáneo, con su sentimiento de extrañeza y su afán de identificación.

¿De dónde deriva esta pregunta? Tiene tantas formulaciones. Desde la forma puramente metafísica que tiene por sujeto al Sí Mismo en su mismidad, hasta sus implicaciones sociales, empezando por el significado de la sociedad humana en el conjunto de un Cosmos cada vez mayor. Pero también tenemos el presentimiento de que la interrogación no esté muy bien formulada cuando su punto de partida sea sólo el ser social —como si éste, a la postre, no existiera metafísicamente. En cambio, ad-

quiere imperiosidad, urgencia y vigencia plenas, como para despedazarnos desde dentro, cuando tiene como partida al ser individual —como ocurre en el caso de las artes contemporáneas.

Mientras las ciencias avanzan en la actualidad, con sus hipótesis, para darnos alguna respuesta acerca de nuestra situación en el mundo físico —cosmos o universo—, podría decirse que las artes trabajan en el sentido contrario, en la dirección de la intimidad, hasta de la interioridad expresiva de la materia misma, preguntándose no sólo por el significado del género humano en el mundo físico, sino, más aún, por el sentido de la persona frente a sí, frente a su propia alma y frente a ese otro mundo, que trasciende al físico y lo envuelve, el ámbito de la vida humana y sus símbolos. No es tan aventurado afirmar que el arte moderno —a pesar de sus muchas acepciones, fases y tendencias— es una sostenida y plural pregunta que surge de la interioridad, por lo cual resulta más soterrado y enigmático que el arte de otras épocas, aun para sus propios contemporáneos.

Desde fuera, todo parecería indicar, por el contrario, la condición materializante del arte. El artista no trabaja sino secundariamente con conceptos y, aunque su materia originaria sean las imágenes, opera con cosas, como los alquimistas, con la materia y sus matices, con masas y pigmentos, con teclas, cuerdas y bronces, con lenguas sonoras. Y, sin embargo, todo este trabajo tan exteriorizante se vuelve hacia lo interno, hacia la figura oculta del artista mismo y de su dinámica intimidad. Tal vez por eso, no podríamos conocer mucho de la vida secreta y concretísima si no fuera por los testimonios artísticos. La ciencia o la filosofía nos muestran un cuadro del hombre y del mundo que nos afecta directa o indirectamente, en cuanto recibimos sus visiones o padecemos sus consecuencias, pero, en general, bien poco nos dicen

acerca de las cifras irracionales de nuestro más escondido conocimiento.

El hombre empieza a averiguarse a sí mismo —en la más íntima de las intenciones— en la historia, es decir en sus obras, costumbres, usanzas, artes. Las obras de arte son la huella del hombre como la estela plateada de un caracol laberíntico y reflejan aspectos de nuestra conducta y sus motivaciones que no habríamos conocido sin proyectarlos, sin amasarlos expresivamente. Nos conocemos como un astro en su órbita, como un cometa en sus rastros. Nuestras huellas son nuestras obras y nuestras obras más perdurables, en materia de comunicación, son nuestras artes.

El autoconocimiento se da de modo eminente en lo que hacemos con libertad creadora, en los riesgos imprevisibles de esa libertad, que conduce, no sólo en las artes sino en toda creación humana, a la trascendencia. El ser humano no vibra sin ella. Somos pequeños, mezquinos y desgraciados cuando nuestra vida, jibarizada, se aleja de la trascendencia, en cuanto esquivamos esta tarea, que consiste en abrazar, reflejar y crear mundos, que en cierto modo nos salen desde dentro. Desde esa fuente que en nosotros es, al mismo tiempo, individualísima —ens concretissimum— y universal. Acaso por eso cuando en dos o tres siglos más, algunos hombres o entes de capacidad cognoscitiva quieran saber cómo fue el hombre de nuestra época, recurran, más que a los rasca-cielos, a los grandes puentes entre los continentes y los astros o a los planes económicos, a la secuencia de las revoluciones con libertad o sin ella, a estos otros íntimos vagidos, a estos cristales, espejos y parábolas que son los cuadros, los poemas, la música concreta, pequeñas cosas en que anida la trascendencia del ser humano.

## ARTE MODERNO Y TRASCENDENCIA

¿Qué trascendencia pueden tener la pintura o la escultura? ¿En qué medida podemos utilizar este concepto —de raíz filosófica y teológica— en nuestro campo? No son pocos los artistas contemporáneos que insisten en el valor cognoscitivo de sus operaciones, y de las intuiciones originarias o conexas a la creación artística. Lo que bien vale también para la contemplación igualmente activa de sus obras. Por cierto, se tratará de una experiencia en varios grados desímil del conocimiento intelectual puro, más, por ella, se asegura, conocemos también de algún modo —pensamiento que, en otros contextos está desarrollado en Platón y Aristóteles, que se propusieron el mismo problema.

El contacto de la conciencia humana con el hacer artístico no es sólo de goce sensible, ni siquiera de goce estético. El artista crea cosas y símbolos y descubre significaciones. Ya Leonardo, en sus cuadernos, se pregunta una y otra vez en qué medida podría conocer mejor por el arte lo que no podría conocer por la ciencia. La disección del cuerpo humano era para él una operación a la vez científica y estética. Siglos más tarde, Goethe, en su teoría de los colores y en sus investigaciones morfológicas, procedía al mismo tiempo como hombre de ciencia y de arte.

Lo cierto es, sin embargo, que el artista configura su objeto más sensiblemente —y con más libertad— que el científico. No obstante, los epistemólogos también nos advierten en nuestra época que los objetos de las ciencias no son tan enteramente dados como se pensaba ni son tan patentes y que, en alguna manera, para configu-

rarlos los creamos, recortándolos en la inagotable urdimbre de los estímulos sensoriales. Se aproximan, en la visión moderna, el trabajo científico y el artístico. Pero no llegan a juntarse. El afán de la ciencia conduce al descubrimiento; el de las artes, a la expresión. Mas, ambas instancias se nos dan como actos creadores, pues no descubrimos en la ciencia sólo a base de la contemplación o de la observación puras ni creamos en el arte con los solos caprichos de la imaginación. El científico no es un puro contemplador y el artista une, en singular comunidad, la acción materializante con las intuiciones de la fantasía y los objetos del entendimiento.

El artista crea sus cosas por medio de la acción, trabajando con la materia, palabras, greda o sonidos musicales y sometién dose a las dificultades, limitaciones y exigencias que esas materias imponen —o a las libertades que abren. En contacto con ellas, como Dios con los elementos que fue Él mismo creando, se originan nuevas imágenes, proyectos y criaturas imprevistos. Paul Valéry insistía en la importancia estética de la exigencia en el acto creador. Se trataría de una exigencia a la vez formalizadora y materializante, al margen del estado de inspiración y de entusiasmo. Cuando estoy entusiasmado —y creo tener a Dios conmigo— me dejo llevar, me entrego a mi propia facilidad; pero si, por el contrario, procedo con lucidez, si me someto a cánones cada vez más duros —rimas o estrofas difíciles o metas de dificultad creciente en cada una de las artes—, me pongo en condiciones de descubrir cosas que no son ya el fruto de mi facilidad y que no se me ocurrirían todos los días, objetos que no son mis lugares comunes, y que provienen justamente de mi disciplinada audacia. Las más altas formas de la vida mental son proyectivas porque la si que se ahonda y enriquece sólo en cuanto se proyecta, en cuanto sale de sí formando entes que le son en apariencia ajenos. De ahí

que la experiencia artística creadora sea una forma particular de la trascendencia empírica, pues no se trata de la trascendencia en lo inteligible, sino de una trascendencia en lo sensible operada por la imaginación materializante. Nos trascendemos en la forma que damos a la materia sensible.

Parecería, al contrario, que lo sensible se halla lejos de la trascendencia. Durante mucho tiempo, los objetos del conocimiento sensible fueron abordados por un cierto tipo de sicología fisiológica —incluso en el campo de la Estética. Podemos sugerir, en cambio, que en la propia estructura sicofísica del ser humano hay antenas que llevan a descubrir —y que sólo vemos en cuanto lo proyectamos, rompiendo cortezas y salvando obstáculos que con otros instrumentos no pudiéramos haber superado. También es posible —¡por cierto!— que nuestro cuerpo realice obras fecundadas por el espíritu y que este mismo se conozca a través del cuerpo, y de los cuerpos, como si por la experiencia corporal misma echáramos redes en las aguas tormentosas del Ser.

Antes de la pesca —no siempre milagrosa—, no sabemos cómo van a ser ni cuáles serán los resultados. Recordemos la nota esencial de extrañeza que inspiran las artes contemporáneas. Las creaciones artísticas de nuestra época, en cuanto sean auténticas, son tan extrañas para el propio creador como para los demás. Si no es así, se inscriben en un nuevo academismo.

En cambio, las obras de las épocas orgánicas —las que podemos llamar clásicas— son siempre de algún modo previsibles y no producen extrañeza ni en el creador ni en el contemplador. Son cosas que se esperan, como los frutos de la fe en el dictado de San Pablo. Pueden presentar una mayor o menor maestría, hasta pueden ser perfectas. Revelan mayor o menor dominio del artista sobre su materia y su técnica y pueden ser ejecutadas

colectivamente, como en los talleres del Renacimiento, en que el maestro pone el incitamentum, la idea inicial y el método que orienta el trabajo de los aprendices y oficiales. El maestro artista da la norma general y dirige su industria de cosas bellas.

Desde el Romanticismo, esta sola idea fue por entero desdeñada como cosa que representaba lo peor del academismo pretérito. Desde entonces, aunque suelen aparecer otra vez grandes talleres que tienden a una nueva concepción y ejecución colectivas del arte —pensemos en el Muralismo mexicano—, las grandes obras que representan hitos son grandes nombres, no una obra en particular. Ni siquiera pinturas de tanto bulto histórico como las Demoiselles d'Avignon o el Guernica de Picasso. Los estilos se individualizan en nombres de artistas, pero no en obras singulares.

¿Por qué este carácter tan altamente individualizado de tales trabajos y de tales obras, cuando la experiencia de trascendencia en lo sensible parte de raíces profundas de la personalidad que deberían ser universales? En este punto preciso, podemos sugerir, a la vista de movimientos como el arte constructivista en la pintura o la antinovela, y hasta el op-art o el pop-art, una vuelta del péndulo y una culminación del círculo del Arte Moderno. Pero eso queda para después.

La personalidad artística creadora no ha estado ensamblada en el conjunto de las operaciones culturales contemporáneas, por mucha que haya sido su influencia. Y lo mismo puede predicarse de la religión, de la filosofía, de la ciencia, a menos que veamos a esta última a la luz de la tecnología. Los creadores artísticos han sido —y siguen siendo, en gran medida— seres marginales, aunque hayan alcanzado las cimas de la notoriedad y la fortuna. Picasso sigue siendo marginal, a pesar de su riqueza y de su éxito publicitario. No está integrado a

ninguna sociedad concreta —aunque sea oficialmente marxista, o comunista, como que no es celebrado en la URSS tanto como en Francia o en EE.UU. Es que nuestras sociedades son múltiples sociedades espirituales coexistiendo, mientras tanto y mientras puedan.

Bueno, se dirá con razón, sociedades orgánicas perfectas no han existido jamás. Pero sí algunas considerablemente más orgánicas que la nuestra, que asignaron al artista —pobre ciudadano al fin— una posición funcional.

Nosotros vivimos todavía de otra imagen del artista: hombre marginal incluso en medio de sus triunfos y riquezas. Un artista para quien no existe una sola sociedad que le pide sus productos, sino múltiples centros discordantes entre los cuales él simplemente coexiste, fundando sus raíces en fuentes heterogéneas que representan tanto la extrañeza como principio de expresión, enfático y trágico, como el afán de identificación y trascendencia.

A pesar de lo mucho que hablamos de la masificación creciente de la vida en sociedad, fenómeno indudable, quién sabe si justamente por eso la experiencia de trascendencia en lo sensible resulta siendo más liberadora y proyectiva, en cuanto permite lanzar hacia afuera, y a través de cosas, aquello mismo que la sociedad masificada oprime, el yo más profundo, las raíces del propio ser intransferible.

El que esta proyección de la trascendencia se realice tanto entre nosotros a través del arte —que por esta vía está llegando también a las masas—, es un indicio de que las otras fuentes de trascendencia —como la religión— tiene menos fecundidad y nos dan menos oportunidades de realizar operaciones semejantes por su propia vía. Es un signo también de que nuestra situación en el mundo de la cultura es no sólo incómoda, sino de tenaz incerti-

dumbre. Por eso hasta la más mínima de las creaciones materiales expresivas resulta siendo significativa estéticamente.

Buena parte de las cosas que producen nuestros artistas, desde París hasta el Japón, las Filipinas y hasta Islandia, habrían sido consideradas baladíes por un hombre del siglo XVIII. Hasta un Goethe, que tenía la afición de mirar estampas exóticas y de pasar enteras tardes de lluvia examinando sus colecciones de la naturaleza y de las artes, al ver muchas de las nuestras se habría preguntado: "Bueno, ¿y qué significa todo esto?" ¿Cómo podríamos pedir a San Pedro, en las puertas del cielo, un pasaporte para la eternidad con tan frágiles obras? Aun contando con la ironía de Goethe y con todo su olimpismo, como que él era también un hombre con la experiencia de la incertidumbre, le habrían parecido insignificantes muchas de las cosas del arte que nosotros miramos como preciosas y de valor imponderable. ¿Por qué?

Tal vez porque nosotros concedemos valor, como Leonardo, a cualquiera cosa expresiva, por mínima que sea, producto de la creación imaginativa de las manos, o simple capricho de la fantasía que recorta figuras dondequiera. Podemos mirar así, con interés y hasta apasionamiento, las formas que el tiempo y la lluvia imprimen en los muros ruinosos, como a las obras calculadas del pop-art que, si alguna importancia tendrá en definitiva, la conseguirá por el hecho de que viene a demostrar prácticamente que de todo se puede hacer una obra artística, lo que es como decir que todo en nuestro mundo, mirado desde cierto ángulo, es expresión, es arte, según como lo integremos, en el cuadro de nuestra experiencia visual o auditiva. Esta liberación proyectiva puede ser anarquizante en sus apariencias, pero en el fondo no lo es, aunque los productos sean repulsivos y extra-

ños hasta para quien los ejecuta sin haberlos previamente concebido.

Cabría agregar que, a estas alturas de nuestra experiencia histórica, nos interesa sobre todo el sentido de las obras artísticas, como, en la proyección de nuestra profundidad, nos afecta más lo que hacemos sin preconcebir lo que lo efectuado a base de cálculos y proyectos. Mientras en el campo de la economía, de la tecnología —y aun de la política— es necesario planificar y prever —para lo cual han surgido los consiguientes especialistas—, so pena de ir a la ruina, al desorden o al no hacer nada, en esta otra área del interés humano, en el acto de la creación expresiva, lo que importa es una experiencia —también activa—, pero de consecuencias imprevisibles para su propio autor. No se requiere una clarificación anterior. Lo que importa es el pez o el animal sin nombre que recogen nuestras redes de las aguas oscuras. Nos importa saber, por videncia, lo que antes ignorábamos del mundo o de nosotros mismos, en virtud de la trascendencia en lo sensible, que hace también de las cosas materiales un signo de la trascendencia espiritual.

En efecto, las cosas nos resultan por un designio que no estaba por sí implícito en ellas, expresivas. También podemos identificarnos con ellas —¡también son divinas!—, también nos tocan desde dentro, también nos descubrimos en ellas, también pueden ser, en el sentido de Goethe, un símbolo de nosotros mismos, como que todo es un símbolo. Acaso la tendencia general del arte moderno, integrado en el conjunto dinámico de nuestra cultura, consista en llevarnos a la convicción —vívida— de que existimos en un mundo de símbolos, que creamos en colaboración con las cosas. El Universo como tal —nuestro Universo— es también, en esta perspectiva, un símbolo o una cadena de significaciones que se establecen en una teoría que está haciéndose, como se hace,

con identificación y extrañeza, el arte que la interpreta desde dentro. ¡No cualquiera, por supuesto!

Pues la operación del conocimiento artístico es y ha sido difícil. La operación simbolizante se carga en la intimidad y en la apariencia de la materia, es decir, se trata de dos movimientos opuestos y complementarios, como son el buscar la intimidad por un quedarse en las apariencias. La antigua estética insistía en el carácter puramente apariencial de las artes visuales y en su correlativa falta de interioridad y profundidad. La Venus de Milo o Los Esclavos de Miguel Angel o Los Burgueses de Calais serían sólo aquello que está ahí, sin más, visibilidad o plasticidad pura, que ven nuestros ojos con su apéndice manual. ¿Adentro? adentro no hay nada, sino la materia prima, sin forma. Bueno, es claro que el lenguaje artístico trabaja con apariencias, pero ahora sabemos que no hay apariencia que no posea su profundidad, su significación simbólica. Cada forma —aun las geométricas— es el esbozo de un gesto comunicante. La obra de arte que no sea susceptible de traducirse en un gesto resulta siendo totalmente inexpresiva, como es para muchos la pintura concreta, aunque sus epígonos aseguren justamente lo contrario. Según ellos, la expresividad más arquetípica se daría en los gestos más simples, en esas superficies sin fondo —o con muchos— o en la figuras geométricas que, con la máxima economía de medios, se extienden en la sabiduría de sus colores, líneas y volúmenes.

Así, un Joseph Albers o un Barnett Newman llegan a atribuir caracteres extrasensoriales a telas que exceden en simplicidad de elementos a todo lo que la pintura había hecho hasta nuestros días. Tanto los unos como los otros representan la exaltación suprema de una visión que no puede ser sino captada por la vista, con todo su absolutismo y todos sus arcanos. La inteligencia críti-

ca no tiene nada que agregar a esa plenitud de la visualidad, así como no podría tampoco favorecer en nada a la comprensión última de una experiencia mística. En la investigación pura del color y de la forma, encausada en formas estrictas que están por encima de la naturaleza, se logra el prodigio de realizar, sin representación, una suerte de eidos platónico o, mejor, la música de las esferas de Pitágoras, en pozos de luz y de inocencia. El arte pictórico viene a ser, así, un acto de catarsis. En busca de la visualidad más acendrada, el artista llega a una purificación que va más allá de la mano que la produce y del ojo que la proyecta. La sensación pura del color aliada con una forma simple suele determinar efectos de sumo deslumbramiento que penetran en la trascendencia. Por eso decíamos antes, con otras palabras, que hay en el mundo una espiritualidad que no sólo se da en las ideas, sino también en lo visible. Se diría, viendo a Albers o Newman, que el espíritu puede estar también en los sentidos, y que el ojo, como el oído y el tacto, pueden reivindicar su parte en la redención final.

