

Arte y Naturaleza

GASTON SOUBLETTE

Ideas para una reflexión

I

Las formas vivas, animales y vegetales, y todos los elementos del orden planetario, no siendo productos de una intencionalidad consciente (humana), son extraños a una valoración estética a la manera de la obra de arte, (que puede ser estimada o desestimada), por ser ajenos a las carencias que podrían frustrar un supuesto mejor logro estético, el que, en gran medida, es siempre un intento, por el amplio margen de frustración a que está expuesta toda obra humana por insuficiencias de concepción y de realización, lo que no ocurre en la naturaleza, que proyecta sus formas vivas en una total congruencia con sus propios arquetipos de perfección.

A la luz de lo dicho se puede aventurar la categórica afirmación de que el universo es bello de un modo absoluto, de lo que se desprende la conclusión no menos categórica de que la belleza es una "apariencia" consubstancial a la manifestación misma del ser.

Sólo en un plano filosófico, vale decir, en la abstracción pura, se puede concebir la manifestación del ser separada de toda consideración concerniente a la belleza, pero la única realidad de esa manifestación es esa apariencia que en sí es belleza, como si el lenguaje de la vida estuviera articulado a la manera de un juego infinitamente variado de formas, colores, sonidos, estructuras dinámicas y resonancias de todo tipo.

Nietzsche, en su vano intento por explicarse el universo, llegó al extremo de decir que su única justificación podía ser, a la postre, sólo de orden estético. Sin dejar de advertir una cierta frivolidad en dicha afirmación, no puede desconocerse, por otra parte, la intuición que Nietzsche tuvo de lo substancial que se vuelve la dimensión estética en la naturaleza.

Tal es, por lo demás, el sentido de cierta particular connotación que los mapuches dan a la palabra MAPU, que significa tierra, lo

que a su vez conlleva la intención de significar "lo más hermoso que pueda concebirse".

II

Comparado con el quehacer de la naturaleza, el quehacer artístico del hombre es falible, y por ende, susceptible de valoración estética, lo que abre la posibilidad de la existencia de la obra de escaso o nulo valor, como asimismo, en el plano ético, la acción trivial o dañina.

¿Qué es aquello que hace de una sinfonía de Cherubini, por ejemplo, una construcción sonora, en cierto sentido, inútil, que bien pudiera no haber sido escrita, sin pérdida alguna para el acervo musical del mundo, frente a la 9ª. Sinfonía de Beethoven, cuya existencia en la historia de la cultura se revela como necesaria?

El término empleado para calificar a la verdadera obra de arte de "necesaria" contiene la respuesta a esta pregunta. Una verdadera obra de arte está inserta en el contexto de la vida de los pueblos, como un elemento necesario, como un ser vivo, proyectado a la existencia por la voluntad de la vida. A la postre se entenderá que justamente el mayor o menor valor de una obra de arte está en razón directa con la mayor o menor analogía que su proceso creador tenga con el quehacer de la naturaleza.

III

Debidamente observado el proceso creador de la obra de arte, lo que sólo es posible en una debida observación de la obra misma, en todos los aspectos en que es posible observarla, se puede concluir que el proceso del espíritu que animó el trabajo creador del artista e hizo posible la existencia de su obra se revela como distinto del plano de conciencia en que se mueve el yo pensante y deliberante. No se está insinuando con esto una supuesta distinción, clásica por demás, entre

forma y contenido, lo que sólo se dice en referencia a la obra. Lo que se quiere decir apunta al artista y al proceso de la concepción de la forma misma que es la obra. En su origen se trata de intuición y no de razón, se trata de revelación y no de invención. Platón, entre los filósofos antiguos, es quizás el que más desarrolló este punto, dando a su planteamiento un marcado carácter mitológico, lo que, por cierto, no resta realidad a sus ideas, pues bien sabemos hoy que toda esa mitología tiene sus claros equivalentes psicológicos para el investigador contemporáneo.

