

## ARTE Y LIBERACION

Mediante la liberación el hombre intenta sentir su libertad sin trabas y espera llegar a la dicha por plenitud de sí mismo, es decir, gracias al rebasamiento de los límites que fatalmente se le imponen. Quien haya conquistado su espíritu siente repugnancia, en efecto, por todo lo que lo "reifica" —para emplear la expresión de Gabriel Marcel. El espíritu se concibe a sí mismo como no-cosa; pero constantemente está amenazado, y la tentación de claudicar es, a veces, traducción de dolorosa impotencia. Entonces aspira con fervor a la liberación del mundo de las cosas, para poder saborear y gozar su libertad.

En la liberación artística es muy visible algo que en los otros planos (conocimiento, moral, religión) está más encubierto. Me refiero a la diferencia entre liberación y evasión. Diría, parafraseando a Gide, que evadirse es fácil: lo arduo está en liberarse. En efecto, la evasión consiste en la ignorancia, voluntaria o inconsciente, de las miserias y angustias de la vida. En el mejor de los casos, conduce al aislamiento inoperante, a una torre de marfil exquisita, pero frágil. El menor soplo de la realidad la destruye, puesto que carece de cimientos. La liberación, en cambio, hunde sus raíces en los fundamentos sólidos de la vida. No teme mancharse; al contrario: la amargura de la experiencia hace tanto más urgente y dramática la necesidad de su depuración. Lo vital fecunda y enriquece el suelo en que cae la semilla del espíritu, y la pujanza de su germinación depende de la fuerza con que hace estallar la envoltura que la protege y, al mismo tiempo, inhibe. El formidable poder de resistencia a lo adverso y hostil está encubierto por la tierna gracia del brote, que depende siempre de la conjunción existente entre la fertilidad de la tierra y el vigor latente de la semilla. Es salida al aire libre y entrega

a sus acechanzas; pero el germen no niega lo que lo comprime —suelo, corteza—, pues la condición de su libertad está en aquello de lo cual se libera.

Este hecho se halla, casi sin excepción, en la base de las vivencias artísticas de todos, creadores y contempladores. Los testimonios son harto abundantes y brindan un material adecuado al enfoque de ciertas cuestiones tradicionales del mundo estético, vistas a partir del concepto de liberación.

### 1. *La experiencia artística de la realidad.*

El mundo en que vivimos, con sus cosas y utensilios, nos es familiar. Nos movemos por él como por nuestra propia casa. Tampoco la vida interior nos depara grandes sorpresas: tristezas, alegrías, inquietudes, llegan y pasan. El soplo del espíritu, por otra parte, es suave, y no levanta olas gigantescas. Sin embargo, de pronto llega el mensaje del artista como un huracán. Barre con todas esas familiaridades y nos deja absortos ante cosas que creíamos conocer, y en verdad ignorábamos, y frente a sentimientos que creíamos vivir, y en realidad padecíamos con incoloro anonimato.

¿Qué ha pasado, pues? ¿De qué modo el artista ha vivido en el mundo y se ha experimentado a sí mismo para sorprender el núcleo de las cosas y, junto con los suyos, nuestros propios secretos? Dicho con una fórmula: *él ve con distinción la misma realidad que nosotros percibimos confusamente*. En efecto, las cosas del mundo se nos dan en confusión, porque están fundidas unas con otras, con-fundidas entre sí. Yo, por ejemplo, estoy en esta habitación, la cual me remite al edificio, éste a determinada calle de determinada ciudad, y así *in infinitum*. Pero si un pintor de genio me dibujase aquí y ahora, aislaría mi imagen de ese contexto real. El dibujo ya no remite a otra cosa, pues constituye un mundo por sí, referido a sí mismo. También en la vida íntima encontramos idéntica confusión. Si digo: “estoy triste”, tal estado de tristeza me remite a los motivos que lo provocaron, y éstos se funden con el todo de mi existencia. Además —y en ello igualmente se revela la confusión— nunca un sentimiento se da aislado. No por estar triste dejo de reírme, si tengo ocasión para hacerlo y soy sincero; pues la vida interior es una estructura compleja, en la que ningún elemento alcanza supremacía estable sobre los demás. En un personaje literario, en cambio, se destaca determinado sentimiento, y éste lo constituye por entero. Todos, en la vida real, dudamos; pero nuestras dudas están confundidas con un mar de otras certidumbres, creencias, esperanzas. Ham-

