

IDEAS SOBRE EL ARTE CONTEMPORANEO

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

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

La pregunta desesperada sobre lo humano y su destino, y hasta sobre su supervivencia, es característica de sociedades críticas y por eso nosotros, que sólo tenemos experiencia personal de tales sociedades, podemos llegar a decir que el hombre se define a sí mismo en preguntas más que en respuestas. La afirmación anterior nos parece válida, aunque en el complejo paisaje de nuestro mundo, hallemos sociedades que tienden otra vez a hacer de esas interrogantes iniciales una cosa obvia, de algún modo resuelta de antemano.

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

Nosotros, en cambio, partimos de una vivencia de provisionalidad y precariedad, que afecta a nuestras visiones y proyectos. Así, al colocarnos en el terreno del arte moderno —de lo que se llama, tradicionalmente ya Arte Moderno, con mayúsculas—, en este devenir que no

tiene más de un siglo de existencia histórica, nos encontramos con que siempre queremos “comprender”, con la misma ingenuidad, con la misma ignorancia del primer día. Es que nos interesan no sólo los productos del arte, las obras mismas —cuyo estudio es, en cierto modo, materia de ciencia—, sino fundamentalmente la relación que todo ello tiene con el cambiante perfil histórico-cultural y hasta con el propio sentimiento que el hombre —cada hombre— tiene de sí mismo.

Este arte moderno surgió como un movimiento de rebeldía, y quién sabe si por eso conserva su vigencia interior sobre nosotros, aunque una de las paradojas múltiples que él plantea se dé en el hecho bien contemporáneo —y que va mucho más allá de las simples fluctuaciones del gusto—, de que esa insurgencia inicial, continuada sin flaquezas, se haya traducido en obras —cuadros, esculturas o juguetes— que se cotizan a precios altísimos en el mercado mismo de las artes que hasta hace medio siglo les estaba cerrado. Las élites contemporáneas —aún las financieras— confieren un gran precio económico a proyecciones visuales que la sociedad burguesa consideró aberrantes. Aunque no sea sino por este lado, bien adjetivo, de la valoración, desde el ángulo de la filosofía de la cultura el fenómeno del arte moderno es muy expresivo, como índice de caracteres específicos de lo contemporáneo. Y en particular, de la importancia que se concede a la intención dialógica, que empieza con un preguntar y preguntarse.

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

punto fijo una mirada de angustia en la dicha de la contemplación y en el contacto del misterio. Muy probablemente, esos autores y contempladores, en lugar de preguntarse por el significado, lo vivían, porque él estaba en el camino abierto entre la experiencia colectiva y su expresión.

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

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

Si comparamos a un pintor como David, cortesano napoleónico, con un Delacroix, más o menos su contemporáneo, advertimos entre los dos inmensas diferencias, más hondas que las puramente formales. Delacroix presagia a la pintura moderna —como que entusiasta a un Baudelaire—, mientras David, sin problematicidad ninguna, se limita a ser, como un chino tradicional, pintor de Corte, sin distinguirse significativamente en espíritu de tantos otros que, a su nivel, representaron lo mismo. Al contrario, en Delacroix el arte se genera desde dentro. Es sentido y ejecutado desde dentro, como operación reveladora de un sí

mismo, que podrá ser también de otros, pero en identificación por las raíces. Así podrá Delacroix decir —decirse— que el arte empieza necesariamente exagerando. ¿Exagerando qué? La forma y la expresividad de las cosas, para hacerlas símbolo de una experiencia más profunda que la que se da en las percepciones ordinarias. El arte —la pintura, en este caso—, no es una imitación de la realidad —de una realidad tenida por segura—, desde que, exagerando percepciones e intencionalidades, quiere otra cosa. No es ya, entonces, la expresión convencional de una sociedad establecida que quiere contemplarse en imágenes idealizadas, sino el fruto de una fermentación inquietante, el turbio retrato de un alma en resistencia. Por cierto, algo de eso podría también predicarse de grandes figuras artísticas del pasado, de un Leonardo, un Bosch, un Rembrandt, hasta de Velázquez. Sin embargo, ellos fueron personajes cimeros y solitarios. En cambio, Delacroix anuncia una revolución que aún continúa.

