



Sexta edición

Estanislao Zuleta
ARTE Y FILOSOFÍA

Hombre Nuevo Editores

Este libro no está dirigido a los que creen que ya saben, sino a los que están en continuo proceso de estudio: *“Arte y Filosofía”* es en sí mismo una búsqueda y por eso una invitación a la búsqueda. Se le plantea al lector, desde el comienzo de la obra, un método de lectura que no es otro que el de los tres principios del racionalismo, según Kant: pensar por sí mismo, pensar en el lugar del otro y ser consecuente. Se trata de ideales, lo recuerda Zuleta: algo que no es realizable en absoluto pero que sirve de guía y en esa medida dotado de eficacia.

En *“Arte y Filosofía”* Zuleta muestra cómo las exigencias de la lectura crítica son extendibles a las artes plásticas, la arquitectura y la música. (...) Desgraciadamente se sigue insistiendo en una actitud acrítica cuando se trata de un cuadro o una escultura, hasta el punto de que quienes ejercen la crítica artística frecuentemente encarnan y promueven la más absoluta ignorancia so pretexto de no dañar la presunta espontaneidad de la obra artística. Zuleta insiste, por el contrario, en la necesidad de acudir a los instrumentos críticos de la filosofía, la historia, la antropología y el psicoanálisis, en fin, de todas aquellas disciplinas que se han forjado para conocer el hombre en cuanto ser social, en el proceso de la relación con la obra artística. El juicio estético, cuya complejidad señaló Kant y al cual está dedicado el capítulo V de este libro, tiene que armarse con las herramientas del conocimiento.



Hombre Nuevo Editores

ISBN 958-96979-2-4



9 789589 697924

Arte y Filosofía

REVISTA DE ESTUDIOS
FILÓSOFICOS

VOLUMEN 10, N.º 1

1997

ISSN 1135-1301

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

Deposito Legal: B-1000-1997

ESTANISLAO ZULETA

ARTE Y FILOSOFÍA

SEXTA EDICIÓN

Prólogo a la primera edición
LUIS ANTONIO RESTREPO A.



Hombre Nuevo Editores
Fundación Hombre Nuevo

Medellín, 2010

Zuleta, Estanislao, 1935-1990.

Arte y filosofía / Estanislao Zuleta. -- Medellín : Hombre Nuevo Editores: Fundación Hombre Nuevo Editores, 2010.
200 p.; 22 cm.

ISBN 978-958-96979-2-4

1. Filosofía del arte 2. Estética 3. Arte y filosofía

I. Restrepo Arango, Luis Antonio. II. Tít.

701 cd 21 ed.

A1248557

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

ISBN: 978-958-96979-2-4

© Hombre Nuevo Editores E.U.

© Fundación Hombre Nuevo Editores

Director Editorial: Jesús María Gómez Duque

Correo electrónico: hombrenuevo@une.net.co

Apartado aéreo: 50127, Medellín, Colombia

Carátula: César Lemos Vélez.

Primera edición: Editorial Percepción, agosto de 1986.

Segunda edición: Hombre Nuevo Editores E.U. / Fundación Estanislao Zuleta, mayo de 2001.

Tercera edición: Hombre Nuevo Editores E.U. / Fundación Estanislao Zuleta, junio de 2001.

Cuarta edición: Hombre Nuevo Editores E.U. / Fundación Estanislao Zuleta, junio de 2004.

Quinta edición: Hombre Nuevo Editores E.U. / Fundación Estanislao Zuleta, julio de 2007.

Sexta edición: Hombre Nuevo Editores E.U. / Fundación Hombre Nuevo Editores, marzo de 2010.

Distribución y ventas: Hombre Nuevo Editores E.U.

Carrera 50 D No. 61 - 63

Teléfono 284 42 02 Medellín, Colombia

hombrenuevo@une.net.co

www.hombrenuevoeditores.com

Impreso y hecho en Medellín, Colombia.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, las reproducciones totales o parciales de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas las lecturas universitarias, la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler público.