Más, hasta en esas situaciones-límite, la forma sensible puede llegar al gesto y, por lo tanto, a la expresividad, y aun a un cierto género de expresividad autodestructiva en cuanto altera las leyes y formas de la materia, desde que la materia no es en sí gesticulante. La materia tiene su propia gravedad, su propia estancia, que es un estar y permanecer sin expresión. Hacerla hablar o expresarse es un difícil trabajo humano, a menos que se posea la espontánea capacidad simbolizadora de los pensadores arcaicos o de un Empédocles, que vuelve a los elementos primeros en calidad de símbolos ordenadores: el Fuego, la Tierra, el Aire, el Agua. En nuestro tiempo se da algo semejante, en otras esferas del conocimiento, en el contacto, siquiera indirecto, con la intimi-

dad de la materia y sus fuentes de energía, sea en los átomos, en el plasma o en las substancias que tienden a ser simbolizadas, es decir, incorporadas a la experiencia imaginativa del hombre.

Nos alejamos así de las apariencias, de lo visible perceptivo, en busca de lo imaginario y adivinatorio. Mucho de la obra artística de los últimos años se enlaza con este querer entrar en visiones que son, al mismo tiempo, adivinaciones y contactos, determinados por la impulsión profunda de una intimidad con la materia que adquiere señales de misterio. Esta materia entrevistada por los microscopios electrónicos o los telescopios, tan extraña a nosotros y a nuestras visiones habituales, puede resultar siéndonos tan nuestra como un rostro humano en su antigua nobleza o en la angustia ancestral de sus gestos. También puede ser humanizada.

Ello ocurre porque la creación artística brota de todos los temas reales e imaginarios provocados o suscitados por la experiencia, cualquiera que ésta sea. Todos los dominios de la acción y del procedimiento humanos son susceptibles de pasión estética. El arte es, en este sentido, vaso comunicante y espejo. Naturalmente espejo transfigurador, deformante, empequeñecedor o ampliador, ahondador de atmósferas, descubridor de aureolas. Un espejo que revela otras caras en la cara misma que él refleja. Su función es la contemplación activa que brota de la trascendencia de lo sensible. En tal carácter —de actividad—, esta contemplación —la del arte— no se da de una vez: se va haciendo, se va conquistando como por círculos concéntricos y suele perfeccionarse sólo en la medida en que la precede una lucha. Se trata de una contemplación dialéctica que se funda en el juego de los contrarios. Nos asombra lo heterogéneo a nosotros —lo que no somos—, pero de eso justamente queremos adueñarnos, con eso queremos identificarnos. Desde luego,

la contemplación en su sentido más estricto, dista mucho de ser pasividad. Es, al contrario, la actividad más propia del espíritu, la actividad espiritual por excelencia, como nos dice Aristóteles y como dirán los Escolásticos a propósito del mismo Dios y de los bienaventurados, que viven en la contemplación del Creador. Mas, la contemplación activa, propia del arte, viene a coincidir, como desde el otro lado del espejo, con la idea de trascendencia en lo sensible, como que es una contemplación que no se consuma de una vez. Se va haciendo, se va conquistando con las manos en la masa.

Es innegable la existencia de una relación entre ese dinamismo dialéctico y el hecho de que en las sociedades críticas el artista no se siente nunca identificado de modo total y definitivo con su medio ni con sus propias creaciones. Con frecuencia siente que detrás de éstas, en la interioridad de la cual surgen, hay zonas no iluminadas. Quién sabe si por esto mismo se pide al arte que sea iluminador y proyectivo, una luz en lo oscuro, dotado de una especie de función mayéutica. Acaso por eso también se tienda más al culto de las personalidades que de sus obras. Así, el arte moderno no es una colección ideal de obras maestras. Desde luego, se cansa frecuentemente de sí mismo y prefiere experimentar en el placer de la autonegación de sus formas anteriores. Es comprensible que no tienda, entonces, de una manera directa, consciente y desahogada hacia la obra maestra, sino hacia expresiones móviles, precarias e intensivas de la personalidad creadora. Por esta vía suele llegarse al extremo opuesto, a la impersonalidad dionisiaca sustentada en la ebriedad del acto creador. No es extraño, entonces, que Jackson Pollock, haya declarado: "Cuando estoy dentro de mi cuadro, no me doy cuenta de lo que estoy haciendo". Estar dentro del cuadro que uno está haciendo significa dejar de ser un yo, trascenderse.

## ARTE MODERNO: PRESENTIMIENTOS Y PREGUNTAS

El arte moderno se nos aparece, pues, bajo un creciente imperativo de cambios, cada vez más radicales y más rápidos, que se intensifican desde el impresionismo en adelante, hasta llegar a la declarada *impermanencia* de los *happenings* (sucesos, eventos); que intentan representar, dramatizar o provocar el cambio puro en su continuidad, en su espontánea improvisación y en sus simultaneidades.

Por eso mismo, sería difícil elegir de la masa imponente de las obras artísticas contemporáneas —pintura, escultura, cine— como en el pasado, un repertorio ideal de obras maestras. “Nada envejece tan rápidamente como los signos de la pintura no figurativa de vanguardia”, declaró no ha mucho uno de sus epígonos, Georges Mathieu, no sin cierta amargura.

De un siglo a esta parte, estamos descubriendo continuamente nuevos métodos, materiales, organizaciones y sentidos, nuevas significaciones en suma, que sacuden la balanza del gusto estético y llevan a imprevistas identificaciones eventuales. Dijérase que el arte se cansa de sí mismo y, al experimentar nerviosamente, no teme el proclamarse a veces no-arte o no-estético, como es el caso de algunos de los más recientes representantes de la escuela de Nueva York. El experimento se expresa a golpes de sismógrafo y traduce las conmociones de la sesibilidad contemporánea. No puede tender naturalmente, entonces, a la concepción y ejecución de obras maestras, sino a la expresión siempre móvil de sí mismo, aun independientemente de cualquiera relación directa con la personalidad que lo crea. El culto romántico de la

individualidad creadora suele conducir a su oposición dialéctica, a una nueva impersonalidad, que permite al yo salir de sí mismo, en el olvido, superación y vencimiento de los límites individuales, para entrar en efusiones semirreligiosas o colectivas, como en los *happenings*. Buena porción del arte informalista se halla cargada de esta intención comunicante totalizadora, que exige una participación igualmente activa del antes llamado contemplador, que ahora deviene tan actor como el autor mismo.

Uno de nuestros ensayistas, Jorge Elliott, ha juzgado duramente esa actitud, que denomina *patetismo falaz*, según él, condenable, por llevar a una suerte de ebriedad sin exigencias, que no alcanza a ser dionisíaca, porque no es significativa de nada y porque excluye a toda clase de tradición y pensamiento.

En las frases de Jackson Pollock: "Cuando estoy dentro de mi cuadro no me doy cuenta de lo que estoy haciendo", se revela ese abandono del yo consciente. Sólo el cuadro podría saber lo que va siendo y, como tal cosa es imposible, el crítico dirá que el pintor, falaz y patéticamente, se ha puesto al margen de los horizontes de la mente humana. Sólo después de un período de familiarización —dirá Pollock— podrá ver el pintor, retrospectivamente, lo que trató de hacer.

La obra comienza, pues, por producir extrañeza a quien la crea, pero, como a ello se une una especie singular de identificación psicológica o parapsicológica, puede darse —para el creador y el contemplador al mismo título— una apertura vivencial del tejido de significaciones que la obra contiene. ¿Armonía preestablecida entre lo que el artista desea y lo que resulta de su quehacer? Sostiene Elliott que el experimentalismo plástico, cuyas consecuencias son casi siempre imprevistas para quien lo pone en práctica, ha sido adoptado

por los artistas en gesto de servil imitación de las conductas de la ciencia positiva. Podríamos pensar más bien, que en uno y otro campo la experimentación surge de imposiciones bien características del espíritu moderno, que se bifurcan en cuanto a sus métodos, fines y rendimientos, pero que provienen de un tronco común.

¿Armonía preestablecida? "Sí", contestaría Pollock. "Efectivamente, así es". Hay operaciones creadoras felices y otras que no lo son, lo cual no depende de actos de voluntad, sino de una conjunción de circunstancias imprevisibles, como las que determinan los "días felices" y los "nefandos".

A este propósito, señalaba Herbert Read, la influencia ejercida en la mentalidad artística contemporánea por dos factores intelectuales y afectivos disímiles y en cierto modo convergentes: elementos filosóficos orientales, como los que integran el Budismo Zen, y el Psicoanálisis freudiano, completado por las hipótesis de Jung acerca del inconsciente colectivo y la importancia de determinados arquetipos. Insinúa Read que causas culturales comunes habrían llevado a la eclosión de los tres fenómenos —arte contemporáneo, predominantemente no figurativo; difusión de filosofías orientales entre las élites de Occidente y psicoanálisis. Todas entrañan tentativas de ruptura con el mundo de la experiencia acostumbrada, en un afán de llegar a descubrir o expresar aquello que se nos oculta en nosotros mismos o en la realidad trascendente que se asoma desde dentro de nosotros.

Desde un Van Gogh o un Gauguin, ciertos artistas han dado vida a cuadros y esculturas que asumen el carácter de una revelación del mundo interno. Es el costado expresivo —a veces expresionista— de la creación plástica. El cuadro o el volumen adquieren una vida propia. Ya en las culturas arcaicas nos hallamos con intenciones parecidas, que determinan consecuencias prácticas, co-

mo que los objetos del hombre primitivo son siempre animados y poseen, aparte su carácter instrumental, potencialidades estéticas y religiosas. De ahí el respeto que rodea a estatuas o relieves, imágenes que concentran fuerzas ocultas, palabras que tienen libertad y poder, que no se pueden pronunciar en vano y sin peligro de aniquilamiento, delirio o locura. Hay palabras capaces de romper el equilibrio del mundo. Esa experiencia de participación nos lleva a sentirnos sustancialmente ligados con lo que nos es ajeno, nos lleva a descubrir nuestro propio retrato en otro rostro.

La aplicación de estas ideas a la comprensión valorativa del arte contemporáneo conduce, sin duda, a considerables alteraciones de las perspectivas axiológicas e históricas y a una visión discontinua de la experiencia estética, que sería siempre un nuevo comienzo.

De ahí la resistencia que ellas suscitan por parte de quienes ven, o quieren ver, unidad de desarrollo en la historia de las artes.

## ARTE MODERNO: EXPRESION Y FORMA

El análisis del arte contemporáneo se parece a un trabajo de Sísifo, pues ocurre con él como con muchos otros temas de nuestra cultura, que hay que comenzar siempre de nuevo, con destino de precariedad. Desde luego, actúa sobre nuestro pensamiento la extrema velocidad de los cambios, que nos hace estar siempre un poco atrás de los hechos imprevistos; pero, sobre todo, la complejidad de los temas culturales y de sus relaciones mutuas de sentido nos hace descubrir posibilidades ocultas que tienden a realizarse superando nuestras expectativas. No es ésta una afirmación necesariamente optimista, ni siquiera en el terreno más circunscrito del arte, sino puramente descriptiva. Los cambios de la realidad cultural superan nuestra imaginación. Es por eso, tarea necesaria del pensamiento preguntarse a cada instante, y en cada instancia, por el sentido del movimiento mismo que nos envuelve y nos arrastra. ¿Estamos, cada uno de nosotros, por supuesto, integrándonos a la nueva cultura o estamos desintegrándonos? ¿No es ya un monstruo arcaico un admirador de Proust o de Matisse? ¿No estará ya dejado de la mano de Dios el admirador de la belleza, el clásico "contemplador estético"?

Ningún hombre contemporáneo puede contemplar en plenitud su propia cultura, como antes el viajero los límites de su comarca desde lo alto del campanario de la aldea. Ni siquiera panorámicamente podemos abarcar el contexto total del mundo al cual pertenecemos. Sin embargo, nunca hubo más necesidad de tal cosa. He ahí la raíz de una de nuestras más singulares frustraciones.

Querer ver el conjunto y no poder coger con la mirada sino un pedazo del total. Hay pesadillas parecidas.

Desde el punto de vista de cada observador, en que necesariamente está situado cada uno de nosotros, el arte que va produciéndose en nuestros días nos lleva a preguntarnos una y otra vez por el sentido de nuestra cultura, al margen de cualquiera tranquilidad académica, con llamados de urgencia. Desde luego, nuestro mundo cultural surge cada día sobre el horizonte, nuevo como el sol, ardiendo con el fuego de las tragedias presentes, pero también henchido de futuro. Acaso ninguna época vivió tanto en las expectativas positivas y negativas de su futuro inmediato, en un orbe que crece vertiginosamente, no tanto en virtud de un ensanchamiento físico como bajo el empuje de una creciente integración de sentidos. Lo que va siendo para nosotros una vez más un mundo, como lo ha demostrado bien André Malraux en sus análisis del arte como fenómeno cultural, es algo que, por cierto, no existía antes y que nadie puede en el momento actual abrazar en plenitud.

Este universo y su definición están suspendidos de horizontes futuros, no existen sino prospectivamente. Nuestra cultura y sus productos alcanzan significación espiritual sólo proyectándose hacia el incierto futuro. Si no los examinamos así es posible que nada signifiquen más allá de la experiencia de extrañeza y de la sensación de ruptura que provocan con respecto al pasado. Ello nos sucede en forma particularmente intensa cuando se trata de las artes —literatura, música, artes visuales, nuevas artes. El público puede llegar a acostumbrarse a ellas, pero difícilmente capta sus significaciones.

Para orientarse ante la explosión prolifera de nuevas imágenes que nos ofrece cada día que pasa conviene distinguir entre los estilos y las modas. Desde luego, no todas las formas artísticas que aparecen en films, revis-

tas, exposiciones o "happenings" representan una voluntad o un hallazgo de estilo. Muchas de ellas son sólo portadores de una moda y serán, por lo mismo, momentáneas, quebradizas, impermanentes, como algunas han dado en decir hace no mucho. Responden a la necesidad de cambiar, de ver caras y cosas nuevas más que a un profundo afán de expresión. Estas cosas —efímeras como una onda en el agua— nos permitirán olvidarnos de las otras y en cierto modo jugar y descansar.

Después de los estudios ya clásicos sobre este fenómeno —como los de Simmel en 1920— se necesitan otros nuevos, que revisen el carácter de exhibición que las modas, en el arte y en la sociedad, han venido adquiriendo en los últimos años. La moda afecta en nuestros días al arte en lo que tiene de más vistoso y superficial y entra, en el substrato de la creación artística, en pugna con los auténticos estilos, reveladores de las direcciones más hondas y menos visibles de la sensibilidad. De ahí proviene una gran confusión en las significaciones y símbolos que trae consigo el arte contemporáneo.

Los estilos son grandes corrientes creadoras que se continúan a través del tiempo en sus múltiples rostros y esferas y representan linajes expresivos, que unen a creadores distantes en la historia —a un Botticelli y a un Modigliani, por ejemplo. En cambio, al cabo de un breve lapso, está destinada a agotarse, o bien, cosa paradójal, pero igualmente característica, a repetirse como ocurre hoy con el "Art Nouveau", de 1900. Toda esa parafernalia decorativa, que alcanzó a adornar nuestras infancias provincianas, nos parecía condenada al olvido, y, sin embargo, ahora vuelve a surgir en extraña alianza con los "hippies" y el arte psicodélico. Pero, ¿afecta esto a la vida interior de los estilos y a la creación auténtica?

Habría que preguntarse si existen o no estilos realmente modernos, que nos revelen algo profundo y nue-

vo, no sólo sobre el mundo en que vivimos; más aún, sobre el hombre interior que somos. La respuesta es, sin duda, afirmativa, pero no es fácilmente formulable y se expresa más bien en conjeturas. En medio de las macizas estructuras tecnológicas y de las vertiginosas hipótesis científicas, las obras de arte parecen sueltas, heterodoxas, vacías de sentido. Sobre todo parecen sólo hijas de sí mismas, independientes del acontecer universal, más hijas del arte que de la sociedad que lo procrea. Ocurre, por cierto, que la nuestra no es una sociedad unificada y no posee, por lo mismo un solo lenguaje, ni un solo estilo. No obstante, más allá de los materiales y las técnicas, por significativas que sean, pueden advertirse líneas comunes y pendientes diversas.

Desde luego, la tradición humanista, de estirpe mediterránea, que tiene como centro a la figura humana y sus proporciones, que forman el microcosmos, con todas sus perspectivas interiores. El interés apasionado de Henry Moore, por ejemplo, lleva en el terreno de la escultura de la armonía clásica a la expresión distorsionada. Con mayor vastedad y análoga grandeza Picasso representa este espíritu. Más allá de los materiales y las técnicas, ellos, como muchos otros artistas representativos de la época, siguen el gran círculo de la belleza orgánica.

En el extremo están las formas mecánicas, en cierto modo opuestas a las formas vitales, que abandonan toda referencia a la figura humana y que, con toda su inexpresividad aparente, se proyectan en perfección métrica o en agresividad que no se enlaza con ninguna tradición. El orden representa aquí una ruptura de la tradición orgánica. Es el orden en sí independiente de la directa expresividad humana y dotado de su propia valoración.

