

ARCHIVO

Arqueología del pensamiento argentino

Preludio a una estética operatoria_ Mariana Casullo

Escenas de la vida estética_ Luis Juan Guerrero

Torso de la vida estética actual_ Luis Juan Guerrero

PRELUDIO A UNA ESTÉTICA OPERATORIA

POR Mariana Casullo

Quienes lo conocieron, cuentan que Luis Juan Guerrero iba a todas partes acompañado de pequeñas tarjetas en las que registraba sus observaciones de todo aquello que lo sorprendía, con las que compuso un inmenso archivo, hoy perdido, en el que consignó cada paso de su educación sentimental. Fumando un cigarrillo, sentado frente a sus alumnos o con colegas en su casa, centro de tertulias literarias que reunió a grupos de la nueva izquierda en cierne cercanos a la revista *Contorno*, Guerrero conversaba sobre los más diversos temas, una última exposición de pintura, un artículo reciente de psicología, de música, de literatura, de filosofía, intentando siempre establecer una constelación problemática habitada de escrituras, observaciones y reflexiones incompletas, en marcha efectiva, con la esperanza de provocar sugerencias, indicar posibles direcciones pero no de transmitir conclusiones eruditas.

Las ponencias que aquí presentamos, fueron leídas por Guerrero en el Primer Congreso Nacional de Filosofía de 1949, ante las figuras más importantes de la escena intelectual nacional e internacional del pensamiento filosófico en un contexto de posguerra convulsionado, necesitado de nuevas enunciaciones que refirieran a la condición de la vida cultural del hombre, que lo había llevado a transitar por caminos totalmente opuestos a los imaginados: tecnología industrial y bélica aniquiladora, a la par de un acelerado desarrollo de los medios gráficos y audiovisuales de masas.

A Guerrero lo obsesiona el drama del ser humano deteriorado, mutilado e incapaz de narrar la traumática experiencia de una guerra sin precedentes, abandonado por la retirada de los dioses, vencidos por la técnica. Ante esta derrota óptica, este filósofo argentino propone en sus ponencias recuperar la experiencia estética del hombre con la esperanza de que volviendo a ella, encuentre una dirección que abra al futuro la imaginación como vía de supera-

ción de la mecanización de la vida moderna a partir de la producción de nuevos sentidos redentores. El sentido estético de la vida no puede desaparecer, dice Guerrero, precisamente porque es una condición esencial de la existencia humana. Por eso hay que avivar el recuerdo del hacer estético en sus rasgos esenciales y encontrar una orientación a la dimensión *festiva* de la vida que permita desarrollar una labor creadora de configuraciones imaginarias. La obra estética, completa Guerrero, será entonces una configuración irradiante de sentido.

Y a la luz de esta empresa, en *Escenas de la vida estética* describe el escenario completo del proceso artístico, proceso en el cual el hombre, que es un "nosotros" antes que un "yo", y que *es lo que es más lo que puede ser*, ya no se limita a contemplar sino que pone en obra la belleza del arte y en ese proceso de expresión y manifestación se transforma, se mimetiza con su obra. "Consideramos al hombre como un *ente menesteroso* –nos dice Guerrero–, en el sentido de que necesita, para ec-sistir, buscar los ingredientes de su propia vida en el trato con las circunstancias". Necesidad que puede llevarlo a querer más que la demanda y satisfacción de la jornada existencial diaria que lo extravía y bloquea. Momento en que elige liberarse de las ataduras del mundo cotidiano para dejarse llevar lúdicamente por la vida hacia un nuevo diálogo con el *Ser de las cosas*, un *encantamiento* que le descubre su sospecha: su existencia es análoga a la existencia de las cosas. Las cosas *son lo que son más lo que pueden ser*. Es esta comunión existencial la que da lugar a la apertura creativa originaria propia de la actividad estética, precisamente porque es cuando "se juega" la totalidad del mundo y su vida entera. Doble sentido del proceso artístico que exige se tenga a la luz todos los componentes de creación que se implican recíprocamente en una unidad dinámica, en una composición, que hace visible un horizonte último. Sólo cuando el hombre perfila su propia vida en los confines de este horizonte último integrador, es cuando se encuentra al servicio de una Idea que atraviesa en totalidad, al mundo y a la propia vida.

Esta escena es posible de ser realizada. Al ser humano contemporáneo nunca le faltó ese proyecto y, de hecho, tiene los medios para ponerlo en marcha. Pero carece de *una dirección*. De ello nos habla Guerrero en *Torso de la vida estética actual*. "Torso", fragmento de esa escena que debe ser desentrañada para orientar el requerimiento del mundo que define el sentido de la vida humana. En este ensayo, Guerrero describe la percepción alienada del hombre que abandonó una tradición hoy oculta y olvidada en la penumbra, una tradición que muchas veces lo llenó de admiración, pero otras tantas lo llevó a luchar y romper con ella. Y aquí es donde la trama del dolor humano recupera su inten-

sidad, en la capacidad de devolver la mirada a una lejanía, inaprensible, misteriosa, que quedó olvidada y que es constituyente de la experiencia estética (e histórica) del mundo, el restablecimiento de la voz del *Ser* manifestándose (en el restablecimiento de los portadores de otras historias hoy silenciadas). Este modo de leer a *contrapelo*, es una idea, *una dirección* que Guerrero toma del universo benjaminiano y que orienta la búsqueda de la restitución de esta unidad quebrantada, la restitución de una estética no mutilada, no desgarrada del horizonte último. La clave se encuentra en cómo *saber operar* en estas escenas de la vida estética.

Luis Juan Guerrero nació en Baradero, provincia de Buenos Aires, en 1899. Se formó originariamente en matemáticas y ciencias naturales en las Universidades de Pennsylvania y Michigan. De vuelta en la Argentina, participó activamente de la Reforma Universitaria de La Plata e inició su amistad con Carlos Astrada, Alejandro Korn y Coriolano Alberini. Poco tiempo después, en 1923, partió rumbo a Alemania, para profundizar sus estudios de filosofía con reconocidas figuras de la escena filosófica, entre ellas, Heidegger, obteniendo dos años después su título de Doctor en la Universidad de Marburg. De regreso a Argentina comenzó su tarea docente, dictando clases de Psicología, Estética, Ética y Filosofía Contemporánea en las universidades de Buenos Aires, La Plata y el Litoral. Desde 1919, dirigió la editorial *La Argentina* y se destacó por su labor como editor, tarea que continuó cuando se hizo cargo de la Dirección de la Sección de Estética del Instituto de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Sus obras testimonian una historia de las ideas, entre las que figuran *Estética operatoria en tres direcciones* (editada por Losada en dos volúmenes, entre los años 1956 y 1957, agregándose un tercer volumen en 1967), *¿Qué es la belleza?* (Columba, 1954), *Tres temas de filosofía argentina en las entrañas del 'Facundo'* (1945), *La conciencia histórica en el siglo XVIII* (1940), *Manual de Psicología* (1939), *La generosidad en la filosofía cartesiana* (1937), *Panorama de la estética clásico-romántica alemana como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales* (1937) y su tesis doctoral *El surgimiento de una teoría general de los valores en la filosofía contemporánea* (1924). Murió en 1957.

ARCHIVO

ESCENAS DE LA VIDA ESTÉTICA

POR Luis Juan Guerrero

Quisiéramos ofrecer, dentro de la mayor brevedad posible, una visión panorámica de algunos problemas estéticos fundamentales. Comenzaremos, por eso, pidiendo permiso para apartarnos de los procedimientos usuales del discurso demostrativo y el ensayo inquisidor. Preferiríamos seguir, si fuera posible, el ritmo de un *film* de aventuras, como el más adecuado para exponer, precisamente, nuestra perspectiva de la vida humana como una aventura de la imaginación.

Pero nos faltan los medios que requiere esa exposición, y, ante todo, la capacidad para elaborar un procedimiento de mayor poder expresivo. Por eso nuestra simple tarea ha de consistir en presentar descarnadamente –en sus rasgos esenciales– una serie de escenas de las actividades estéticas del hombre.

No se trata, por consiguiente, de *demostrar* nada. Ni siquiera habría tiempo para *mostrar* algo, de una manera debida y acabada. Se trata solamente de *provocar sugerencias*. Indicar un planteo filosófico, por medio de la mayor o menor intensidad latente en estos *sketches* de la vida estética. Avivar el recuerdo, es decir, la resonancia cordial de algo que hemos cavilado muchas veces, pero sin llegarlo a captar en su constelación propia de ideas. Y, al mismo tiempo, indicar una dirección, para que el esfuerzo mental elabore, más tarde, el tema propuesto.

Creemos seguir así, en el orden de la filosofía, la modalidad más fecunda de nuestro tiempo: *un planteamiento de problemas* y no la fundamentación de una doctrina, en el diálogo amistoso que busca *la penetración en el Ser* a través de sus variadas perspectivas, en vez de quedarse en el monólogo cerrado de un análisis de hechos locales o el comentario de teorías pretéritas.