CONTENIDO

Prólogo a la primera edición. Por Luis Antonio Restrepo A.	9
I. Grecia, la doctrina de la demostración y la tragedia	13
II. El proceso del conocimiento	36
III. El arte en las sociedades primitivas	51
IV. La polémica abstracto-figurativa	75
V. El juicio estético	85
VI. La arquitectura, la muerte y la utopía	99
VII. Lo apolíneo y lo dionisíaco	120
VIII. Romanticismo y psicoanálisis	134
IX. El arte como principio de la realidad humana	148
X. El arte en Freud y en Marx	165
XI. Ciudad e identidad	183

Prólogo a la primera edición

Por Luis Antonio Restrepo A.

Este libro no está dirigido a los que creen que ya saben, sino a los que están en continuo proceso de estudio; *Arte y filosofía* es en sí mismo una búsqueda y por eso una invitación a la búsqueda. Se le plantea al lector, desde el comienzo de la obra un método de lectura que no es otro que el de los tres principios del racionalismo según Kant: pensar por sí mismo, pensar en el lugar del otro y ser consecuentes. Se trata de ideales, lo recuerda Zuleta: algo que no es realizable en absoluto pero que sirve de guía y en esa medida dotado de eficacia.

Estanislao Zuleta ha llegado a Kant después de un largo trabajo de reflexión; había partido de Marx, Freud y Nietzsche hace más de dos décadas y se le ha impuesto la necesidad de afrontar el pensamiento del autor de la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica del juicio*. No deja de ser significativo el hecho de que Michel Foucault, con perspectivas tan diferentes a las de Zuleta haya llegado también a encontrarse con Kant. Uno de sus últimos cursos en el Colegio de Francia versó sobre dos textos de Kant: *¿Qué es la ilustración?* y *¿Hay un progreso constante en el género humano?* En su disertación Foucault señala cómo Kant fundó las dos grandes tradiciones críticas en las que se mueve la filosofía moderna. De un lado la tradición que se propone la pregunta por las condiciones de posibilidad de un conocimiento verdadero, es decir, la analítica de la verdad. Pero, en particular, en los dos textos atrás citados, Kant formuló otro modo de interrogación crítica, que Foucault denomina "una ontología del presente o una ontología de nosotros mismos"; desde esta perspectiva las preguntas fundamentales son: *¿qué es nuestra actualidad?* y *¿cuál es el campo actual de experiencias posibles?*

Al lector de *Arte y filosofía* no le será difícil captar que Zuleta bien se mueve en una "ontología del presente". Ahora bien, de ninguna manera se está tratando aquí de establecer un proceso de "influencias", pues como el mismo Zuleta lo demuestra en el libro, señalando "influencias" no se llega a ninguna parte ni en filosofía ni en arte; tampoco se trata de lo inverso, es decir, de reivindicar "originalidades" a ultranza, pues por allí tampoco se llega a ninguna parte. Evidentemente hay un piso común: Marx, Hegel, Nietzsche; una apre-

ciación similar sobre la significación del arte como forma de conocimiento; pero lo más importante sin duda es la convergencia de los dos pensadores hacia la significación de la interrogación crítica de Kant. No se trata del azar, se trata de una exigencia de "nuestra actualidad". El tiempo presente ha sido duro, detrás de él queda un cementerio de ilusiones perdidas y esto ha hecho posible el crecimiento ya del escepticismo, ya del fanatismo apocalíptico. Aquellos que se niegan a hundirse en una u otra posición se ven obligados a detenerse en el camino y repensar al Kant de la "ontología de nosotros mismos", sin temor a la sindicación de "regresión subjetivista", puesto que en Kant mismo se dieron las condiciones para la superación del subjetivismo.