## LA EXPERIENCIA ESTETICA COMO EXPRESION Y CREACION DE FORMAS

Toda expresión es una tentativa de comunicación, de diálogo, una manifestación de nuestra necesidad de trascendencia, pero es, al mismo tiempo, una proyección de nuestro ser íntimo que, al salir de sí mismo, puede ofrecérsenos como un descubrimiento, como una autorrevelación. En este sentido, la creación resulta ser un método de autognosis. Al expresarnos, hacemos presente algo de nosotros que estaba oculto para nosotros mismos. A eso se refería acaso Platón cuando decía en *Fedro* que no basta el arte para ser poetas puesto que la poesía es una divina locura inspirada por las Musas. El ser humano es siempre potencialmente más rico que su conciencia y durante su existencia toda está descubriéndose, proyectándose, sacando de sí mismo un saber que ignoraba. Tales autorrevelaciones interesan, sin embargo, a los demás, no sólo porque lo humano nos interesa siempre, aunque no parezca directamente afectarnos, sino también porque el mundo interior que expresamos se ha constituido en nosotros gracias a la comunicación propia del mundo humano. "El hombre sólo se hace hombre entre los hombres".

Pero lo característico de la expresión artística reside en el darse a través de un material sensible, y no puramente inteligible, y en el llegar a integrarse en formas que se organizan de acuerdo con leyes estructurales determinadas. Desde el seno de nuestra intimidad, el impulso expresivo avanza hacia afuera, hacia el mundo, y se realiza en contacto con él, en cierta manera en lucha contra él para vencer sus resistencias e imponerle una forma. Así, la obra de arte resulta de una colaboración

beligerante entre el artista y la materia con la cual trabaja. Diríase que la materia del mundo se resiste a ser formada y que, justamente, esa negativa desafía nuestra voluntad creadora, a nuestra imaginación voluntarística, y la incita a la acción.

No es fácil enumerar taxativamente las leyes o principios estructurales que presiden la constitución de las formas artísticas, pero, en último término, todos ellos —unidad en la variedad, tema y variación, jerarquía, evolución, etc.—, derivan de la necesidad de ordenar expresivamente la materia del arte en el espacio y el tiempo. Así, las leyes de la composición plástica, por ejemplo, determinan la ordenación de la materia en el espacio visual, subordinándose a fines expresivos que surgen de una raíz singular. El lenguaje artístico varía según lo que queramos expresar.

Si el arte pierde su contenido expresivo, se marchita y muere; pero, si el impulso expresivo, por su lado, quiere proyectarse victoriosamente, tiene que hacerlo mediante la construcción de formas, las cuales están sometidas a la vigencia de leyes que, consciente e inconscientemente, subtienden no sólo el proceso creador sino también el de la contemplación. Por eso, si nos ponemos en el punto de vista del espectador artístico, volvemos a encontrar los mismos términos: impulso expresivo, goce de las formas. Desde luego, en todas las artes el juego flexible de las leyes estructurales permite combinar con coherencia a los componentes expresivos. Si consideramos, por ejemplo, a los de la pintura —color, línea, luz y sombra, textura, volumen, etc.— advertiremos que cada uno de ellos, aun independientemente, es capaz de producir sobre nuestra sensibilidad un efecto estético primario. Somos estéticamente sensibles a cada tono de color, a cada línea, pero el efecto estético llega a ser más complejo, rico e intenso a medida que el artista crea más

variadas combinaciones alrededor de un eje central de organización. Si el arte se redujera sólo a este juego de efectos sensibles, ya tendría con eso sólo importancia y significación en nuestras vidas. Constituiría un universo autosuficiente de goce, un oasis de contemplación pura de lo sensible. Somos capaces de responder afectivamente a las combinaciones de colores y sonidos y aun el más leve trazo despierta en nosotros resonancias emocionales. Sin esta condición, la experiencia estética no alcanzaría a configurarse. Pero es inevitable que, además, proyectemos en el mundo sensible nuestra preocupación extrasensible y que aun pretendamos hallar en los universos creados por nuestra imaginación expresiva un símbolo universal de la verdad. De aquí proviene el significado espiritual del arte y de aquí se desprende la importancia que los temas artísticos han solido tener en la historia. Sin embargo, el arte no lograría conmovernos expresivamente si no fuera capaz de organizar sus materiales y suscitar en nosotros un goce primario, anterior a toda intelección.

Así, la pintura es siempre, en primer término, una expresión directa de la vida sensible, la creación pura del ojo hecha conciencia. Ella surge del más prístino y fundamental contacto de los sentidos con el mundo y surge como una respuesta que el artista formula utilizando un lenguaje cuyos elementos centrales son el color y la línea. La experiencia perceptiva de líneas y colores posee inmediatez, desde que el color y la línea son capaces de afectarnos por sí mismos, aun al margen de toda figuración. Análogamente, nuestra respuesta a los estímulos sensoriales del mundo puede darse por idéntico medio. Desde este punto de vista todas las aventuras visuales de la pintura son legítimas, particularmente las que se verifican en el dominio del color, que solió ser en aquella un elemento secundario. Acostumbrados a ver

el mundo sensible como repertorio de formas, límites o perfiles, que configuran a la vez nuestro ambiente físico, y nuestro instrumental indispensable, solemos olvidar que dentro de la experiencia sensible el color es tan esencial como el volumen o la línea, y aún más adecuado que ellos a la proyección expresiva de nuestro ser. El hombre decora, juega con el color y con la línea, llevado por un impulso tan espontáneo e insustituible como el que lo lleva a cantar, a transformar las palabras en música. Gran parte de nuestra experiencia sensible concreta es, consciente e inconscientemente, percepción de superficies y volúmenes coloreados, intensamente cargados de afectividad.

Las leyes estructurales del arte actúan subordinadas a fines expresivos. Pero esta subordinación no las debilita. Al contrario, les imprime carácter y les permite traducirse en totalidades siempre nuevas. Consideremos, por ejemplo, al espacio pictórico. Desde el Renacimiento, como se sabe, los pintores se afanaron por hacerlo coincidir con el espacio perceptivo natural, que a su vez coincidía con el de la física de la época. La pintura fue entonces, bajo uno de sus aspectos, un esfuerzo colectivamente realizado para dominar expresivamente las leyes de la perspectiva natural. El impulso expresivo se satisfacía con ese tipo de espacio y con esa perspectiva. Pero no era esa la única posibilidad de organización pictórica en el espacio. Desde el punto de vista expresivo, el artista es libre para alterarla, si con ella aspira a expresar otra cosa. Puede, así, planificar el espacio y hacerlo puramente decorativo, independientemente de todo realismo, o puede combinar los dos procedimientos. El llamado arte moderno ha interpretado con suma libertad las leyes estructurales, para acentuar los efectos expresivos, especialmente a través de las alteraciones de la perspectiva, de la deformación de las figuras o de la

eliminación de lo figurativo. Sin embargo, las revoluciones en el campo de la plástica no han sido puramente técnicas. Han sido también temáticas. El flujo de una nueva experiencia ha roto los diques de la tradición. A nuevas cosas que expresar corresponden necesariamente nuevos métodos, nuevos lenguajes. Pero esto mismo nos retrotrae al tema de la significación espiritual del arte. Con sus medios propios, medios sensibles y no inteligibles, el arte nos da una imagen del mundo, una imagen expresiva del mundo, que saca desde dentro algo que estaba en nosotros oprimiéndonos. Esa sustancia íntima es transformada en objeto de contemplación y nos conduce a una visión espiritual del hombre mismo. Así, el arte es siempre expresión y forma. Al proyectarnos desde dentro nos permite ordenar el caos de nuestra naturaleza, para entablar un diálogo con los hombres.

## SOBRE LA EXPERIENCIA ESTETICA

Cuando nos preguntamos acerca del significado de la experiencia estética y su destino, nos respondemos hipotéticamente, diciéndonos que su singularidad consiste sobre todo en unir el sentimiento de la extrañeza al goce de la identificación. La extrañeza, punto de partida del conocer filosófico y científico, y el afán de identificación, con toda su ebriedad, camino del arte. ¿De qué identificación se trata, sin embargo? No de la puramente contemplativa de los místicos, ni siquiera en el caso del sumo contemplador estético. Se trata de una contemplación dinámica, y a veces manual.

Cuando la Europa Occidental pasa en sus artes —no sólo en la arquitectura— del románico al gótico, nadie se dio cuenta del cambio ni de su importancia como fenómeno estilístico de la cultura que impondría su faz visible a las dos vertientes de la Edad Media. Por lo demás, ¿quién sabía que estaba viviendo en la Edad Media?

¿En qué época creían vivir esos caballeros aguerridos, aquellos trovadores, estos hombres de iglesia? Si es que poseían algún sentido histórico, se habrían inscrito en el tiempo cristiano, distinto y aun opuesto al paganismo antiguo al Islam o a la barbarie de pueblos nebulosos, distantes e inciertos. Por un lado, la definición fundada en la fe religiosa vencedora de los Imperios derrumbados. Por otro, la presión del instante, con su exigencia de vigilancia, lucha continua y disciplina interior. ¿Qué podría importarles mayormente el tránsito del románico al gótico, que se ordenaba sólo en el nivel puro de las formas? Cuando se relajaron las tensiones, zozobras y conflictos de la edad que los produjo, sobresalieron co-

mo objetos de interés las torres, las agujas, los ábsides del gótico, vencedores del tranquilo, armonioso, simple arco románico. Las campanas dejaron de llamar al sacrificio, dejaron de ser sólo la voz de alarma de los castillos, burgos y villorrios. Pudieron, entonces, ser escuchadas en todas sus armonías, resonancias y voces como un acto puro de unión musical entre el hombre y Dios, entre Dios, la ciudad, la aldea y la Naturaleza. De ahí que sólo en el siglo XIX el romanticismo decubra poéticamente las campanas, portadoras aéreas de la experiencia espiritual, si no en toda su riqueza, en su abecedario simbólico: lúgubres, jocundas, alegres, graciosas, tristes, desesperadas, solemnes, ellas siguen dándonos la esperanza o la alarma. Pero son, ante todo, sonoridad, aspiración de altura, exhalación, bronce firme en el aire, música humana y celestial.

## SOBRE LIBERTAD Y CONTEMPLACION

Toda la problemática del hombre conduce de algún modo al tema de la libertad que, si bien puede cambiar de figura junto con las demarcaciones culturales, no enajena con ello su último sentido. El planteo ontológico del tema ha de significar sustancialmente lo mismo para un persa del tiempo del Gran Rey que para un ateniense del siglo de Pericles o para un chino seguidor de Mao Tse-tung, como quiera que alcancen a preguntarse por el sentido interior y esencial de su libertad. Desde luego, la reflexión acerca de ella y sus defensas frente al destino o los poderes humanos es muy anterior a la propia filosofía. Para este efecto, no importan tanto sus variedades concretas de realización, añejas al cumplimiento social de las vocaciones personales, como el hecho fundamental y primario de que alguna forma de libertad y alguna aspiración a acrecentarla se nos aparezcan, en todo caso, como necesarias y, en cuanto tales, como posibles para el hombre.

La libertad creadora, es decir, el impulso irrefrenable hacia la creación, tiende a materializarse, a trascender su fuente íntima, a expresarse en acciones. Pero a menudo olvidamos que no hay acción realmente humana sin algún momento esencial de contemplación, sin una cierta suspensión metafísica del tiempo concreto. Y solemos olvidar también que sólo en estas instancias de plenitud contemplativa sentimos, en todo lo que ella realmente entraña, la pulsación creadora de la libertad. Una acción sin prístina contemplación sería puro mecanismo. Los robots no contemplan. La libertad requiere un punto de

reposo, tanto en la percepción de su esencia como en el dinamismo de su quehacer.

Acaso los grupos humanos organizados —y formulo esta idea como una simple vislumbre intelectual anterior a la hipótesis—, cuya encarnación superior es en los tiempos modernos el Estado, la Nación políticamente organizada, o las empresas económicas supranacionales, posean estilos de acción más parecidos a las conductas animales y aun cibernéticas, de pura acción y cálculo sin contemplación, que a las propiamente humanas. El Estado no puede estar en reposo sin transformarse en Iglesia, como tendió a ocurrir en las mejores épocas del Imperio Chino. Al contrario, tiene que actuar para ser y mantenerse, lo cual supone alguna forma de guerra, interior o externa, desde que existe la pluralidad de los Estados.

De ahí tal vez provenga la utopía fichteana del Estado comercial cerrado, el único que, según él, podría realizar la libertad, cerrando sus puertas, para abrirse interiormente no sólo a la posibilidad de un autoabastecerse sino a la del autoconocimiento, factible en la contemplación de sí. Pero ocurre que, de hecho, no son posibles ni Estados ni Gobiernos contemplativos. El Estado es el organizador más general de las acciones colectivas y, a contrario sensu, no podría darse un Estado filosófico que no terminara por ser totalitario, a menos que nos situemos fuera del mundo, en la Ciudad de Dios. Las Utopías terrestres, capaces de superar en definitiva las tensiones y contradicciones internas de la sociedad, son irrealizables en la misma medida en que las acciones contrastadas —y todas las humanas lo son— generan conflictos y en que la contemplación es impropia del Estado mismo.

Un Estado que posea libertad *per se*, como para ser, según el anhelo de Fichte, el órgano supremo de esa

misma libertad, resulta contradictorio y llega al fin a destruirse. En efecto, la libertad humana vive de la expresión, y toda expresión que conozcamos es expresión de sí, es decir, expresión de un yo personal o de grupos concretos que aspiran a trascenderse, a conocerse en visiones y acciones que materialicen su libertad en obras singulares.

En cambio, en el extremo opuesto, en el dominio de la persona, la libertad expresiva empieza ya a manifestarse en el campo de la percepción, que es un caso de conducta sustancialmente distinta a las mecánicas. Desde luego, ella está indefectiblemente enmarcada por tensiones estéticas subjetivas que la hacen símbolo de realidades más que simple instrumento de acción. Podrá verse con ello que las fronteras de lo estético son más amplias de lo que se cree, pues configuran el propio carácter distintivo de las percepciones que fundan nuestro conocimiento del mundo sensible. Por otra parte, gracias al margen de emoción que cada percepción suscita y en que cada una se arraiga para ser tal, podemos conocer sensiblemente sólo en el grado en que nos *identifiquemos* de algún modo con el objeto conocido. Este solo elemento identificatorio de la percepción bastaría para diferenciarla de las conductas cognoscitivo-instrumentales de las máquinas, por muy complejas y perfeccionadas que éstas puedan ser en cuanto a sus usos y rendimientos. ¿Podría concebirse un computador que viviera un momento de identificación contemplativa con su objeto? En cambio, para el hombre no hay, no podría haber conocimiento de alto rango sin este nivel de identificación que pugna por hacer suya a la conciencia. Lo radicalmente extraño, desde lo desconocido hasta lo ignoto o lo incognoscible, escapa a las redes de nuestra percepción actual, y por eso justamente se nos va entre los dedos todo aquello que no somos en modo alguno, lo que no podríamos de

ninguna manera llegar a ser, por estar al margen de nuestro ser real y hasta de nuestro ser posible, en el caso de que no nos asignemos posibilidades insólitas de crecimiento perceptivo, como aseguran los parapsicólogos. De lo cual resulta que en gran parte el avance del saber, en lo que tiene de más sustantivo, depende sobre todo del progreso de nuestra capacidad identificatoria —diríamos del “progreso del espíritu”—, de la capacidad de ser y vivir más cosas y relaciones. Depende mucho más de eso que del mero registro estadístico de situaciones actuales y posibles, que puede ser efectuado mejor por máquinas.

Por la vía de la configuración emocional que tiende a expresarse, y que en verdad se expresa en ella, toda percepción cae bajo una categoría estética. Por eso, nuestra visión de los objetos, de cada uno de ellos y de todos, permanecería ignorada en su significación, aun para nosotros mismos, si no la descubriéramos contemplativamente. Tal instancia —que vincula lo singular al Todo— es antecedente necesario de la acción auténticamente humana. El estudio de la percepción y su estructura nos puede servir de punto de partida tanto para una teoría de la contemplación con sus nódulos identificatorios como para una amplia y justa teoría de la acción. Sólo en relación con ambos polos —complementarios, si se quiere—, contemplación y acción, podrá establecerse una teoría feliz del conocimiento.

La aspiración a la trascendencia, implicada en el momento identificatorio del conocer, es aspiración a la unidad, a *contemplar* la unidad en la variedad de los seres, pero suele también traducirse en acciones que tienden a *instaurar* la trascendencia. Entre éstas figuran de modo privilegiado, como que se registran entre las empresas sobresalientes de la historia, las tentativas de

constitución de Estados o sociedades ideales. En último término, el afán de trascendencia es una aspiración al goce de una verdad encarnada, unitaria y absoluta, la verdad del Todo disfrutada por todos. Este absoluto no podría ser alcanzado sino por una comunidad de conciencias dilatadas, trascendidas —imagen de la Ciudad de Dios o de la ciencia-ficción filosófica— cuya elevación requeriría una revolución mucho más ambiciosa que todas las revoluciones sociales o políticas. De otro modo, esta fundamental experiencia se refugia en el yo personal, en las creaciones contemplativas y activas del artista, del filósofo, del místico.

Desde el punto de vista de la libertad con sus vivencias y consecuentes, la historia ha sido hasta hoy faena discontinua de conciencias creadoras solitarias que funden en su intimidad contemplación y acción. Pero uno de los caminos del futuro está, sin duda, como en la vasta concepción de Teilhard de Chardin, en una revolución profunda que se logra en la contemplación, en el seno de comunidades cada vez más abiertas y más solidarias entre sí.

En el pasado, las sociedades humanas en cuanto tales han solido revelarse y cohesionarse en la acción. Era un lugar común de nuestros padres afirmar que las naciones son hijas de la adversidad y de la guerra. Mas, en rigor, no ha habido hasta hoy unidad y convergencia que reposen en la contemplación, ni siquiera en la del saber científico, salvo en formas locales y circunscritas: Si llegara a abrirse el camino de la aproximación a este fin antiguo y nuevo, acaso la idea de una comunidad universal —muy diferente a la de un Estado universal—, llegaría a adquirir vitalidad y forma, con toda la gama de acciones convergentes que brotarían de las visiones comunes.