I Taller

Nuestra primera escena alude –por ausencia, más que por presencia– al “lugar de nacimiento” de la actividad estética dentro del complejo de las actividades humanas.

Vamos a dar por supuestas muchas cosas –y especialmente muchas discusiones en el seno de la filosofía contemporánea– para entrar de lleno en el asunto. Consideramos al hombre como un *ente menesteroso*, en el sentido de que necesita, para ec-sistir, buscar los ingredientes de su propia vida en el trato con las circunstancias. De esa manera constituye un “mundo”, que es, en cada caso, “su” mundo, como la articulación de todo lo que estructura la propia situación. Pero también, de esa manera, las cosas nunca aparecen sueltas, ni integran una mera pluralidad caótica; siempre las vemos abrazadas y unificadas por un “horizonte” que está en interdependencia con nuestro propio comportamiento.

En las diferentes manifestaciones del vivir humano, desde las más cotidianas hasta las de mayor significación histórica, las cosas se nos presentan con un relieve circunstancial, como configuraciones variables que se destacan sobre un contorno totalizador relativamente invariable.

Dentro de este esquema fundamental, debemos considerar a los datos elementales de la vida humana como *un complejo de necesidades* y a la ecuación de toda existencia, individual o social, bajo este o aquel cielo histórico, como el resultado de una “entrega esforzada” a las cosas, que se conjuga con la “distancia” que separa al hombre de ellas. Entre la necesidad y la satisfacción, entre las demandas de la existencia humana y las posibilidades de cualquier mundo real o posible, entre el vacío menesteroso y el menester cumplido, entre una nada amenazadora de la vida y la plenitud inagotable del Ser, la vida humana se hace, se cumple y se extingue como un “esfuerzo de ser”, como *una tensión hacia el Ser*.

La solución de esa ecuación existencial es lograda por un proceso de producción y reproducción de las circunstancias que es, al mismo tiempo, un proceso de elaboración del propio ente humano. Labor incesante de “mediación” que humaniza al mundo y mundaniza al hombre, creando y transformando el ámbito de la vida, en las grandes etapas de la historia universal. Por eso el hombre es, primordialmente, *una criatura creadora*, que engendra cosas y, mediante ellas, se produce a sí misma. Definimos así a la capacidad creadora del hombre como *una creación de la propia vida*, pero por medio de una crea-

ción de los ingredientes que sirven para elaborar su vida. Manejados esos ingredientes por los instrumentos del hombre –que desde Aristóteles son, primordialmente, *la capacidad manual y el lenguaje*– engendran los productos de la técnica, las obras de arte, los modos más variados de la expresión social, y en suma, toda la floración de nuestra cultura.

Esa capacidad no llega, sin embargo, a constituir una creación de los fundamentos de la propia vida. Por eso el hombre tiene que aceptar, en cada caso, un “destino”. En síntesis diríamos que el hombre es *causa sui*, pero no es *causa causae sui*. Por lo tanto no puede ser concebido como un creador a partir de la nada, sino que seguirá siendo siempre un ente finito y menesteroso.

Dejamos así –provisoriamente– caracterizada a la esencia del hombre como un ente que haciendo cosas, haciendo mundo, se hace a sí mismo, en una orientación determinada y soberana a la vez. Como *una dirección de intereses*, en el sentido más literal del “*inter-esse*”, del Ser entretendido. Como *una prospección hacia el Ser*, que se manifiesta, a la vez, como intención teórica y tendencia práctica. *Homo sapiens* y *homo faber* a la vez, porque en el fondo es *homo artifex*.

Agregaremos todavía, para retirar de la circulación algunas monedas falsas, que cuando hablamos de “vida” humana no nos referimos a un hecho biológico, sino a un programa biográfico e histórico. También cuando mentamos al “mundo” no nos preocupa la *omnitudo rerum*, sino un cierto orden total. Y digamos especialmente que el “hombre” de nuestra referencia es un “nosotros”, antes que un “yo”. Porque así como el ente humano en general se constituye a través de la totalidad de un mundo, así también el individuo en particular sólo consigue ser algo “en sí” y “para sí” cuando se convierte en algo para otros y por medio de otros que son algo para él.

Termina así esta primera escena señalando que el hombre no está “arrojado” en una facticidad foránea, ni “consignado” a una realidad transcendente, porque siempre está instalado en su propio “Taller”, que es el fruto de su propio trabajo. Y, desde luego, tampoco se trata de una obra individual, sino de *una labor de compañeros*, que prolongan sus esfuerzos en un encadenamiento de generaciones: de una tradición, más que heredada, apropiada, y de una misión futura, más que de una empresa cumplida.

En ese “Taller” de la vida, el hombre aprende a ser *un buen artesano* para llegar a ser un buen artista, pero, como veremos después, a través de un trance de encantamiento y una práctica de exorcismo.

II Fiesta

Llena de colorido se nos brinda nuestra segunda escena, destacándose así de los efectos de claro-oscuro de la imagen anterior. Por eso comenzaremos contraponiendo las características de la actividad humana en general, tal como aparecen insinuadas en aquel cuadro, a las de un aspecto parcial de la misma actividad, pero dotado de una intensidad peculiar y capaz de constituir un ámbito propio de nuestra existencia, intermitente y recurrente a la vez.

Si seguimos una terminología tan imprecisa como difundida, llamaremos "vida cotidiana" al complejo anterior, centrado en la actividad del "trabajo", en el "quehacer" de la existencia. El objeto de nuestro tema actual puede recibir entonces la denominación tradicional de "juego", que tiene, junto a su abolen-go filosófico, el valor naturalista de tender un puente entre las actividades de los animales y el hombre. Pero preferimos llamarle "fiesta", para acentuar el sentido social y cultural de ese ámbito, en el cual los hombres, dándose juntos las manos, no tomen simplemente vacaciones de un trabajo particular, sino que más bien dejan en suspenso el quehacer menesteroso de la existencia en total.

Pasemos por alto el grave problema, de corte aristotélico, de las relaciones entre ambas actividades, trabajo y juego, entre la condición menesterosa de la vida y el sentido festival de la vida. Reconocemos que las oposiciones entre estos aspectos pueden parecer insuperables y también que el segundo puede ser interpretado como un "paso atrás" en la marcha pro-gresiva de la vida. Pero aún así, no debemos olvidar que el atleta da un paso atrás, precisamente cuando tiene que concentrar sus energías para producir su magnífico salto. Por eso, dentro de nuestro tema, podemos limitarnos simplemente a un parangón de notas características.

En la actividad cotidiana las cosas ocupan un lugar y tienen un sentido en virtud de nuestras tareas. Se forman así largas cadenas de causas y efectos, medios y fines, que constituyen una constelación de urgencias en vías de satisfacción. El horizonte es siempre parcial, porque, si bien siempre cierra el contorno de nuestra actuación presente, nunca es definitivo. Enseguida se abre de nuevo. Podemos llamarle entonces "horizonte in-terminado". En efecto, cumplida una jornada, sólo hemos alcanzado el punto de partida de una nueva marcha. Así estamos siempre totalmente "comprometidos", pero todo compromiso es parcial: es una parcela de otro y luego de otro, sin solución de continuidad.

En cambio, en la actividad lúdica las cosas son lo que nosotros libremente queremos. Ellas cobran el "significado" que nuestra imaginación les otorga.

Hacemos con el mundo lo que nos viene en gracia, o para decirlo en buen castellano, "lo que nos da la gana". Por eso, aunque el ámbito de nuestra vida festiva sea limitado y posea también sus compromisos perentorios, el horizonte ya no se abre hacia algo extraño y perpetuamente trascendente. Es *limitado, pero auto-suficiente*.

Ya no obedecemos a las demandas de nuestra vida y del mundo. Cambiamos los significados de los objetos y aun las leyes mismas del propio juego. Ya no estamos preocupados por nuestra dependencia de las cosas. Como el pez que se resbala de las manos, nos hemos zafado de las presiones de la realidad. Se opera así, frente a la anterior concentración, una diversificación del *inter-esse* y en ese *divertissement* de nuestra vida, nos divertimos por el triunfo de nuestra independencia.

Éramos menesterosos; ahora somos libres frente a las cosas y las leyes del mundo. Hemos alcanzado una actitud que, por imperio de nuestra invención, es verdaderamente *autónoma*.

Pero todavía más. Mientras en la vida diaria cualquier actividad era un nuevo eslabón en la incansable cadena de medios para lograr fines extranjeros, en la actividad lúdica el juego constituye su propio fin. Antes teníamos que recordar todo y todo se nos presentaba unido entre sí. Ahora hemos olvidado todo y soltando amarras, vivimos entre las olas de la fantasía. Pero también ese vaivén es un mundo, es decir, un contexto total, aunque de nuestra propia fabricación imaginativa. Así hemos alcanzado un comportamiento, más que auto-suficiente y autónomo, *autógeno*.