Pero sobre todo Kant posibilita el replanteamiento de la política en su dimensión histórica. Foucault lo dijo en forma insuperable en su disertación sobre Kant: "La otra cara de la actualidad que Kant encontró es la revolución: la revolución a la vez como acontecimiento, como ruptura y derribamiento de la historia, como fracaso, pero al mismo tiempo como valor, como signo de una disposición que opera en la historia y el progreso de la especie humana. También acá la cuestión para la filosofía no es la de determinar cuál es la parte de la revolución que convendría preservar y hacer valer como modelo. Es la de saber qué es necesario hacer con esta revolución, con este 'entusiasmo' por la revolución que no es otra cosa distinta de la empresa revolucionaria misma". Esto implica no perder de vista la dimensión política, pero sin caer en la inmediatez de la política. En 1982, Estanislao Zuleta en un texto titulado "Sobre la idealización en la vida personal y colectiva", ponía de presente las tendencias destructivas de la actitud crítica agazapadas tras las formaciones colectivas más variadas: "En nuestra época, dice Zuleta, estamos viendo que es tan poderosa la tendencia a producir un grupo madre y la oferta de la idealización a quien pretenda o parezca encarnarlo que no sólo las religiones y los movimientos políticos, sino también las sociedades psicoanalíticas y las tendencias teóricas más críticas, más lúcidas y más productivas tienden a convertirse en partidos totalitarios y comienzan a secretar, con la misma naturalidad con la que el hígado secreta bilis, sus ortodoxos y sus herejes". En pocas palabras la búsqueda desesperada de una garantía de verdad en un "emisor superior", sea un individuo, una organización o un sistema de ideas. La aspiración a la garantía de verdad va acompañada de lo que Zuleta llama el juicio totalitario, el juicio incapaz de captar los matices, el

“todo o nada” que pasa frecuentemente por rigor o coherencia, cuando no es otra cosa que dogmatismo. Ese dogmatismo que Zuleta ha enfrentado desde Platón, desde Marx, Nietzsche y Freud, pero que sobre todo ha enfrentado y enseñado a enfrentar desde el arte y la literatura. Sus trabajos, muchos aún inéditos, sobre Cervantes, Goethe, Balzac, Dostoievski, Tolstoi, Kafka, Thomas Mann, para citar algunos, se orientan, no a la crítica literaria tradicional sino a mostrar que la literatura y en general el arte, nos ayudan a comprender nuestra situación aquí y ahora, o para decirlo con las palabras de Kafka citadas por Zuleta, “Los poetas ofrecen a los hombres nuevos ojos para ver el mundo y cuando se ve el mundo con ojos nuevos, se puede entonces cambiarlo”. No se trata de nada milagroso; lo característico de toda obra literaria verdaderamente lograda es esa polifonía de que habla M. Bakhtine, refiriéndose a las novelas de Dostoievski, la capacidad de dejar hablar y actuar a los personajes en el contexto de la obra sin convertirlos en simples portavoces de las concepciones del autor. Bakhtine dice al respecto: “Se trata ante todo, de una libertad y de una independencia de los personajes en la estructura misma de la novela, en relación con el autor, o más exactamente en relación a las definiciones habituales ‘exteriorizantes’ y ‘acabadas’ del autor. Eso no significa de ninguna manera que el héroe quede por fuera de su designio artístico. Solamente este designio predestina, si se lo puede decir, el héroe a la libertad (relativa, evidentemente) y lo introduce bajo esta forma en el plan estricto y calculado del conjunto”. Si una novela es solamente el desdoblamiento ficticio de un sujeto o la gratuita arbitrariedad se está frente a un producto sin significación; sólo la capacidad polifónica asegura su riqueza significativa y, por ende, su efecto crítico sobre el lector. En el trabajo de Zuleta existe un ejemplo espléndido de su teoría de la lectura de una novela: *Thomas Mann, La montaña mágica y la llanura prosaica* (1977). Allí muestra que lectura no es recepción pasiva sino diálogo entre la obra y el lector. En su texto sobre *La montaña mágica* Zuleta no pretende leer a Thomas Mann para sus propios lectores sino presentar una lectura posible que puede ser confrontada con otras lecturas. Toda lectura verdaderamente seria tiene que ser actividad interpretativa; en una palabra tiene que ser un taller. Si la lectura no tuviera la posibilidad de ser transformadora sería una de las actividades más extrañas y estúpidas que se hubiera inventado la cultura humana.