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

Este sentimiento de extrañeza de la conciencia crítica delante del objeto que ella ausculta, con la incertidumbre del alquimista ante su manat, será desde sus orígenes —y hasta nuestros días— una de las características reacciones provocadas por el arte moderno. No se exagera al

decir que ella contribuye de modo sustantivo a la modernidad del arte, desde que el arte merece el nombre de moderno en cuanto sigue suscitando en nosotros una creciente extrañeza. No se trata, sin embargo, de una extrañeza metafísicamente insuperable, como la que experimentaríamos al hallarnos ante un ente que no tuviera la menor relación con nosotros y que no determinara en nosotros, por eso, la menor resonancia, la más mínima respuesta. No se trata de una de esas extrañezas totales que suspenden todo esbozo de intelección e inhiben toda respuesta. No se trata de una de esas extrañezas que impiden cualquiera identificación posible. Paradojalmente, se trata de *una extrañeza con identificación*, de una extrañeza con un esbozo de identificación por lo menos, como que sentimos a este arte de algún modo significativo. Ninguna de las obras auténticamente modernas deja de tener para nosotros tal doble sello, de extrañeza y familiaridad prestablecida.

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

moderna como conjunto, en sus síntomas y manifestaciones, nos hunde en radical desazón.

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

¿Por qué relacionar este fenómeno con lo religioso? En la vivencia religiosa, cualquiera que ella sea —salvo la panteísta o la taoísta china, que viene a ser una de sus formas—, pero sobre todo en la cristiana occidental, hay siempre un conflicto en que vibran complementariamente la extrañeza de Dios que nos fulmina con su luz heterogénea a nosotros y la identificación del amor. En este tipo de vivir religioso, sufrimos el contacto con un ser que nos es al mismo tiempo extraño y propio. Nada más lejos de nosotros que la Divinidad y, sin embargo, es nuestra. Tendemos, naturalmente, a identificarnos con ella —toda alma es *naturaliter cristiana*, decía San Agustín—, pero su Ser absoluto nos es extraño —lo más extraño, lo sagrado—, nos es heterogéneo, no tiene común medida con nosotros. (¿Y cómo podría tenerla si la divinidad es el Ser que crea y anima los mundos y nosotros habitamos en una migaja de mundo y somos sólo una partícula de esa migaja?). En la experiencia religiosa más profunda —según el testimonio de los místicos, experimentadores a su manera en ese campo vecino a ciertas formas de locura—, Dios no llega a ser congruente con nuestra alma, a menos que nosotros mismos nos deifiquemos. En cuyo caso nos salimos de la vida religiosa propia para entrar en el mesianismo psicológico o social. La experiencia religiosa es una lucha semejante a la de Jacob y el Angel,

que encarnan nuestro sentimiento de la realidad de lo vivido como trascendente y la complementaria reacción de extrañeza, que nos lleva a pensar que “los designios de la Providencia son inescrutables”, desde que nunca podríamos identificarnos de tal modo con el Ser Divino como para intuir sus designios e inteligir abiertamente sus pensamientos. Dios nos es siempre extraño, pero, por definición existencial, nos es también propio y, en cuanto lo tocamos, sentimos que le pertenecemos.

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

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

tiende ni acepta, con instintiva sabiduría, las imágenes que van a contribuir a destruirla. Treinta años, más tarde, ese mismo hombre pequeño, perseguido y burlado de *L'Oeuvre*, se habrá impuesto a la misma *élite* transformada que ya acepta otros dioses, pero que rechaza de nuevo a otros marginales —que seguirá rechazando, aunque se convierta en socialista—, porque le son voces extrañas. El rechazo de la extrañeza, fenómeno humano eterno y antiartístico. Venimos a parar a una sucesión laberíntica de extrañezas que se combaten sin complementarse, ni siquiera dialécticamente, y que se sitúan en la sociología de las artes. Son ellas la extrañeza del hombre común frente al arte de vanguardia y la del artista frente a la sociedad que lo alimenta o lo condena al hambre, dos extrañezas conflictivas que contribuyen a producir este hecho también decisivo y revelador en la historia de la modernidad: *el dinamismo exasperado del arte*.

El arte moderno se describe y define como experimental, un arte que rompe cada día sus propias convenciones. Los moldes no llegan a endurecerse, no acaban de hacerse nítidos, a pesar de sus programas, cuando ya son jocosamente rotos, y en esta velocidad de las transformaciones se puede ver otra señal de esa relación polar entre la identificación y la extrañeza. Pues una identificación triunfante de la conciencia del artista con el objeto creado significaría un punto de reposo, una situación de quietud, como se da, en efecto, en momentos al parecer dichosos de la historia del arte, cuando hablamos de nuestros clásicos occidentales o en los largos lapsos de la historia oriental que expresan experiencias y relaciones logradas *sub speciae aeternitatis*, casi como la página en blanco de Mallarmé, con unos cuantos caracteres caligráficos que pueden ser el *summum* de la pintura china, las expresiones elípticas de la poesía oriental, que no buscan el diálogo interior ni el conflicto entre poeta y lector, sino la identificación suma por la simple presentación de un rasgo, de un objeto concluso, para producir el goce allí mismo, en las fuentes prístinas de donde nace, sin más. La beatitud en la contemplación.