let, por el contrario, personifica la duda; o mejor, ella se encarna en él. Puede amar, odiar, divertirse, es cierto; pero es el amor, el odio o la diversión de alguien que se halla socavado por una indecisión metafísica y radical, y sólo a partir de ésta las demás emociones tienen sentido. El artista, pues, nos sorprende: nos muestra una realidad más precisa y auténtica que la que nos es familiar. No es otra, sino la misma; pero depurada de su confusión. Tal es lo que Gide ha visto muy claramente. Decía: "Al mostrar en su obra sólo una verdad, el poeta la exagera. Simplificar es exagerar lo que resta. La obra de arte es una exageración". Pero, una vez más, ¿cuál es la experiencia que permite semejante capacidad de simplificar, exagerar, distinguir?

Creo que se trata de una vivencia pura, virginal, personalísima, por la cual el artista contempla el mundo y las cosas del mundo, incluso él mismo, como si fuese el primero en verlas. Todas las mediaciones, conscientes o inconscientes, se esfuman ante su mirada, que con asombro descubre el gesto creador que hace surgir la realidad. Es una experiencia que recomienza con cada artista y en cada obra. Ser artista, consiste, nada más y nada menos, en vivir la realidad con difícil inocencia, como si no estuviese modificada, transformada y encubierta por mil esquemas que la sintetizan y la hacen habitual, al par que habitable. Heidegger tiene un escrito titulado "El origen de la obra de arte", y, como siempre ocurre con él, las palabras significan algo más de lo que a primera vista parecen decir. En efecto, el vocablo *Ursprung*, origen, también significa —en sentido literal— salto originario. La obra de arte es, verdaderamente, un salto a lo originario, a lo puro, a lo no habitual y remoto.

Semejante descenso a los principios no es el mero resultado de un don gratuito. Exige que el artista se atreva a ser él mismo, a vivir su vida; osadía que sólo se cumple en medio de los mayores renunciamentos.

*Digresión.* — A partir de este punto, la reflexión del racionalismo moderno condujo la teoría del arte y la belleza a la *Estética*, es decir, a una disciplina filosófica particular. El motivo aparente estaba dado por una cuestión gnoseológica. De hecho, existen en el hombre dos fuentes de conocimiento: los sentidos y la razón que, al parecer, son incommunicables entre sí. Para lo que la razón conoce, los sentidos sólo constituyen engañosos y falsos testimonios; para lo que los sentidos aprehenden, en cambio, la capacidad racional es impotente y está condenada al silencio. En síntesis: la primera facultad es inteligible; la segunda, sensible. Ahora bien, una disciplina tradicional se ocupaba de la teoría del *logos*; pero faltaba todavía el tratamiento filosófico, paralelo al de la lógica, del conocimiento sensible.

Baumgarten, como se sabe, intentó llenar ese hueco, y concibió la

estética como *gnoseología inferior*, como *scientia cognitionis sensitivae* (*Aesthetica*, ed. I. Ch. Kleyb, 1742, § 1, pág. 1). Pero el principio leibniziano de continuidad tenía que aplicarse también aquí; y, entre la total confusión de lo sensible y la distinción de lo racional, entre la oscuridad del primero y la claridad del segundo —en una palabra: entre la razón y los sentidos—, debía existir una zona intermedia, así como entre las tinieblas nocturnas y la luz del mediodía está la iluminación crepuscular. Baumgarten lo dijo con exactas palabras: “...*confusio mater erroris... sed conditio, sine qua non, inveniendae veritatis, ubi natura non facit saltum ex obscuritate in distinctionem. Ex nocte per auroram meridies* (§ 7, pág. 3). “...la confusión engendra el error... pero es condición indispensable para la investigación de la verdad, puesto que la naturaleza no da un salto entre la oscuridad y la distinción. De la noche al mediodía, a través de la aurora”. Más tarde en “Los artistas” Schiller cantó la belleza con el mismo espíritu:

*Nur durch das Morgentor des Schönen  
Drängst du in der Erkenntnis Land.*<sup>1</sup>