En *Arte y filosofía* Zuleta muestra cómo las exigencias de la lectura crítica son extendibles a las artes plásticas, la arquitectura y la música.

ca. Esto es muy importante pues si bien se acepta sin demasiadas reticencias la necesidad de un trabajo en lo referente a la literatura, desgraciadamente se sigue insistiendo en una actitud acrítica, cuando se trata de un cuadro o una escultura, hasta el punto de que quienes ejercen la crítica artística frecuentemente encarnan y promueven la más absoluta ignorancia so pretexto de no dañar la presunta espontaneidad de la obra artística. Zuleta insiste, por el contrario, en la necesidad de acudir a los instrumentos críticos de la filosofía, la historia, la antropología y el psicoanálisis, en fin, de todas aquellas disciplinas que se han forjado para conocer el hombre en cuanto ser social, en el proceso de la relación con la obra artística. El juicio estético, cuya complejidad señaló Kant y al cual está dedicado el capítulo V de este libro, tiene que armarse con las herramientas del conocimiento. Otra cosa muy distinta es que se caiga en una utilización equivocada de estos instrumentos y se pretenda reducir la obra artística a uno de estos enfoques, pero estos reduccionismos que efectivamente desvirtúan y empobrecen el trabajo artístico no pueden ser confundidos con la utilización correcta de estas disciplinas.

Para terminar estas notas de lectura es bueno señalar una idea que atraviesa todo el libro como un hilo conductor: Zuleta sostiene, siguiendo a Lacan, que a la verdad no se adapta una persona como se puede adaptar a la realidad; la verdad transforma o es reprimida. "A una verdad nueva, dice Lacan, no es posible contentarse con hacerle lugar, pues de lo que se trata es de tomar nuestro lugar en ella". No hay pues coexistencia pacífica entre concepciones incompatibles; en una forma muy directa se trata aquí del tercer principio kantiano: ser consecuentes. No sobra señalar esto, pues algunos confunden las cosas y creen que la superación del dogmatismo es el más cómodo eclecticismo, o llamado de manera más precisa, la inconsecuencia. Contra esta inconsecuencia escribió Zuleta unas líneas muy significativas en "Tribulación y felicidad del pensamiento" que son al mismo tiempo una excelente aproximación al segundo principio o el ser capaz de colocarse en el lugar del otro: "...la única manera que tiene el pensamiento de respetar otro pensamiento, de tomarlo en serio, de dejarse afectar por él consiste en pedirle cuentas, tratar de entenderlo y objetarlo". En una palabra ni rechazo dogmático, ni tolerancia indiferente, pero para lograr esto es preciso ser capaz de luchar para aprender a pensar por sí mismo.

Grecia, la doctrina de la demostración y la tragedia

Voy a comenzar por exponer brevemente la manera como se desarrolló en Grecia la teoría del conocimiento a partir de Sócrates y Platón, que para lo que ahora nos interesa consideraremos en conjunto. Nos introduciremos al problema enfrentándonos al hecho de que en Grecia se dan al mismo tiempo la ciencia, la tragedia y la filosofía.

Propiamente hablando, la ciencia es griega. Esto no quiere decir que no existan, antes de Grecia, conocimientos diversos; desde luego que sí, por ejemplo en Egipto conocimientos de geometría, y en Caldea de astronomía y muchos otros, pero lo que llamamos ciencia en la modernidad viene de Grecia, en el sentido de que los conocimientos griegos tienen una formalización científica; es decir, la geometría puede estar en Egipto como práctica para las construcciones, para cobrar impuestos, para medir tierra reduciendo terrenos de diferentes formas a una misma unidad de medida (que es de donde proviene su nombre por lo demás), pero la geometría en el sentido que le damos nosotros ahora, la geometría en un sentido científico, expuesta como un sistema de deducciones a partir de axiomas, deducciones con demostraciones, eso es lo que Grecia aporta: la doctrina de la demostración.