Por otra parte, la experiencia misma de la contemplación, en su versión contemporánea, está por explorar de nuevo, aun más que por el lado de los místicos y artistas, por el de los científicos, filósofos y hombres de acción, que generalmente la ignoran. Desde luego, pensemos que la contemplación no es sólo apertura cognoscitiva a un objeto, que tiende a una máxima amplitud; no es sólo concentración y absorción en él. Es también actividad, expresión constructora. El dinamismo de la contemplación, captable en la creación artística como en un electrocardiograma, es una especie de *contemplación manual* que resulta del dinamismo de la imaginación y bien se sabe que ésta es a la vez fuente de invención y de conocimiento. Alzándose por encima del conocimiento ordinario, la imaginación nos hace entrar en una realidad en curso de ser, que para ser conocida exige ser más adivinada y vivida que analizada, como sucede a veces en el trato entre personas. Así, la experiencia estética identificatoria resulta indispensable para cualquier conocimiento, y todo nuevo saber, el fruto de una aventura semejante a la creación del artista.

En último término, coinciden las grandes imágenes finales. En otro plano, el cuerpo místico es lo mismo que el Universo entrevisto a partir del principio de la conservación de la energía. Con esta diferencia: la energía material se conserva, se junta, se articula hasta constituir una unidad cósmica. Pero no se intercomunica. Sus unidades —moléculas, átomos o *quanta*—, son ciegas. En el cuerpo místico se conservan, se unen, se ven y se aman mutuamente. Tal es el ideal de Teilhard de Chardin. Mas, con toda su validez, él es también como todos los ideales, una proyección al límite. Los ideales son, en esencia, supernaturales, y la idea de la sobrenaturalidad equivale, en este caso, a afirmar la trascendencia de la vida, una supervida. Es decir, a afirmar un espíritu crea-

dor, inespacial e intemporal, ajeno a la degradación de la energía y a la muerte del cuerpo, ese espíritu que no tocamos sino en trances de desasimiento o entusiasmo. Cuando un hombre llega a sentir el espíritu, todo él se transforma en neuma y vuela a donde quiere. Mientras el alma, presa del tiempo, es triste, el espíritu es júbilo máximo, identificación con el soplo creador de la super-naturaleza.

Si estuviéramos sólo prendidos a la psique con sus inserciones directas al organismo, pasada la juventud, nuestra vida no sería sino melancolía, desgano, abatimiento. Mas, el contacto con el espíritu transfigura la nostalgia en esperanza, ensancha al yo y lo olvida. La pesadumbre es sólo cosa del yo. Aquí coinciden Buda y Cristo. Si pudiera yo vivir adentro de mi yo el no yo, y sentir que son idénticos participantes de la misma luz, con eso sólo vencería a la muerte. Y con eso vencería a la historia y sus terrores. Sentiría la ilusión de todo presente, la ilusión de toda urgencia, la ilusión de mí mismo, pero también la realidad eterna de este mismo presente y de este mismo yo, unido en substancia a la totalidad, al destino, al mayor mundo.

En el sueño reconquisté a los que amo y vuelvo a inflarme en lo extinto. ¿Es menos real mi sueño de amor entrañable que mis comunicaciones fútiles con el prójimo en el tiempo? El sueño me introduce en mi ser verdadero, ligado, religado a los demás seres humanos, a la materia, a Dios. Todo lo que veo decae y muere. Yo mismo decaigo y moriré. Si fuera sólo materia organizada, debería esperar desesperada o resignadamente el fin de todo, con el realismo más pulcro posible. Pero en este vendaval del tiempo hay instantes de visión, ventanas pequeñas hacia la unidad.

El pensamiento humano ha vivido tan uncido a su función práctica en lo externo, que no sabe todavía penetrar en su propia mansión. Vivimos y morimos con tesoros sellados.

## REFLEXIONES DE UN ESCRITOR

Es necesario que un escritor analice de tiempo en tiempo las razones e impulsos que lo llevan a escribir en los diferentes momentos de su vida. No es fácil, naturalmente, este análisis, pues él supone una cierta dilucidación de la vida misma, que es muy pocas veces dilucidable y exigiría, si quisiera ser completo, la consagración a una obra que llegaría a abarcar la existencia entera y a enfrentarse con todos los problemas que dan a ésta su razón de ser y su sentido. Sin embargo, puedo fijar algunas comprobaciones, que me sirvan para ver un poco mejor en mí.

Yo no escribo ahora por iguales motivos que los que me obligaban a tomar la pluma y a componer poemas cuando tenía quince años. A pesar de todo, creo que en el fondo sigue existiendo en mí una idéntica necesidad interior que, aunque hayan variado las circunstancias, es todavía la clave de mis escritos. Entonces como ahora, me afectaba el contraste entre mi situación visible en el mundo y mi zozobra interior. Me sentaba en uno de los bancos delanteros de la clase y era desde mis primeros años de estudio, el mejor alumno del curso. Contaba con el aprecio de mis profesores y la vida entre mis compañeros era, a pesar de todo, tolerable la mayor parte del tiempo. Mas, sentía imperiosamente la necesidad de otras cosas que no podía definir y que se me revelaba como un sentimiento de soledad y como el esbozo de una sensación compleja de fracaso substancial. Naturalmente, no sabía yo por qué pudiera quejarme de nada aparente en este orden, ya que todo se me ofrecía y se me daba, pero sufría como si me regalaran todo lo que yo no

quería, mientras al mismo tiempo me negaban lo único de que tenía necesidad. Debo decir que aquello visto así, ahora, a la distancia, era como una ausencia de luz, de una luz especial dirigida hacia adentro de mí, pues todo sucedía como si hubiera en mí una excelente lámpara exterior que me hacía moverme con cierta seguridad en el espacio, pero que no me servía para nada más. Por eso, cuando la fatiga o algún estímulo externo, como el comienzo de la noche en la sala de clase y el silencio de mis treinta compañeros que estudiaban, me divorciaba de mí ser iluminado, esta interrupción de la normalidad me dejaba perplejo y me introducía en un mundo de inconsistentes anhelos, en una nostalgia cuya raíz me era desconocida y que solía acompañarse de un oscuro sentimiento de esperanza. Todo eso me llevaba a escribir. Escribía para crear en mí otro ser, para transformarme, para salir de mi yo presente y fabricar otro con su misma substancia. Escribía casi todos los días y muchas veces en varios momentos del día, aun durante las clases. Sabía, además, por cierto, que en eso residía mi mérito particular y que eso me atraía el aplauso y la admiración de algunos profesores y amigos, así como la enemistad de otros, pero esto era secundario al lado de la grave tristeza que había movido a mi corazón. Casi siempre sentía un alivio después de escribir aquellas líneas o páginas que me parecían obras maestras de la literatura cuando recién las había compuesto, y podía volver a mi liviana alegría.

En otra época, a los veinte años, he querido descifrar con el lenguaje literario los secretos metafísicos y aparecer, con una expresión majestuosa y hermética, como augur enigmático en posesión de las llaves del destino. Pero, ni me he engañado entonces totalmente a mí mismo —ni menos a los demás— ni todo a consistido en querer aparecer de una cierta misteriosa manera. Lo que

realmente seguía gobernándome era el mismo deseo de liberación, intensificado por el contraste entre mi oficial armonía y mi angustia interior. Recuerdo haber escrito a los 18 años un poema que titulé *El Deseo del Mar* en una tarde de calor, en una pequeña ciudad sin alegría, en una casa sin alegría, mientras a la orilla del mar se desplegaba el verano, y creo que el motivo inmediato que me inclinó a escribirlo fue mi forzosa reclusión y mi deseo de veranear como los demás, pero estoy seguro de que en algún balneario hubiera escrito otro poema parecido y tal vez más melancólico, con un título como *El Deseo del Amor* o *El Deseo de Dios*, pues lo que había de permanente en mí era la sed de lo que no tenía.

Muchas cosas han cambiado realmente en mí. Desde luego, mi fecundidad literaria. No obstante, cuando llevo a escribir otra vez vuelvo a hacerlo con un espíritu semejante y desde una situación semejante y lo que hago es pretender alivianarme por medio de preguntas de un intolerable peso íntimo, que es como un vacío oprimente del alma, pero a la vez como el reconocimiento de que hay en mí más cosas que las que conozco y domino y de que hay una felicidad posible independiente de los hechos felices y solidaria, en cambio, de un destino que comprende a todos los seres, no sólo a mí. Mientras no alcance a esa felicidad, tendré siempre algunas veces la sensación de no estar completamente en mi propia alma, de no estar bien despierto en el mundo y de perder el tiempo. He vivido momentos perfectos y momentos profundamente desgraciados o estúpidos, pero entre unos y otros no descubro comunicación, como si no fuera el mismo ser el que los ha vivido. Por eso, como escritor, busco lo mismo que busco como hombre: fortaleza y conciencia, es decir, una alegría que brotará de mi concordia, de mi unificación y que significará a la vez potencia y generosidad. Busco una salida en este absurdo

universo, mas no debo darme ni siquiera en hipótesis la clave del laberinto. Tengo que conquistarla por mí mismo. Quiero que exista una salida. Tiene que existir, aunque por hoy no vea ni viva sino el caos.

1946.

## ROMANTICISMO

El arte moderno también está asociado, aunque en forma distinta al Romanticismo, con el culto de la personalidad creadora, con una superlativa valoración del genio. Esta exaltación es, en cierto modo, característica de las sociedades críticas y no de las orgánicas, en las cuales la persona llega a identificarse con su función. En este caso, persona y función se identifican y aun resulta siendo aquella definida por ésta. La persona es determinada y cualificada por su sitio y su actividad social hasta desvanecerse en el conjunto colectivo, sin que la persona misma sufra en su definición para sí.

En cambio, en las sociedades críticas, persona y función se distancian —se hacen *omnialusivas*—, así como se produce un distanciamiento entre experiencia íntima y expresión. La expresión se hace dificultosa y tensa porque no traduce de modo directo a la experiencia. Así también, las funciones sociales dejan de representar a la persona en su integridad. Las personas dejan de sentirse expresadas por lo que hacen *oficialmente* y tienden a refugiarse en expresiones extraoficiales: arte, bohemia, segunda vida.

Por otro lado, en este mismo contexto, el artista romántico no se cree nunca de una manera total y definitiva traducido en sus obras. Siente que detrás de ella hay un sobrante no expresado —y aun no expresable. Paradojalmente, se aspira, entonces, a que el arte sea proyectivo, iluminador de ese sobrante oscuro. Se tiende a un arte mayéutico, para que delate las oquedades internas, de las cuales brotarían tanto él mismo como la personalidad del creador.

Por eso, las sociedades críticas son más propensas a la admiración de la personalidad creadora que de sus obras, que son sólo un indicio parcial y precario de lo oculto en ellas. El arte moderno, por esto, no posee obras maestras. Su repertorio no es una colección ideal de grandes obras —un Museo imaginario— sino de personalidades y tendencias. El arte moderno se cansa siempre de sí mismo y experimenta con las móviles expresiones de la personalidad creadora. “Cuando estoy dentro de mi cuadro no me doy cuenta de lo que estoy haciendo”, declaraba Jackson Pollock.

Por ese mismo lado, la exacerbación personalista conduce a su contrario, a una forma de impersonalidad; J.P. ha dejado de ser un no —es un cuadro que está haciéndose y que él no se da cuenta de que está haciendo. Se ha vaciado en su cuadro y, como el cuadro es movimiento incesante, nadie sabría lo que va siendo o lo que va a ser. Sólo después de un período de familiarización —dice Pollock— veo aquello que he estado tratando de hacer. Como si su obra le fuera extraña—, lo primero que siente ante ella es extrañeza, unida a una intensa efusión identificatoria que llega a los extremos de lo religioso, que ronda en el arte contemporáneo como esa religión “sin obligación ni sanción” de que hablaba Guyau. El artista vive una familiarización creciente con la obra misma —se hace con ella—, hasta que la obra florezca, se abra como un capullo desconocido para él, con él adentro. He ahí el milagro estético activo, con un mínimo de contemplación. Se ha logrado una suerte de armonía preestablecida entre lo que el artista hace y lo que va resultando de su quehacer.

¿Casualidad? Hay creaciones artísticas felices y otras que no lo son, así como hay días felices y días nefastos. Bien decía Herbert Read, a propósito de esto, que no era

un simple azar la coincidencia de actitudes entre cierto género de psicoanálisis, la expansión del Budismo Zen en Occidente y algunas formas del arte moderno, como diferentes tentativas de ruptura a través de procesos de acción o contemplación, para ver lo que hay detrás del espejo. Y eso que está detrás somos nosotros, el ser profundo de cada uno, el Ser a secas. Desde un Van Gogh o un Gauguin hasta Jackson Pollock, el arte representa una forma de develación, de revelación de lo oculto, naturalmente sin ocultismos ni exotismo.

El arte es entonces, un golpe que conduce a la identificación del ser endurecido con el fondo de sí, tras romper la cáscara de la personalidad oficial y establecida. Es el sueño materealizado del yo profundo, que se yergue hasta las exterioridades de la materia atravesando los distintos estratos del ser. Pollock dice que un cuadro posee una vida que le es propia. No es ésta una idea nueva, por supuesto y bien la podemos hallar hasta entre los pueblos primitivos, que no diferencia al ser real de su representación o imagen. Desde los séquedales de nuestra cultura mecanística, algunos artistas intentan llevarnos de nuevo a los senos abrigados de la identificación arcaica que se establecía entre el hombre y la naturaleza, entre el yo y sus obras. Más de un artista moderno vuelve a ser animista. Las cosas aparentemente inertes tienen vida, son capaces de ejercer misteriosas influencias y de alcanzar grandes poderes. Las estatuas, que suelen ser para nosotros simple motivo estético, para la mayoría de los primitivos sustentan fuerzas superiores a las humanas. Son hombres y son dioses, así como nosotros, hombres, hombres somos, pero dioses también —si logramos develarnos. Toda imagen posee una enorme fuerza latente, oculta, más real, más imperiosa e influyente, que las fuerzas visibles. La imagen es fuerza concentrada, milagro que acecha. La palabra es imagen, no simple

instrumento. No pertenece a la Cibernética sino a la Magia. Toda palabra es magia.

¡Ay!, diré para nosotros las palabras son abstracciones, pero de inmediato mentirosas. Cápsulas de ideas que cohiben mi libertad. Mas, para ti, oh, mi otro yo, cada sílaba, cada palabra tiene vida propia y esa vida es la mía y mi libertad se abre con ellas. No puede pronunciar cualquiera palabra —“no deberé jurar tu santo Nombre en vano”— —“no puedo inventar cosas cuando estoy cantando”—, me inclino ante la palabra-Dios. ¡El poder exclusivo de la Palabra! Dicha de cierta manera, esta misma palabra puede darme vida. Esta misma palabra puede aniquilarme. Palabras me llevaron al delirio. Soy sensato por otras. Si conociera la exacta combinación, como en los cerrojos de las cajas fuertes, liberaría a los demonios, a los ángeles. Una combinación única destruiría el mundo. ¿Qué tiene, entonces de raro, que Jackson Pollock me diga que cada cuadro tiene vida propia? ¿Qué de más natural?

La experiencia de participación nos hace sentirnos indisolublemente ligados con lo ajeno a nosotros. Descubrimos nuestro retrato en otro rostro. Nos descubrimos en lo que no somos. Dice Herbert Read cuando afirma que podremos comprender mejor aspectos significativos del arte moderno si nos elevamos a cierta filosofía oriental o si penetramos en culturas arcaicas. Por cierto, ésta es una indicación, pero no una explicación. Pues, ¿qué hace que tengan tanta vigencia interior para nosotros culturas orientales o arcaicas que no hemos vivido?

Podemos decir que hoy el arte se hace a la medida de todo el hombre histórico y prehistórico, que en él revive desde sus fuentes profundas. Ya no hay un solo eje —el de la cultura occidental, grecorromana-renacentista— que determine nuestras imágenes. No hay una evolución

continuada de las artes, de la expresión humana, de lo que ésta tiene de grito perseguidor de sí mismo desde la máxima hondura del ser. Otras formas culturales —ciencia, técnica— progresan en línea continuada. Pero el arte expresa las “intermitencias del corazón”. (En este sentido, la lucha de clases no lo afecta, en lo profundo. Con respecto a lo social, la expresión artística en su género resulta siendo ajena a determinaciones que valen para otras esferas). El arte es la historia de diferentes culturas con sus necesidades, combates y urgencias, pero es también la historia de ciertos hombres, de ciertas personas cuya voz se transmite por el espacio histórico y llega secretamente a nuestros oídos. ¿Qué nos interesan las guerras homéricas? Pero nos seduce Homero. Y aun desgarrada entre los acantilados de la persecución y del olvido, escuchamos con emoción los pocos versos de Safo que han llegado hasta nosotros. Un alma que habla en alta voz y en secreto, que se habla a sí misma, que habla por todos, que habla a todos. ¿Cristiana? ¿Pagana? ¿Real? ¿Imaginaria? ¿Moral? ¿Inmoral? ¿Qué importa! ¡He ahí un alma que atravesó todas las guerras y revoluciones más sangrientas, que sobrevivió a los tronos, que pasó más allá de todas las desafiantes almenas del prejuicio, y llega hasta nosotros y es como si estuviera de nuevo viva!

Mirada por encima de la visión histórica, que da continuidad a las épocas y a los estilos, la historia del arte, más hondamente, es la historia de diferentes hombres singulares a través de sus obras, el registro de diferentes visiones y vocaciones, que corresponden a familias que pueden situarse en distintas regiones del tiempo histórico. Desde este punto de vista extremo, no hay contemporaneidad, a pesar de todo lo que se diga positivamente en contrario. Los factores comunes de unificación son adjetivos: el dominio del espacio visual en su

tridimensionalidad, las artesanías, las técnicas, los materiales, la funcionalidad. La verdad es que ahora vivimos, como bien dice Mali, en la imaginación real de la historia del arte, en el Museo imaginario que gracias a técnicas ajenas al arte mismo, nos permite elegir en todas las culturas y ser los primeros hombres universales en la percepción del arte como fenómeno humano.

El arte prehistórico, el africano, el precolombino, no significaban nada para Leonardo o Luis XIV. Para nosotros son otra vez arte vivo, lo cual expresa su carácter de perennidad. Gracias a la curiosidad y a la vivacidad intelectual de los artistas modernos, somos los primeros hombres que pueden disfrutar de la universalidad del arte. Hasta el mismo Goethe, con toda la pasión de su índole exploratoria y su vocación universalista, no dispuso de los medios de conocimiento que tiene cualquier ciudadano de Alemania en nuestros días. ¡Cómo habría gozado con la visión de este "áncho mundo" y con el sinsabor de sus peligros! El dio valor significativo a las plumas de un salvaje o a las danzas rituales de las tribus africanas y sostuvo que formaban parte también de la cultura de los hombres, tal como los grandes poemas o las religiones racionalizadas de Occidente o las obras filosóficas. Pero los elementos en que él fundaba ese gran conocimiento eran escasos, y eso está ahora al alcance de todos, incluso en las revistas que venden en los quioscos.