Sin embargo, la aurora significa para Baumgarten, e incluso para Schiller, el grado previo a la descada luminosidad racional: la luz debe reemplazar su incierta claridad. El amor de Fedra, por ejemplo, cuando Racine polariza todos los actos de una mujer a esa pasión que la consume, deja de ser opaco; pero todavía hay allí mucho de confuso y oscuro. Diferentes disciplinas racionales deben discernir sus diversos aspectos, y la configuración estética sólo proporciona un material algo más depurado que el ofrecido por la vida real. El psicólogo tendrá que distinguir esa pasión de otras; el filósofo, con su tratamiento ético, deberá indagar la naturaleza de las pasiones en general y establecer el sentido, positivo o negativo, que cada una de ellas tienen en la vida; el teólogo, finalmente, debe ponerla en relación con el destino último del hombre. Por tanto, el amor de Fedra, que comparado a los amores reales es claro y distinto, frente a los conocimientos racionales posee una complejidad de elementos adversa a la simplicidad que la razón exige.

La *aurora* de Baumgarten, o el *Morgentor* de Schiller sólo son imágenes aceptables, si las aplicamos a un modo de conocer más virginal y primario de la realidad; pero que, por estar en otro plano, es insustituible y no puede ser “perfeccionado” por ningún otro conocimiento. Tal como hemos indicado, la naturaleza da con el arte, un salto a lo originario; y la distancia así salvada traduce lo muy lejos que nos encontramos del radicalismo clásico.

<sup>1</sup> Sólo a través de la puerta matinal de lo bello  
Penetras en el país del conocimiento.

## 2. *Acerca de la naturaleza del objeto estético.*

¿Qué resulta de la experiencia artística? Con otras palabras: ¿cuál es la naturaleza del objeto estético? En cierto sentido, como afirmaba Croce, todos sabemos lo que el arte sea: su naturaleza se nos impone como un hecho. Por ahora solo nos interesa considerar que se trata de algo artificial, configurado por la actividad humana. Desde los antiguos nos llega el concepto de “imitación”, que no sólo significa copia de las cosas, sino su activa re-producción en imagen, es decir su recreación irreal. Aunque la semejanza entre el modelo y su presentación artística haya sido ocasionalmente ponderada en escritos de Platón, otros muy preciosos textos de éste y de Aristóteles afirman la irrealidad del producto estético. La supuesta afinidad entre imagen y cosa real, tan explotada por los naturalismos y realismos de toda laya, sólo es analógica.

Describamos ahora con más cuidado este fundamental descubrimiento de los antiguos. Si un carpintero fabrica una mesa, por ejemplo, ésta será un utensilio referido o confundido con totalidades cada vez más amplias, tal como he dicho antes. En segundo lugar, tiene individualidad: es esta mesa y no otra, y por tal carácter se encuentra en un espacio igualmente real: aquí y no en otra parte; y, por último, subsiste en un tiempo también real, susceptible de ser fechado. Cuando el hombre produce cosas, pues, las coloca en la realidad: son individuales, espaciales, temporales y ejercen una causalidad que es propia a su naturaleza. Un par de zapatos, por ejemplo, es algo artificial, hecho por el hombre: pero tiene la realidad peculiar de las cosas. Por su individualidad difiere de otros zapatos; por su espacialidad y temporalidad están aquí y ahora, o en otra parte, y antes o después; por su causalidad no me son indiferentes: me quedan bien, me duelen por ser cortos, o me incomodan por grandes. Con otras palabras, actúan sobre mí, tal como la lluvia —fenómeno natural— cumple su acción y moja. En cambio, la lluvia pintada, por su irrealidad, no puede mojar; y el par de zapatos pintados es igualmente irreal e impotente en cuanto a su eficacia real. Y no sólo ésta se pierde, sino que también sus relaciones espaciales son otras. Supongamos que el pintor lo haya puesto a determinada distancia de una manzana: en el espacio real, puedo trasladar la tela de una habitación a otra, de una ciudad a otra, de un país a otro. Nada de eso importa; los zapatos seguirán estando —en el espacio pictórico— a idéntica y determinada distancia de la manzana. Lo he movido a través del espacio real; pero el del cuadro es indiferente a esa realidad.