Por otra parte, en las condiciones históricas de Grecia no tenemos un arte secreto; en Grecia se levanta la filosofía desde muy al comienzo como un intento de explicación del mundo por sí mismo, es decir, no por el mito, no por la religión, sino por los elementos naturales, como en Tales, en Heráclito, etc. Esa filosofía evoluciona hasta el siglo V cuando llega a convertirse en una teoría del conocimiento: en lógica y en crítica. Ahora bien, lo que pasa en Grecia es un fenómeno realmente extraordinario, los griegos disponen de una libertad de pensamiento de la que carecen la mayor parte de los pueblos de la antigüedad. En Grecia no nos encontramos con un texto sagrado, una Biblia, un Corán, un Rig-Veda o algo así, con relación a lo cual uno pueda ser hereje; desde luego que su religión está expuesta por escrito, pero por los poetas: por Homero, por Hesíodo y por otros, cada cual tiene su versión y nadie puede ser hereje con relación a un poeta. Ese

es el primer punto que debemos considerar puesto que constituye lo más inquietante de la cultura griega.

Debemos considerar también otros hechos: el hecho de que la religión griega sea muy poco represora, tanto en relación al conocimiento, como a la sexualidad; por ejemplo, los dioses griegos están muy lejos de dar buen ejemplo en cuanto a ese respecto: el señor Zeus anda disfrazado de cisne, de toro o hasta de lluvia de oro en todas sus correrías al escondido de su esposa Hera, siendo el más alto del Olimpo, los otros siguen desde luego su ejemplo; y mientras unos pelean por eso y se enfurecen, suena la risa de los dioses en la colina del Olimpo, porque los otros se ríen entre tanto. Dioses que ríen, dioses que gozan, es un fenómeno que para la mentalidad judaico-cristiana no deja de ser extraño. Pero sobre todo, dioses que no reprimen, al contrario, en lugar de ser culpabilizadores, los dioses griegos sirven para disculparse.

En La Odisea, por ejemplo, Telémaco sale en busca de su padre y uno de los primeros sitios donde llega es a la isla en que se encuentra Helena (la que formó aquel lío de la guerra de Troya cuando se fue con Paris), esta Helena le dice tranquilamente a Telémaco: "Pero yo no tuve la culpa, un dios (Eros) me lo inspiró"; es decir, la religión griega lejos de ser culpabilizadora, sirve más bien de disculpa, ese es un rasgo supremamente interesante. Encontramos igualmente el hecho de que puedan convivir al mismo tiempo las doctrinas más opuestas y que cada cual busque sus adeptos libremente: Heráclito, Parménides, por otra parte Empédocles y por otra Anaxágoras, y nadie puede declarar al otro hereje con relación a algo; esto es un fenómeno muy inquietante porque es lo que obliga progresivamente a probar, a demostrar, a hallar el porqué. Cuando no se puede salir del paso con una cita de un texto sagrado o de un gran profeta, cuando no se cuenta con los perniciosos auxilios del Espíritu Santo que declaró la verdad de una vez y para siempre, entonces hay que demostrar. Ese es el ambiente griego y por eso la filosofía surge en Grecia, porque allí está la exigencia de la demostración.

Pero también son condiciones que tienen su costo: la angustia griega. Esto es algo muy particular, porque Grecia también tiene una forma de existencia que permite elaborar la tragedia, precisamente porque es una existencia trágica. No es una casualidad que ellos hayan hecho la tragedia, hayan producido a Sófocles, a Esquilo y a Eurípides, es que su existencia misma es trágica: la tragedia es el

costo de la libertad. La tragedia es un resultado de condiciones donde no existe una referencia absoluta. Vamos a hacer una comparación para que quede más claro.

Comparemos el fenómeno trágico griego con un fenómeno de una existencia no trágica como por ejemplo, el del pueblo judío. Primero quiero definir trágico: lo estoy tomando en el sentido que le da Hegel en el segundo tomo de *La historia de la filosofía*, un capítulo que se llama "Las vicisitudes de Sócrates", donde Hegel explica qué entiende por trágico. Resumo brevemente lo que él dice:

Un hecho trágico, un acontecimiento trágico, una forma trágica de existir, sólo ocurre cuando se encuentran dos potencias igualmente válidas y no logran una síntesis.

En este sentido no debemos confundir trágico con triste, ni con espantoso. La muerte de un niño que es muy amado por todo el mundo es un fenómeno extraordinariamente triste y espantoso; la injusticia que se comete contra un santo o contra un justo cuando se lo tortura y se lo masacra es extraordinariamente triste, pero no hay nada trágico allí, es decir, no existe el drama de dos potencias válidas encontradas; hay una potencia válida: el justo, y otra que no es válida: la arbitrariedad de los torturadores; existe un poder arbitrario absoluto y entonces la consecuencia es algo muy triste. Lo que llamamos trágico es distinto: es cuando dos potencias igualmente válidas se enfrentan y no pueden encontrar una síntesis.