Para continuar ejemplificando con la música, cabe preguntarse qué es lo que hace decir a Louis Vignale, en su biografía de Gustav Mahler, que, aparte del Scherzo, los demás movimientos de la 7ª Sinfonía han sido escritos sin convicción (opinión que comparto), y en qué consiste la convicción que Vignale ve implícita en el mencionado Scherzo. La respuesta a esta pregunta puede hallarse en el análisis del proceso creador que hizo Igor Strawinsky en su libro "Poética Musical" don-

obra de arte queda definida como el "orden" resultante de una elaboración plenamente planificada y deliberada, vale decir, arbitraria. En lo que concierne a la propia persona de Strawinsky, su análisis parecería avenirse también con el descrédito que insensiblemente ha venido cayendo sobre su obra posterior a la "Consagración de la Primavera" y con el eclipse póstumo de su figura, seguido de un auge sin precedentes en la historia de la música de la figura de Mahler, que, como hombre y artista, viene a ser el antípoda de Strawinsky, el inventor de música. Con todo, los demás movimientos de su 7ª Sinfonía, a excepción del Scherzo, son lo que son por haber sido "inventados", elaborados, por no decir fabricados mecánicamente con prescindencia de ese ingrediente nativo e impalpable que Vignale llama convicción, que tradicionalmente se llama inspiración y que Platón habría calificado de acción de los dioses en el quehacer del artista.

IV

La psicología profunda aclara el verdadero carácter del proceso creador, que, cuando es verdaderamente creador, se define como acción de una conciencia psicológicamente integrada, vale decir, acto de elaboración consciente debidamente fundado en la afluencia creativa del inconsciente. Confrontado todo eso con lo específicamente gratuito de la obra de escaso o nulo valor, queda en evidencia que esa gratuidad y esa arbitrariedad no son sino modos de designar el puro trabajo de elaboración consciente desvinculado de la necesidad que conlleva un impulso inicial verdaderamente profundo.

En todo lo dicho está implícita finalmente la idea de que la falibilidad de todo acto humano tiene su raíz en un desajuste interior por el cual el yo consciente adquiere una hegemonía disociadora del equilibrio de la conciencia, lo que puede llegar al extremo de constituir al ser humano, como deliberador absoluto, juez y gestor de todo, en un depredador de ilimitada capacidad de destrucción.

V

Desde toda antigüedad se ha estimado como el apogeo de la sabiduría la capacidad

La verdadera obra de arte es como un servicio proyectado a la existencia por la voluntad de la vida.

de acuña y promueve el término "inventar", con la no confesada pero patente intención de "desacralizar" el proceso creador y definirlo en términos de pura elaboración consciente, en su empeño por denigrar a Wagner, rodeado siempre del aura de una vigorosa "inspiración".

Por lo demás, ese arte "inventado" de Strawinsky se aviene, creo yo, con el estadio actual de la evolución de la cultura, que parece haber engendrado un tipo de artista que de hecho se está abocando a la creación como a un juego (culto) con la materia, donde la

del conductor de hombres y del artista para captar lo que antes se llamaba el "sentido del mundo", y saber situarse debidamente en el flujo del movimiento universal que está en toda creatura como parte integrante del macro-sistema cósmico. Ese flujo que en lo orgánico es corriente nerviosa, circulación sanguínea, ritmo cardíaco, metabolismo, renovación de células, en lo psicológico es proyección desde los dominios profundos del inconsciente al plano existencial. Así, todo arte verdadero es revelación y es vida, como toda acción humana éticamente válida. Contrariamente, lo que no aparece como vida, es la arbitrariedad trivializante y destructora del yo consciente desvinculado de sus más profundas motivaciones, esto es de su propia creatividad.

El sentido del mundo supone la integración plena del hombre al cosmos. No puede por esto concebirse el hombre como una creatura radicalmente distinta, aunque pueda caer en la ilusión de serlo, desvincularse en las bases mismas de su conciencia y postular un ethos falso. En este orden de ideas cabe definir la libertad, no como una supuesta disponibilidad plena del propio ser, conforme a las deliberaciones del yo, sino, paradójicamente, en una plena vinculación del pensar y del actuar con el sentido del mundo, que precede al hombre y ha proyectado su existencia. Así, todo acto verdaderamente creativo no es el producto de un movimiento concebido y realizado por un pensamiento y una voluntad plenamente deliberantes, sino el resultado de una irrupción de la misma creatividad de la vida en el hombre.