Por eso mismo, cada artista de hoy pertenece a un mundo desmesurado. No tenemos derecho a quejarnos de que sus expresiones no sean también desmesuradas, en relación con los viejos cánones.

Nuestra propia mente, en su soledad o enfrentada con lo periódico de cada día, se siente en la desmesura, y por

eso mismo anhela, a veces, desde el fondo de sí, un orden que la libere del caos y transforme su desmesura en forma, aunque sea esta forma una tragedia al modo de las clásicas.

## LA IDEA DE INSPIRACION EN BERGSON

Trataremos de considerar especialmente lo que representa la idea de inspiración en el pensamiento bergsoniano y nos detendremos en este tema porque, a nuestro juicio, él nos permite concentrar preguntas y sugerencias que surgen tanto del campo de la Estética como del dominio de la Etica y del cuerpo general de la filosofía que ahora nos interesa.

En efecto, el bergsonismo como filosofía no es simplemente una doctrina que se reduzca a un sistema de proposiciones filosóficas. Pretende ser, además, una incitación hacia un cierto estilo de pensamiento y de vida, hacia una cierta forma de relación con lo real que incluye, entre sus factores constituyentes, este movimiento interior del alma que llamamos *inspiración*.

Si, justamente desde los últimos años del siglo pasado, la filosofía de Bergson, a través de sus primeras obras y de las lecciones del maestro en el colegio de Francia, ejerció tan profunda influencia y determinó un efecto tan penetrante en la conciencia francesa y en las *élites* del mundo civilizado, ello ocurrió porque parecía advertirse en tal filosofía la aparición de una actitud espiritual distinta, que no surgía simplemente del combate contra el positivismo evolucionista de la segunda mitad del siglo, sino, sobre todo, de un impulso expresivo que se manifestaba en un conjunto de afirmaciones acerca de la naturaleza de la vida y del espíritu, que pretendía resolverse en una nueva conducta. Tal filosofía había logrado formularse como un nuevo estilo de pensamiento, o, por lo menos, como un nuevo estilo literario dentro de la filosofía. No por simple vocación de escritor, sino

por la intuición profunda de la movilidad sustancial de lo real, Bergson crea su estilo inimitable, uno de los más sutiles, de los más elocuentes y bellos en la historia de la lengua filosófica. Ese estilo no es sólo la consumación de una maestría literaria. Es el fruto de la difícil necesidad, que Bergson siente en forma apasionada y apasionante, de expresar con un mínimo de traición de imprevisible novedad de la vida. Describiendo ondas de pensamiento que llegan a producir reflejos musicales sobre la superficie del lenguaje, el filósofo lucha constantemente por expresarse y por dar forma flexible a lo que es, en rigor, inexpresable. ¿No dijo él mismo, en uno de sus ensayos, que "el arte del escritor consiste en hacernos olvidar que se sirve de palabras"?<sup>1</sup> El élan vital mismo no podría ser aprendido por las palabras, incapaces de capturar a la pura movilidad sin convertirla de inmediato en lo que no es.

Se advierte en el estilo bergsoniano —sin embargo tan límpido— la huella de esa lucha interior por dar alguna forma transmisible a aquello que no podría en substancia recibir forma alguna, a esa corriente imprevisible y vertiginosa, a ese soplo vital que sólo podríamos conocer abriéndonos a él y llenándonos con él, como el pulmón con el aire, en un acto privilegiado de intuición, es decir, inspiradamente. Si no se nos diera la posibilidad de interrumpir el curso acostumbrado de la vida, regido por la inteligencia, que responde a nuestros intereses prácticos, para entregarnos a la experiencia rapturosa del *élan vital*, resbalaríamos por la mera superficie de lo real y no alcanzaríamos ningún conocimiento del ser mismo. Sólo inspiradamente podemos alcanzar lo real —levantar por algún lado el velo que lo cubre— y

<sup>1</sup> LA CONCIENCIA Y LA VIDA, incluido en LA ENERGÍA ESPIRITUAL. Ed. Jorro, pág. 73.

esta inspiración no es sólo una conducción necesaria de la creación artística: lo es también de todo acto creador.

En un pasaje de *Las dos fuentes de la moral y la religión*, escribe:<sup>1</sup>.

*Se trata de una emoción que precede a la representación, que la contiene virtualmente y que es hasta cierto punto su causa.*

Nuestra representación de lo real no podría constituirse sin esta emoción antecedente, que no es la consecuencia del conocimiento, sino, al contrario, en cierta manera, su causa. Tal emoción equivale a una apertura de nuestra conciencia a lo trascendente, la apertura de nuestra conciencia a una trascendencia que es, por una parte exterior a nosotros, pero que llega a confundirse, en última instancia, con el fondo mismo de nuestro ser: una trascendencia inmanente.

Bergson reclama, en suma, de nosotros una actitud nueva para afrontar tanto los problemas de la Filosofía como los otros. Se trata de una actitud que coincide, aunque sus consecuencias concretas sean muy diversas, con esa disposición originaria que reclamaba también para la filosofía Edmundo Husserl. Se trata de pedir una disposición inicial nueva, que permita fundar sobre otras bases la construcción filosófica.

Esta actitud originaria que Bergson nos solicita, y que necesitamos adoptar para seguirlo en el desarrollo de su doctrina, equivale a una de sus formas a una vuelta de la inmediatez de lo concreto, es decir, a la experiencia misma. Poco antes de su muerte, en una de las conversaciones que sostuvo con su amigo y discípulo Jacques

<sup>1</sup>LE DEUX SOURCES. Alcan, 1932, pág. 43.

Chevalier, formuló el filósofo esta declaración que sintetiza su carácter de explorador filosófico:

*Siempre he sido un empirista irreductible. Sólo trato de coger la experiencia entera: la experiencia exterior primera —la experiencia interna, en seguida, tal como se produce en todo el mundo—, y por fin tal como se da en algunas almas que aparecen como almas privilegiadas, desde aquí abajo recibidas ya en el Más Allá<sup>1</sup>.*

Volvamos a lo inmediato de la experiencia, nos propone Bergson, pero volvamos a ello no sólo con el fin de describir y tratar de comprender nuestra experiencia desde sus primeras etapas elementales o más o menos simples. Volvamos a lo inmediato también en el nivel de nuestros actos creadores. Tratemos de comprender al hombre y su mundo inclinándonos no sólo sobre el laboratorio para conocer sus células y tejidos. Inclínemonos con la misma lucidez exenta de prejuicios sobre la creación moral, religiosa o artística e intentemos sorprender, desde dentro, su sentido metafísico. Tratemus de ahondarnos para trabar contacto con la fuerza que se oculta en nosotros, el mismo élan vital que engendró a las estrellas, es decir, tratemos de participar originariamente en el proceso siempre dinámico, siempre nuevo de lo real.

Desde este punto de vista, el pensamiento de Bergson se sitúa en esa antigua tradición de doctrinas filosóficas y parafilosóficas que designamos con el nombre de naturalismo, entendido, sí, en este caso, en un sentido muy

<sup>1</sup> Jacques Chevalier: *Entretiens avec Bergson*, La Table Ronde, mayo de 1959.

amplio, puesto que la naturaleza bergsoniana es sobre todo interior y dinámica. Encontramos también en él la petición de un retorno a las fuentes, para rescatar la vitalidad originaria, la osadía del espíritu que surge de un nuevo contacto con la tierra, virgen, la reconquista de una ingenuidad primordial, de una candidez adámica para mirar las cosas. Lo que busca es la posibilidad de una nueva *visión directa*. Son reveladoras a este respecto otras declaraciones suyas:

*La filosofía, tal como yo la entiendo, no merece ser alabada o criticada como una construcción personal. Ella no es sino la resolución, adoptada de una vez por todas, de mirar ingenuamente en nosotros mismos y en torno nuestro* <sup>1</sup>.

Desde este punto de vista también podría decirse que la filosofía bergsoniana se halla estéticamente orientada e inspirada, y justamente por eso no levanta barreras insalvables entre la visión filosófica y la visión estética. En el fondo, se trata de una sola y misma visión: aquella que debemos tratar de alcanzar, que a veces conseguimos y que no pocas veces logramos sin que nos hubiéramos esforzado por alcanzarla, de una realidad dinámicamente sentida y compartida, alguna vez vista sin velos. Para la propia filosofía, y no sólo para el arte propone Bergson, sin duda, esa concepción de la intuición artística que desarrolla en el ensayo final de *LA RISA*:

<sup>1</sup>Cit. por Lydie Adolphe, *LA PHILOSOPHIE RELIGIEUSE DE BERGSON*, P.U.F., 1946, pág. 165.

Vivir consiste en actuar. Vivir es no aceptar los objetos sino la impresión útil, para responder a ella por reacciones apropiadas: las otras impresiones deben obscurecerse o no llegarnos sino confusamente. Miro y creo ver, escucho y creo oír, no estudio y creo leer en el fondo de mi corazón... Mis sentidos y mi conciencia no me entregan, pues, sino una simplificación práctica de la realidad... La individualidad de las cosas y de los seres se nos escapa cada vez que no nos es materialmente útil percibirla... En fin, para decirlo todo, no vemos a las cosas mismas. Las más de las veces nos limitamos a leer etiquetas pegadas sobre ellas... Y no son solamente los objetos externos, son también nuestros propios estados de alma los que se nos esconden en lo que tienen de íntimo, de personal, de originalmente vivido... Hasta en nosotros mismos lo individual se nos escapa... Vivimos en una zona medianera entre las cosas y nosotros, exteriormente a las cosas, exteriormente también a nosotros mismos. Pero, muy a lo lejos, por distracción, la naturaleza suscita almas más desasidas de la vida. No hablo de ese desasimiento voluntario, razonado, sistemático, que es obra de reflexión y de filosofía. Hablo de un desasimiento natural... que se manifiesta de inmediato por una manera virginal en cierto modo, de ver, de oír o de pensar<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Le Rire, Alcan, 19<sup>eme.</sup> ed., págs. 155 y ss.

Hasta aquí, el elogio de la visión artística. En las líneas que siguen, pasa Bergson, casi insensiblemente, por primera vez en la historia de sus obras y mucho antes de referirse a ella explícitamente, a consumarla en algo que no podrá ser sino la visión mística, la más total y directa de todas:

*Si este desasimiento fuera completo, si el alma no adhiriese ya a la acción por ninguna de sus percepciones..., percibiría todas las cosas en su pureza original, tanto las formas, los sonidos y los colores del mundo material como los más sutiles movimientos de la vida interior. Pero sería demasiado pedirle a la naturaleza... <sup>1</sup>.*

La filosofía deberá, pues, realizar un esfuerzo sistemático de purificación del espíritu, para conquistar la capacidad de ver.

Sin embargo, gran parte de la obra escrita de Bergson es polémica, en cierto sentido instrumental, en cuanto se aplica, mediante una hábil dialéctica, a demostrar los errores del cientismo. Sólo de tiempo en tiempo, damos, en medio de la lectura, con hondos y sutiles atisbos de lo real obtenidos por la penetración intuitiva. Tales páginas, representativas de esa común naturaleza de la visión filosófica y la estética, nos parecen verdaderas a causa de su fulgurante belleza. Pero Bergson no se reconoce artista y se niega a dejarse llevar, temeroso tal vez de la embriaguez sin palabras a donde lo conduciría una intuición más sostenida. Esa vacilación interior entre la intuición y la dialéctica está en el origen del estilo berg-

<sup>1</sup>Le Rire, págs. 155 y ss.

soniano. Aludiendo de seguro a su propia experiencia, escribió el filósofo en uno de sus ensayos:

*Estimo que el tiempo consagrado a la refutación, en filosofía, es generalmente tiempo perdido. De tantas objeciones elevadas por tantos pensadores, los unos contra los otros, ¿qué queda? nada o muy poca cosa. Lo que tiene valor y lo que queda es lo que cada uno aporta de verdad positiva: la afirmación verdadera sustituye a la idea falsa en virtud de su fuerza intrínseca y llega a ser, sin que su autor se haya tomado la molestia de refutar a nadie, la mejor de las refutaciones<sup>1</sup>.*

No son, sin embargo, muchos los cuadros en que hallemos una expresión del descubrimiento intuitivo de lo real en sí mismo y en no pocas ocasiones Bergson se remite para tal efecto al testimonio de expresiones extrafilosóficas, como sugiriendo que la filosofía no sería capaz, en rigor, de ejercitar plenamente la intuición, más a sus anchas en el campo del arte y en el de la mística. En la mayor parte de sus libros, hasta llegar a *Las dos fuentes*, el filósofo recurre sobre todo a ejemplos tomados de la experiencia estética, y en este último entra decididamente en el terreno de la experiencia mística. Mas, como bien dice Emile Bréhier, en el prólogo a la obra *La Filosofía Religiosa de Bergson* de Lydie Adolphe, esta autora, en su excelente estudio, descubre que “la filosofía religiosa no es un simple apéndice ni corolario en la doctrina, pues está ya más que latente en los primeros escritos”.

<sup>1</sup>La energía espiritual, pág. 98.

Vale la pena, no obstante, recordar alguna ilustración de los resultados de la intuición bergsoniana, a propósito de alguno de sus grandes temas. Por ejemplo, en lo que toca a uno de los que más se obsesionaron, el tema de la significación y naturaleza de la materia, en el cual trabaja una y otra vez desde *Los datos inmediatos de la conciencia*, es decir, desde su primera juventud, Bergson se afana por lograr una visión directa que le permita ir más allá de la urdimbre que traba la inteligencia. ¿Qué es, en buenas cuentas, la materia? Sigamos, a grandes rasgos, la trayectoria de su pensamiento, que es el desarrollo progresivo de una intuición, de una visión que se esboza hasta llegar casi a perfeccionarse, a dársenos triunfalmente al fin.

*La materia, para nosotros, es un conjunto de imágenes. Y por imágenes entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealista llama una representación, pero menos de lo que el realista llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la 'cosa' y la 'representación' <sup>1</sup>.*

*"Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a estas mismas imágenes referidas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo <sup>2</sup>.*

Establece así Bergson la relación entre la materia y nuestro cuerpo, que moldea a esa materia según sus necesidades, pero lo que lo guía, en el fondo, es el anhelo de ir

<sup>1</sup>Materia y Memoria, Alcan, 27 eme. ed., pág. ii del prólogo.

<sup>2</sup>Ibid, pág. 7

más allá, de llegar a ver de algún modo, en su ser prístino, algo de la materia misma. Pero tiene que avanzar cautelosamente.

*He aquí, por otra parte, las mismas imágenes, pero referidas cada una a sí misma, influyendo sin duda las unas sobre las otras, pero de manera que el efecto siga siendo siempre proporcionado a la causa: es lo que llamo el universo<sup>1</sup>.*

El universo material es aquel sistema de imágenes en que cada imagen varía para sí misma, "en la medida bien definida en que sufre la acción real de las imágenes circundantes"<sup>2</sup> y en eso se diferencia de nuestro cuerpo, imagen privilegiada. Mas, la pregunta continúa todavía abierta, hasta que, siguiendo Bergson a la vez el hilo racional de su demostración y su anhelo de ver intuitivamente, avanza un paso y bosqueja la idea de simultaneidad como atributo definitorio de la materia:

*Indiferentes las unas a las otras, en razón del mecanismo radical que la liga, las imágenes se presentan recíprocamente todas sus caras a la vez, lo que equivale a decir que actúan y reaccionan entre sí por todas sus partes elementales, y que ninguna de ellas, en consecuencia es percibida ni se percibe conscientemente.*

<sup>1</sup>Ibid, pág. 10.

<sup>2</sup>Ibid, pág. 11.

Nuestra percepción de las cosas nacería, pues, en suma, de que ellas vienen a reflejarse contra nuestra libertad<sup>1</sup>.

*Percibir todas las influencias de todos los puntos de todos los cuerpos sería descender al estado de objeto material. Percibir conscientemente significa, escoger, y la conciencia consiste ante todo en este discernimiento práctico<sup>2</sup>.*

La materia es simultaneidad, inmediatez, presente puro. Mientras el espíritu es memoria, duración, tiempo, la materia es aquello que no tiene tiempo, aquello incapaz de recordar, un presente puro eternamente inmóvil.

*Responder a una acción padecida por una reacción inmediata que sigue su mismo ritmo y se continúa en la misma duración, estar en el presente, y en un presente que recommienza sin cesar, he ahí la ley fundamental de la materia: en eso consiste la necesidad<sup>3</sup>.*

*La distinción del cuerpo y del espíritu no debe establecerse en función del espacio, sino del tiempo<sup>4</sup>.*

La materia tiende más y más a no ser sino “una sucesión de momentos infinitamente rápidos que se deducen los unos de los otros y con ellos se equivalen”, es decir, ella

<sup>1</sup>Ibid, pág. 24.

<sup>2</sup>Ibid, pág. 39.

<sup>3</sup>Ibid, pág. 234.

<sup>4</sup>Ibid, pág. 247.

es lo simultáneo, una suerte de luz de infinita velocidad. En este punto, si se trata de una intuición auténtica, el lenguaje no podría ya servirnos, pues, a través de imágenes establecidas por la conjunción de términos contradictorios, como las que utilizan los místicos, llegamos en verdad, al silencio final de éstos. Acaso la substancia misma de lo que llamamos materia, parece sugerirnos el filósofo, no sea diferente de la substancia de lo que llamamos espíritu. Acaso esta materia que tocamos y manejamos, esta materia que nos sirve o nos hiere, sea de la misma substancia última que el espíritu; que no sea, como insinuará alguna vez, sino su ceniza, un espíritu despojado del tiempo, sin memoria, sin duración, sin dirección, sin futuro.