Cuando la configuración artística se desarrolla en el tiempo, su *tempo* tampoco coincide con el de la realidad. El tiempo real se nos da como un esencial inacabamiento; desde que nacemos hasta que morimos no ve-

mos los límites entre los cuales se prolonga: uno, el del nacimiento, porque no lo recordamos; el otro, el de la muerte, porque lo ignoramos. El tiempo de una obra musical, en cambio, tiene límites precisos: se extiende desde la primera a la última nota y se nos ofrece como totalidad sucesiva, pero acabada. Y otro tanto ocurre con la acción teatral, la novela, el movimiento poético de un poema. Tales manifestaciones artísticas muestran la exigencia metafísica de una unidad que jamás ofrece el mundo y la vida real, tal como Camus lo ha dicho en *L'homme révolté*.

Hasta aquí la descripción del hecho. Entre las interpretaciones de la realidad del objeto estético mencionaremos dos, tradicionales en la historia de la filosofía: la tesis metafísica y la idealista. Según la primera, a través de la materia configurada artísticamente, aparecería, brillaría o resplandecería lo absoluto o, por lo menos, lo esencial; según la segunda, la idealidad —que por su jerarquía supera todo lo empírico y dado— se “realizaría”, sin embargo, en el objeto estético. Como la Idea jamás se puede realizar en el ser, el misterio del arte consiste en que mágicamente amalgama el ser con lo que no es, o con lo que debe ser. La concepción metafísica reapareció una y otra vez desde Plotino; la idealista alcanzó su expresión más alta después de Kant, durante el clasicismo alemán, y en particular con Goethe, Schiller y Humboldt.

Frente a estas dos corrientes, es posible una tercera: atenerse a la irrealidad como tal. En este caso, la imagen no remite a otra cosa, sino que se agota en su aparecer, en su mera y desnuda presencia. De otro modo, si refiriese a lo absoluto o al deber ser ideal, el objeto estético tendría significación; pero las imágenes se dan como *cosas*, como totalidades que no van más allá de sí mismas. Ya esta falta de referencia a lo otro, prueba su carácter irreal, puesto que las existencias reales se implican mutuamente. Sin embargo, no se puede negar que en la obra de arte hay elementos materiales: colores, pinceladas en la tela, sonido, mármol; pero todo eso —para emplear la terminología de Sartre— es *analogón* de la imagen estética irreal, y no ésta misma.

En apariencia semejante afirmación nos lleva, como en las tesis metafísicas e idealistas, a un nuevo dualismo, y parece que el espíritu del contemplador tendría que desprender del objeto concreto y real una significación que no está presente. Tal es lo que ocurriría, en efecto, si la imagen *se realizara* en sus manifestaciones materiales; pero no es así en el caso contrario, es decir, si sigue siendo lo que es: algo aislado de la realidad. Esta pierde su valor de tal; desaparece, se esfuma, y exhibe la imagen irreal como pura presencia. Con feliz fórmula, Sartre dijo, refiriéndose al arte dramático: “no es el personaje quien se realiza en el actor; es el actor quien se irrealiza en su personaje”. Parafraseándola en

su sentido más general, podríamos decir: “no es la irrealidad la que se realiza en el arte; al contrario, en él la realidad se irrealiza”. La obra de arte, nacida por un acto de liberación del mundo de las cosas, exige que el contemplador se someta a idéntica renuncia. Es palpable que quien pretenda sentir lo artístico desde el mundo de la realidad aspira a lo imposible. Pero el acto creador es generoso y levanta hasta su propia altura al que con humildad se entrega a su producto.

*Digresión.*—Desde el punto de vista psicológico, Sartre ha analizado con indudable penetración la función desrealizadora que cumple la “conciencia imaginante”, la cual posibilita lo que llamaríamos generosidad de la liberación. Sin poder entrar ahora en este problema, remito al lector a su obra *L'imaginaire* (París, 1948) y especialmente a su cuarta parte y conclusión.

Con otra terminología y diferentes intenciones, también Goethe había negado el carácter significativo del arte. Distinguía entre las producciones artísticas espurias, que pretenden ser alegóricas, y las auténticas, que son simbólicas. En el primer caso, se expresa lo particular (real) por medio de lo general (irreal) —o sea, se concibe que en el arte la irrealidad se realiza—; en el segundo, lo universal (irreal) se expone en lo particular (real) —es decir, la realidad se desrealiza.