Es en tal sentido que se dijo que el mayor o menor valor de una obra de arte está en razón directa con la analogía que su proceso creador tiene con el quehacer de la naturaleza.

VI

Platón y muchos sabios de la antigüedad de diversas culturas plantearon el orden universal como constituido por un ámbito trascendente o inteligible que precede a otro ámbito contingente o sensible. Confucio aludiendo a esa trascendencia, al igual que Platón, la concibe como la esfera invisible de los arquetipos (Ideas Antiguas).

En su comentario al I CHING o Libro de las Mutaciones, dice Confucio: "Todo cuanto existe ha estado antes en forma de idea por realizarse". En cuanto al gobierno de los hombres y a la cultura, dice: "el cielo muestra al sabio los modelos y éste los realiza en la vida".

En ambos textos se advierte la aplicación del esquema platónico de las Ideas, generadoras del mundo visible, de las cosas y las creaturas. En la primera se alude el trabajo de la naturaleza o de la vida universal que proyecta a la existencia las formas vivas y el orden planetario, y en la segunda se alude al trabajo creador del hombre, destacando la analogía de ambos procesos.

De una lectura debidamente razonada de los clásicos chinos se puede concluir, por otra parte, que la debida inteligencia del movimiento universal no reside sino en una integración vital al movimiento, como captación existencial del sentido del mundo. Tal es el contenido de la palabra "conversión", en griego "metanoia", palabra que literalmente significa un ir más allá de la mente. No otro

Todo acto creador es una irrupción de la creatividad de la vida en el quehacer humano.

es el sentido de este aforismo taoísta: "la claridad se obtiene en medio del desorden por la calma interior, la calma interior se obtiene en medio del movimiento por la integración al movimiento".

En todas estas citas está implícita la idea de un sentido del mundo y la pertenencia del hombre a él, como ser y destino, como asimismo está implícito el desajuste psicológico que constituye el yo en una entidad independiente y abusivamente deliberante, vale decir, esencialmente falible ("monoteísmo de la conciencia", como lo llama Jung).

VII

El arquetipo precede a la creatura, al individuo. El ser precede al existir. En la noción de arquetipo reside la noción de perfección como también la noción de naturaleza. En la congruencia del arquetipo y la creatura reside el valor de las creaturas, en la incongruencia del arquetipo y la creatura reside la noción de imperfección y de desgracia. Para un chino de la antigüedad la nociones de "buena fortuna" o de "éxito" tienen el específico sentido de una congruente proyección del arquetipo en la existencia. Asimismo la incongruente proyección, la insuficiencia de la realización son calificadas de "mala fortuna" y "fracaso".

Entiéndase que en esta concepción del mundo van involucrados el quehacer de la naturaleza y el quehacer humano, en cuanto éste, cuando es realmente creativo, es enteramente análogo al otro, vale decir, no es más que la irrupción de la creatividad de la vida en la acción del hombre. Tal es la trascenden-

Toda verdadera obra de arte es un acto de sabiduría.

cia del aforismo confuciano antes citado: "el cielo muestra los modelos y el sabio los realiza en la vida", lo que Confucio hace también extensivo al trabajo del artista y del poeta.

Toda verdadera obra de arte es, por eso, un acto de sabiduría y cumple una función de trascendencia en la sociedad.

VIII

En este orden de ideas cabe mencionar aquí el ideal luterano del artista, que cumple su deber de estado si halla en la comunidad la-

boral un lugar en que pueda trabajar en algún sentido determinado, lo cual no es sino un epígono de la concepción comunitaria del trabajo propia de la Edad Media. Ese ideal lo encarnó a la perfección Juan Sebastián Bach, en una feliz síntesis de alto valor estético y función social. No diré reconocimiento público (hecho tardío en lo concerniente a Bach) en el sentido que se entendió por tal en los siglos siguientes, sino en cumplimiento de obligaciones profesionales tanto eclesiásticas como profanas (cortesanas), que, en ambos casos, suponían una comunidad plenamente consciente de su propio lenguaje estético.