Esta actividad lúdica –a medida que cobra una función plenamente humana y hasta se convierte en un comportamiento "institucional"– adquiere el carácter de *una celebración o glorificación de la vida*. Ella conmemora el nacimiento o la muerte de un ser de la comunidad, la entrada en la pubertad, las bodas, la victoria en el combate, las tareas del campo y del hogar, la llegada de las estaciones, y desde luego, las primordiales relaciones del hombre con la Divinidad. Precisamente hemos querido incluir a esas múltiples manifestaciones sociales del juego –sean ellas religiosas o mundanas, y tengan un sentido cada vez más universal o simplemente pasajero– bajo el rótulo común de "festival".

La "Fiesta" constituye el ámbito de la actividad estética. No tiene ese designio, en sus oscuros orígenes, pero, en cambio, sólo dentro del horizonte así acotado asistiremos a la producción inicial de las faenas específicamente estéticas del hombre.

Debemos, por consiguiente, determinar ahora los caracteres generales de ese ámbito de "fiesta" o "celebración", dejando que los ulteriores análisis nos

revelen cuando y cómo adquiere un estricto significado estético. En el festival, la vida del hombre –del individuo y del grupo social– llega a una culminación, dentro de los límites de sus posibilidades mundanales. Todo lo que acontece en la vida cotidiana –desde los hechos menudos hasta el nacimiento de un hijo, la preparación para la guerra, la felicidad del amor, la recolección de la cosecha o la construcción de nuestra morada– apunta hacia un sentido último de nuestra existencia, hacia una última perfección de la vida, aunque los hechos mismos puedan oscurecer ese sentido en el trajín de la actividad de todos los días.

Pero este sentido latente, esa perfección oculta, surge luego esplendorosa en la celebración de aquel acontecimiento, en el festival que ha de simbolizarlo. Así el festival es *la consumación de la vida del hombre en el mundo*.

Desprendida de la vida misma, la “Fiesta” es el símbolo de su sentido y aún de su acabamiento. Es la presentación escénica de nuestra existencia, tal como ella nace del barro, se mantiene por medio de luchas sangrientas, triunfa en el amor y tiene en la muerte su límite infranqueable. En ella se nos da la vida en su totalidad –o como luego diremos: *en su horizonte último*–, pero despojada de realidad, es decir, *convertida en un desfile de imágenes simbólicas*.

El hombre, la familia, la comunidad, cuando celebran una fiesta, se dan a sí mismos el espectáculo de la propia vida. Son participantes y espectadores a la vez: creadores y contempladores de una nueva configuración de la existencia humana, es decir, de la vida convertida en una configuración imaginativa.

Preparan los hombres el lugar arquitectónico de la fiesta, lo llenan de decorados y allí danzan y cantan la gloria de la consumación de la vida. Por eso en casi todos los idiomas, antiguos y modernos, “cantar” significa tanto como “celebrar”, “alabar” o “glorificar”, [en griego: *hymneísthai*, en latín: *cantare*, en italiano: *lodare*, en alemán: *besingen*, etc.]. Todavía no hay artistas separados de un público de espectadores, todavía no hay una conciencia estrictamente “imaginante” que funcione al margen de la conciencia “realizante” de la vida cotidiana, todavía no se han producido “obras de arte” aisladas de los demás objetos de uso corriente, pero tan sólo en ese ámbito de celebración han de adquirir paulatinamente su perfil peculiar los auténticos fenómenos estéticos, frente a los otros fenómenos religiosos, morales, intelectuales, económicos, etc. de la vida humana.

Con el correr de los años y de las civilizaciones, ese tablado inicial de la vida estética se oscurece, se mancha, se pierde a menudo. Las viejas celebraciones se convierten en ceremonias pomposas y vacías, en “mucho ruido sobre nada”. Pero, entre tanto, el arte ha comenzado a rodar por el camino de la vida.

Además, ese antiquísimo sentido festival sigue siendo un polo de imantación para los hombres que logran transitoriamente despegarse de las preocu-

paciones de la existencia. Así el hombre maduro y saturado de responsabilidades penetra en un día de fiesta cuando consigue sacudir el “peso” del trabajo, que es, ontológicamente hablando, la “carga” de la propia vida. Pero el hombre joven –de años o de espíritu– puede mucho más: puede *dejar que su existencia “se deslice”* por ese ámbito, en el sentido ontológico de “ser llevado” por la vida, en vez de “cargar” a costas con ella. Por lo menos mientras la presión de las dificultades económicas y las exigencias del análisis intelectual no lo hayan divorciado de una relación íntima con las cosas. Vale decir, mientras no haya perdido todavía la alegría de penetrar en los arcanos de la vida, mientras no haya perdido el poder de *instaurar imaginativamente el Ser de las cosas*.

Agreguemos, adelantándonos a resultados posteriores, que la función cultural y social de la producción estética ha de consistir –operando todavía en los fondos inconscientes del individuo y los grupos sociales– en ahondar un cauce y dar una orientación a esa dimensión festival de la vida.

Finalmente, la función del arte ha de consistir en re-capturar esa jovialidad en el nivel de la producción consciente. El artista conserva precisamente ese poder juvenil de gozar el espectáculo del mundo, que los demás hombres han perdido y sólo consiguen recobrar a través de las obras de arte.

Habíamos comenzado buscando simplemente el *locus nascendi* de la actividad estética. Y ahora, por un regalo del tema mismo, hemos hallado también un hogar: el festival. Calor de lumbre y cordialidad de hermanos que esperan la vuelta, tarde o temprano, del hijo pródigo: la existencia humana.

III Encantamiento

En medio de la alegría contagiosa de la fiesta o haciendo un paréntesis a los quehaceres cotidianos, un hombre se queda absorto frente a un objeto. Escapa al tiempo medido por los relojes y se despreocupa de todas las demás cosas, ante el encanto de algo inusitado.

En el centro de su propia situación ya no se encuentra él mismo, sino el objeto de su encantamiento. Se queda ahora paralizado ante esa extraña cosa y olvida que ella está delante suyo, precisamente porque *ha perdido su anterior posición egocéntrica*.

Se constituye así una situación ontológica nueva, no solamente porque pasa el hombre a un segundo plano, sino también porque en ese retraimiento momentáneo descubre un irrecusable *ob-jectum*, algo que está “frente a él” y que escapa a todos los intercambios de la vida cotidiana. Por eso no consigue

“asimilarlo”, ni con los procedimientos de un saber teórico, ni con los propios de cualquier actividad práctica.

Ya el juego, tanto entre los animales como en el hombre, nos había mostrado una actividad peculiar, que se constituye en el trato con ciertas cosas, esquivas cosas que suscitan un recelo inicial y luego aparentan tener un “aire de familia”, ubicadas en ese dominio equívoco que se extiende entre lo desconocido y lo habitual. Pero el juego se nutre en un “ir y venir” de movimientos, tanto corporales como psíquicos, entre el ser vivo y el objeto lúdico, y se condensa, por eso, en una continua producción de imágenes que sustituyen al aspecto misterioso del *ob-jectum* trascendente.

Ahora, en cambio, se produce una inversión en la perspectiva existencial. Mientras el juego era una solución vital que arrojaba al hombre a un vaivén de imágenes, esta otra actitud, que llamaremos de *recolección pre-estética*, lo vuelve sobre sí mismo. Destruye en su propio seno todos los vínculos con la realidad cotidiana y con la misma actitud lúdica que se manifestaba en entretenimientos fáciles. Aprovecha, sin embargo, todos los materiales adquiridos por la experiencia anterior y los transfigura en *un silencioso proceso de recogimiento*.

No se trata, por consiguiente, de una vacancia de actividad, sino de una quietud que “cosecha” todas las referencias y relaciones, todas las energías y valores en una constelación última. En la terminología corriente de nuestra época, caracterizaríamos a este proceso como una superación del “yo rutinario y superficial”, que nos permite llegar hasta las capas del “yo profundo”, es decir, hasta una última sedimentación existencial.

Este último estrato constituye *un temple de ánimo*. Pero no es cualquier talante pasajero, sino un temple vital orientador, en tanto es conductor de la propia vida. Tampoco es solamente un “estado emotivo” fundamental, en el sentido de algo que “se encuentre” en la trastienda de la conciencia, porque es también el órgano de revelación de “lo que nos ocurre” en el fondo del propio ser. Además se está nutriendo continuamente de nuestras anteriores experiencias y en una profunda relación –pasada o presente– con la vida exterior, *va elaborando su propia configuración* a partir de los objetos de nuestro encantamiento.

Por eso el “largo silencio” de la recolección estética –calma nocturna y sueño fecundo– despierta en una “luz auroral”, que constituye la “potencia iluminadora” del temple de ánimo. Ella nos revela la secreta alianza de nuestra “cosecha” o recolección interior con aquella constelación del estado de encantamiento. Traiciona así algo de nuestro propio fondo ignoto, en tanto *pre-sien-*

te en el objeto, no tal o cual propiedad, teórica o práctica, sino una cualidad última, *una raíz esencial*, en la cual ambos estamos arraigados.