Pero donde la concepción del objeto estético como imagen-presencia alcanza su triunfo más fácil y visible sobre la que le otorga valor significativo, está en la refutación de ciertos prejuicios, propios de la última. El más vulgar consiste en este hecho: si el arte remite a otra cosa ausente, puede y debe ser “explicado”; y, en efecto, críticos no menos vulgares satisfacen esa exigencia. Apelan, como es natural, a ideas o sentimientos realmente vividos, que permiten “entender” el significado de la obra considerada. Por cierto, de ese modo se la mutila y empobrece; pues las grandes creaciones —con una negación que es amplitud ilimitada de posibilidades y no mezquindad de sustancia— no dicen nada. Algunos ejemplos bastarán para mostrar el fracaso de los que aclaran lo presente por ausencias más o menos arbitrariamente forjadas. Quizá ninguno sea tan conocido como el que proporciona una anécdota atribuída a Eric Satie. (Me apresuro a declarar que el valor de lo anecdótico reside en su poder ejemplificador; la autenticidad cuenta poco). El músico acababa de ejecutar ante un grupo de amigos la última de sus obras, que carecía aún de título. Uno de los oyentes, al parecer Debussy, le reprochó el carácter impreciso que tenía la forma de su composición, y Satie, sin perder un momento, escribió sobre la página, todavía sin bautizar, *Pieza en forma de pera*. Había pues una posibilidad de significación y, por supuesto, no faltaron críticos que, hechizados por el “sugerente” título, vieran a través de los sonidos toda clase de cualidades *pintadas* musicalmente; o que

lamentaran ciertas incongruencias entre lo que la pieza *debía* expresar —la pera— y lo que, en realidad, había conseguido decir... Igualmente ilustrativa fué la ingeniosa ocurrencia con que Mallarmé, según contaba Degas, puso término a los buscadores de significaciones. Ciertos discípulos, después de haber escuchado la lectura de un soneto del poeta, se pusieron a “entenderlo”: es la puesta del sol, exclamaba uno: es el triunfo de la aurora, aseguraba otro. Mallarmé les dijo: “Nada de eso: es mi cómoda”. (Demás está decirlo: era su cómoda en el mismo sentido con que la pieza de Satie tenía forma de pera). Y, por último, recordaré la sabia prudencia con que un joven árabe respondiera a la indiscreta curiosidad de Gide. Este le oía entonar melodías y dialogar con otros mediante el canto, pero no entendía las palabras. Cuando le pidió que se las tradujera, el muchacho le contestó: “Pero no, si no se trata de palabras: es poesía, simplemente”. Imposible una más justa y concisa diferenciación entre lo que tiene significado y la presencia propia e inmediata del mundo poético...

### 3. *Acción y necesidad del arte.*

Es indudable que el arte nos afecta, que tenemos la capacidad de sentirlo. Pero ¿qué transformación tienen que sufrir nuestros sentimientos, que son reales, para adecuarse a la naturaleza irreal de la presencia estética? ¿Qué acción ejerce ese mundo irreal sobre el alma? Ya Platón se extrañaba ante la sorprendente naturaleza de la emoción estética. En efecto, acontecimientos que en la vida real nos repugnan y producen dolor, trasladados al plano del arte nos son placenteros. Supongamos que alguien encuentra una mujer que sostiene en sus brazos a su hijo muerto. Semejante espectáculo provocará piedad y tristeza: el que lo contempla hubiese dado mucho, a cambio de no haberlo visto. Sin embargo, ese mismo hombre haría sacrificios con tal de poder asistir a la misma escena, trocada en forma artística y, frente a la *Pietà* de Miguel Angel sentiría inmenso placer. Este extraño hecho, cuya irracionalidad a primera vista sorprende, hizo que Pascal emitiera su conocida condena del arte. “¿Qué vanidad la de la pintura —exclamaba—: suscita admiración por la semejanza de cosas, cuyos originales no se admiran!” El reproche, por cierto, no se justifica; pero el hecho está señalado con tanta precisión que basta —como hiciera Delacroix— con sustituir la palabra *vanidad* por *rareza*, para que la frase de Pascal sea meramente descriptiva.