El arte de Bach es en gran parte, por no decir enteramente, extraño al supuesto de un público receptor o consumidor y por ende al juicio de una crítica. El arte que supone ambos elementos sociales constituye un fenómeno cultural tardío, y supone también un tipo de artista en gran parte ya desvinculado de la comunidad laboral, es decir, básicamente solo frente a la sociedad, solo con su mensaje, su manera, su mundo, su yo creador, ofreciendo su obra a quienes puedan apreciarla o adquirirla, y a la crítica que puede consagrarla o rechazarla.

Ahora bien, ese tipo de artista puede darse sólo en la medida en que las artes hayan sufrido antes una importante mutación en la historia de la cultura. Esa mutación básicamente se define como un proceso de separación de lo útil de lo bello, fenómeno que se viene observando en Occidente desde el siglo XVIII, vale decir, desde los albores de la era industrial, y cuya consumación se ha completado en nuestro tiempo.

Esa separación, cuya base ideológica se halla en la racionalidad inaugurada en el Renacimiento, conlleva una tendencia implícita a concebir lo estético como una categoría independiente, lo que a su vez engendra un tipo de obra de arte única y deliberadamente estética (aunque en la práctica el propósito no pueda cumplirse plenamente), todo lo cual engendra a su vez un tipo de artista cada vez más estético, y, por eso mismo, desvinculado de la comunidad laboral.

A su vez la desvinculación del artista provoca la desvinculación de la obra que, aparte de volverse cada vez más elitista e insólita (en gran parte por una imperativa exigencia de

originalidad, exacerbada por la crítica), es enteramente concebida en un ámbito social de proposición, aceptación o rechazo, vale decir, el arte esencialmente discutible (la ocurrencia personal discutible, objetable por su gratuidad o su impericia técnica).

En este orden de ideas, se entiende, por ejemplo, que una obra como el Requiem de Verdi o la misma Missa Solemnis de Beethoven, suponen un público, en cuanto llevan implícita, en el creador, la actitud de una proposición libre y en el apreciador una posibilidad de crítica igualmente libre, actitud enteramente ajena a una obra como la Pasión Según San Mateo, de Bach, obra de "culto", de cuya existencia, por lo demás, ni siquiera se percató el mundo en vida del autor, ni mientras duró su vigencia en un pequeño centro religioso como pudo serlo la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Menos aún podría detectarse esa actitud en esas catedrales sonoras compuestas por los maestros de la escuela de Notre Dame de París (Magister Perotinus, Magister Leoninus) en el siglo XIII y que conocemos con el nombre genérico de "Organum", ritos musicales de ritmo y armonía compuestos para la comunidad religiosa de la catedral metropolitana de Francia. Porque cabe hacer notar que lo específico del carácter de ambos tipos de obras reside justamente en el ethos del artista, el que a su vez, en gran parte, deriva del ethos imperante en la sociedad de que es parte.

IX

Cuando en la historia de la cultura lo bello no se ha separado de lo útil, el arte creado no es básicamente discutible (ni se concibe como un "logro") ni es una libre proposición del creador a la libre apreciación de la comunidad y de la crítica, el artista no está solo frente a la sociedad; está, por el contrario, plenamente integrado a ella. El arte no es elitista; aún en sus formas supremas, es la expresión del cuerpo social, y existe una sapiencia difusa entre los hombres que permite una empatía básica entre la obra y la comunidad. No existe entonces "lo estético", ni se crean obras destinadas a cumplir la función de tales. Las obras de arte son entonces los objetos útiles y funcionales necesarios a la vida de la comunidad, incluyendo en esa funcionalidad los aspectos

culturales que se materializan en templos y todas las demás formas de arte sagrado.

Es cierto que en muchos casos debemos hablar de artesanía, en la medida que no hay "obras" como nosotros lo entendemos desde el Renacimiento; pero esto ocurre en el dominio doméstico, pues en las manifestaciones supremas de ese arte, que por lo general se dan en el ámbito sacro, como podrían serlo las esculturas, vitrales, frescos y mosaicos de los templos cristianos y paganos, las grandes creaciones de la arquitectura, en las que parece resumirse toda la cultura de los pueblos y reunirse en obras totales las diferentes clases de arte, se alcanzan "logros", si así pudiera llamarlos, que, en nuestro concepto del arte, y a pesar de una diferencia básica de cosmovisión, realizan en plenitud la dimensión estética del quehacer humano.