El caso de las vicisitudes de Sócrates que da Hegel como ejemplo y de donde saca su teoría de la tragedia, muestra que Sócrates defiende un punto de vista que es esencial al racionalismo: el punto de vista de los derechos de la conciencia. A Sócrates no se le puede acusar de un delito particular, de haber violado una ley de Atenas, su crimen en cierto sentido es ninguno, y en otro sentido es mucho peor que la violación de una ley cualquiera. Viola el fundamento de las leyes cuando predica que acatará todas las leyes de Atenas desde que él las considere justas; pero esa salvedad, "desde que las considere justas", es decir, sometida la ley, la objetividad de la ley, la validez de la ley a la conciencia, al criterio de la conciencia, al principio de pensar por sí mismo, que es el principio primero del racionalismo, eso no lo puede tolerar la ley. El problema de Sócrates propiamente hablando no es con la religión, es con la legislación, con las leyes, porque su posición es un principio subjetivo y la ley no puede aceptar ser relativa a un principio subjetivo.

Supongamos que Sócrates lo lleve a cabo de una manera muy noble, pero no podemos aceptar el principio, era lo que decían los atenienses, era lo que decía su gran enemigo Aristófanes. Nosotros tampoco podemos aceptar el principio y de todas maneras nadie lo puede aplicar en la vida. Nadie le puede decir a un hijo: "Haga lo que usted considere bien hecho" y dejarlo por ahí. ¿Desde cuándo le va a empezar a decir eso? De todas maneras tiene que enseñarle qué considera bien hecho. Lo mismo ocurre con la legislación que no puede darse ese lujo, porque qué tal que alguien diga: "Bueno yo no pago impuestos porque yo no considero que eso sea justo". No todo el mundo es Sócrates, a lo mejor él los pagaría. Si el principio de la razón subjetiva, de la verdad de la conciencia rigiera, la ley se derrumbaría entera y, sin embargo, ese principio no puede ser tampoco abandonado: actuar contra su propia conciencia es ser un esclavo. La tragedia se produjo porque en ese momento se enfrentaban dos principios válidos, la ley y la conciencia, y no encontraron una síntesis.

Si consideramos la tragedia de "Antígona", encontramos que ella defiende un principio subjetivo. Hay una magnífica exposición de Hegel al comenzar el II tomo de la *Fenomenología del espíritu*. Donde nos muestra esa situación de la tragedia, en la que se enfrentan dos valores: los derechos de la ciudad que han sido violados por el hermano que se levanta contra su propia ciudad y los derechos del amor, del amor fraternal. Antígona se encuentra con que el amor que tiene por su hermano la impulsa a darle sepultura, a no dejar que su cadáver esté abandonado a las aves de rapiña y a los perros como parte de su castigo, y por eso se enfrenta a Creonte, el jefe de la ciudad, admitiendo que ha violado la ley pero que sigue otras leyes que no son de hoy ni de ayer, sino que han estado siempre ahí escritas desde siempre en el corazón humano, que no son como las que él proclama que apenas aparecieron ayer, sino que son las leyes del amor. Así, ambas posiciones son válidas, porque la ciudad también necesita sus leyes... y entonces el resultado es trágico.

La tragedia siempre va en esa dirección, cualquiera de las grandes tragedias se puede describir en ese sentido; comparemos por ejemplo con Abraham, a él nada le parece trágico porque tiene un punto de referencia absoluto: Dios lo mandó; así el problema en cierto modo se reduce: todos los problemas del bien y del mal, en cierto modo quedan reducidos al principio de obediencia o desobediencia; bien es obedecer a Dios aunque mande matar a Isaac; mande lo que mande Dios,

Abraham no entra en una tragedia. Cuando llega a Egipto, Abraham tranquilamente vende a Sara para el harem del faraón con tal de que le dejen pastar a su pueblo los ganados en las vegas de Egipto y no encuentra eso absolutamente trágico: su misión es defender a su pueblo, que se multiplicará y será bendito de generación en generación; esa es una orden de Dios, allí no hay ningún problema entre el amor y la continuidad de su pueblo, no se crea una situación trágica, porque donde hay un referente absoluto, un punto de vista absoluto, no hay tragedia; hay cosas tristes, dolorosas, pero no hay una potencia que se pueda levantar frente a un absoluto con igual validez; sólo tiene validez lo que Dios proclama, lo otro es desobediencia humana, desconfianza humana y falta de fe.