En esas páginas magistrales, Bergson da salida a una intuición antecedente, oscura para la inteligencia, en el hecho inexpresable, y no sin angustia obedece a la obligación de forcejear con la dura trama de los conceptos y las palabras. Podrá advertirse que hay un margen, una distancia, entre un cierto tipo de experiencia espiritual profunda —que no se sabe bien si se es efusión o conocimiento— y la expresión racional. Un margen más ancho que el que separa al discurso racional de la experiencia poética, tan ancho e insalvable como el que lo distancia de la experiencia mística, como que allí dominaba esa emoción que precede a la representación, “que la contiene virtualmente y es hasta cierto punto su causa”.

De ahí que en *Las dos fuentes* y en sus meditaciones ulteriores, que no quedaron escritas, recurra Bergson más y más al testimonio de los místicos, resultado también de una experiencia radical y de una pugna imposible por expresar lo inexpresable. Curiosamente, los autores místicos que más lo conmovieron fueron nuestros conocidos San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. La dirección final de su metafísica llegaba a coincidir

con el sentido de esas otras experiencias de raptó y con su género de visiones inefables, producidas al margen de la filosofía. Allí pudo Bergson comprobar que su filosofía por sus principios y por su método, estaba destinada a salirse de la filosofía, es decir, su filosofía llevaba más allá de ella misma, desde luego más allá de la razón. Mientras en sus primeras obras Bergson sale frecuentemente de la filosofía hacia el arte, en las últimas se vuelca en lo religioso. No se habría verificado ninguna de esas desviaciones si no hubiera sido la suya una filosofía que constituye su método a base del reconocimiento de la capital importancia que en toda operación cognoscitiva y espiritual posee esa emoción privilegiada que llamamos inspiración, sin la cual no conoceríamos determinados objetos.

Es tiempo ya de que nos preguntemos en qué consiste esa inspiración. ¿Cuándo diremos que estamos inspirados y qué ocurre cuando este estado se produce? Bergson esboza descripciones de tal estado desde las primeras páginas de la primera de sus obras. Es uno de sus temas predilectos. Tal experiencia coincide con una dilatación de nuestra conciencia, que trae consigo un cambio cualitativo total en nuestra perspectiva de las cosas.

*Ciertos estados del alma, como la alegría y la tristeza profundas, las pasiones reflexivas y las emociones estéticas nos parece, con razón o sin ella, que se bastan así mismos <sup>1</sup>.*

*Por ejemplo, un deseo oscuro se convierte poco a poco en una emoción profunda. Ve-*

<sup>1</sup>Los datos inmediatos, Beltrán, Madrid, 1925, pág. 14.

reís que la débil intensidad de este deseo consistía en primer lugar en que os parecía aislado y como extraño a todo el resto de vuestra vida interna. Pero poco a poco ha penetrado un mayor número de elementos psíquicos, tiñéndolos, por decirlo así, de su propio color, y he aquí que vuestro punto de vista sobre el conjunto de las cosas os parece ahora haber cambiado. ¿No es verdad que percibís en vosotros una pasión profunda, una vez contraída, porque los mismos objetos no producen ya sobre vosotros la misma impresión? Todas vuestras sensaciones y vuestras ideas os parecen rejuvenecidas. Es como una nueva infancia<sup>1</sup>.

En el goce extremo, nuestras percepciones y nuestros recuerdos adquieren una indefinible cualidad, comparable a un color o a una luz tan nuevos, que en ciertos momentos, volviendo sobre nosotros mismos, experimentamos como un asombro de ser<sup>2</sup>.

Ocurre en tales estados que se multiplican nuestros puntos de enlace con lo real, y al mismo tiempo, se intensifica nuestra lucidez. Se multiplican armoniosamente nuestros intereses y su intensidad. Sentimos, entonces, que estamos viviendo intensamente, que hemos llegado a capturar desde dentro siquiera algo del élan vital. "La materia y la vida que llenan el mundo están también en nosotros; cualquiera que sea la esencia íntima de lo que

<sup>1</sup>Los datos inmediatos, págs. 14 y 15.

<sup>2</sup>Ibid, pág. 16.

se hace, allí estamos nosotros <sup>1</sup>". Se trata de un estado de entusiasmo, en el cual, por cierto, nuestra alma "tiene a Dios consigo". Se produce un acrecentamiento de vida, de fuerzas y de alma. Se multiplica, dirá Bergson, el alma por sí misma. La cualidad de nuestra alma ha cambiado, se ha alterado el estilo de nuestro ser. Nos hemos ahondado y a la vez hemos crecido, saliendo hacia algo que sentimos como trascendente, en el cual, sin embargo, participamos. Salimos hacia ese absoluto dinámico que está al propio tiempo fuera y dentro de nosotros, desde que nosotros somos también la realidad en sí, lo absoluto mismo, el *élan vital*.

Solamente en virtud de tal sentimiento de participación, podremos operar con fruto en el plano del conocimiento metafísico. Sin él, no hay tampoco creación artística ni creación moral. No podría darse ningún acto creador en esfera alguna de la vida sin ese compromiso emocional de nuestro ser, sin esa inspiración que nos alimenta. Sólo así la moral abierta, que es la moral del espíritu, podrá imponerse a la moral cerrada, que es la moral de la sociedad. Ella se funda, en efecto en la idea de que la vocación íntima del hombre es abrirse generosamente hacia el ser, en actos creadores que se hallan por encima de toda obligación y de toda sanción, gratuitamente, en una ascensión de amor y libertad. La moral abierta es una moral de la libertad y del amor. Sólo la posibilidad de instaurar un contacto creador con el Ser, y con el ser del prójimo, con lo otro, nos abre el camino de la ética creadora. La otra, la moralidad utilitaria, por ejemplo, se construye con prohibiciones, cálculos y fórmulas y es por eso la moral del alma cerrada y marchita. Pero, si deseamos enriquecer nuestra acción ética, no

<sup>1</sup>La Pensée et le mouvant, pág. 157.

debemos confinarnos al sólo dominio de la acción. Habrá que contrapesar la acción con el reposo, con ese reposo contemplativo que es la actividad espiritual por excelencia. Habrá que suspender de tiempo en tiempo al tiempo para gozar del tiempo. Habrá que detener a veces el curso tumultuoso de la duración, si queremos abrirnos contemplativamente a la trascendencia. No podríamos capturar en forma directa el *élan vital*, que es el absoluto dinámico, en el dinamismo puro. Paradojalmente, captamos esa movilidad mejor en el reposo que en el movimiento y tráfago de la vida práctica, en un reposo semejante al de los místicos, en ese musical silencio. Si hubiera una sola lección que pudiera desprenderse de la experiencia mística, independientemente de su valor ontológico, ella sería la de que, en su virtud, el alma efectúa una purificación de sí misma, bañándose en una trascendencia que le permite valorarse en relación con el todo, y lo que entonces se descubre —dice Bergson a Jacques Chevalier— es que “¡somos tan poca cosa! Entre aquél a quien se llama un gran hombre y los otros hombres no hay casi diferencia, y pienso aún que, si se eliminan las dotes gratuitas y las circunstancias, o si queréis, las suertes de la vida, no la hay en absoluto. Esto nos reduce a la modestia, por una justa apreciación de lo poco que somos<sup>1</sup>”.

En el estado de inspiración ética, nos sentimos pequeños, aún más, insignificantes frente a la infinitud, pero de esa infinitud misma que nos envuelve proviene, en verdad, nuestro valor.

El legado de Bergson, considerable para la filosofía, es inestable para quienes se interesan apasionadamente por el destino del espíritu. ¿Filósofo, artista, místico?

<sup>1</sup>J. Chevalier, ensayo citado, *La Table Ronde*

Todo eso fue, sin duda, pero él, pensador —enamorado de la continuidad, no habría querido definirse, es decir, limitarse en ninguna de esas ilustres funciones. Hubiera querido, más bien, pensar y sentir —si su modestia sincera no se hubiera opuesto a ello— que había contribuido a cambiar nuestra visión del mundo. En lugar de ese mundo instrumentalizado de los hombres de acción, el mundo del cientismo del siglo XIX, y de no pocos pseudocientíficos actuales, uno que es objeto de contemplación e inspiración, capaz de incitarnos a aventuras interiores tan imprevistas e imprevisibles como las eflorescencias del árbol de la vida, un mundo que, desde Bergson y su obra, nos es al mismo tiempo más y menos extraño, en la misma medida en que descubrimos en nuestro interior virtual la raíz del infinito. Podemos alguna vez comulgar con ese mundo desde que esta filosofía nos permitió cambiar la dirección de la mirada.

Como bien decía Bergson en *Las dos fuentes*, “los iniciadores en materia moral, así como los iniciadores en cualquier terreno de la acción humana, son aquellos individuos para quienes la vida tiene resonancias de sentimiento insospechadas, como las que podría dar una sinfonía nueva. Nos hacen entrar con ellos en esta música para que nosotros la traduzcamos en movimiento”. Esta música de las esferas sostiene, en verdad, a los valores y sobre ella inventamos experiencias espirituales nuevas. Sus propias sentencias podrían aplicarse a Bergson. Acaso él no pretendía de sí mismo y de su obra sino el crear aquellas armonías que nos empujarán a nuevas creaciones imprevisibles.

MAX SCHELER  
Y LA IDEA DE  
SACRIFICIO

Hace años, Louis Lavelle y René Le Senne editaron en la colección Philosophie de L'Esprit, tres de los más hermosos y profundos ensayos de Max Scheler, traducción al francés por Pierre Klosowsky. Se trata de "El Sentido del Sufrimiento", "Arrepentimiento y Renacer" y "Amor y Conocimiento" que, a pesar de su brevedad, contienen buena parte de la doctrina metafísica y moral del ilustre filósofo. En el excelente prefacio, Lavelle y Le Senne hacen notar muy justamente el parentesco de Max Scheler y los grandes moralistas franceses, dotados, como él, de una conciencia singularmente aguda de la intimidad de nuestro ser psicológico que les permite penetrar hasta las capas más profundas del yo. Reconoce, en efecto, Max Scheler, como Pascal, la existencia de un orden del corazón que nos lleva a descubrir realidades y valores que el entendimiento puro sería incapaz de revelarnos y, como Bergson, hace uso de la intuición animado por el propósito de llegar con ella a la comprensión de lo que los seres poseen de individual y único. Directamente vinculado, por lo demás, al movimiento fenomenológico, Scheler se ha interesado preferentemente por estudiar la intencionalidad emocional de la conciencia. En tal tentativa reside la originalidad más profunda de su pensamiento. La emoción posee, para él, una intención, puesto que hay un objeto hacia el cual tiende y que al serle dado, le ofrece una auténtica revelación. Tal objeto es el valor.

Toda teoría del sufrimiento contiene una simbólica particular de las emociones de nuestro corazón. El dolor y el sufrimiento poseen evidentemente una doble natu-

raleza, pues son, por una parte, hechos irreductibles que constituyen el inevitable destino de todo ser vivo y, por otra, fenómenos espirituales a los que el espíritu atribuye un sentido que hace posible el ejercicio de la libertad. Todos los dolores y sufrimientos de las criaturas poseen por lo menos un sentido objetivo, pues como lo reconocía ya Aristóteles, el placer o el desagrado expresan algunas ventajas o algún obstáculo para la vida, principio que, a pesar de aparentes excepciones, sigue siendo exacto. El sistema de advertencias, atracciones, o inclinaciones de nuestra vida afectiva se ha constituido para reaccionar frente a los daños y a las ventajas típicamente específicas de cada órgano. Ello explica el que la ablación de la substancia cortical que produce la muerte, sea, sin embargo, insensible. Esta parte del cuerpo se encuentra protegida por el cráneo y con respecto a ella no corresponde función alguna al dolor. El placer y el dolor son los reflejos psíquicos de una ventaja o un obstáculo para la vida, pero no siempre defienden la vida de la totalidad del organismo sino del órgano en el cual se localizan. La teoría aristotélica mantiene, en consecuencia, su valor, especialmente si se la relaciona con la teoría de las capas profundas de los sentimientos que el propio Max Scheler ha desarrollado en su obra capital, *EL FORMALISMO EN LA ETICA*, en las que considera las cuatro capas siguientes:

1. Las sensaciones difundidas y localizadas en la periferia del organismo;
2. Los sentimientos vitales que afectan al organismo entero y que son vividos como si se difundieran en el conjunto de la unidad somática, sin mayor relación con el yo psicológico que la que existe entre el cuerpo y el yo;
3. Los sentimientos psíquicos que se refieren inmediatamente al yo junto con ser funcionalmente relativos

a los objetos percibidos, representados o imaginados, a las personas que rodean al sujeto, a las cosas del mundo externo o del propio ser y que se transmiten al sujeto sólo por su actividad representativa. Sólo en este grado de la vida afectiva el sentimiento llega a ser susceptible de ser experimentado de nuevo como él mismo y de su sentido por otro bajo forma de simpatía. Las dos capas anteriores son estados que, por su naturaleza misma, no pueden ser sino actuales y pertenecientes sólo al sujeto que los experimenta y son, en rigor, incomunicables;

4. Los sentimientos religiosos de orden metafísico, los sentimientos de valuación relativos al núcleo de la persona espiritual considerada como totalidad indivisible.

Según Max Scheler, sólo los sentimientos vitales nos hacen sentir las ventajas u obstáculos que afectan a la vida del conjunto de nuestro organismo. Los sentimientos psíquicos y los sentimientos espirituales tienen otra función: darnos a conocer el perfeccionamiento o la degradación del valor propio de nuestra personalidad psíquica y espiritual, cuya determinación moral y cuya dirección fundamental en el individuo es, en gran medida, independiente de nuestra vida animal, lo que vale sobre todo para los sentimientos religiosos, metafísicos y morales.

La noción suprema y más general del sufrimiento, aquélla a la cual se hallan subordinadas todas las otras, es para Max Scheler la idea del sacrificio. En su sentido más formal y metafísico, todo sufrimiento es la experiencia del sacrificio de la parte por el todo, de aquello que tiene un valor inferior por lo que tiene un valor superior. Sólo así el dolor viene a adquirir una significación dentro del mismo. Pues, en efecto, la pregunta que la explicación aristotélica no responde y que la filosofía

se formula frente a la realidad del sufrimiento, es ésta: —¿Por qué motivos el principio fundamental que rige el Universo ha recurrido a un medio tan bárbaro como el dolor al querer orientar la conducta de ser vivo?— Y —¿Por qué el amor y la bondad que las religiones superiores atribuyen a este principio universal guardan tan poca conformidad con su inteligencia que asignó al dolor y al sufrimiento la función de velar por la seguridad de la vida?— “Si no quisiera deducir la idea y la existencia de un Dios —dice Max Scheler— sino de la conformación y de la existencia del mundo tal como lo conozco, y no de una experiencia original que la esencia de mi persona hubiera tenido de una bondad y de una sabiduría sagrada, aunque el resto del Universo irradiara de beatitud, de armonía, de paz, la existencia de una sensación dolorosa, una sola, por débil que fuese, la sensación de un gusano, por ejemplo, me bastaría enteramente para negar al creador esencialmente bueno del universo, la menor aprobación”. La comprensión última del sufrimiento depende, así, para M. Scheler de una experiencia religiosa. “Sólo situando la realidad del dolor y del sufrimiento a la luz de la idea del sacrificio como lo hiciera el Cristianismo primero que nadie, por el pensamiento de que el mismo Dios ha sufrido libremente, por amor por nosotros y de que se ha puesto en el lugar del hombre sacrificándose; sólo reconociendo el comportamiento cristiano, históricamente tan poderoso, llegaremos a una teodicea más profunda del sufrimiento”.

Pero la noción del sacrificio es oscura. Se puede hablar de un sacrificio en el *sentido objetivo* en todos los casos en que la producción de un bien de rango superior haga necesaria la destrucción o la disminución de un bien de rango inferior. Mas, en tales casos, cabe mejor hablar de gastos que de sacrificios, pues la idea de éste contiene algo más que el simple cálculo de bienes y

males, placeres y desagradados: supone, en efecto, una pérdida de bienes y de placeres sin compensación, una aceptación definitiva de males y dolores. Empero todo sacrificio es siempre necesariamente un sacrificio por algo, por un valor positivo de orden superior al orden al cual pertenece el bien sacrificado, y no es necesario sino en cuanto a la realización de aquel valor superior exija la destrucción o abandono del inferior. Según esto, todas las categorías de dolores y sufrimientos no son sino los reflejos psicológicos de los procesos de sacrificio.

Cuando una totalidad actúa, vive y existe en sus partes y éstas actúan no sólo en, sino también para el todo, se da la posibilidad de un sacrificio de la parte por el todo y, por consiguiente, de la producción de un sufrimiento. En un mundo puramente mecánico y auditivo, no existiría la posibilidad del sufrimiento y del dolor, así como tampoco podría darse en un mundo cuyas partes no fueran sustancias independientes provistas de cualidades, sino exclusivamente partes dependientes del todo en su esencia y existencia. Por eso el simple teísmo causalista racional, el materialismo mecanicista, la concepción asociacionista del alma y el monismo panteísta abstracto, como el de Spinoza o Hegel, no podrán nunca explicar la existencia de algo que posea la esencia del sufrimiento y del dolor. El fundamento ontológico más general de la posibilidad del dolor y del sufrimiento en un mundo cualquiera reside siempre en el desacuerdo entre las partes independientes y determinadas por leyes propias y su posición funcional en un todo que ellas componen y del cual son solidarias. Ese desacuerdo supone una actividad espontánea tanto en el todo como en la parte, pues si fuera posible que uno cualquiera de estos términos cediera fatalmente a la presión del otro, no habría conflicto alguno. El mismo

principio es aplicable a toda unidad múltiple como las unidades vitales o las personas morales colectivas.

Desde este punto de vista, la muerte natural es el sacrificio natural del individuo con beneficio de la propagación y conservación de la especie. Asimismo el dolor es como la muerte en pequeño: un sacrificio de la parte por la conservación del todo orgánico. Sólo en la toma de conciencia de la limitación y de la obstrucción necesariamente sufrida por una unidad vital en bien del todo, a causa del hecho de que se encuentra integrada en un todo organizado, reside lo que llamamos dolor o placer. Dolor y muerte se asemejan, además, por el hecho de que su realidad se intensifica a medida que se hace más compleja la organización del ser vivo. Sólo la cohesión de las partes orgánicas crea las condiciones del dolor, y únicamente entre los seres vivos pluricelulares nítidamente organizados aparecen la muerte y la primera sensación dolorosa. Así se comprende que el amor y el dolor sean estrechamente solidarios. El amor, como fuerza originaria de toda cohesión en el espacio y de toda propagación en el tiempo, crea con ello la primera condición del sacrificio. Muerte y dolor proceden del amor y no existirían sin él. Todo amor es un amor-sacrificio, eco en la conciencia del sacrificio de una parte por cuenta de un todo que se transforma.