Obras como los vitrales de la fachada Sur de Chartres (David, Salomón, Melquisedec y Aaron), el así llamado Templo del Amor de la India, las esculturas de la Iglesia de Moissac o de la catedral de Estrasburgo, los frescos del

Cuando lo útil no se ha separado de lo bello, el arte no es elitista y el artista está plenamente integrado a la comunidad laboral.

Giotto, aunque en sus motivaciones, funcionalidad y "logro" estético mismo, sean tan diferentes del arte actual, pueden, con todo, ser apreciadas a la manera como nosotros, hombres de este siglo, apreciamos el arte, vale decir, como si el escultor, el arquitecto, el pintor o el vitralista hubiesen creado, según el arbitrio de su talento, tal o cual "unidad" del "conjunto", ofreciéndola a la apreciación del público y de la crítica. Tal vez no enfoquemos explícitamente la cuestión de este modo, pero el tipo de comentario que dichas obras nos sugieren se orienta básicamente hacia el análisis

sis del "logro estético". Hoy podemos, a nuestro modo, maravillarnos ante la incomparable escultura del faraón Amenofis IV o del mismo Tutankamon (fragmento de alabastro), arrancadas ambas de muros con los que formaban un todo inseparable. Pero debemos estar conscientes de lo insuficiente y hasta diría inapropiado de nuestro modo de valorar todo aquello, integrado originalmente en grandes conjuntos, indivisibles, intransportables, inseparables del espacio sagrado en que estaban insertos y de la función que cumplían, productos de una fe y de una sabiduría cuya vivencia solamente da su verdadera óptica de apreciación.

X

La diferencia básica que puede establecerse entre el arte de una época como el Medievo y el de otra como el Renacimiento, es la misma que puede establecerse entre la cultura que emana de una fe y la cultura que se sustenta en una racionalidad previamente formu-

La seguridad metafísica que da la fe, confiere el pleno dominio del lenguaje estético.

lada. En efecto, la fe confiere seguridad metafísica, certidumbre intuitiva, lo que puede apreciarse justamente en un prodigioso dominio del lenguaje estético y sus técnicas, lo que contrasta con el carácter de intento bien o mal logrado que tienden a adquirir las obras cuyo substrato cultural es un sistema de ideas, creadas en gran parte a la manera de una aventura personal del artista.

Pero sólo un equívoco sobre el contenido real de la palabra fe puede inducirnos a error sobre el verdadero espíritu del arte sacro del Renacimiento, aun en sus formas más nobles

y célebres, como puede apreciarse en obras tales como la Virgen de las Rocas, de Leonardo, la serie de "encantadoras" madonas de Rafael, sin omitir las muy célebres Estancias de Julio II en el Vaticano, ni la misma basílica de San Pedro. Todo eso da testimonio de una maestría, de un poder realizador que, en gran parte, es tal sólo por acumulación de una larga experiencia precedente, pero de la cual hereda más el hacer que el espíritu. La grandiosa trivialidad de San Pedro, la razonada teatralidad de las "Estancias", la sentimental elegancia de las "madonas" contrastan ciertamente con la misteriosa intimidad de la Virgen de Las Rocas, pero participan, a la postre, de una misma racionalidad, de una misma vigilia mental que poco parentesco tiene con la fe verdadera, con la salvedad de que Leonardo, entre todos aquellos pletóricos florentinos, fue el primero que básicamente se constituyó en un buscador, rechazando la falsa seguridad de una filosofía y de una estética oficiales por así decirlo. Pero todo eso es radicalmente extraño al recogimiento y comunión interior con la trascendencia de que da testimonio el monumental conjunto de la obra del Giotto, tan elevada como sencilla, tan profunda como popular, tan misteriosa como accesible, y en la cual la pericia técnica no se posee sino como justa proyección de un conocimiento esencial, justa plasmación de un espíritu, lo que la vuelve a veces como milagrosa e inexplicable, y en todo caso desproporcionada para esas épocas calificadas siempre de "primitivas". Como fue el caso también de la alta tecnología implícita en la arquitectura gótica, y aún más, la que permitió la construcción de la Gran Pirámide en la edad de bronce la que aun, con la tecnología actual, no sería posible construir.