Todo eso nos permite señalar aún más la cualidad de una existencia como la griega en el sentido de la libertad de pensamiento. La coexistencia en una misma ciudad, por ejemplo Atenas, o en el ámbito en general de la Hélade, Éfeso, o tomando todas las ciudades de las colonias griegas en el Mediterráneo, de una cantidad de doctrinas contradictorias: unas materialistas, otras idealistas, unas que proclaman el movimiento como un absoluto (Heráclito) otras que niegan el movimiento como una apariencia (Parménides, Zenón), es decir, un juego de doctrinas y de filosofías que se oponen entre sí y se disputan entre sí una clientela, digamos así. Ahora bien, para disputarse en esa forma unos seguidores y la fundación de una escuela hay que recurrir a la demostración; este criterio es el que obliga a los griegos a formular la ciencia y les permite encontrar desde muy temprano, ya en Platón, el principio y la matriz de todas las ciencias: la lógica.

Vamos, pues, a invertir la proposición de San Juan en su Evangelio y a poner exactamente la proposición contraria: No es verdad aquello de que "la verdad os hará libres", porque faltaría todavía saber quién la tiene. Más bien es verdad lo contrario: "La libertad os hará veraces", os obligará a tener que demostrar, no os permitirá refugiaros en una autoridad.

Queda muy claro en Platón, y muy desde el comienzo, que el principio de la ciencia es el principio de la demostración y que en eso se diferencia de todo principio que sea solamente de autoridad. En el *Gorgias* por ejemplo, vemos a Sócrates cómo le discute al Gorgias que cita para argumentar, le dice:

Gorgias, aquí puedes traer a los siete Sabios de Grecia, puedes traer a Pericles, puedes traer además a todos los griegos juntos y

hacer que todos juren que tú tienes la razón y sin embargo, Gorgias, eso no demuestra nada; lo que tú sostienes lo tienes que demostrar tú mismo.

Ese es el principio esencial de la ciencia. Ninguna autoridad, ni la tradición (la tradición es una autoridad), ni la apariencia, ni el consenso, ni la mayoría, porque la mayoría tampoco demuestra nada en ciencia. La ciencia es muy poco democrática en ese sentido y ustedes saben que en ningún congreso científico se le ocurre a nadie votar: aquí unos piensan que el cáncer viene de un virus, otros que es hereditario, etc., ¡votemos! No, si no demostramos no sabemos nada. Mucho menos porque lo dijo fulano, que comparativamente no sería democracia sino tiranía. Ustedes ven eso operando en la historia, en la situación histórica de Galileo, que sostiene una tesis que tiene en su contra a la mayoría. Si hubiera habido unas elecciones a ese respecto habría sido lamentable para Galileo: tiene en contra al Papa, la Biblia, la tradición y casi la percepción. Y sin embargo, tiene a su favor una cosa: puede demostrarlo; eso es todo y no se necesita más.

Pero para que eso exista se necesita que primero se haya dado la libertad, la necesidad de la demostración, por lo tanto no es una casualidad que nosotros nos encontramos el elemento primero y como por decirlo así, la piedra fundamental de la lógica en la cultura griega, en un diálogo de Platón sobre la sofística: *El sofista o del ser*. Así como en la vida cotidiana la falta de una referencia absoluta puede conducir a una formulación trágica de la existencia, (trágica no quiere decir triste. Dice Nietzsche: "El héroe trágico es aprobador de la vida"). Así mismo en el orden del pensamiento la falta de un dogma suele conducir al conocimiento, a una posición trágica: la verdad es necesaria, pero inaccesible.

