

Apología del arte

Eduardo Sánchez Niguez

La humanidad enfrenta hoy la posibilidad cierta de una catástrofe que puede significar su extinción como especie. ¿Qué significa esto? Nada menos que el quiebre de la fe en la razón —cuyo sueño, como en la pintura de Goya, terminó por engendrar monstruos—, en la ciencia —hoy convertida en tecnología, en mera transitoriedad, excluida, de hecho, del ámbito de la cultura—, en el humanismo —devenido en sus implementaciones concretas en antihumanismo—, en el superhombre —prefiguración, en la praxis histórica, del ideal biológico-racista de los ideólogos nazis—, y en el pensamiento abstracto de la dialéctica hegeliana que concluye su vuelo filosófico-religioso endiosando al Estado prusiano. ¿Debemos renunciar entonces a la idea de que en el seno de la propia historia palpitan los gérmenes de su transmutación en algo superior? De ninguna manera. El fracaso de la modernidad no es de una magnitud absoluta. Si bien confundió los medios —razón, ciencia, humanismo, filosofía— con el fin, acertó en explicar la historia por la historia, en desacralizarla, y también en la idea de que su resolución, aun significando el paso a un estadio cualitativamente superior, está implícita en ella misma.

Se trata de la historia que en su ambigüedad de *res gesta* y de memoria *rerum gestarum*, la ciencia histórica, hija de la historia, la "ciencia nueva", negada por el positivismo, rehabilitada por la escuela de Badén, pero debatiéndose siempre entre la instrumentalización y la sospecha, es, junto al arte, la única posibilidad humanista, hoy en día. Sólo ellas nos permitirán sortear el doble riesgo que hoy enfrenta la humanidad, catástrofe nuclear y ecológica, por una parte y, por la otra, la "putrefacción de la historia", esto es la perpetuación del presente por medio del establecimiento de un orden y disciplina al estilo de una colmena, como en las sociedades que ha imaginado Orwell en *1984* o Huxley en *Un mundo feliz* y acceder a una suerte de metahistoria.

En cuanto *res gesta* —cosas hechas por el hombre, el proceso histórico mismo— la historia, en el presente, gracias a la creciente automatización y racionalización del trabajo, está permitiendo que el tiempo libre —esto es no dedicado a la producción de bienes— ya no sea algo reservado a unos pocos privilegiados sino, cada vez más, algo virtualmente dispo-

nible para todos. Es un hecho que, en el presente, la satisfacción de las necesidades básicas podrían atenderse con un mínimo de esfuerzo físico y mental en un tiempo reducido al máximo. De tal modo, ingentes cantidades de energía, liberadas del dolor, agotamiento y enajenación que conlleva el trabajo, podrían destinarse al libre juego de las facultades individuales. Las consecuencias de un fenómeno así —de índole cualitativa, sin lugar a dudas— son imprevisibles, pero, por ello mismo, deseables. (Cabe hacer notar que en gran parte del mundo desarrollado, la escasez que determina la reiteración de un trabajo agobiador, sólo suspendido por un "tiempo libre" destinado a reparar energías con vistas a una futura jornada de trabajo —auténtica ananké del hombre actual—, es la consecuencia de una organización específica de la escasez y ésta resultado de una sociedad que no quiere, no puede o teme asumir su propia madurez).

Por otra parte, es previsible no sólo una sostenida y permanente reducción del tiempo de trabajo sino también el intercambio de las funciones, con lo cual los hombres dejarían de estar atados exclusivamente a una pequeña parte de la totalidad. La "sociedad digital" puede, pues, hacer real este punto en el que tantas esperanzas cifraba Marx. En efecto, en la *Ideología alemana*, refiriéndose a la sociedad del futuro, dice que está "regula la producción general y posibilita así que yo haga hoy esto y mañana lo otro, cace por la mañana, pesque por la tarde, me dedique a cuidar el ganado por la noche, critique después de comer, según me plazca en cada momento, sin tener que ser cazador, pescador, pastor o crítico". De este modo, el avance tecnológico hace posible que el trabajo sea organizado en la perspectiva de ahorrar tiempo y espacio para el desarrollo de la individualidad al margen del mundo del trabajo "inevitadamente represivo", como hace notar Marcuse en *Eros y civilización*. Cuando así ocurra estarán dadas las condiciones para que surja una civilización no represiva. En ella el trabajo iría transformándose, progresivamente, en juego, esto es, en una actividad gratificante en sí misma y no al servicio de fines extraños a la propia actividad. Trabajo y placer dejarían de ser términos antinómicos inaugurándose la era del *homo ludens*. (Resulta pertinente recordar que la transformación del trabajo en placer, es el nú-

cleo central de la gigantesca utopía social de Fourier. También es decidior el temor de Jung, al advertir que el dominio del impulso del juego traería consigo una "liberación de la represión" con la secuencial "depreciación de los altos valores considerados hasta ahora" y la "catástrofe de la cultura").