Por eso, a despecho de lo que enseñan ciertas filosofías existencialistas, el temple fundamental, en tanto opera en la dimensión estética de nuestra vida, nunca es revelador por su propia fuerza, sino por la que proviene del encantamiento objetivo. No es un estado ensimismado, ni el trasfondo de una subjetividad impenetrable, sino que se constituye por y en la comunión con la existencia de las cosas.

Postulamos, en otras palabras, *un cierto poder configurador*, gracias al cual una desatada plenitud de materiales existenciales destaca su figura sobre el fondo de nuestra vida y del mundo en general. No le asignamos una específica función cognoscitiva, sino esa “luz auroral” que fuera el lema de la Estética de Baumgarten, Kant y Schiller.

Debemos aclarar también que ese último “sedimento existencial” no pertenece en propiedad privada a un sujeto particular. Éste tiene únicamente el usufructo de un bien común, producido en el proceso histórico. Se trata, en efecto, de una decantación de la cultura, que el individuo recibe generosamente, para gastar o acrecentar, empobrecer o enriquecer.

Precisamente el hombre práctico gasta ese tesoro heredado, y todos los bienes de la propia experiencia, en el transcurso de su vivir cotidiano. En cambio, el hombre recoleto guarda aquella reserva y la acrecienta por una especial capacidad experimental: la de sufrir, no en el significado de sentir pena “acerca de” esto o aquello, sino en el de *sufrir los objetos mismos*, en el de sentir la huela profunda que ellos dejan en nuestra existencia.

Aquel hombre práctico actúa en niveles superficiales y sobre puntos distintos; mientras este último, mal adecuado a las demandas superficiales, sueña su sueño, que es su vida, pero pronto a “saltar hacia el Ser”, cuando la “ocasión propicia” le brinde precisamente el “ob-jeto” pre-sentido.

Por otra parte, tampoco el objeto de ese encantamiento es una entidad particular y aislada. En todo caso es una dimensión o perspectiva particular, pero que apunta hacia el mundo en total. Ni siquiera necesita ser una entidad privilegiada; más bien hemos lanzado la sugestión de que simplemente es la “ocasión propicia” para recibir un mensaje del Ser.

Sin embargo mucho se ha escrito sobre esa entidad “encantadora”. Para los temperamentos románticos es un ente idílico-natural y para los religiosos, algo que apunta hacia lo sobrenatural. En ambos casos tendríamos fácilmente una escena de arrobamiento. Pero en la historia cultural del hombre –que es polémica y superación incesante– ese objeto es generalmente *una anterior*

obra de arte. Es todo un ciclo histórico del arte que se presenta ante nosotros, llenándonos siempre de perplejidad, unas veces de admiración, pero muchas otras de lucha y protesta. Por eso nuestra escena de "Encantamiento" no encubre una devoción pasiva, sino que también incluye –dialécticamente– las manifestaciones de indignación y repudio personal, de ruptura y lucha contra una tradición asfixiante.

Cabe, en resumen, una metáfora bifronte: diremos que el objeto "estético" es el lugar transparente del mundo, a través del cual se nos revela el Ser con una mayor profundidad; en cambio, en la situación práctica, el Ser se nos oculta tras la muralla de los objetos circundantes.

Por eso la auroral "potencia iluminadora" del temple nos lleva a la presencia de la totalidad del Ser, en la particularidad de una dimensión o perspectiva singular. Nos configura así la estructura del mundo *sub specie aesthetica*.

La temporalidad propia de ese estado de encantamiento es *el instante*. Un instante que quiere eternidad. Pero que muy pronto lo malgastamos. Porque solamente el arte, como luego veremos, tiene el poder de "obligarnos" a permanecer en aquella presencia.

Recordemos, finalmente, otros rótulos que también convienen a nuestra escena. En términos tradicionales: *inspiración*. En el lenguaje de nuestro análisis: *mensaje interexistencial*. Más simplemente: *comunió n existencial*.

IV *Exorcismo*

Se ha repetido muchas veces, en la milenaria historia del Idealismo, que la experiencia estética es enteramente, o por lo menos primordialmente, "interior". Pero si lo fuera, sería la negación de toda experiencia. Porque, por su índole peculiar, no se deja asimilar, y menos aún comunicar, ni por los esquemas de la "praxis", ni por los procedimientos de una elaboración teórica. Tendríamos entonces un perenne *ob-jectum*, un "más allá" que se erigiría en una amenaza perpetua de nuestra finitud. Frente a esa incógnita, nuestra única plausible solución sería un silencio ensimismado.

Pueden, desde luego, darse tales momentos parciales en nuestra experiencia: en unos casos, una intranquilidad tan intensa que bordea en el terror y en otros, un recogimiento tan silencioso, que también destruye momentáneamente nuestra "inherencia" mundana.

Pero ya la experiencia lúdica nos permite asistir al espectáculo de un ser vivo que, ante el temor provocado por un objeto parcialmente desconocido,

pone en marcha un funcionamiento complejo de actividades corporales y anímicas. La solución lograda, en ese caso, consiste en una formación imaginativa: el ente animado con-vive imaginativamente con el dato extraño. Por eso los animales y el hombre juegan pura y exclusivamente con imágenes. Ellas son imágenes de la propia cosecha, pero que han debido cosechar en la primavera de la vida, en esa etapa "juvenil" de auto-formación del organismo a expensas del medio ambiente.

Volvemos a encontrar una solución similar cuando ese mismo hombre, todavía vitalmente joven, se repliega hasta sus más hondos pliegues existenciales y descubre, en una actitud recoleta, el secreto de su destino, en comunió n con el destino secreto de las cosas de su encantamiento.

Ya no se produce, en este nuevo trance, el vaivén de movimientos que constituía el diagrama del juego animal, pero sigue operando la potencia imaginativa. Ella, en un vaivén de la fantasía, llega finalmente a conjurar un complejo de imágenes, que podemos considerar como iniciales e iniciadoras de toda labor ulterior. Los griegos llamaban "arquetipos" a estas imágenes fundamentales; nosotros, careciendo de una adecuada denominación moderna, preferimos simplemente acentuar su doble sentido de *imágenes originarias y germinadoras*.

Recién en este instante el temple fundamental del ente humano se concentra en una experiencia específicamente estética. Y por eso recién ahora esta última se separa, con toda claridad, de otros caminos que conducen al arrobamiento místico, a la formulación metafísica y quizás también a un nuevo género de "praxis", grávido de personalidad humana.

Hemos dicho que recién ahora se produce la experiencia estética decisiva. En efecto, ella se iniciaba, pero no adquiriría una significación precisa en la etapa anterior de "Encantamiento", especie de *Sinfonía inconclusa* de la vida estética. Por eso, así como la escena de la "Fiesta" nos mostraba simplemente *el ámbi to* y la escena del "Encantamiento" simplemente *el temple* de esa vida, recién en la actual escena de "Exorcismo" se producirá *la configuración* propia de nuestra experiencia estética.

También hemos advertido que la etapa anterior consistía en un mensaje interexistencial, a través del cual sospechábamos una callada analogía entre nuestra existencia y la existencia de las cosas. Pero recién ahora ese mensaje ha de ser descifrado, sacando afuera y a plena luz, por un acto de ec-sorcismo, ciertas potencias ocultas en los senos insondables del Ser.

De esta manera, la escena que ahora consideramos consiste en *la conjuración de una imagen*, saturada precisamente por el temple fundamental de nuestro ánimo.

Por consiguiente, todo este proceso estético no puede ser interpretado como una simple "conmoción del alma" o un vulgar "desequilibrio vital", ni tampoco como una beata "inspiración divina", en tanto consiste, insistimos una vez más, en la transformación de aquel temple en *un complejo significativo*.

Pero tampoco se trata de una segunda etapa, en sentido temporal, frente a la formación imaginativa de la actitud lúdica. Si hay aquí una genealogía, ella tiene un sentido ontológico; es una elevación de esa actividad de la fantasía vital, una concentración más acentuada y que aparece, frente a la realidad teórico-práctica, más reciamente perfilada que aquélla. Es una "re-colección" de imágenes, con la potencia de constituir ahora un nuevo "paisaje", que se superpone (y niega) a aquella realidad, pero que también la absorbe (o incluye) en un nuevo "mundo estético".

Esta creación de un paisaje imaginario, como nueva morada de nuestra vida, eleva la comunión existencial del plano puramente temperamental de nuestra escena anterior a un plano significativo. Mejor dicho: recupera la significación imaginativa, que parecía naufragar en aquella conmoción vivencial, hasta alcanzar los claros perfiles de una figura, de una constelación prospectiva de figuras.

Precisamente ahora volvemos a descubrir la fuerza peculiar de nuestra capacidad imaginativa, que es, en el fondo, ese mismo poder autógeno que antes habíamos encontrado en el juego y luego advertimos en el estado de encantamiento. Pero que ahora es, a la vez, *una fuerza de auto-clarificación* de las imágenes (en tanto ellas se recortan, cada vez más plásticamente, del contorno de la vida cotidiana) y *de auto-plenificación* (en tanto ellas constituyen complejos, cada vez más amplios, intensos y mejor trabados en su estructura interior).