No se puede querer lo uno sin lo otro. Sin la muerte y el dolor, no habría amor ni habría comunidad; sin el sacrificio y el dolor del sacrificio, no habría dulzura en el amor. Si nuestro corazón llega a captar el sentido de estos principios, podemos reconciliarnos con la realidad del dolor y de la muerte de un modo mucho más profundo que al conocer el valor puramente utilitario del dolor. —¿Podríamos resolvernos a renunciar al amor y al desarrollo de una existencia superior, a trueque de ser liberados para siempre del dolor y de la muerte? El

sacrificio tiene dos rostros, como la cabeza de Jano: uno sonríe y otro llora, pues en efecto, supone la alegría y el dolor de ceder una parte de la vida por aquello que se ama, lo que es sobre todo manifiesto en su forma suprema, en el sacrificio de amor espiritual libremente consentido, en el cual, en un mismo acto, el hombre experimenta la serenidad del amor y el dolor de perder el bien que por amor cede. El hedonismo yerra cuando quiere suprimir el dolor, para preservar el placer: —¿No tienen estos dos factores el mismo origen, que es el sacrificio? Su reunión y su síntesis suprema representan, en el sacrificio de amor más puro y más casto, el punto culminante de la vida: all  perder y ganar son cosas idénticas. Sólo en los estados más bajos y periféricos de nuestra existencia física son el dolor y el placer tan diferentes uno de otro. Mientras más penetramos en lo profundo de nosotros mismos, más se compenentran. El pesimismo de Schopenhauer, que considera sólo el dolor como positivo, no se da cuenta de dos cosas: ni del goce positivo que se experimenta en la creación vital en sí, ni del dolor y del sufrimiento que provienen, no de una insuficiencia, sino de una intensificación de la actividad vital. La vida es jubilosamente activa y extrae originalmente sus fuerzas de su propia superabundancia. Es comprensible, por eso, que el goce supremo sea el que experimenta el creador en el proceso mismo de la creación. En la producción de la vida por la vida, en el acto de la generación, ha puesto la Naturaleza el placer personal más profundo.

En los grados superiores de la evolución humana, el pensamiento inaugura un nuevo mundo de alegrías y dolores. Por efecto de su vida en el seno de comunidades, el hombre llega a experimentar sufrimientos y dolores que se acentúan tanto cuantitativa como cualitativamente. Así se renueva en la vida social la ley según la

cual la muerte y el dolor aparecen como sacrificio de la vida en favor de una organización superior de la especie. Sin duda el hombre primitivo es menos perturbado por el dolor que el hombre civilizado, que sufre más profundamente a consecuencia de la mayor responsabilidad que afronta la dirección de su vida, así como del aislamiento y la incertidumbre que son el efecto de la ruptura de los lazos materiales protectores que envuelven la vida primitiva.

## EL ASOMBRO EXISTENCIAL EN LA LITERATURA DE EDGAR ALLAN POE

### I. *La atmósfera de Poe*

Poe fue un gran creador de nuevas atmósferas literarias, de nuevas atmósferas humanas. Es, en verdad, uno de los precursores del descubrimiento de la *métaphysique du lieu* en que tanto iban a insistir los surrealistas.

¿Cómo es su mundo físico? ¿Cómo son sus paisajes? Dice Marie Bonaparte que "no nos gustaría vivir en ninguno de los paisajes de Poe". Sus paisajes risueños son "casi tan repulsivos como los otros; son demasiado deliberadamente dulces, demasiado artificiales. En ninguna parte de ellos respira la fresca naturaleza". Pero, ¿cómo son sus paisajes habituales, es decir, los sombríos? Proviene sin duda del mundo nórdico y son el fruto del encuentro de una sensibilidad romántica obsesionada por la muerte con una tierra gris, desolada, que aspira a acabarse, a consumirse, a precipitarse en el abismo. Se trata de un *paisaje escatológico*, del paisaje del fin, en que impera "la desvaída alba gris del día psíquico". He aquí el comienzo de la distorsión de su mundo. Bien lejos nos hallamos de los aires que acrecientan el azul y la transparencia del agua mediterránea y confirma con la luz sin mácula la realidad de las formas. Estamos en las antípodas, bajo el imperio del gris y de la bruma que borra los perfiles definidos y que acentúa sólo un sentimiento, un presentimiento de ruina y descomposición, de peligro inminente.

Bien se ve este mundo animado por una imaginación sombría en su poema *País de Sueño*, cuya descripción corresponde a tantas otras de la literatura de Poe:

Valles sin fondo y ríos sin fin, golfos, cavernas y bosques titánicos, cuyos contornos no pueden ser discernidos por ojo alguno a través de la bruma que llora; montañas que se abisman eternamente en mares sin orillas; mares que se levantan sin tregua y que se hinchan en dirección a cielos inflamados; lagos que muestran hasta el infinito sus aguas solitarias —sus aguas solitarias y muertas, sus tranquilas aguas— tranquilas y heladas bajo la nieve de los lirios inclinados...

Sobre la representación del paisaje, trabaja en Poe la obsesión del fin, de las postrimerías, de la destrucción del mundo, la cual se materializa, geográficamente, en su busca del Sur, de las tierras polares o vecinas al Polo, que describe genialmente, sin haberlas conocido, como si hubiera estado en nuestro Cabo de Hornos y hubiera experimentado el sentimiento de esa soledad sin límites de una tierra que muere en el más misterioso océano del planeta. En varias de sus obras las aguas del último de los mares se precipitan en un abismo sin fondo, más allá del cual se encuentra el gigante blanco del Polo:

*No puedo compararlo sino a una catarata sin límites, que rodaba silenciosamente hacia el mar desde lo alto de alguna inmensa muralla perdida en el cielo. La gigantesca cortina ocupaba toda la extensión del horizonte sur. No emitía ningún ruido.*

(Narración de Arthur Gordon Pym)

Las excursiones geográficas de Poe conducen con frecuencia al extremo final de la tierra, al Maelstrom, al

abismo en que todo se regenera o se acaba y son una contrapartida de sus exploraciones espirituales hasta el cabo y abismo del alma, al mismo *fundus animae* de los místicos, en donde habrá que hallar a Dios.

## II. *La unidad de imaginación en Poe*

Dice Gastón Bachelard en su obra *L'Eau et les Reves*:

“Un poeta, un genio dotado de la más rara de las unidades: *la unidad de imaginación*. Edgar Allan Poe es tal poeta, tal genio. En él, la unidad de imaginación es algunas veces enmascarada por construcciones intelectuales, por el amor de las deducciones lógicas, por la pretensión a un pensamiento matemático... Pero, apenas la poesía recobra sus derechos, su libertad, su vida, la imaginación de Edgar Allan Poe vuelve a hallar su extraña unidad”.

Marie Bonaparte ha probado que esa unidad de imaginación nacía de la fidelidad a un recuerdo imperecedero. “Pero, al lado de esa unidad inconsciente, creemos poder caracterizar en la obra de Poe una unidad de los medios de expresión, una tonalidad del verbo que hace de la obra una *monotonía genial*”.

Según Bachelard, obra en Poe, como en todos los grandes poetas, un irresistible ensueño *materializante*, que lo lleva a identificarse con una materia privilegiada, a sentir desde ella y a organizar el mundo con ella, impregnándola con lo más profundo de su propia substancia. “Siguiendo la elección de Edgar Allan Poe, nos damos cuenta que el ensueño materializante —ese ensueño que sueña con la materia— es un más allá del ensueño de las formas. Más brevemente, se comprende que la materia es el inconsciente de la forma”.

### III. El símbolo del agua .

En Poe, esa materia privilegiada es el agua. ¿Cómo es esta agua? Es

*un agua pesada, más profunda, más muerta, más aletargada que todas las aguas dormidas, que todas las aguas muertas, que todas las aguas profundas que se encuentran en la naturaleza.*

El agua es aquí una sustancia madre.

En Poe, el destino de las imágenes del agua sigue muy exactamente el destino del ensueño principal, que es el ensueño de la muerte... Marie Bonaparte ha mostrado que la imagen que domina la poética de Poe es la imagen de la madre moribunda.

*Todas las otras amadas que se llevará la muerte —Helena, Frances, Virginia— renovarán la imagen primera, reanimarán el dolor inicial...*

Lo humano en Poe es la muerte, y su símbolo es el agua. Se describe una vida por la muerte.

El agua, entonces, se carga con todos los atributos del ser que Poe intuye.

*Toda agua primitivamente clara es un agua que debe oscurecerse, un agua que va a absorber el negro sufrimiento. Toda agua viva es un agua cuyo destino está en hacerse lenta, en hacerse pesada. Toda agua viva es un agua que está a punto de morir.*

El agua posee la propiedad de reflejar los objetos. Para Poe, entonces, el paisaje es un reflejo en el agua y la vida misma "es un sueño en un sueño y el universo es un

reflejo en un reflejo; el universo es una imagen absoluta".

"El espejismo corrige a lo real". Así, dice en su cuento *Cottage Landor*:

*El pequeño lago reflejaba tan nítidamente todos los objetos que lo dominaban, que era verdaderamente difícil determinar el punto en que terminaba la verdadera orilla y dónde comenzaba la orilla reflejada.*

*(La misma imagen se repite en La Isla de las Hadas).*

*Una materia fielmente reflejada produce sueños.*

El mundo visible es un pretexto para pasar al de los sueños, al invisible. Un puente que será atravesado por la imaginación y el mejor puente para la imaginación de Poe es el agua, un agua silenciosa y en calma que refleja el paisaje, desde entonces paisaje psíquico u onírico, o las aguas tempestuosas del Polo que se abren para precipitar a los naufragos al abismo sin fondo. No puede Poe contemplar nada sin desrealizarlo, sin transformarlo en sustancia psíquica, en materia de sueño. Y, aunque nos diga, repitiendo un viejo dicho vulgar, que la verdad es más extraña que la ficción y aunque sienta agudamente la extrañeza de la realidad, nunca logra describirla sino a través de visiones imaginativas. (Contraste con Melville).

El agua es también una invitación a morir. El soñador, ante el arroyo, piensa en seres que devolvieran a Dios su existencia poco a poco, agotando lentamente su substancia hasta la muerte, como esos árboles que devuelven sus sombras una tras otra. Lo que el árbol que se agota

*es al agua que bebe su sombra y llega a ser más negra por la presa que traga, podría ser la vida del Hada ante la muerte que la devora.*

El agua es una substancia que bebe, dice Bachelard, como ese río de naftalina (*For Annie*), río coriáceo, río azafranado. El agua para Poe, como para Heráclito, se identifica con la muerte. (Heráclito imaginaba que, aun en el sueño, el alma, apartándose de las fuentes del fuego vivo y universal, "tiende momentáneamente a transformarse en humedad". "Muerte es para las almas el transformarse en agua").

Hablando del sentimiento de la naturaleza en Edgar Allan Poe, escribe Marie Bonaparte: "Para cada uno de nosotros, la Naturaleza no es sino una prolongación de nuestro narcisismo primitivo que, al comienzo, se anexó a la madre, nutricia y envolvente. Como para Poe la madre había llegado a ser precozmente un cadáver, el cadáver, es cierto, de una joven y bella mujer, ¿qué hay de sorprendente en que sus paisajes, aún los más floridos, tengan siempre algo de cadáver cubierto de afeites". "I could not love except where Death —Was mingling his with Beauty's breath". (Verso de juventud).

Así es también el color fundamental de lo que Bachelard llama la *metapoética* de Poe: los follajes pasan, simplemente, del verde claro a un verde sombrío, a un verde material, a un verde graso. Las mismas tinieblas tienen a menudo en su visión ese color verde: "los ojos seráficos han visto las tinieblas de este mundo: ese verde grisáceo que la naturaleza prefiere para la tumba de la belleza".

El agua se carga, pues en Poe con el dolor humano, se

oscurece y se hace pesada. La substancia líquida se emparenta a la substancia nocturna. Ella ofrenda al hombre la belleza de la contemplación, pero, al mismo tiempo, lo invita a desvanecerse en ella, a transformarse en simple reflejo, a morir. "La belleza se paga con la muerte". La belleza es causa de muerte.

Siente angustiosamente Poe la inconmensurabilidad de la belleza y la vida. Como Leonardo, podría decir: "La belleza perece y no dura". Pero dice aún algo más, que la belleza no es de este mundo, y que por eso mismo, toda belleza es triste, pues nos lleva a un infinito, para él desconocido e insondable. El podría decir que es comprensible que sean melancólicos los pueblos que habitan tierras de bello paisaje: tan extraña al mundo es la hermosura. ¿De dónde proviene? ¿Portadora de qué palabra que el corazón, martirizado de nostalgia, no llega siquiera a presentir? No podría hallarse el alma en estado de mayor desamparo que cuando la fascinan las visiones inesperadas de un universo en que ella misma es incapaz de penetrar sino al precio de la muerte.

Para comprender a Poe —dice Bachelard— "es preciso en todos los instantes decisivos de los poemas y de los cuentos, hacer la síntesis de la belleza, la muerte y el agua".

#### *IV. Seducción del abismo y necesidad de hallar nuevos poderes en el alma humana*

La seducción de los abismos, de las postrimerías, se cofunde en Poe con un irresistible impulso de autodestrucción, que es él uno de los primeros en descubrir y describir. "Poe, dice Baudelaire, no bebía golosamente, sino como un bárbaro... como si cumpliera una función homicida".

Dice así al comenzar *Eureka* o *El Universo*:

*He aquí mi proposición general: en la unidad original del ser primero están contenidos la causa secundaria de todos los seres y el germen de su irremediable destrucción.*

Y en *Las Aventuras de Arturo Gordon Pym*:

*Por un instante mis dedos se agarraron convulsivamente y, una vez aun, la idea de mi salvación posible flotó, sombra ligera, a través de mi espíritu. Un instante después, toda mi alma estaba penetrada de un inmenso deseo de caer, un deseo, una ternura por el abismo: ¡una pasión absolutamente indomable!*

Pero la verdad es que, vencido por tal seducción que ejerce un abismo, que representa lo extraño, lo absolutamente heterogéneo al hombre, que él identifica, por último, con lo divino, quiere Poe, como Leonardo o Fausto, pensar las cosas de nuevo desde sus orígenes, mas, a diferencia de aquellos, anhela sacarlas desde dentro de sí, desde su propio fuego central, para aniquilar el agua. Arrastrado por el delirio imaginativo, confiere al mundo una condición pasional, semejante a la que se siente en sí mismo y, si en verdad se detiene ante él con espanto, es porque también se detiene, absolutamente perplejo, ante su propia alma.

Edgar Allan Poe busca nuevos poderes del alma. La angustia lo lleva a ensayar expedientes —el alcohol, el opio, el mesmerismo, las ciencias ocultas— y a buscar salida para hallar “un nuevo sentido — una nueva entidad agregada al alma...” (*Manuscrito hallado en una botella*). El mundo que llega a ofrecérsele es, en sus extremos, un universo infinito y eterno, sin Dios com-

prensible, sin esperanza. Es decir, un mundo regido por un Dios absolutamente heterogéneo, absolutamente numinoso. Como los náufragos, “estamos condenados a estar continuamente en suspenso en el filo de la eternidad, sin sumergirnos finalmente en el abismo”. Incluso la perversión —la feroz ruptura del hábito moral— o los impulsos autodestructivos son armas para lanzarse, con esperanza negra que se parece al furor, en el abismo, “en la negrura de la eterna noche, en el caos del agua sin espuma..., que es también un secreto que jamás podrá ser comunicado y cuya conquista es destrucción”.

En el origen del mundo de Poe advertimos un radical, primario sentimiento de asombro existencial, un angustioso asombro ante la existencia. Nada cuesta provocarlo, desde que nuestra aparente seguridad es sólo el producto del hábito; desde que basta un simple cambio en la dirección de la mirada para que las cosas se nos aparezcan extrañas e inescrutables. “El misterio es simple”, nos dice Poe. No está en las profundidades en donde lo buscamos o solemos buscar, sino en la superficie misma de nuestro mundo, de nuestra vida. “La verdad no está siempre en un pozo. En realidad, en lo que concierne al más importante conocimiento, creo que ella es invariablemente superficial. Profundos son los valles en que la buscamos, pero ella no se encuentra allí, sino en la cima de las montañas”. La verdad —y el misterio— surge de lo que es al parecer insignificante.

Dios es heterogéneo. Su naturaleza no tiene puntos comunes con la nuestra. Pero, ¿cómo vivir en un mundo regido por lo numinoso, cómo hallar el ritmo de la vida sin parecerse a Dios? En relación con esta pregunta se encuentra, a mi juicio, la significación del reiterado tema de Poe de lanzarse al abismo y penetrarlo, para

salvar al alma en su aparente destrucción. Acercarse a Dios por los caminos más extraños, experimentar consigo mismo, con el fondo humano en que coexisten la perversidad y el éxtasis, para forzar la salida. El enterrado vivo deberá romper, sin artificios mecánicos, las paredes de su tumba y sólo podrá sentirse vivo otra vez, pero vivo de verdad y vivo para siempre, cuando descubra que en los últimos confines del universo, en el Maelstrom, en el polo del cosmos, palpita un corazón humano. Con lo que puede decirse en verdad que, buscando a Dios, buscaba Poe una confirmación definitiva del valor de lo humano. Murió en tal demanda.

“Sometamos nuestra imaginación a la ley suprema; y a la ley de las leyes, la ley de periodicidad, y estamos más que autorizados para aceptar esta creencia, digamos más, para complacernos en esta esperanza que los fenómenos progresivos que nos hemos atrevido a contemplar, serán aún renovados, otra vez, y eternamente; que un nuevo universo hará explosión en la existencia y se abismará a su vez en el no ser, a cada suspiro del corazón de la divinidad. Y ahora, este corazón divino —¿Cuál es? ‘Es nuestro propio corazón’”.