La civilización del "hombre que juega" contiene la posibilidad de que se concreten un cúmulo de virtualidades con las que el hombre siempre ha soñado: la superación del trabajo —maldición impuesta como castigo al primer transgresor— mediante su conversión en juego, de la dicotomía entre productor y consumidor, entre vida pública y privada. Y, en consonancia con todo ello, la reconciliación de Eros y Ágape —esto es la personalización del amor natural— que, a su vez, funde a Eros con Tánatos, al ser con el llegar a ser, al cambio con la identidad, en suma, revocar el "tiempo en el tiempo", según la bella expresión de Schiller.

Sin embargo, está claro: se trata de meras potencialidades. Depende de la conciencia y la voluntad de los hombres que ellas devengan en actos. Hay que saber que todo ello puede llegar a ser siempre que actuemos en función de ese conocimiento. Es en este contexto que se nos presenta la historia como *memoria rerum gestarum*, como ciencia que, impulsada por los intereses de la actualidad, devela el pasado explicándonos el presente y las tendencias que en él palpitan. No se trata de hacer aquí una apología de la historia ni del historiador, ya brillantemente hecha por Marc Bloch, pero sí de subrayar el hecho esencial de que la historia es al género humano lo que la memoria al individuo, es decir, una herramienta imprescindible para la autognosis del hombre, para expresarlo en términos de Dilthey. La humanidad sin el auxilio de la historia no sabrá encontrar su lugar de destino, tal como el amnésico no atinará a dar con su domicilio.

Ahora bien, la memoria —esa facultad del espíritu humano tan sospechosamente menospreciada en los días que corren— se encuentra estrechamente vinculada con el tiempo y en un sentido que resulta decisivo; es la única categoría racional de nuestra psiquis capaz de inmovilizar, aunque sea por un instante, su eterno fluir, de recuperarlo, de inocularle una gota de eternidad. Así, la memoria es la fuerza que logra la conquista del tiempo. Gracias a ella, como dice Hegel en la *Fenomenología del Espíritu*, el espíritu "supera su forma temporal, niega al tiempo". Si ser es recapturar el pasado, la memoria que ha preservado todo lo que fue deviene, como afirma el mismo Hegel, en "la forma interior, y en realidad la más alta de la sustancia". Por el contrario, el fluir del tiempo ayuda al hombre a olvidar lo que fue y lo que puede ser, hace que se olvide del paraíso perdido impidiendo su

extrapolación al futuro. Olvidar, es así la facultad que contribuye a que las catástrofes que nos amenazan se hagan cada vez mas posibles. Olvidar es aceptar las carencias de justicia y libertad, renunciar a las más sentidas y nobles aspiraciones humanas. (Por supuesto, olvidar —eliminar las intrascendencias que ocupan el lugar que sólo lo importante merece— es, por otra parte, un requisito indispensable de la higiene mental y física). Por lo tanto, restaurar los derechos de la memoria "es un vehículo de liberación", como dice Marcuse. Del mismo modo concibe a la memoria Hegel en la conclusión de la *Fenomenología del Espíritu*, y también Freud, en el conjunto de su obra, en tanto que Nietzsche, vio en el entrenamiento de la memoria el principio de la moral civilizada (*Genealogía de la moral*, parte II). Se trata, en realidad, de un verdadero reentrenamiento de la memoria puesto que hasta ahora, la civilización, al no poder prescindir de ella, la ha desvirtuado vinculándola al recuerdo de los deberes, a la mala conciencia, a la culpa, al pecado y a la muerte —*memento mori*— y no al de la felicidad, la libertad, la justicia, el placer. Hemos olvidado que el recuerdo nos proporciona el goce liberado de la angustia por su brevedad, eternizado por decirlo así. El verdadero valor de una memoria restaurada en sus prerrogativas radica en su capacidad de preservar promesas y potencialidades no cumplidas, que proceden de un pasado remoto y huido, pero que nunca fueron olvidadas por completo.