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

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

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

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

De seguir examinando estas polaridades y sus consecuencias, podríamos sugerir que ellas son válidas en cuanto somos criaturas del mundo moderno —de uno que tiende conflictivamente a comunicarse sus caminos dispares y convergentes—, criaturas modernas parecidas al arte que las representa, queriéndolo o no. Las grandes áreas político-sociales que

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

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

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

Por supuesto, se dirá, el arte no es la naturaleza. El arte es lo que el hombre agrega a la naturaleza o lo que hacemos, nosotros, hombres, con ella. Pero, cuando hablamos del arte contemporáneo, nos referimos a una construcción que de algún modo tiene conexiones con nuestro sentimiento de la naturaleza, aunque no se trate, para comenzar, sino

de la propia naturaleza humana que sentimos desde dentro. El arte es una de las formas extrapolares de la naturaleza humana pues, a través de sus espejos, el ser humano intenta mirarse a sí mismo como naturaleza original —*natura naturans*—, y también asomarse, no sólo a su propia naturaleza, sino a la que está más allá de él. Mirar el mundo, como Heródoto, para *ver* y *contemplar* y asombrarse, cazador ante su presa.

La naturaleza vista por la ciencia nos es hoy más extraña que la de Aristóteles o Galileo. Nos lo es como la de Leonardo, que la observaba como artista, actor y víctima. También somos hoy víctimas de la visión científica de la naturaleza. Es significativo que este sentimiento de extrañeza —al cual aludimos ya con majadería— sea hoy tan general en la experiencia contemporánea. Las posibles culturas orgánicas no se sienten ni representan a sí mismas bajo el cristal aberrante de lo extraño. Ha habido hombres que no se han experimentado a sí mismos como diferentes de su contorno o de su suelo, hombres que han vivido —pan-teísticamente— la continuidad de lo natural y lo humano. Para ellos —y siempre hay ejemplares de esta actitud en la marginalidad de lo actual— hay un perfecto ensamble entre naturaleza y hombre, y el único problema reside en remover obstáculos artificiales que se opondrían a esta unión perfecta. Tal fue, más que el de Rousseau —hombre crítico—, el caso de sus seguidores. En cambio, para nosotros, nuestra propia naturaleza nos es extraña, tan extraña como nuestras obras y como nuestro devenir histórico. Nos es extraño lo que hacemos de nosotros mismos, y sobre todo lo que hacemos con lo más profundo de nosotros mismos. El coro de la tragedia griega no está afuera, está dentro de nuestra alma, con alaridos de censura. Este sentimiento de culpa —diríamos, para utilizar un término ya usual— se liga al más poderoso afán de identificación con las honduras antes insospechadas de nuestra naturaleza, individual y social. Mientras más extraño nos es un objeto, más intensamente queremos penetrarlo.

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

Por eso, hasta la historia moderna del arte es cosa nueva, desde el momento en que algunos han buscado trazar una imagen del hombre a través de sus hechos, una imagen que represente tanto al hombre antiguo como al actual y al futuro. Los hombres, hasta hace unos siglos, y muchos todavía, se sienten identificados con sus mitos y con el que-hacer de cada día. Para ellos la vida no cambia, es eterna en su preca-

riedad, eterna en sus valores. Mas, nosotros, modernos, no nos sentimos identificados con la historia —ni menos con nuestro presente histórico. Somos protagonistas de una historia que nos es ajena, y ello crea el misterio de Kafka o de Picasso. La historia para los vigías de la modernidad hunde sus raíces en un misterio actual, no sólo en el pasado, sino en lo que está verificándose, ahora mismo, en nosotros y a nuestras espaldas. Por eso el arte actual es más que estético, es síntoma. No es el arte que nos extasía con obras maestras y realizaciones acabadas, sino como concreción visible de una enfermedad, de una dolencia y de una incompletud singular del alma contemporánea. No estamos frente a la feliz impersonalidad de las artes arcaicas, sino frente a preguntas ardientes y conflictivas de un arte que nos irrita con el aguijón socrático.

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

¿El arte, en los últimos cien años —acaso por la sola seducción del término— ha perseguido una “belleza” que no coincide con la belleza natural, clásicamente codificada con arreglo a proporciones que parecían eternas —y se ha lanzado más bien hacia una vía más cognoscitiva que deleitante y, por lo mismo, más trágica en la relación de sus imágenes, para acercarse a algo que tiene que ver también con la aprehensión del ser.

Los valores estéticos son hoy, por eso, unos valores raros. No se podría asegurar que formen parte intrínseca de los valores sociales —cualquiera que sea la sociedad en que germinan. En el mundo contemporáneo, no hay valores estéticos tan integrados en ninguna realidad social como

para ser en ellos indiscutidos y tener allí su sitio. No somos impersonales en nuestra visión estética del mundo, no nos sentimos, desde el arte, perfectamente correspondidos por ningún mundo.