Desde que Aristóteles enunciara la teoría de la catarsis —en verdad, otro hecho, más que una teoría, puesto que no se puede dudar que en la experiencia estética hay cierta purificación— sus interpretaciones han sido



tan varias como las mismas concepciones del arte: metafísicas, fisiológicas, morales. Si prescindimos de ellas, queda como residuo el dato positivo de que con el arte no se opera una extirpación de los sentimientos, sino una purificación de los mismos: son y no son los de la vida real. Es decir: en lugar de vivírselos en la realidad, se los vive en un plano irreal. La diferencia es esencial, pues mientras que la realidad nos oprime, las emociones estéticas, provocadas desde un mundo de posibilidades, están acompañadas por el inequívoco sentimiento de nuestra libertad. En efecto, los sentimientos realmente vividos nos acosan y asaltan sin nuestro permiso. De pronto, por ejemplo, siento temor, justamente, cuando quisiera estar más seguro de sí mismo, o me arrastra un movimiento piadoso, cuando tendría la vital necesidad de no entregarme a compasión alguna. La mayor parte del tiempo estoy forzado, pues, a vivir sentimientos que si de mí dependiera jamás experimentaría, o por lo menos, no los sentiría en el momento inoportuno en que los tengo que padecer. En cambio, la emoción artística es libremente deseada: la busco y siento del modo y en el momento que quiero. El mundo del arte, con sus emociones y sentimientos posibles, lejos de imponerse a mi libertad, depende de ella, ya que sin mi adhesión y consentimiento se evaporaría instantáneamente. El placer *sui generis* provocado por tales sentimientos depende del hecho que emergen en forma distinta, desde el fondo oscuro y confuso de las vivencias reales, adecuándose a la condición de *extramundanía*, propia de las formas estéticas. La purificación artística lleva, pues, la realidad de la vida a un plano posible: conduce desde las cosas a las imágenes-cosas; de la confusión a la distinción; desde los sentimientos reales, que nos oprimen y sofocan, a los estéticos, que libremente nos llaman desde el mundo de la posibilidad; nos permite pasar —diría Sartre— de la conciencia realizante a la imaginante y con ello del sentimiento pasión al sentimiento acción. La catarsis es, en el fondo, pasaje del ser a la libertad, o sea liberación.

Todo esto nos lleva a responder una última cuestión. El hombre ha creado y crea arte. ¿Por qué? La respuesta surge por sí sola, de lo dicho anteriormente: si el arte no fuese, el hombre estaría frustrado en un aspecto esencial de su naturaleza —el de la libertad— es decir, dejaría de ser él mismo. En efecto, ser libre consiste, en primer término, en no depender de lo otro; en no ser una cosa más, inmersa en las implicaciones y múltiples referencias a que están ellas sometidas. Libertad es aislamiento, ruptura de la confusión óptica, propia de los entes reales. En segundo lugar, libertad es estar arrojado hacia adelante, proyectado a posibilidades; es exigencia de sobrepasar toda realidad efectiva, incluso la propia. Con otras palabras: su raíz está en la voluntad de liberación. Por su libertad, pues, el hombre tiene en su naturaleza la misma estructura

que la experiencia y los actos de creación artística: aísla, desrealiza y busca satisfacerse en el movimiento que lo libera de las determinaciones ónticas de su ser, cuya *necesaria* prolongación, por consiguiente, se halla en el arte. Pero, además, la libertad crea nuestro ser con la sustancia irreal de la posibilidad, y el desajuste entre ambos mundos —el efectivo y el posible— produce una radical insatisfacción: todo lo que de mí se realiza queda por detrás de mi proyecto —que siempre y necesariamente está tendido hacia adelante. Un proyecto realizado, dejaría de serlo: se destruye como tal, y sólo subsiste en cuanto no es. El arte, en cambio, ofrece la *presencia* de un mundo posible e irreal, a diferencia del proyecto que nos arroja a lo que no es; es decir, a lo que no puede estar dado en un presente. Su mundo consiste de totalidades acabadas; por tanto, se advierte que lo que el hombre no puede lograr consigo mismo lo consigue en el arte, el cual se manifiesta así como una *necesaria* liberación de lo que impide su plena libertad en la vida real. <sup>(1)</sup>

EMILIO ESTIÚ

---

<sup>(1)</sup> En otro artículo, *Libertad y liberación* (Revista de filosofía, n° 3, publicada por el Instituto de filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación), me he ocupado de la caracterización general de dichos conceptos.