Empero, el pasado no sólo tiene ese rostro que mira hacia el futuro y que nos brinda la utopía capaz de hacernos trascender la historia sino que, como el dios Jano, posee otro rostro vuelto hacia sí mismo, mirando empecinadamente hacia atrás y que podría paralizar el desarrollo histórico. En efecto, la emergencia de la memoria, en un momento del más profundo pasado, detuvo el desarrollo autónomo de los instintos fijándolos en ese nivel. Sin embargo, el subsiguiente desarrollo de la civilización ha entrado en contradicción con esos mecanismos inconscientes fosilizados. Como resultado de ello el individuo se castiga a sí mismo, y es castigado, por acciones que no ha realizado o que ya no son incompatibles con la realidad civilizada. Se trata de una problemática lúcidamente abordada por Kafka en su obra literaria. El psicoanálisis, por su parte, describe esta situación en términos de un dramático conflicto en el cual el Super Ego rechaza, de un modo instintivo, la aspiración, también instintiva, del Id o Ello, la satisfacción inmediata al placer, al juego y a la ausencia de represión que ofrece el principio del placer. Así, estos mecanismos inconscientes retrasan el desarrollo real, niegan sus potencialidades, en nombre del pasado.

Por otra parte, es preciso considerar que ese pa

sado que define negativamente al presente, es un pasado del que la humanidad no se ha apropiado aún, constituyéndose en un reto para la ciencia histórica. Develar esa tierra incógnita, adueñárnosla, constituiría un aporte de primera importancia para la constitución de ese futuro que la historia, en cuanto *res gesta*, ha hecho factible. ¿Será capaz la memoria por sí misma de semejante hazaña? Cervantes, en el Quijote, responde afirmativamente, en tanto que Hegel sostiene que la memoria ha preservado todo lo que fue. Sin embargo, aunque no fuese así, hay otra facultad del psiquismo que es su íntima aliada y que ha prestado y, sin duda, prestará señalados servicios a la causa de la liberación humana: la imaginación y la fantasía, su grado superior. Efectivamente, de acuerdo a la concepción freudiana, la imaginación es la única forma de actividad del pensamiento que quedó al margen de la nueva organización del aparato mental instaurado por el principio de la realidad —el suceso más traumático ocurrido en el pasado humano, sólo comparable al que hoy experimenta una civilización empeñada en mantener vigente ese principio en términos que niegan su propio desarrollo— permaneciendo ligada al principio del placer. En todo caso, éste, reprimido, casi siempre brutalmente, no se extinguió del todo aguardando larvado, al acecho, que la propia maduración histórica ofreciera la ocasión de negar la negación que estuvo a punto de aniquilarlo. De este modo, es que el pasado puede exigir al futuro que el paraíso sea creado otra vez sobre la tierra.

Ahora bien, los frutos de la fantasía, su objetivación, nos devuelven al mundo de la historia, de la *res gesta*. Se trata del arte, esa forma de la cultura siempre puesta, teóricamente, al lado de la filosofía, la religión y la ciencia, pero casi siempre negada, en la práctica, al considerársele como una mera fase o forma inferior de autoconciencia de la idea, de menor rango que la religión y la filosofía. Es el punto de vista de Hegel para el que la verdad sólo se da, en el mundo del pensamiento abstracto y también el de Schelling que en *La filosofía del arte* abjuró de su concepción del arte según la cual este es la consumación de la filosofía, su *novum organum*, sostenida en su *Sistema del idealismo trascendental*. También el arte resulta degradado cuando se le concibe como un descanso fugaz, un alivio pasajero, un consuelo momentáneo para los dolores que depara la existencia. En este caso, se trata de la tesis de Schopenhauer, según la cual la plena liberación sólo se da cuando la voluntad de vivir, fuente de todo sufrimiento, es captada teóricamente por el entendimiento y negada prácticamente por la voluntad. Es también la posición de Thomas Mann, tan influido por Schopenhauer, cuando afirma que el arte "es sólo

un consuelo", aun cuando su propia obra demuestra que no se trata sólo de un lenitivo, lo que, en todo caso, no es poca cosa, sino mucho más: una auténtica concepción del mundo. Pero la idea más negativa, castradora, vulgar y socializada, es aquella según la cual el arte es un mero adorno, afición particular y, en suma, todo aquello que el hombre *light*, por supuesto, desee llamar arte, como sostiene Manzoni.