XI

Si la palabra existir significa literalmente "ser fuera", filosóficamente hablando, se está aludiendo con ello a la manifestación del ser. Pues bien, toda manifestación "revela" al manifestado, que en sí continúa siendo inmanifestado; por eso, el verdadero carácter de la manifestación, como literalmente lo sugiere el significado del verbo "revelar", es pasar a la existencia, no al inmanifestado en su totalidad, si así puede decirse, sino lo que de él es sus-

ceptible de ser "re-velado", vale decir, volver a velar, en otras palabras, traducir algo desde lo invisible a la sensibilidad y a la conciencia del hombre, quedando siempre el ámbito de origen, la raíz de la proyección, como una resonancia mayor, como una fuerte y envolvente sugerencia que vincula estrechamente a la manifestación con lo inefable e infinito. Tal es lo que podría llamar la "presencia" del paisaje y el aura de la belleza natural.

La divinización de la montaña, el río, el árbol en las culturas aborígenes, no ha tenido otro sentido que apuntar al inefable inmanifiesto que está latente en todo ser vivo (y para el aborigen todo el universo está vivo) y que amplía la envergadura de su presencia hasta los dominios invisibles, justamente lo que hacía decir a Empédocles: "todo está lleno de dioses".

Pero si tal es la "presencia" del paisaje y el aura de la belleza natural, no es menos análoga la vivencia que genera en nosotros la presencia de obras nacidas de la fe como la catedral gótica y los frescos del Giotto, lo que también podría decirse de una improvisación de flauta japonesa y de los moais de la Isla de Pascua. Contrariamente no es esa la vivencia que provoca San Pedro de Roma, grande por sus dimensiones físicas, ni las famosas Estancias, religiosas sólo por el tema, ni las muy amaneradas iglesias barrocas germanas, ni menos aún, para irnos al extremo, la urbe contemporánea en su gigantesco hacinamiento de bloques, torres, puentes, rampas y máquinas de todo tipo. Allí todo se ha salido fuera. Se diría que no hay ser, que no hay esencia sino pura existencia, que todo ha sido finalmente "cosificado". Pero aunque remota pueda parecer la relación, me atrevo a afirmar que todo aquello estaba ya implícito en San Pedro y en las Estancias, expresiones ambas de la fe devenida creencia y razón, culto, precepto e institución. No otro es el tema central que subyace en los prodigiosos relatos de la mitología griega, particularmente en la figura del antihéroe trivial, ya sea el mezquino Midas, el titánico Minos o el sublime Orfeo. Todo el mal es visto allí como una desvinculación de la tierra del cielo, de lo visible de lo invisible para constituir un mundo "positivo", mecánico, "material" y en lo psicológico, un tipo de hombre vertido hacia

fuera, un puro existente, medida de todas las cosas.

XII

Si la belleza es consubstancial a la manifestación del ser, la captación de la belleza se constituye en dimensión básica de la conciencia y la condición misma de la empatía entre el hombre y el entorno, lo que originalmente hace de toda relación con el medio un acto de amor, pues la dimensión estética es el eros de la conciencia.

Pero esa relación de amor con el entorno, no es sólo gozo y alegría de vivir, sino también conocimiento, pues la dimensión estética del universo es la clave de una inspiración que da acceso al conocimiento simbólico de las diversas formas naturales y aspectos arquetípicos del movimiento universal, todo lo cual constituye la visión totalizadora y sincrónica de la sabiduría antigua, así calificada por Jung.

Esa cosmovisión se refugia hoy en las for-

La dimensión estética de la conciencia es la base de la empatía entre el hombre y el entorno.

mas superiores de la poesía. El mito del paraíso reformulado por Pablo Neruda en el primer poema de su Canto General (La Lámpara en la Tierra) no responde sino a la búsqueda de un orden donde la dimensión estética del universo aparece pura y triunfante, integrada a los aspectos éticos del comportamiento y a la constelación de fenómenos que constituyen todo lo erótico, postulando una integridad que subyace en lo más profundo de los anhelos humanos.