Haciendo un alto en el camino, podríamos ahora definir –pero siempre provisoriamente– la actividad estética de la vida humana como *la tarea de dotación significativa de una desatada plenitud de materiales existenciales en una orientación imaginativa esencial*. Más sencillamente: como *una labor creadora de configuraciones imaginarias*. La obra estética, cualquiera sea su especificación, será entonces *una configuración irradiante de sentido*.

Pero ahora debemos traer frente a las candilejas de nuestra representación estética a unos misteriosos duendes, que nos han venido siguiendo todo el tiempo, pero a los cuales hemos empujado a menudo hacia atrás, para que no absorbieran demasiado prematuramente la escena. Son las "Esencias" de las cosas; las mencionamos con mayúscula para distinguirlas de sus homónimos bastardos.

Entendemos por "Esencia" a algo más que la "posibilidad" de la existencia; ella es también una "potencia activa", un "poder Ser". No es un ente real, pero

tampoco es el estático Ser ideal de la tradición ontológica occidental, desde Parménides y Platón hasta Heidegger, último prisionero del Eleatismo. Ella es la posibilidad de devenir ente, *la estructura prospectiva inherente al devenir real del ente*, pero más profundamente *el poder de constitución del ente*.

Por eso no se encuentra en un firmamento de estrellas inmóviles, por encima de la realidad empírica, sino en los fondos abismáticos de la misma existencia empírica. No es un "principio general" que se pueda realizar en ejemplares individuales, sino una peculiar "*raíz formativa*" que tiende hacia su propia realización y a partir de la cual comprendemos la realización devenida del Ser en el ente.

Mientras las corrientes actuales del Existencialismo siguen encerradas en la problemática de una "filosofía de la reflexión", y en tal sentido tienden invariablemente del sujeto individual hacia el Ser, pero sin posibilidad de escapar al ciclo histórico de Descartes y Kant, creemos que la Lógica hegeliana nos ofrece una palanca de superación para resolver, en un plano universal, el viejo problema de las relaciones entre la Esencia y la existencia de las cosas.

Hemos aludido a esta concepción de las Esencias al caracterizar a la vida humana como una existencia que incesantemente se hace a sí misma, como un proceso que brota de ciertas potencialidades prospectivas hacia la propia actualización, es decir, como un esfuerzo prospectivo de Ser. Pero también hemos advertido los límites infranqueables de la finitud humana: no puede el hombre crear los fundamentos esenciales de la propia existencia, ni tampoco elaborar su vida sin recurrir a los ingredientes del mundo.

Luego hemos vuelto sobre el asunto al penetrar en el estado de encantamiento. Allí vimos precisamente que el hombre, movido por la existencia de un objeto inusitado, puede replegarse hasta los fondos más escondidos de su propio ser, para encontrar en ellos una secreta alianza con una última cualidad del objeto encantador. Des-cubre así, en un atisbo de experiencia estética, la Esencia que se encuentra en *el fondo abismático del objeto mismo*.

Pero el hombre, en ese trance de des-cubrimiento, en tanto permanece en el nivel vivencial de su temple de ánimo, es tartamudo y casi ciego: balbucea palabras incoherentes, que no traducen la cualidad de la Esencia y sigue encandilado por el objeto de sus amores y sufrimientos. No debemos, por consiguiente, exagerar la importancia de aquel temple, atribuyéndole una estricta "función iluminadora" en la vida estética. El esclarecimiento pleno recién ocurre en este nuevo plano de la constitución significativa de imágenes.

Digamos entonces que la "magia" de la actividad estética –siempre renovado viaje de Orfeo a los infiernos– no consiste simplemente en penetrar en las

sombrías cavernas de las Esencias, sino en traer a esos duendecillos "a la luz" de nuestro mundo. Que es tanto como decir: configurarlos, darles el Ser de una figura de nuestra fantasía, darles la consistencia de una imagen.

Pero tampoco puede el hombre regalar lo que no posee. Ese poder auto-determinante es inherente a las Esencias mismas, es la *natura naturans* de todos los entes devenidos y en devenir. Por eso el hombre, convertido en mago del mundo, sólo puede, por un acto de exorcismo, *desatar* la potencia infernal que dormita en los senos de los entes mismos.

Desde esta perspectiva, el fenómeno psicológico de la "imaginación" es simplemente la forma humana consciente del "poder formador" inconsciente de los otros entes. Porque en todos los casos la Esencia es la tendencia de las posibilidades de un ente hacia su propia existencia.

Por eso la imagen estética no es un mero ejemplar empírico y contingente de una "esencia", en el sentido de una "idealidad" perfilada *a priori*, sino que es *el auténtico y necesario vehículo de expresión requerido por una Esencia*, en nuestro significado de "poder formador esencial", de *dynamis* aristotélica, para que ella alcance su configuración propia.

Podrán los filósofos condenar una actividad que se complace en la fabricación de pompas de jabón. Pero la "magia" de la vida estética ha conseguido resolver precisamente un magno problema filosófico: ella ha descubierto la consistencia propia de los dominios hundidos en la sensibilidad humana, que constituían, desde los tiempos eleáticos, la ciénaga de lo inconsistente como tal.

Podrán los hombres prácticos repudiar una postura tan mal ajustada a la realidad. Pero la "magia" de la vida estética nos ofrece la única experiencia capaz de penetrar en la escondida Esencia de cada cosa: que puede hablarnos de este árbol, aquella flor, el pequeño puente en un recodo del camino, el rostro de la mujer amada, la existencia de la misma calle que hemos recorrido como sonámbulos todos los días de nuestra vida.

La producción de imágenes constituye así *un diálogo entre el hombre y el Ser de las cosas*, el más auténtico, insobornable y riguroso lenguaje humano.

Este exorcismo tiene, desde luego, los límites de nuestra finitud. Pretende el hombre ser un mago, pero se queda en aprendiz. Conjura poderes ocultos y desata fuerzas subterráneas, pero luego no puede volverlas a su seno. Así estamos condenados, desde hace siglos, a vivir en la compañía del Caballero de la triste figura, a repetir las fatídicas palabras de Hamlet, a soportar el terrible designio de las obras de Miguel Ángel.

Queremos decir que el hombre no puede libremente conjurar el Ser de las cosas, sin entrar él mismo en esa conspiración y correr todos los riesgos del

principal conjurado. No puede *desatar* el poder esencial de las cosas, sin atarse él mismo a su propia obra.

Ésta es la paradójica situación del hombre. En la vida cotidiana tiene que plegarse a la "ley de las cosas", para dominarlas mediante su esfuerzo. Se emancipa de ellas en el juego y goza así de vacaciones, por períodos intermitentes. Pero de nuevo pierde su in-dependencia en el instante mismo en que una configuración estética se instala en el meollo de su existencia. De nuevo se siente atado a un yugo, a veces más agobiador que el mismo trabajo, por muy "festival" que pretenda ser.

El hombre vivirá ahora bajo la tiranía de una constelación de imágenes. Tendrá que cumplir sus mandatos, quedando su libertad estética reducida a la invención de nuevas circunstancias al servicio de los principios generadores de su propia labor. En adelante vivirá *para* su obra.

V Composición

Las imágenes exigen una ec-sistencia auténtica, es decir por sus propios medios y en su propio ámbito. Dicho en los conceptos de nuestra disciplina: exigen una ex-presión adecuada a su íntima Esencia. Dicho en el lenguaje de una tradicional experiencia poética: el alma atormentada sólo alcanza tranquilidad cuando consigue "exteriorizarse", cuando se cumple su tormento en la expresión cumplida.

Recién en la expresión artística, es decir en la obra de arte, aquella comunión, primero vivida en el temple y luego significada en la imagen, pasa del vago estremecimiento que nos sobrecoge frente a una presencia inusitada, a la claridad meridiana de una composición nuestra. Pasa de la incertidumbre de un vínculo interexistencial que sólo palpita en los fondos abismáticos de nuestro ser, a la verdad resplandeciente de una obra producida por el hombre mismo.

Agreguemos: por el hombre *al servicio de una Idea*, pero en el sentido originario del *éidos* platónico, y por tanto, aclararíamos mejor, al servicio de una perspectiva imaginaria que atraviesa, en totalidad, al mundo y a la propia vida.

A esta etapa de la actividad estética los griegos llamaban *poieîn* y en la vaguedad de ese término encontraban un refugio sugestivo frente al intelectualismo filosófico de aquella civilización. También en la Edad Media, frente a la *adaequatio rei et intellectus* se presentía, sin llegar a una formulación precisa, una *aedificatio rei per imaginationem et intellectum*. En cambio, para nosotros, esa producción de obras desborda los casilleros psicológicos tradicionales de

la vida emotiva, la imaginación y el intelecto, precisamente porque opera a partir de las "potencias plásticas o formadoras" que hemos atisbado como constituyendo la *natura naturans* de nuestra propia existencia y de la existencia de todas las cosas.