No obstante, si se analiza aunque sea someramente, la función de la fantasía en la estructura mental y en el curso de la historia, ella se nos muestra como de una importancia decididamente relevante y como a la memoria, también corresponde restaurarla en sus derechos. A ello, por lo demás, contribuye en buena medida, la propia revalorización de la memoria: el conocimiento histórico ha sido un poderoso fermento de la imaginación creadora en la literatura universal, desde Hornero hasta hoy. (Y no sólo el conocimiento histórico sino también la interpretación del proceso histórico. Piénsese, por ejemplo, en el papel desempeñado por la lectura de la *Scienza nuova* de Vico en la génesis del *Finnegan's Wake* de Joyce). Y, es que la fantasía, como señala Marcuse, en su obra ya citada, "preserva los arquetipos del género, las eternas, aunque reprimidas ideas de la memoria individual y colectiva, las imágenes de libertad convertidas en tabúes". Ella mantiene el "recuerdo" del pasado subhistórico —cuando la vida del individuo era la vida del género—, sostiene la esperanza de que el ya largo exilio esté próximo a su fin. (Papini, en *El juicio final*, dice: "El primer hombre fue también el primer exiliado y a todos sus descendientes legó, junto con el peso de la culpa, el peso de la nostalgia de un paraíso incógnito y perdido"). Dentro y contra el mundo del antagonista *principiium individuationis*, agrega Marcuse, la imaginación sostiene las protestas del individuo total, en unión con el género y con el pasado "arcaico". Creadores como Büchner, Balzac y Faulkner nos recuerdan por medio de sus "locos" —llámense Lenz, Louis Lambert o Benjy— que la "realidad" es sólo un fragmento de la verdadera realidad sacrificada, escondida, racionalizada por la civilización. Ellos testimonian y anuncian la tierra olvidada. Así, la imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización, de la felicidad con la razón y, como añade el propio Marcuse, cuando, ella "cobra forma, creando un universo de percepción y comprensión —un universo objetivo y al mismo tiempo subjetivo— nos permite visualizar que ello no es una utopía, que ello puede y debe llegar a ser real". Se trata en este caso, obviamente, de la proyección positiva del pasado en el futuro, el que a su vez, convoca al presente. En este contexto se entiende que Shelley

definiera a los poetas como "los espejos de inmensas sombras que el futuro proyecta sobre el presente". En definitiva, tal como la memoria es la madre de la historia, en cuanto memoria rerum gestarum, la imaginación al vincular, según Marcuse, "los más profundos yacimientos del inconsciente, con los más altos productos del consciente", el propio arte, es la madre de este. El rol de la imaginación artística es entonces dar forma a la "memoria inconsciente", aquella que retiene el meollo de la liberación frustrada, de la promesa no cumplida. De hecho, desde el despertar de la conciencia de la libertad, no hay ninguna obra de arte genuina que no revele su contenido arquetípico: la negación de la falta de libertad. A este respecto recordemos que los primeros herejes que se alzaron en contra del dogma de la libertad y de las igualdades abstractas, fueron los poetas: la misma ley para el cordero y el león, es opresión", dice Blake en *El matrimonio del cielo y el infierno*.

Siendo así, se explica que el artista, cultor de la más libre de todas las creaciones humanas sea, normalmente, objeto de censura, ya sea la tradicional, institucionalizada jurídicamente, que lo condena al silencio, o bien ésa, peor aún, que lo convierte en una especie de bufón irresponsable y que asimilándolo al *establishment*, lo hará inofensivo. En el primer caso, siempre su obra podrá circular clandestinamente para unos pocos, los que a su vez, memorizándola, la transmitirán a otros, como en *Fahrenheit 451* de Bradbury. (Es preciso no confundir libertad artística —el libre juego de la imaginación con la realidad, cuyo resultado es una *Weltanschauung* sin ataduras con la razón ni con la fe— con libertad política, como hizo Shaftesbury en su fórmula *liberty and letters*, según la cual, la libertad política produce, inmediatamente, una gran floración del arte. ¿Cómo explicar entonces la gran literatura rusa del siglo XIX?). Así, recurriendo a la censura explícita o implícita, es como el sistema impide que el artista contagie su "extravío" a los demás, como ya temió Platón en la *República*. Es preferible, según aquel personaje de Aldous Huxley en *Un mundo feliz*, "que sufra uno a que muchos sean corrompidos... no hay crimen tan nefando, como la heterodoxia en la conducta".