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

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

Por medio del arte que hacemos, más o menos apasionadamente, y al margen de las modas, nos *incomprendemos*, nos mostramos figuras que no están hechas para la comprensión, que son *interjectivas*, como la *action painting*, que no está hecha para la intelección. En el siglo XIII, algunos, Santo Tomás de Aquino o San Buenaventura, sintetizaban o proyectaban la visión total que el hombre tenía de sí mismo y de su sociedad. Nosotros no contamos con nada semejante. No hay un edificio, como una catedral gótica, que nos exprese en el bien y en el mal. Tenemos una relación conflictiva con cada una de nuestras obras y por eso nuestro arte es *experimental* por esencia y cambia todos los días.

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

La estética en otras épocas, era más una meditación acerca de la belleza que filosofía del arte, como tiende siempre a ser la nuestra, en cambio. Por lo mismo, es conflictiva en sus tendencias y en sus planteos y suele llevarnos hacia objetos nada claros, en el dominio de la expresividad y de la comunicación. Mientras la vieja estética no nos ayuda

a comprender el arte actual, éste sí nos ayuda, proyectivamente, a comprendernos a nosotros mismos. Aquí también se nos muestra, y no sólo se insinúa, una dicotomía entre lo que concretamente hacemos y lo que concebimos, desde lo alto, sobre nuestro hacer, entre los valores y los bienes. La verdad es que no nos concebimos claramente y no podríamos sujetarnos a definiciones —como alguna vez fue posible—, pero tenemos ante nuestra vista psicológico-cultural la *ejecución* de lo que somos. Como ha dicho bien Jean Paul Sartre, en frase epigramática, que vale más para la cultura moderna que para otras, “el hombre es su proyecto”. Somos en la medida en que vamos siendo. Ya Oscar Wilde había expresado, más de medio siglo antes, en sentencia que tenía otra intención sin duda, un pensamiento semejante: “No me preocupa lo que soy, sino lo que voy siendo”. No somos nada, en efecto, plenamente terminado en virtud de concepciones iniciales, al modo platónico. Somos en la medida en que vamos realizando nuestro propio proyecto.

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

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

Cuando trabajamos en la creación artística, no tenemos conciencia del fin. El hacer artístico contemporáneo es cada vez menos teleológico. En planos más amplios, tal proposición no carece tampoco de sentido —la contrapartida está en el énfasis excesivo que algunos ponen en nuestro tiempo en la idea de planificación—, pues sin duda reduciríamos nuestra cosmovisión, hasta hacerla falsa, si la fundáramos sólo en bases económicas o logicistas. Lo honrado será decir que ignoramos totalmente lo que será nuestra humanidad dentro de 100 años. Un hombre de 1.300 no vivía desde grandes problemas, sino desde grandes o pequeñas

concepciones o creencias y cumplía con su función, grande o pequeña, al margen de toda idea de proyecto. El arte era también una función.

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

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

¿Por qué tenemos tanto interés por la arqueología, por ejemplo? Buena parte de la investigación científica acerca de las artes se dirige hacia las obras prehistóricas. Incluso en nuestro medio, jamás había existido tanto interés por las artes precolombinas. Nos interesa el hombre anterior, nuestro antepasado, en la medida en que él es también nuestro contemporáneo, en que somos *ese* hombre.

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

No hallamos testimonio de interrogación semejante salvo en escritos bíblicos o hindúes. En los viejos escritos prefilosóficos se canta a Dios o a los dioses, se canta al Universo, a la historia del hombre en su lucha

de cada día con las cosas, pero nadie se pregunta mucho por lo que él es como sí mismo. Es ésta una pregunta reciente, y acaso sea la que mejor anima el mundo del arte contemporáneo, con su sentimiento de extrañeza y su afán de identificación.

¿De dónde deriva esta pregunta? Tiene tantas formulaciones. Desde la forma puramente metafísica que tiene por sujeto al Sí Mismo en su mismidad, hasta sus implicaciones sociales, empezando por el significado de la sociedad humana en el conjunto de un Cosmos cada vez mayor. Pero también tenemos el presentimiento de que la interrogación no esté muy bien formulada cuando su punto de partida sea sólo el ser social —como si éste, a la postre, no existiera metafísicamente. En cambio, adquiere imperiosidad, urgencia y vigencia plenas, como para despedazarnos desde dentro, cuando tiene como partida al ser individual —como ocurre en el caso de las artes contemporáneas.

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

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

sus consecuencias, pero, en general, bien poco nos dicen acerca de las cifras irracionales de nuestro más escondido conocimiento.

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

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