Pero el hombre no es solamente un ente entre otros, en tanto se elabora a sí mismo, sino también un ente productor de obras. Ésta es su dignidad propia. Sea que la tenga a imagen y semejanza del Creador, según la Biblia, o que la haya conquistado por sí mismo, según la filosofía natural, y en este caso en la línea esencial que va de su primigenia capacidad manual (extraordinariamente estudiada por Platón y Aristóteles) hasta su más elevada capacidad configuradora de entes imaginarios (extraordinariamente puesta de relieve como la última sabiduría de Kant y de Goethe).

De esta manera, en la experiencia estética, *inspiración y expiración concuerdan*. El mismo viento que sopla en el mundo aparece luego transfigurado por el soplo del hombre, recreado en la atmósfera diáfana de los ritmos del arte.

La actividad específicamente artística dentro del ámbito más amplio de la vida estética consiste, por consiguiente, en una labor de *transmutación de im-presiones*, indefinidas pero fundamentales, en una *ex-presión*, que es perfecta en su propia limitación. Es una com-posición cerrada de aquella dis-posición abierta.

Pero insistimos una vez más: la "creación" artística nunca es "auto-expresión" aislada, como sostienen invariablemente los tratadistas de Estética, desde el Romanticismo hasta Croce y casi todos los actuales. El artista no "expresa" su interioridad insular, su tormento "inefable", su existencia divorciada del mundo, sino que *canta algo*, es decir –en sentido etimológico, histórico y estético a la vez– exalta, celebra, conmemora, glorifica.

Por eso mismo la expresión lograda nunca llega a transportar el caudal desbordante de los materiales originarios. Y desde luego, nunca llega el hombre a producir la existencia plena de un objeto. Para ello necesitaría crearlo íntegramente, desde sus últimos fundamentos, sustituyendo al Creador. En cambio el artista solamente *crea la expresión*, mediante la cual un oculto duendecillo "sale a luz" convirtiéndose en un objeto de nuestra experiencia. Pero nos da la "ilusión" de haberlo creado de la nada, porque sin esa labor, el objeto estético sería inexistente para nosotros.

Surgen de aquí algunas consecuencias inmediatas. La primera es que nuestra capacidad humana de composición artística resulta siempre limitada y finita. Por eso la obra, como "manifestación finita de una Idea", que decían los románticos, es la imagen sensible o aspecto limitado de una totalidad infinita, pero en el único sentido plausible de *una perspectiva última*.

Una segunda conclusión: la obra no se inscribe solamente en la determinación particular del hombre, es decir, en una época histórica y una cultura local, sino también en la determinación particular de una "materia" específica: la sonoridad propia de cada instrumento musical, la gama acústica y significativa a la vez de toda exposición lingüística, el bronce y el mármol, los volúmenes y los colores.

Esa "materia estética" es resistencia y apoyo a la vez. Oposición que hay que vencer, para que el *objectum* de nuestro estremecimiento desaparezca como tal, para que se vuelva definitivamente nuestro, para que se transfigure en *nuestra* obra. Pero es también apoyo, porque nuestra labor busca, con ingenio y paciencia, las vetas más favorables de la materia, para plasmar adecuadamente aquella pre-sentida vinculación interexistencial entre el hombre y las cosas. Agreguemos todavía que los mismos instrumentos, fabricados por el hombre para elaborar su obra, adquieren también *una vocación estética específica*.

El hombre com-pone una obra. Que es tanto como decir que "pone juntos", en una actividad creadora, los materiales de la propia existencia y los materiales del mundo. Como también com-pone el material sensible específico, propio de cada dominio particular del arte, con el material significativo de la imaginación.

Por eso, mientras el mundo se nos presenta como un *totum* y no como un *compositum*, en cambio la obra de arte es *una composición que apunta, por un valor de significación, a una totalidad*.

Una postrera consecuencia. En la vida cotidiana el hombre anuda las cosas, unas tras otras, en la sucesión temporal de demandas y satisfacciones o en la serie lógica de causas y efectos, siempre dentro de un horizonte limitado e in-terminado. En la actividad lúdica, aunque el hombre se desentiende de los lazos que unen a las cosas con la realidad, las recoge igualmente en el contorno de un horizonte parcial, pero que en este caso se satisface a sí mismo.

Cabe ahora suponer un "horizonte último", capaz de unir el principio con el fin de nuestra existencia, es decir, de atar a todas las cosas, reales y posibles, en un lazo total entre sí y en una última referencia a nosotros. Un ejemplo es el hombre que "pone en juego" su vida en el campo de batalla, luchando por una causa noble. Ya no "juega" en un ámbito limitado y pasajero, como tampoco atiende a las exigencias de la vida corriente, precisamente porque "se juega" la totalidad del mundo y su vida entera. Así ellas cobran el relieve que sólo puede ofrecernos un horizonte último. Tal es también la actitud religiosa. Por eso el objeto del sacrificio no está condicionado por menesteres cotidianos, ni la danza ritual es un entretenimiento lúdico, sino que ambos cobran un sentido último y total.

TORSO DE LA VIDA ESTÉTICA ACTUAL

POR Luis Juan Guerrero

Ésa es igualmente la característica fundamental de la producción artística. Por eso hemos dicho que el hombre no juega o se entretiene con la expresión artística de una constelación imaginativa, sino que más bien la sirve con la fidelidad de un esclavo. Puesto a disposición del arte, olvida o se despreocupa de toda ocupación cotidiana, porque tiene una misión absorbente, que le absorbe hasta los últimos jugos de su vida.

También dijimos que la obra cumplida es la ex-posición sensible de una Idea totalizadora. Es la com-posición que reúne definitivamente las cosas particulares en una perspectiva final. En ese misino sentido agregaremos ahora que la tarea específica del arte consiste en *hacer visible un horizonte último*.

Mientras la Metafísica discurre, en el borde filoso de ese horizonte postremo, sobre posibilidades y límites, principios de constitución y estructuras internas y la Religión, traspasándolo, nos consigna a un destino trascendente, el Arte, surgido de nuestros menesteres más perentorios y limitado por nuestras posibilidades más circunstanciales, se hunde y complace en la manifestación de la vida humana en el mundo. Mejor dicho: en *la glorificación imaginativa de un horizonte último de la vida humana*.

Habíamos sugerido que la temporalidad propia de alguna escena anterior de la vida estética era el instante. Pero la temporalidad de la obra de arte no es la "eternidad", a la manera de una superación del tiempo, que pretendían los clasicistas, sino más bien la *rememoración del instante*, la perduración glorificadora del instante.

Hemos llegado así a nuestro término. ¿Le pondremos a esta escena un *happy end* o un final sombrío? Recordemos que sólo existe arte, en su sentido más noble, cuando y donde el hombre perfila su propia vida en los límites acorados de un horizonte último. En épocas remotas surgió el arte en medio de una actividad festival. Pero no era vagancia intrascendente, porque provenía de una última postura religiosa. Por eso el viejo Hegel sentenciaba lapidariamente: los tiempos heroicos constituyen el único suelo germinal de todo gran arte.

Pasaron esos tiempos y también han pasado muchas religiones, unas tras otras. Pero el arte las sobrevive. Se han consumido también los viejos heroísmos, pero el artista sigue trabajando su obra, cada vez otra obra, pero siempre suya. ¿Es que por ventura puede todavía ofrecernos una auténtica obra de arte?

En un ensayo anterior recorrimos una serie de "Escenas de la vida estética". Penetramos en un "Taller", donde había un artesano ocupado en el *quehacer* de la propia vida. Pasamos a una "Fiesta" que abría un amplio paréntesis entre los menesteres del vivir cotidiano. Quedamos de repente absortos ante una escena de "Encantamiento" que nos obligaba a confesar nuestros más íntimos secretos. Pero de esos fondos arcanos de la existencia propia y extraña, el "Exorcismo" de un aprendiz de mago desataba una nube tumultuosa de duendecillos. Finalmente esa conjuración se resolvía en una "Composición" que, sublimando todos los sufrimientos, superaba todas las oposiciones.

Completando ese proceso faltaría una última escena, para ver "qué le pasa" actualmente al arte, más que a la vida estética en general, y todavía más a la reflexión artística, que hoy ya no es privilegio de filósofos y críticos, en tanto acompaña a menudo a la misma producción personal. Hubiéramos llamado "Torso" a ese "fragmento de escena", pensando que el nombre conviene por igual a la situación artística y a la investigación estética contemporánea.

De esa manera el escenario de la vida estética se nos vuelve cada vez *más estrecho* y los supuestos de la exposición *más llenos de responsabilidades*. Comienza, en efecto, la investigación estética con *un análisis fenomenológico*, pero que no se mueve en el plano de la conciencia en general, sino en el plano de la vida humana en sus posibilidades de realización en un mundo posible. En esos momentos iniciales, sólo presupone la universalidad y necesidad propia de toda labor científica. Se convierte paulatinamente en *un análisis metafísico*, en el plano de una posición filosófica total. Asume así la obligatoriedad propia de esa postura metafísica. Pero, por una propensión de sus mismas entrañas, nos lleva finalmente hacia *un análisis histórico-social*, en el plano de una decisión concreta. Presupone entonces una responsabilidad personal, que se cumple en la situación actual.