## TEMA DEL SALVAJE EN EL ARTE MEDIEVAL

Más de una vez me había sorprendido encontrar representaciones de hombres primitivos en las viejas catedrales y en los museos de Europa. —¿Qué podrían significar esos monstruos cubiertos de pelos de la cabeza a los pies, armados de recios garrotes y con mirada feroz, que no eran ni salvajes africanos ni americanos?— ¿De dónde vendrían y qué significarían?

Días atrás hallé un interesante estudio sobre este tema en un ejemplar del Archivo Español de Arte, de hace algunos años. Su autor es José María de Azcárate, quien describe la aparición de este raro personaje en el arte de la Edad Media, especialmente en la arquitectura gótica castellana del siglo XV. Primeramente, se trata de un hombre primitivo, especie de animal velludo provisto de una gran fuerza, que ya emerge en la primera mitad del siglo XIV en cajitas de marfil, piezas de orfebrería, orlas de manuscritos y tapices palaciegos.

“Los hombres salvajes tienen un papel en innumerables historias y se ha podido decir que ocupan, en las artes menores del siglo XIV, el mismo lugar que los pastores, los chinos y los personajes de la Comedia italiana en el siglo XVIII”, escribe Koechlin, citado por Azcárate, en su obra sobre los marfiles góticos franceses. Desde ahí pasa, a principios del siglo XV, a la arquitectura en tenantes de escudos, jambas de puertas y otros ornamentos, y se mantiene hasta entrado el siglo XVI, justamente hasta la época en que los europeos empezaban a toparse con frecuencia con salvajes reales. Entonces desaparece, como sugiriendo que no se trataba de

una criatura tomada de la realidad, sino de un juego significativo de la fantasía mítica.

Abundan en el siglo XIV las narraciones de tipo caballeresco que cuentan el rapto de una doncella por un salvaje y su liberación ulterior por un noble caballero. A veces el salvaje es un gigante, un enorme hombre-mono o un equivalente del Frankenstein contemporáneo que parece simbolizar a los instintos primigenios, al hombre primitivo que llevamos dentro, como, según veremos, asegura Jung, en un penetrante análisis. Así aparece el Deseo en el libro *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro, publicado en Sevilla en 1492, bajo la figura de "Un caballero, así feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello, a manera de salvaje".

En las pinturas murales de la Sala de la Justicia de la Alhambra, de fines del siglo XIV, un caballero cristiano, con armadura negra y escudo, atraviesa con su lanza a un monstruo velludo que tiene asida a una joven, a cuyos pies yace un león encadenado. Y en el claustro de la Catedral de Toledo, de comienzos del siglo XV, se representa la lucha de un salvaje con un centauro, así como un combate entre salvajes, centauros y caballeros alrededor de doncellas. Aparecen aquí salvajes masculinos y femeninos, y también centauros y centauresas. Un centauro es mitad salvaje, mitad caballo.

El hombre salvaje, como habitante de las selvas, sin relación ninguna con el mundo civilizado, surge principalmente en las ilustraciones de la leyenda de Alejandro, en los siglos XIV y XV:

*Entre la muchedum de las otras bestiones  
Falló omnes monteses, mugieres e barones,  
Los unos más de días, los otros más menores,  
Andaban con las bestias paciendo los gamones.  
Non vestien nenguno dellos nenguna*

vestidura, Todos eran vellosos en toda su fechucra: De noche como bestias yacen en tierra dura: Qui los non entendiese aurie fiera pavura...

El tema del salvaje en la historia de Alejandro pasa a los tapices o paños de figuras del norte de Francia y de Flandes. Así, el tapiz de Tournai, en el Palacio Doria, muestra unos hombres sin cabeza, con los ojos en el pecho y el cuerpo cubierto de largos pelos. En otro tapiz, conservado en Nôtre Dame de Nantilly, se representa un baile de salvajes masculinos y femeninos mezclados con cortesanos. Otras veces, estas criaturas se mezclan con animales fantásticos, grifos o unicornios. Es sorprendente el ser que se halla en una misericordia, del coro de la Catedral de Toledo, un salvaje que monta un caballo con bridas y arreos de tallos vegetales entrelazados, blandiendo una gruesa rama de árbol.

Más adelante, en el siglo XV, se utiliza en Castilla el tema del salvaje como tenante de escudo, a veces desnudo, lampiño y graciosamente tocado con un turbante, pero casi siempre con el cuerpo cubierto de vello. Parecería simbolizar allí la fuerza extraña, inhumana, domada por el hombre, o bien el poder genésico primitivo que sostiene a los linajes. Alguna vez el salvaje esculpido recuerda a Hércules y sus ingentes trabajos. En ocasiones convive con monos y no pocas veces es adornado con atavíos suntuosos, como queriendo mostrar lo que de animal subsiste, aun en las altas dignidades, en el ser humano. En el escudo de una dama principal, doña María Mendoza de la Vega, hay dos salvajes hembras coronadas, con largas melenas y cortos mantos.

Por otra parte, en Francia, a fines del siglo XV, Jean Fouquet utiliza al salvaje en sus miniaturas, como las *Heures d'Etienne Chevalier*, del Museo de Chantilly.

En esa misma época, la representación del salvaje pasa a la vida misma, con la moda que sobrevino de disfrazar de tales a escuderos y farautes en las fiestas cortesanas y nobles. Parece aquí expresarse un goce en la distorsión, no sólo de la figura, sino de la idea misma del hombre definida en su dignidad, una especie de juego metafísico cruel. El propio Leonardo da Vinci dirigió un torneo en 1491, en la casa de Galeazzo San Severino, y allí algunos lacayos fueron disfrazados de salvajes. Y en Toledo, años más tarde, se efectuó curiosamente una danza de salvajes en las celebraciones ocasionadas por el nombramiento del Cardenal Siliceo.

Y a fines del siglo XV, la imaginación estimulada por los datos verídicos de los viajes de portugueses y españoles, se puebla aún más con seres exóticamente primitivos, que suelen aparecer flanqueando los pórticos de los edificios, como en la fachada principal de la Catedral de Avila, ocupando el lugar litúrgicamente destinado a los Santos Apóstoles Pedro y Pablo, o en la Iglesia de San Gregorio, de Valladolid, en las jambas y en la parte superior de la fachada. En pleno Renacimiento Castellano, sigue figurando el salvaje en los libros de caballería, en la numerosa descendencia del Amadís de Gaula y en la serie de los Palmerines. En el *Palmerín de Inglaterra*, un salvaje rapta al héroe y a Florián del Desierto, que se crían y viven con él. Por eso llevaría Palmerín, en su escudo, "en campo blanco un salvaje con dos leones atados por una trabilla", y el tal salvaje es "un hombre grande de cuerpo, cubierto todo de pelo, la barba blanca y crecido el rostro ya arrugado, en la mano izquierda un arco y en la derecha una flecha con su yerba y una aljaba llena de ellas, y alrededor del brazo una cuerda con que el león se prendía". El descubrimiento de América dio lugar geográfico preciso a estas leyendas, hasta entonces casi exclusivamente alimentadas por el poder mítico del

inconsciente. Atluyen entonces a Europa historias de salvajes verdaderos, pero éstos no pertenecen, extrañamente, a los pueblos aborígenes, pues son europeos transformados por la naturaleza hostil. Así, en los *Comentarios Reales* de Garcilaso, se cuenta la historia del náufrago Pedro Serrano, que llegó a una isla, donde estuvo varios años, y a quien, "con las inclemencias del cielo, le creció el vello de todo el cuerpo tan excesivamente, que parecía un pellejo de animal, y no cualquiera, sino el de un jabalí; el cabello y la barba le pasaban de la cintura", como a otro náufrago que alcanzó la misma isla. Pedro Serrano, cuando fue encontrado, fue a España "y pasó a Alemania, donde el Emperador estaba entonces; llevó su pelaje como lo traía, para que fuese prueba de su naufragio y de lo que en él había pasado". Esta historia demuestra el gran interés que casos semejantes provocaban en ese tiempo. El propio Emperador Carlos V conocería leyendas de salvajes y le placería ver alguna confirmada por sus ojos.

Sólo más tarde se mezcla la imagen del salvaje con la del indio americano, como el que se ve en la escalera de la Universidad de Salamanca, armado ahora de flechas, carcaj y red, acaso ya con alguna influencia de nuestra Araucana. Apunta Azcárate que el barroco cambia radicalmente el punto de vista acerca del salvaje, pues, mientras el gótico lo consideraba un ser inferior, una especie de eslabón entre el hombre y la bestia, aquel exalta sus excelencias, como depositario de la moral natural y representante de una idílica humanidad.

Jung, en su *Psicología y Alquimia*, incluye al mito del salvaje entre los que él llama *sueños iniciales*, que simbolizan el proceso doloroso de la individuación. En un sueño concreto, el escenario es una selva virgen. Un elefante surge, amenazador. Entonces, un hombre-mono, un oso o un hombre de las cavernas amenaza al

soñador con un garrote. Pero de pronto aparece otro hombre con una barba en punta que se planta ante el agresor, que se queda pasmado ante él, y una voz le dice al aterrorizado soñador: "Todo debe ser gobernado por la luz". El hombre que sueña este sueño —el salvaje puede ser también Frankenstein, King Kong, un marciano o un robot— se siente, según Jung, aislado de sus semejantes, sin protección, desamparado. Su aislamiento se expresa en agresividad y terror. Por debajo de las ninfas, embellecidas representaciones del *otro mundo*, hierve el misterio dionisiaco, el trágico juego de los sátiros, la desmembración sangrienta de un dios que se ha convertido en animal. Dionissos, como lo intuyó, Nietzsche, es el abismo de la disolución extrema, allí donde todas las distinciones humanas se funden en la animal divinidad de la psiquis primordial, en una experiencia sagrada y terrible, la experiencia de la bacanal, de la fiesta que libera los poderes primordiales y ocultos del ser humano. El salvaje está en el fondo del vino y restaura la intimidad perdida del hombre con la naturaleza. La humanidad, parapetada tras las murallas de su cultura, cree haber escapado, ya de esta experiencia, dice Jung, hasta que se ve inmersa en otra orgía de sangre. Entonces la gente honesta se sorprende, más o menos hipócritamente, y culpa a la alta banca, a los fabricantes de armamentos, a los judíos, a los comunistas o a los masones.

Pero en el último instante aparece en el sueño el hombre de la barba en punta —equivalente al viejo caballero que salva a la doncella del salvaje—, quien exorciza la destrucción del primitivo. Este símbolo representa al intelecto creador y sin prejuicios, la capacidad de ver y ordenar la heterogeneidad infinita que recogen nuestros ojos de la vigilia y del sueño. Con esta intervención, sostiene Jung, empieza una nueva fase del proceso in-

consciente mismo. La conciencia ahora inicia su trato con las figuras míticas de los sueños iniciales: la mujer desconocida, el hombre desconocido, el anciano de la tribu y los símbolos del yo.

## ARTE Y HUMANIDADES

Si consideramos a la educación superior —sin prescindir de su inevitable orientación hacia ciencias o técnicas especiales— como la más alta forma de la educación general, valdrá la pena situarla de nuevo al amparo del viejo concepto de las humanidades. Nada de lo humano le será ajeno, como suele predicarse de las Universidades, aludiendo justamente al significado originario de su idea y de su nombre. Pero, cosa no menos importante, al universitario mismo, profesor o alumno, no podrán serle extraños los estudios generales, raíz esencial de las Universidades, pero por cuyo intermedio se concierta y mantiene la universalidad del saber con su inserción dinámica en la vida.

De ahí la importancia —y la urgencia— de restablecer con sentido moderno las Facultades de Estudios Generales como puertas de entrada y de salida de las escuelas especiales, a la vez centros de iniciación en la cultura superior y núcleos para el avance desinteresado del saber filosófico y científico. Como bien escribía hace años el profesor Baldwin Smith, de la Universidad de Princeton, “las humanidades o estudios generales conducen en último término a la educación de sí mismo”.

No es difícil descubrir el lugar que corresponde, en este cultivo superior de las humanidades, a las ciencias de la naturaleza y del espíritu o al estudio de las lenguas. En cambio, no siempre es fácil asignar su justo sitio en tal programa al arte, es decir, a las artes —literatura, artes visuales, artes del tiempo.

Desde temprano algunas Universidades europeas y

americanas admitieron entre sus Facultades y escuelas algunos institutos de enseñanza artística que, entre otros casos, solían depender directamente del Estado o de los municipios. Me refiero a los Conservatorios de Música, escuelas de pintura y escultura, de artes aplicadas o de danza y teatro, orquestas, museos, etc. Es bien conocida la importancia que la Universidad de Chile, y tras ella las otras del país, han concedido a los estudios artísticos especializados y a la difusión de las artes en el público. Con eso, han enriquecido sin duda la forma y los contenidos académicos tradicionales. Cada una de las funciones clásicas de la Universidad, en su expresión adaptada a las circunstancias singulares de Latinoamérica, ha resultado favorecida por este fomento de las artes, que de otro modo habrían arrastrado entre nosotros una existencia lánguida y ultraprovinciana, en un ambiente cultural de suyo pobre.

Pero no radica ahí el problema que ahora nos ocupa. Cuando nos preguntamos por la función del arte dentro de la educación general, queremos saber en qué medida todo plan de estudios, con la elasticidad que debe caracterizarles, deberá incluir ciertos estudios o prácticas artísticas, con fines de formación general y bien equilibrada de los estudiantes. En efecto, el teatro, la danza, la música, las artes visuales y las artesanías han sido siempre actividades culturales de expresión abiertas a todos los miembros de la comunidad y ligadas a la realización de múltiples aspiraciones individuales y sociales. Por su propia naturaleza pueden formar parte del nuevo plan de estudios generales, en la medida en que ésta se proponga una auténtica formación del hombre.

Estaba en lo justo Alfred North Whitehead, gran filósofo y científico a la vez, cuando pedía un mayor énfasis en el arte dentro de la educación general, porque él presenta "una variedad infinita de valores vivos (y vivi-

dos)”, a diferencia de los valores especializados, y menos interiorizables, de los hechos técnicos. “El hábito del arte es el hábito de gozar valores vividos (vivid values)”. Pensemos en la importancia progresiva que este modo de experiencia tiene en un mundo que crece vertiginosamente y que avanza hacia la automatización y tecnificación, con reducción de las horas de trabajo y cesantía eventual de la mente y las manos. Hay que estimular desde la infancia las capacidades liberadoras y expresivas, que son justamente las que promueven la imaginación que se vierte en las artes, para contrarrestar la tendencia a la petrificación masificada de la vida. Así podremos volver a las alegrías del arte colectivo, en que somos todos de algún modo actores y espectadores, y conquistar goces que en otras épocas estaban reservados a una clase privilegiada.

Por otra parte, lo artístico posee, aún más que las otras formas culturales que la Universidad cultiva, esa capacidad de comunicación —y conmoción emocional— que lleva hacia experiencias comunes que penetran en los planos más hondos de la realidad y de la vida. Trátese del conocimiento mutuo entre los pueblos o del ámbito más reducido y rico de los contactos interpersonales, una faena artística, podrá siempre vitalizar las relaciones formales y frías entre las gentes, para aproximarlas a la fuente de goces espirituales compartidos.

Pienso, además, en lo que ganaría, en materia de equilibrio psicológico y de plenitud vital, una enseñanza universitaria que incluyera naturalmente —“sin obligación ni sanción”— el trabajo en coros o conjuntos instrumentales o talleres de artes aplicadas, o danza, teatro, cine, etc.

La actividad artística nos permite realizar dos grandes fines que corrientemente están fuera del alcance de otras. Nos permite expresarnos y nos permite crear for-

mas. Es decir, nos lleva a crear formas expresivas que nos reflejan proyectivamente. Toda expresión es también una tentativa de comunicación, una salida de nuestro ser íntimo que, al trascenderse, nos descubre. En este sentido, la creación artística es un método activo de autoconocimiento, pues al expresarnos hacemos patente algo que estaba oculto a nuestra propia conciencia. Desde los reductos oscuros de nuestra intimidad, el impulso creador crece hacia el mundo y se realiza en contacto con él, acogiendo sus incitaciones o venciendo sus resistencias.

Se ha dicho con razón que la obra de arte resulta siempre de una colaboración conflictiva entre el artista y la materia que se opone a ser formada y desafía a la imaginación creadora, llevando al artista a superar sus límites de autoconocimiento. Así el arte espiritualiza al mundo sensible y, en cierto modo, nos reconcilia con él. Con sus medios propios, más sensibles que inteligibles, el arte nos da imágenes expresivas, sacando desde dentro de nosotros algo que ahí estaba latente, sueños, ilusiones, deseos, aspiraciones posibles e imposibles. Lo que se proyecta desde dentro suele ser tenebroso. Pero, ¿cómo evitarlo sin cambiar de mundo y de ser? Acaso una de las pocas maneras, si no la única, de cambiar, esté justamente en expresarnos, en sacar de nosotros la angustia que nos oprime para hacerla objeto de contemplación. Así el arte, como la tragedia a los griegos, nos permite ordenar el caos para perfeccionar nuestro diálogo con nosotros mismos y con los demás humanos de cualquier tiempo.

¿Podrá haber, entonces, alguna duda de que merezca figurar el arte en las humanidades?

**MEDITACIONES ESTÉTICAS** son ensayos que Luis Oyarzún no alcanzó a editar en vida, pero que proceden, en el contexto de toda su producción, de su preocupación central por la Estética, el Arte y la Poesía y de su ejercicio docente como Profesor de Filosofía del Arte.

Con la brillantez propia de su pensamiento y de su prosa, Luis Oyarzún nos lega aquí sus certeros juicios sobre zonas que son estratégicamente críticas en el conjunto cultural contemporáneo. La experiencia estética, la libertad y la contemplación, el Romanticismo, Bergson, Max Scheler, el asombro existencial de Poe, el tema del salvaje en el arte medieval y otros asuntos de viva fertilidad son analizados en su propia esencia. El fenómeno del arte, sirve como elemento central de clarificación y síntesis en estos ensayos de evidente actualidad cultural.

CUBIERTA:

Retrato de Jacqueline Picasso (1945)

Pablo Picasso