Solyenitsin, víctima de la doble censura a que hacíamos referencia, nos muestra dramáticamente la situación del artista en la actualidad: "exiliado" de su patria y "asilado" en Occidente, censurado en la Unión Soviética y cada vez más aislado, más "bufonizado" en Estados Unidos, ilustra la tesis de Carlos Fuentes, en *Casa con dos puertas*, según la cual "arte perseguido, arte temido". En todo caso es preciso considerar que la desesperación engendra en el artista la pretensión de transformar el arte en

poder, lo cual entraña, por supuesto, una transgresión a su naturaleza. En un mundo que amenaza con desintegrarse ante los embates de los poderes en pugna, el arte debe permanecer, más que nunca, fiel a su esencia: mostrar convincentemente, sin cortapisas de ningún género, la deshumanización de que es objeto el hombre, sensibilizar conciencias, en un trabajo sin tiempo —como el de la gota que horada la roca— mantener viva la ilusión de que el paraíso perdido puede ser recuperado, ser el recuerdo permanente, la ventana abierta a las infinitas posibilidades humanas, constantemente frustradas, pero eternamente presentes. El arte contiene en sí una energía terrible, sin embargo, puesto que, por esencia, es la negación del poder, no procede de este sino de la utopía que vincula lo soñado con el sueño, deviniendo, por lo tanto, en el único instrumento del bien en los días que corren.

Así se entiende el aserto de Adorno, en su *Filosofía de la nueva música*, según el cual el arte, en esta época, es definitivamente oposición. Pero lo es, en un doble sentido. En efecto, en cuanto producto de la fantasía es, como ya hemos indicado, el polo opuesto al principio de la realidad. (Debido a esto es que, como réplica, se le intenta desvirtuar, ya sea con la tesis del realismo socialista, del arte partidista, o bien con la del "arte por el arte". El principio de la realidad une, por caminos aparentemente distintos, a los aparentemente distintos extremos. Uno lo hunde en la objetividad que debe ser superada y el otro lo aparta del mundo, tanto como la modernidad alejó a Dios de los hombres). Sin embargo, por otra parte, el arte es oposición a sí mismo, en cuanto históricamente ha llevado dentro de sí una contradicción que contribuía a invalidar su propia denuncia sobre la carencia de libertad. Y es que, para representar la falta de libertad, el arte se ha visto obligado a revestir la imagen con una apariencia de realidad —justamente de esa realidad denunciada—, pero ese elemento de semejanza, de parecido, "sujeta la realidad reprimida a patrones conocidos y, así, la priva de su elemento de terror", como sostiene Marcuse. El elemento apolíneo, para expresarlo en términos de Nietzsche, morigera al dionisiaco. Así, el efecto "purificador" que se atribuye al arte, la catarsis de que habla Aristóteles, no es otra cosa que la aceptación de lo atacado, reprimir otra vez tras haber denunciado la represión, reconciliarse con lo que se nos opone. En otras palabras: un resultado muy parecido al que consigue la terapia psicoanalítica, la que "cura" al individuo dejándolo en condiciones de funcionar en la civilización enferma que provocó su malestar. Se trata, por lo tanto, de un fracaso del arte, de una derrota, pero no necesariamente definitiva.

Precisamente, tomar nota de esa contradicción ha

llevado al arte contemporáneo a una aguda crítica de sí mismo, a una profundización en su esencia, lo que le ha permitido identificarla plenamente en su imposible reconciliación con el principio de realidad, en su definitiva vinculación con el principio del placer. Por supuesto, ello ha tenido un costo: negar su forma tradicional y su consiguiente restricción a un público selecto. Así se explica que el arte haya devenido en surrealista y atonal. Y es que la oposición de la fantasía al principio de la realidad se desarrolla más fácilmente en procesos mentales subreales y sobrerreales -surreales- como el sueño, el soñar despierto, el juego, la "corriente de la conciencia". Es la hora de Joyce, Kafka, Proust, Klee, Picasso y Schönberg y, en general, de ese esteticismo que ha convertido al arte y al artista, en objeto del arte como, por ejemplo, ocurre en *El retrato del artista adolescente* de Joyce, en *Contrapunto* de Huxley, *Doktor Faustus* de Mann o en *Fellini ocho y medio* de Fellini, en el campo del cine.

Algunos han llegado a sostener que el arte, al seguir el camino recién señalado, ha terminado por anularse a sí mismo, que se ha producido "la muerte del arte", "el suicidio del arte", "la deshumanización del arte". Pero, observado el fenómeno en la perspectiva histórica pareciera más bien tratarse de uno de esos típicos movimientos de "retiro y retorno" de que habla Toynbee y que tanto abundan en la historia. Cabe suponer entonces, que el arte "transfigurado" tras su retiro, tal como Cristo en el desierto, o Zaratustra en la montaña, sabrá encontrar, otra vez, el camino hacia el corazón de los hombres y que estos a su vez, habrán madurado lo suficiente como para entender y aceptar el mensaje liberador. Es probable que, como cree Bretón en su *Manifiesto del surrealismo*, quizás la imaginación esté "próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden". Derechos que, como sostiene el propio Bretón se originan en el hecho de que, tan sólo, la imaginación "me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser".