Así hemos seguido, en aquellas “Escenas”, un recorrido que iba de la situación existencial de in-dependencia del juego a la obligación incondicional de la obra de arte. Pero todavía faltaba la escena de la actualidad: los riesgos cada vez mayores y las exigencias cada vez más perentorias que gravitan, en nuestro tiempo, sobre una auténtica labor artística y una adecuada conciencia del arte.

I

¿Qué ocurre, precisamente hoy, con el arte? Acotamos —sin precisar fechas— un ámbito festival. Surgía allí la actividad estética como un amor hacia los espectáculos y aún como *una glorificación de las apariencias del mundo*, en el contacto más íntimo con el sentido fundamental de nuestra existencia.

Pero esa dimensión festival de nuestra vida se ha convertido hoy en un negocio, entre otros, y en un medio de propaganda, mejor que otros. Una Economía de buitres y una Política de rebaños se han apoderado, en grandes áreas del mundo, de los espectáculos de la vida, arrastrándolos por el lodo y matando así nuestro cariño ingenuo. Ya no vamos al circo, como cuando éramos niños, pero en cambio el escenario mundial de nuestro tiempo se ha llenado de payasos tristes y animales amaestrados.

Sin embargo late en nosotros la íntima ilusión de que el sentido estético de la vida no ha desaparecido, ni puede desaparecer. Precisamente porque es una condición esencial de la vida humana, no ha sido ni puede convertirse en el privilegio de ciertas figuras olímpicas de los Panteones del arte, ni menos todavía en un simple medio instrumental al servicio de fines espurios. En el fondo, todo hombre es el poeta de su propia vida, de la vida de “nada menos que todo un hombre”.

Por eso el arte tampoco puede ser consignado a un tiempo pretérito, ni a un estado social determinado. Bajo todas las latitudes, la *enérgeia* humana seguirá produciendo un *érgon*, que será la expresión cumplida de su propio Ser y el símbolo de su peculiar *con-cordancia* con el mundo.

Hasta podríamos afirmar que el arte, en su destino histórico y cultural, no es solamente una “perduración glorificadora” de pasadas grandezas, sino que tiene también un sentido de “futuridad”. Diríamos que ha sido siempre “futurista”, si ese término no implicara, en su uso corriente, el intento frustrado de justificar unas cadenas del presente.

Para nuestro tema, nos contentaríamos con insinuar que el arte, surgido de los más hondos “pre-sentimientos” de un hombre, un pueblo, una época y

una cultura “*pre-figura*”, en cada caso, *una nueva posibilidad de la existencia humana*. Modela en la fantasía una nueva forma de vida, que luego los hombres se encargarán de actualizar. En ese sentido suscribimos la tesis de que el arte es —en el curso histórico de toda colectividad humana— *un modo esencial en el cual la verdad acontece decisivamente*.

Frente a esta tesis ontológica se levanta, sin embargo, la anterior antítesis de nuestra facticidad actual. Ella nos grita en la cara que una gran parte de las actividades artísticas de nuestro tiempo se están convirtiendo aceleradamente en resortes de la producción industrial. Todavía el Capitalismo del siglo XIX toleraba ciertas islas de “bohemia artística”. Pero ellas tienden a desaparecer, especialmente en los países más “poderosos” de la tierra: la técnica de la radio, los inmensos engranajes del cine, la industria editorial de la novela y hasta la misma producción teatral exigen hoy grandes monopolios y dejan poco o ningún lugar para la obra independiente. Hasta la vida estética privada y familiar —tal como se manifestaba, por ejemplo, en la música y canciones del hogar— se encuentra hoy bajo la influencia de “los éxitos del momento”, es decir determinada por los cuantiosos poderes de nuestro régimen económico. De esa manera el proceso capitalista ha absorbido completamente a la “producción y consumo” del arte y el “extrañamiento” entre el hombre y la obra de arte resulta cada vez mayor.

Ante tal facticidad, la reflexión estética ha reaccionado aferrándose, a menudo, a un “objetivismo” desconcertante, precisamente por su índole ambivalente. En efecto: cualquier “espíritu objetivo” que hoy le asignemos al dominio del arte es, en el fondo, una máscara para ocultar aquel fenómeno de “cosificación” de las energías estéticas y de “extrañamiento” de la propia vida.

Pueden, entre tanto, ciertas filosofías enseñar el retorno a un originario “estado natural” del hombre; pueden otras invocar “intuiciones” sobre la “pura esencia” del ser humano o sobre su eterna constitución anímica y carnal; pueden “colocar entre paréntesis” todas las diferenciaciones sociales y borrar todos los cambios históricos, pero el arte, como expresión efectiva de nuestro arduo camino, y cargado con las contradicciones antes señaladas, no se deja atrapar por esas redes conceptuales.

Pueden también las artistas, y más aún los aficionados, proponer un regreso a “modelos naturales” o “condiciones originarias”: desde el hipertrofiado culto del Folklore hasta las manifestaciones más variadas del Primitivismo exótico y desde el empleo de cualquier temática pretérita, en un intento de superación de los ritmos actuales, hasta el descubrimiento de un “último destino” del arte. En todos esos casos se pretende configurar un material extraor-

dinariamente diferenciado —por la infinita variedad de nuestras reacciones anímicas y el desarrollo variadísimo de nuestros medios instrumentales de expresión, es decir, con todos los caracteres de una división del trabajo material y espiritual conducido a límites extremos— por medio de formas estáticas o, por lo menos, extrínsecas al complejo proceso histórico de diferenciaciones y mutuas oposiciones. Por eso, aunque bien intencionadas, también fracasan estas soluciones.

Se trata, casi siempre, de manifestaciones impotentes de protesta pequeño-burguesa contra la mecanización económico-social. Ellas terminan por encerrarse en esas cámaras vacías que hoy se expenden, para consuelo de inocentes, con los rótulos de "Naturaleza", "Comunidad", "Reino de valores" y demás "Modelos eternos" de toda índole.

Diremos mejor, para retomar nuestro argumento estético, que la producción de obras de arte ya no se encuentra pre-determinada por *la tradición*. La fe tradicional, en otros tiempos, constituía el horizonte histórico para la creación artística (que, por eso mismo, tenía un sentido social, antes que individual e individualista) y, subsidiariamente, para la inter-comprensión estética, es decir para la comunicación entre el artista y sus prójimos. Pero el triunfo de una mentalidad burguesa ha dado a la obra de arte una in-dependencia ficticia, en tanto la ha convertido en un "sistema racional de signos", encargados de traducir un temple puramente subjetivo y privado.

Todavía dos palabras para cerrar esta polémica contra el "objetivismo" estético. No perciben las antes mentadas teorías óptico-artísticas y ontológico-estéticas que el arte es andariego. Solamente se produce y reproduce en un contacto vivo con los menesteres actuales y por eso, aun el arte de otros tiempos solamente perdura a través de las variables constelaciones del interés (léase: *inter-esse*) humano. Así el texto de una obra pretérita no puede ser nunca el objeto de una intuición que capte su "esencia" para siempre, sino más bien *un lenguaje cifrado*, que revela aspectos muy diferentes a los hombres de distintas épocas que, gozándola, la re-crean, es decir que, penetrando en sus pliegues secretos, la re-interpretan en su escondido mensaje.

En cambio otras veces la reflexión estética ha querido seguir el camino opuesto de un "subjetivismo" de origen romántico, que hoy se viste de "Surrealismo" en el arte y de "Existencialismo" en la filosofía. Tampoco comprenden estas teorías que el hecho decisivo de nuestra época, *la verdad que hoy acontece decisivamente, es que las obras de arte en general* —o por lo menos ciertos géneros artísticos, precisamente los más representativos e influyentes de nuestra época— *se constituyen como tales en un proceso de*

"reificación" o "cosificación". El artista tiene que penetrar "a través" de los monopolios del periodismo, la industria editorial, el cine, la radio, el teatro, etc. para "producir" su obra. Tiene que "traducir" su inspiración más íntima en una "clave niveladora", para que ella encuentre el camino de un diálogo con los demás hombres. Este proceso no deja retroceder a la obra de arte al *status nascendi* de nuestro esquema inicial, es decir a una inmediatez humana desprendida de la actual división del trabajo, que desde luego también pre-domina e impone sus condiciones en el ámbito estético.

II

Para explicar este fenómeno histórico-social en términos rigurosamente estéticos, recordemos ciertos hechos elementales. En cualquier galería de artes plásticas, encontramos una gran cantidad de representaciones de objetos descentrados, rotos, inconexos ("naturalezas muertas") y hasta el mismo cuerpo humano no escapa a esa mutilación estética. También en cualquier novela de nuestro tiempo se nos ofrece un aspecto *fragmentario* de la vida. ¿Qué significa entonces el "Torso" de nuestra alusión, considerado como una típica manifestación artística del tiempo actual?