En las grandes mitologías (particularmente en la china) y en la misma Biblia, el estado

paradisíaco aparece como el arquetipo de perfección del universo y del hombre en él inserto, en la plenitud de su sabiduría, su integridad moral y su felicidad. Y es precisamente en ese pasaje del Génesis donde, con excepción, se hace una mención especial de la belleza y del "agrado" en la Biblia. Inserto este relato al comienzo de las Sagradas Escrituras, cumple, como mito, la función de punto de referencia de un "deber ser" de la creación y del hombre integrado a ella, a la vez que de revelación de una verdad que, en el contexto cultural de su formulación, debía ser considerada como un hecho real.

Dentro de la infinita posibilidad de desarrollo de que son susceptibles las metáforas de la Torah de Israel, se advierte en este relato la intención de decir que la belleza es consubstancial a la manifestación del ser, describiendo un estado de plenitud en el cual la empatía entre el hombre y el entorno se da sin interferencias que pudieran sugerir que la vida se ha vuelto un problema.

Si el hombre es privado de la belleza, su economía erótica se perverte.

XIII

Si la captación de la belleza es una dimensión básica de la conciencia, vinculada con el conocimiento mismo, la integridad del hombre se nutre necesariamente del ingrediente estético, como una condición de salud psíquica, de manera que si el ingrediente viene a faltar, la salud se resiente, la economía erótica se altera y se pervierte. Es la tesis fundamental de Marcuse en su obra "Eros y Civilización"

Pero a la luz de lo dicho cabe preguntarse finalmente, si toda manifestación del ser es una

forma de belleza ¿qué es lo no bello, qué es lo inestético y de dónde surge la posibilidad de su existencia? Lo inestético, invariablemente producido por la mente del hombre, es aquello que no corresponde al proceso de la manifestación del ser en la naturaleza, vale decir, lo que es producto de una pura elaboración consciente lo que engendra la "calva inteligencia" como dice Spengler, lo que surge de una conciencia psicológicamente no integrada, la inhibición del impulso creativo obstruido por la calculada intencionalidad, o lo que siendo pura funcionalidad racional, en el fondo, es embellecido, revestido de una cáscara estética, vale decir, artificialmente erotizado.

Precisamente la función de un arte puramente estético no ha sido sino la de erotizar la parte de la vida en la que eros ha sido violentado. Así fue como la racionalidad renacentista creó su propia expresión estética, vale decir, siguiendo a Marcuse, su propia forma de compensación erótica a través de lo estético, desde que en el plano ético y científico el universo y el hombre fueron "pensados", vale decir, explicados o representados a través de un sistema de ideas, que, entre otras, llevaba esta coordenada: "el hombre, medida de todas las cosas", lo que abría la posibilidad de una existencia fundada en la razón, y por eso, una vida cuyo eros comenzaba a ser insensiblemente violentado.

No obstante, la aventura en que el hombre se lanzó desde aquellos tiempos viene a revelar al fin la gran paradoja de la "medida", la que puede enunciarse así: poner al hombre como medida de todas las cosas ha llevado al hombre a perder la medida del hombre, lo que puede observarse hoy como un resultado coherentemente integrado a las premisas con que se inauguró el mundo así llamado "moderno".

En lo que a la estética se refiere, hoy lo inestético, como materialización de un pensamiento puramente consciente, ha llenado el mundo con sus formas monstruosas, agresivas y desoladoras, constituyendo un entorno enteramente "fabricado" para un ser que concibe la vida en sí misma como un problema, como un conflicto violento entre el hombre y la naturaleza, el hombre con el hombre y el hombre consigo mismo. Por eso, dice Marcuse, esta

civilización que tanto énfasis pone en lo erótico, es necesariamente la menos erótica, vale decir, la que más se ha alejado de eros, reduciéndolo, ahogándolo, desfigurándolo hasta obtener el triste resultado de sus manifestaciones más perversas.