Sin embargo, el camino recorrido hasta este punto ha sido largo. Ya San Agustín y Pascal, esos proto-estetas, vieron la salvación en una apertura del hombre entero — no fe y razón separadas. ¿Y la intuición de algo más? — a la realidad total. No obstante, fue preciso llegar a la segunda mitad del siglo XVIII para que la estética, recién constituida, explicitara el rol del arte y la intuición.

Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicada en 1795, introduce la dimensión histórico-social en la estética (Kant sólo consideraba a la naturaleza y al individuo). De hecho, influenciado por el propio Kant —el de la Crítica del juicio- Schiller aspira a rehacer la civilización mediante la fuerza liberadora de la función estética, a

la que concibe conteniendo la posibilidad de un nuevo principio de la realidad, capaz de crear una cultura estética. Dicha fuerza brota del hecho de que la imaginación es una facultad central de la mente, así como la belleza es una "condición necesaria de la humanidad". Pero las ideas de Schiller no maduraron sólo bajo el influjo de las ideas de Kant, sino también debido al desarrollo de una incipiente sociedad industrial, cuyos devastadores efectos, no pasaban desapercibidos a los espíritus más lúcidos de aquel tiempo. Al respecto, recordemos los términos en que describe Schiller la negatividad de la civilización que ve surgir ante sus ojos. Dice: "el gozo está separado del trabajo, los medios del fin, el esfuerzo de la recompensa. Encadenado eternamente sólo a un pequeño fragmento de la totalidad, el hombre se ve a sí mismo sólo como un fragmento escuchando siempre sólo el monótono girar de la rueda que mueve, nunca desarrolla la armonía de su ser, y en lugar de darle forma a la humanidad que yace en su naturaleza, llega a ser una mera estampa de su ocupación, de su ciencia."

Los efectos deshumanizadores de la civilización industrial moderna son descritos por Schiller con la palabra "herida", la que es provocada, más exactamente, por la relación antagónica entre las dimensiones polares de la existencia humana: sensualidad y razón, materia y forma, naturaleza y libertad, lo particular y lo universal. Cada una de las dos dimensiones es gobernada por un impulso básico: el "impulso sensual" y el "impulso de la forma". La cultura es construida mediante la combinación y la interacción de estos dos impulsos. Pero, en la sociedad establecida su relación ha sido antagónica: en lugar de reconciliar ambos impulsos haciendo a la sensualidad racional y a la razón sensual, la civilización ha subyugado la sensualidad a la razón, de tal manera que la primera, si se afirma a sí misma, lo hace en formas destructivas y "salvajes", mientras la tiranía de la razón empobrece y barbariza a la sensualidad. Considerando que sólo los impulsos tienen la fuerza duradera que afecta fundamentalmente la existencia humana, la reconciliación entre el "impulso sensual" y el "impulso de la forma" debe ser obra de un tercero: el impulso del juego. Este es objetivo como la belleza y su meta es la libertad. En este punto, la concepción de Schiller, trasciende el marco de la estética, ya que se propone resolver el problema de la liberación del hombre de condiciones inhumanas de existencia, esto es un problema "político". Se trata de una dimensión casi siempre escamoteada por el tratamiento meramente estético que se ha dado al pensamiento de Schiller. En este, para resolver tal problema, "uno debe pasar por la estética pues aquello que conduce a la libertad es la belleza" y el vehículo de esta liberación es el

impulso del juego. Dicho impulso no aspira a jugar "con" algo; es más bien el juego de la vida misma, más allá de la necesidad y la compulsión externa; es la manifestación de una existencia sin miedo y ansiedad es, así, la manifestación de la libertad misma. El hombre es libre sólo cuando está libre del constreñimiento, externo e interno, físico y moral, pero tal constreñimiento es Ja realidad. La libertad es, entonces, en un sentido estricto, liberación de la realidad establecida: el hombre es libre cuando la "realidad pierde su seriedad". Los medios para liberarse de la necesidad y para llegar a una "verdadera expansión de la humanidad" son la "indiferencia a la realidad" y el interés por el mero "espectáculo". Ahora bien, la realidad "pierde su seriedad" cuando la necesidad y el deseo pueden ser satisfechos sin trabajo enajenado. Entonces, el hombre es libre para "jugar" con sus facultades y potencialidades y con las de la naturaleza, y sólo "jugando" con ellas es libre. Su mundo es ahora un espectáculo que se despliega en el orden que proporciona la belleza y la facultad mental que ejercita esa libertad para jugar es la imaginación. Un sueño, dirán algunos, pero la memoria nos recuerda que el sueño precede a la acción.