Hasta hace un par de siglos el artista daba forma estética a un mundo cerrado en sí mismo y valioso por sí mismo, a una constelación de cosas naturales y actividades humanas que aparecían unidas por los lazos sutiles de un sentido último. Desde fines del siglo XVIII se viene desgarrando ese cosmos, unitario y valioso a la vez. Se han constituido provincias independientes en todos los aspectos de la cultura y en los más variados menesteres de nuestra existencia. En ellas viven los hombres —fragmentos de hombres—, aislados entre sí.

Entre tanto, un "proceso de neutralización", cada vez más acentuado, ha conseguido disolver el sentido y las vinculaciones tradicionales. El artista se encuentra hoy frente a una "multitud" —que nunca podría ser una cerrada totalidad— de objetos "neutros" o "libres de valores". Puede entonces captar a cualquiera y aun a nuestro propio cuerpo humano, despojado de toda referencia global. Cualquier cosa puede hoy ser representada artísticamente. Lo que significa que *recién la "forma artística" de la representación*, por obra de su creador, *le confiere un "valor"*.

Esta interpretación estrictamente inmanente del proceso de la vida estética de nuestro tiempo, podría ser confirmada por medio de un análisis del proceso de vinculación entre la existencia humana y el mundo, que caracteriza a la misma época presente. Para nuestro asunto, es suficiente recordar que el

“mundo” nunca constituye una totalidad permanente, sino un proceso totalizador, en trance de paulatina integración o desintegración. Así las llamadas “épocas críticas” de la historia son períodos de disolución mundana, que terminan ofreciéndonos totalidades desintegradas, mundos rotos.

También conviene advertir que un “horizonte” cierra de muy distinta manera, según que sea “parcial” o “in-terminable”, como en la vida práctica y el juego, o “último”, como en el Arte, la Religión y la Metafísica. Pero mientras el primero sigue funcionando en cada una de las provincias aisladas de un mundo en trance de disolución, el segundo aparece entonces como un “horizonte quebrado”, o mejor dicho “destrozado”, que no logra unir a todas las cosas en una misma referencia última.

En una época de integridad no existe el “torso” o “fragmento” como fenómeno estético, porque cualquier aspecto aislado apunta simbólicamente hacia el complejo total. De esa manera el arte hace visible el sentido último de las cosas, aun a través de sus pedazos rotos. En cambio, en una época de desintegración esos trozos mutilados penetran en la experiencia estética por obra de la arbitrariedad del artista. Son “pre-textos” para exponer los méritos de un texto artístico. Pero también, en una dimensión oculta, son “símbolos” de un mundo de sentimientos privados, es decir, de fragmentos sueltos de una coexistencia en disolución.

Como reflexión doctrinaria de esta facticidad artística, ciertas teorías estéticas contemporáneas insisten en la exaltación de algunas categorías que también esconden, tras una pretendida “objetividad científica” o una “neutralidad ontológica”, una dependencia histórico-social. Consideremos rápidamente algunos ejemplos:

1. La “subjektividad creadora”, poderoso foco de la problemática moderna, no es una constante del proceso artístico, sino una variable que se debe conjugar dialécticamente con la carencia de tradición y el advenimiento social del *self-made man*.

2. Tampoco la “autonomía del arte” es una categoría permanente, sino el resultado histórico de una distancia cambiante entre el hombre y el mundo. Así en otros tiempos sólo escuchaba música sagrada el hombre que pertenecía a una comunidad religiosa, y por lo tanto en el recinto de una Iglesia, ejecutada por un viejo órgano. Hoy la apreciamos “por sí misma”, desde nuestra alcoba, a través de la radio.

3. Hemos advertido que en otros tiempos el artista configuraba una materia valiosa por sí misma, que percibía directamente en su mundo circundante o,

mejor dicho, recibía de la tradición por una influencia tan sutil como dominante. Esa valoración objetiva se ha perdido: hoy una fuente de verduras y una *Madonna* son objetos igualmente neutrales, que recién penetran en la órbita estética por una arbitraria “voluntad de forma”. En esa perspectiva, el problema de la “pura forma”, que tanto agita a la estética actual, constituye la exposición temática de una disminución axiológica de la realidad y una correlativa elevación del poder individual de “creación de valores”.

4. Más importante para nuestro asunto es señalar que el valor de la “representación artística” tampoco es un estrato permanente de referencias y estimaciones, sino el sustituto actual del sentido de “integridad” de otras épocas. En aquellas, la obra de arte tenía un valor único, determinado por la tradición y aún muy frecuentemente por el culto. Ella tenía una función específica, al servicio de un rito determinado. Hoy, emancipada de su total integración en el seno de una cultura, *destruido el nimbo de la tradición* que antes la rodeaba, es el puro correlato objetivo de una representación subjetiva.

5. Diremos, en resumen, que la función de testimonio histórico del arte, y por consiguiente *su poder tradicional*, se debilita hoy en la misma medida en que se desarrolla *su poder mostrativo*. Así la estatua de una divinidad es sacada del lugar incómodo que ocupaba en un oscuro templo y colocada en un cómodo museo, para ser “mostrada” en un ámbito neutral a un público neutral, entre muchos otros “torsos” y “fragmentos” de la vida estética.

Más aún: ella inunda luego el mercado por medio de *la reproducción gráfica* (tanto de las obras plásticas, como musicales, teatrales, etc.), es decir de una reproducción “multiplicadora” de la obra de arte “única” de otros tiempos y, por lo tanto, destructora de su pretérita “autenticidad”, hecho inusitado que constituye —junto con la radio, el cine y otros fenómenos similares— una de las experiencias estéticas decisivas de nuestra época.

Comenzó el arte su trayectoria cultural al servicio de la Religión: cumplía entonces la tarea de *hacer visible el horizonte último* de una fe. Después el acento pasó paulatinamente de los dioses a los símbolos que los representaban. Se corrió luego hacia la representación como tal. Y ahora pretende terminar su carrera como un sustituto de la fe, como la “Religión del arte”.

Sueño plácido unas veces, alborozo frenético otras, el arte de nuestro tiempo sirve a menudo para ocultar al hombre el rostro de la verdadera realidad, para que el hombre pueda así esconderse de sí mismo, para que pueda sumergirse en un estado de inocencia paradisíaca, al margen de las responsabilidades de la hora. Por eso, frente a cualquier manifestación característica

del arte contemporáneo —como la novela o el cine— debemos aprender a conjugar la promesa de un destino maravilloso con los peligros de un proceso de degradación que puede convertirlo en el más auténtico y verdaderamente peligroso “opio de los pueblos”.

NOTAS MARGINALES, A MODO DE EPÍLOGO

PRIMERA. Tanto las anteriores *Escenas de la vida estética*, como este *Torso* que las in-completa, tienen su punto de arranque en *la orientación metodológica* —antes que especulativa— de Husserl y Heidegger, a través de las elaboraciones estéticas iniciadas por Fritz Kaufmann, Kurt Riezler y Günther Stern, en el movimiento de la Alemania peregrina, concordantes con maduras aportaciones de Helmut Kuhn y agudas sugerencias de Marcel de Corte, en la herencia de grandes movimientos tradicionales, y con algunas promisoras corrientes de la investigación norteamericana actual.

SEGUNDA. Negativamente considerada, la posición que sostengo pretende invalidar la actitud problemática de cualquier “filosofía de la reflexión” —de Descartes y Kant hasta la última de Sartre— con su vano intento de transitar de la subjetividad individual al Ser.

No quiero insinuar, por cierto, una mera “reacción contra el individualismo”. Mas bien desearía afirmar, precisamente hoy que el hombre individual y las libertades individuales corren tanto peligro de caer aplastados bajo las ruedas de los monstruos totalitarios, que no habrá normalidad filosófica hasta que no se convierta al individuo —en el doble sentido: gnoseológico de la subjetividad individual y ético de la personalidad humana— en *el problema*, y por cierto en el más actual de los problemas, pero nunca en *la base* de la filosofía.

A mi juicio, se necesita, por consiguiente, explotar *la orientación especulativa* de Vico y Hegel, para que sea posible un análisis de amplitud más generosa sobre las condiciones de la vida humana en su devenir histórico-social.

TERCERA. Considerada esta posición personal en el ámbito problemático que ahora nos interesa, desearía aclarar que solamente por los límites precarios del espacio, pueden parecer las anteriores “escenas estéticas” —desde el “encantamiento” original, pasando por el “exorcismo” y la “expresión”, hasta la “reificación” actual— como otros tantos peldaños de una escala óptica.

En rigor, toda la moderna teoría de la “ex-presión” recién alcanzará un sentido auténtico cuando sea conjugada o integrada por una *teoría de la auto-transformación del hombre* a través del arte. Es decir, cuando entendamos el “ec-sorcismo”, no solamente como la brujería artística de crear un objeto insular, sino también como la magia que emplea el hombre sobre si mismo, para proyectarse en una nueva realización de la vida humana.