Por eso la gran consigna de la publicidad es "erotizar", para que el producto vendido aparezca falazmente rodeado del aura de aquello que está fundamentalmente ausente del fabricado entorno de la urbe, que cada día se vuelve más inestético; aquello que en su profunda frustración el hombre desea ardientemente sin saber ya cuál es exactamente el objeto último de su necesidad, lo que genera el amplio mercado de lo sexual en sus formas más malignas a través de los medios de difusión y la fabulosa industria de la diversión en sus formas más alienantes, y ciertas formas de arte aberrante destinadas a impactar la embotada sensibilidad burguesa y tomarla como por asalto.

XIV

Las perspectivas futuras del arte deben partir de un fuerte cuestionamiento, cuyo primer paso debe ser discernir su misma razón de ser, pues cabe preguntarse, a estas alturas de la historia y a la vista de este presente convulsionado, qué significación real puede tener hoy que tal o cual artista agregue a lo ya hecho por él, una, diez o cien "unidades" más de su "producción" artística. La misma pregunta, claro está, conlleva su propia respuesta, o por lo menos la sugiere. Una pregunta autorrespondida semejante se puede hoy formular también respecto de la misma cultura en general, pues es de sospechar que la actividad cultural, que hoy se traduce en exposiciones, festivales, ediciones, investigaciones, poco es lo que aporta al hombre.

Es necesario, por otra parte, definir el aporte, pues si hay cuestionamiento del aporte es porque se lo concibe de una determinada manera.

Pues bien, lo que se insinúa a través de estas consideraciones, como también de todo lo dicho con anterioridad, es que el problema del arte, en cualquiera época en que el arte se vuelva un problema, antes que de arte se trata de lo humano, por tanto las perspectivas

futuras del arte, en este momento crucial de la historia, son las perspectivas del hombre mismo, pues el problema artístico no es sino parte del problema global que vive el hombre.

Y es en el diagnóstico psicológico de este hombre que se halla la clave para entender "qué pasa hoy con el arte", de dónde deriva esta situación y hacia dónde se perfila su evolución. Ese diagnóstico, esbozado ya en estas páginas, se resume bien en el calificativo de "monoteísmo de la conciencia", acuñado por Jung, lo que conlleva de por sí la idea de desvinculación interior con la propia creatividad inconsciente y excluye la posibilidad de una auténtica inspiración. Y es por esa desvinculación interior que el hombre, atrofiado en sus propias dimensiones de conciencia, se desvincula del todo y se niega la posibilidad de captarlo y vivenciarlo.

Pero el monoteísmo de la conciencia no es conciencia, pues es sólo una parcela exterior de la conciencia la que se "monoteiza" y se afirma en una estructura especial de lenguaje que hoy llamamos razón, al par que, sin adver-

En el diagnóstico psicológico del hombre moderno se halla la clave para saber "qué pasa hoy con el arte"

tirlo, su propia hegemonía, su propia abusiva preponderancia, no proviene sino de lo que se llama la "inflación", o hipertrofia, provocada por la acumulación de contenidos subconscientes que determinan las líneas básicas del comportamiento, sin que sea posible advertirlo, en el seno de una humanidad que ha dejado de ser espiritual.

En tales situaciones cruciales, llamadas por algunos "fin de civilización", parece ser que, por sobre todo, se impone buscar al hombre a través del arte, si es que de arte se trata. Postergar, por así decirlo, el imperativo de crear

para meditar sobre lo ya creado a fin de detectar la actitud básica ante la vida que ha generado ese arte, pues, cuando se ha perdido la medida del hombre, es volver al hombre que se impone, antes que seguir por la escabrosa senda de un mayor alejamiento y alienación.

Una empresa semejante realizó Confucio en el siglo VI antes de Cristo, cuando en las ruinas del antiguo imperio chino, este sabio estudió y meditó exhaustivamente sobre las grandes creaciones de la antigua cultura, detec-

tando en ellas la cosmovisión que las generó y tras ellas al hombre que las creó, estableciendo así una dinámica vinculación con el pasado, que permitió a la cultura de los milenios siguientes mantenerse enraizada en los grandes y eternos principios de una sabiduría que trasciende el tiempo y las mutaciones de la contingencia histórica.

Así, el problema del arte es específicamente el problema del artista y sus perspectivas futuras son las del tipo de hombre que se proponga la tarea de crearlo.