Naturalmente, Schiller, artista y pensador, concibe a la función estética como un principio que gobierna toda la existencia humana y que sólo puede hacerlo si llega a ser "universal". Así, la futura cultura estética presupone "una revolución total en las formas de percepción y sentimiento". Sólo en ella el hombre será restaurado dentro de la "libertad para ser lo que tendrá que ser". El impulso del juego transformará radicalmente la realidad. La naturaleza, el mundo objetivo, será experimentado entonces, ni dominando al hombre como en la sociedad primitiva, ni siendo dominado por él, como en la civilización moderna, sino más bien como un objeto de "contemplación". Y el hombre que contempla y ama directamente a la naturaleza ¿no es un ser demasiado parecido a Dios? Por otra parte, el acceso a una cultura superior pasa por la reconciliación entre el impulso sensual y el de la forma, lo que implica, teniendo en cuenta la tiranía represiva de la razón sobre la sensualidad en la sociedad industrial, la liberación de esta última, la abolición de los controles represivos que la civilización ha impuesto sobre la sensualidad. Sin embargo, la liberación adicional de energía sensual debe adecuarse al orden universal de la libertad, lo que significa que también el "impulso sensual" necesita una transformación aparentemente restrictiva, aunque en realidad, constituirá una "operación de libertad", puesto que implica rescatar a Eros de las ceñidas ataduras con que el presente lo ha vinculado a la obscenidad que lo devalúa. Sólo entonces la sensualidad devendrá en sa-

lud, belleza, juego placentero. De todas maneras, es el mismo individuo libre el que debe provocar la armonía entre la gratificación individual y la universal. En una civilización libre de verdad, todas las leyes son autoimpuestas por los individuos: "dar libertad por la libertad es la ley universal" del "estado estético".

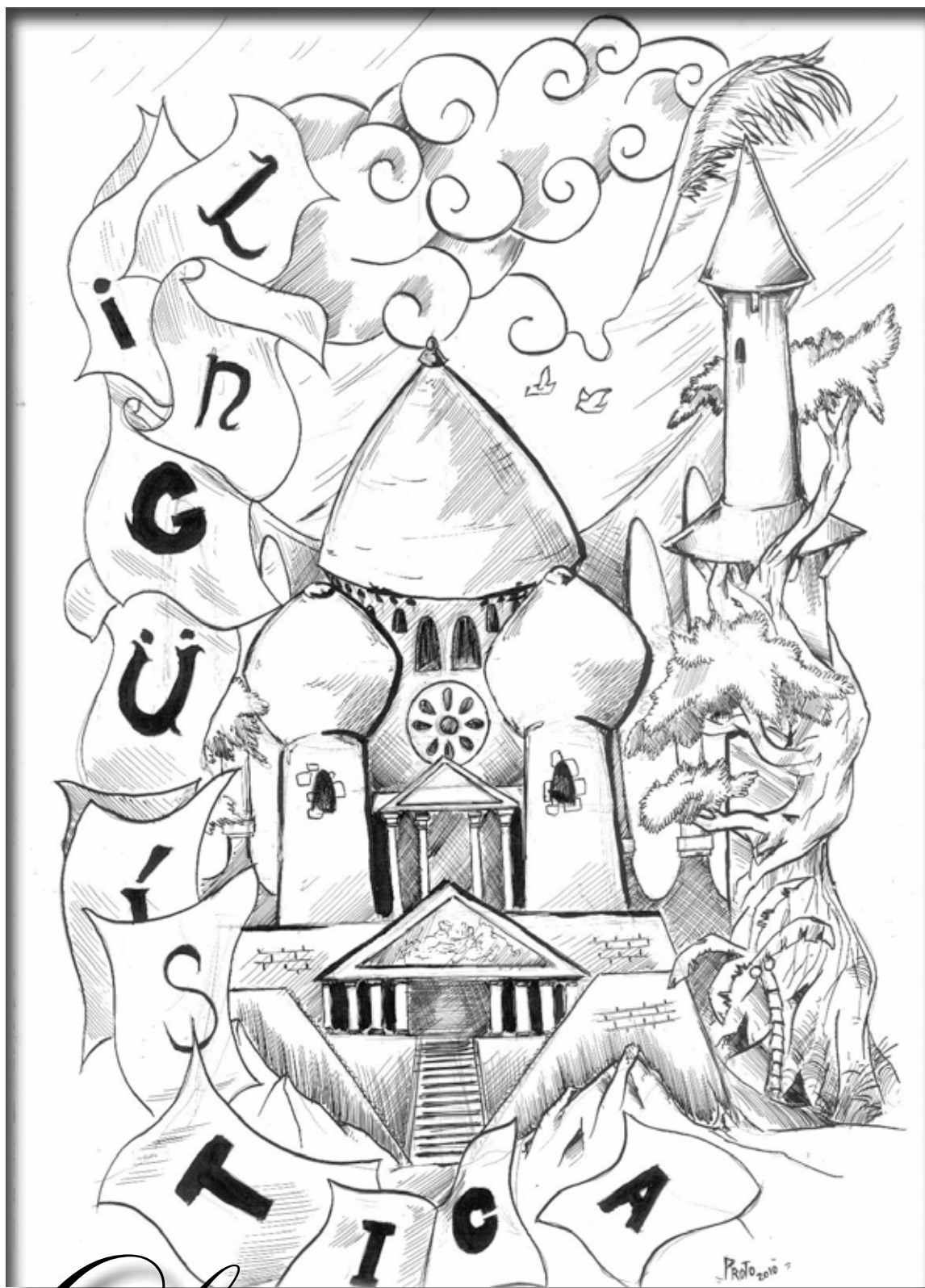
Sin embargo, si el "estado estético" va a ser realmente el estado de la libertad, debe alcanzar la más grande de todas las victorias: dominar el curso destructivo del tiempo, puesto que este es, como dice Marcuse, "el enemigo fatal de la gratificación verdadera". Pero Schiller tiene la carta de triunfo: el juego, gozo y realización, es capaz de reconciliar al ser con el llegar a ser, el cambio con la identidad, de "abolir al tiempo en el tiempo". Ahora el gozo no estará separado del trabajo, ni los medios del fin, ni el esfuerzo de la recompensa: el hombre fragmentado y atado a sólo una parte de la realidad, deja su lugar a un hombre que, en la armonía de su ser, acoge y contempla al todo. Para el hombre que juega ha concluido la caída en el Tiempo, iniciada, como dice Mircea Eliade, con la desacralización del trabajo. En efecto, el hombre que no puede matar al tiempo durante las horas de trabajo, trata de consagrarlo durante las horas libres. Su vida de juego, de trabajo resacralizado, se desenvuelve en una suerte de burbuja de eternidad. De este modo, el desazonador fluir del tiempo que los griegos conjuraban mediante las imágenes de Orfeo y Narciso, que Shakespeare deseaba que se detuviera, que Proust suspende en el recuerdo, es vencido por Schiller, no en las virtualidades de una facultad de la vida mental, por más importante que sea, ni en la pura disquisición filosófica, sino en un amplio contexto social y cultural —el "estado estético"—, cuyo advenimiento implica la acción histórica. De este modo culmina el proceso de la humanidad hacia una forma superior de cultura. La civilización, como la lanza de Telefos, cierra la herida que ella misma infirió.

Así pues, está en la naturaleza del arte el enfoque totalizador, la aproximación al conjunto de la realidad, la superación de la visión maniquea, fragmentada, atomizada de la realidad que ofrecen la religión, el esquema filosófico o el análisis puramente científico. Por el contrario, la aproximación estética a la realidad intenta captar y explicitar la íntima relación que existe entre el placer, la sensualidad, la belleza, la verdad, la libertad y el propio arte, es decir, el todo. El todo es lo bello, lo verdadero y la meta. Es lo que se opone a lo mutilado, a lo consagrado, esto es a lo efímero con pretensión de permanencia, a la nada. Precisamente, allí donde el filósofo opta por la nada para eludir el sufrimiento de la existencia —por la extinción de la "voluntad de vivir" y de la "representación"— el artista escoge el dolor, ("En

tre el dolor y la nada, escojo el dolor" es la última frase de *Las palmeras salvajes*. Y es que el todo, en cuanto nostalgia y anhelo, es conciencia de incompletitud y, por lo tanto, fuente inagotable de tormento. Se trata de la vida en movimiento, contaminada, polivalente, buscando el cauce que aúne al hombre que somos con el que debimos ser, al individuo con los demás, a lo natural con lo histórico, en suma, a todas las mitades separadas. Como dice Carlos Fuentes, el artista invocando "un lenguaje que llene las ausencias de la razón y la fe nos entrega una forma de conocimiento paradójico de la vasta, compleja y ambigua realidad, transformándose en el principal agente de que la historia, al margen de que exista o no Providencia, se resuelva en una meta trascendente".







Linguística