Una de las características del dogma y del pensamiento dogmático más conocida es que en éste la verdad de un discurso depende de su emisor: porque lo dijo fulano. Sea un dogmatismo político, religioso o de cualquier tipo, la garantía de verdad depende de la fidelidad a un fundador. Los dogmáticos ortodoxos en cuestiones de psicoanálisis citan a Freud o a Lacan, etc., y si lo dijo Freud, es verdad; o en cuestiones de marxismo, entonces con una cita despachan cualquier discusión. El dogmatismo siempre tiene esa característica, cree que la fidelidad a un fundador es un criterio de verdad, y que por lo tanto es el emisor el que determina la

garantía de verdad de un texto; el emisor hace divino el texto, la Biblia es la palabra de Dios.

En la ciencia ocurre lo contrario: mientras más establecida esté una ciencia más ingrata es con respecto a sus fundadores. A nadie se le ocurre decir que los tres ángulos de un triángulo suman dos rectos porque lo dijo Euclides (Euclides podía no haber dicho nada), eso lo puede demostrar cualquiera muy fácilmente, es decir, nadie cae en esa ridiculez en geometría, o si cae es porque no sabe lo que está diciendo. No piensa por sí mismo. El otro problema es que cuando se carece de ese dogma, de ese criterio de autoridad, de ese texto sagrado manejado por una casta sacerdotal que determina de una vez si uno es un hereje o está en la línea, cuando no se tiene esa condición, también hay otro peligro: el peligro de no saber nada sobre la verdad, la caída en el escepticismo, la creencia de que no existe en realidad ninguna verdad sino sólo verosimilitud, cosas que a uno le parecen verdaderas y que cada cual tendrá su verdad según le provoque. Ese es el peligro de esa libertad, ese es su costo, la angustia de que se desaparezca todo criterio efectivo de verdad y todo se precipite en la subjetividad; el hombre es la medida de todas las cosas, cada cual tiene su verdad y no puede nadie, porque no hay criterio alguno de autoridad exterior, decirle a otro que la suya es más verdad.

La figura de la Sofística es una figura particular del escepticismo, es una figura curiosa. La Sofística sostiene que cualquier cosa puede ser refutada o demostrada y que eso depende más que todo de la habilidad del que habla, de su manera de manipular la argumentación. Los sofistas prometían enseñar a sus pupilos a cambio de dinero, la retórica y el arte de la argumentación, recorrían a Grecia prometiendo que iban a enseñar a demostrar todo, porque, según ellos, en el fondo cada uno no defiende sino su poder, su placer, sus intereses, cuando pretende defender la verdad. No hay tal verdad, es una simple pretensión —dice Calicles discutiendo contra Sócrates en el Gorgias—. ¿Cuál verdad? Esa es una manera que tenemos de ocultar nuestros intereses, queremos dominar a los otros pero como no podemos decirles que eso es lo que queremos, entonces les decimos que estamos buscando la verdad, que resulta curiosamente coincidente con nuestros intereses. Yo simplemente confieso lo que tú callas. El hombre siempre busca el poder, la dominación, el disfrute.

Sócrates, no deja de estar inquieto por esa fuerza de la sofística que hace de su posición un ataque de franqueza contra la filosofía,

que pretende ser neutral y buscar no se sabe qué verdad en el cielo o no se sabe dónde, cuando en realidad –según los sofistas– lo que están es seduciendo a la gente para conseguir poder. Y a Sócrates le queda difícil responder a esa argumentación que es muy fuerte. La sofística era muy fuerte y no es una casualidad que haya sido necesario encontrar la lógica para parar el discurso del sofista. Sócrates le dice: “¿El poder? ¿El poder sobre quién, sobre los demás o también sobre ti mismo?” “¿Cómo sobre mí mismo?” –dice Calicles– “¡Sobre los demás!” A lo cual responde Sócrates: “Cuando es sólo sobre los demás, el hombre puede ser esclavo de sus estados de ánimo; cuando no tiene ningún control sobre sí mismo, no tiene entonces tampoco el poder de tener un proyecto con continuidad, porque la primera cosa que en el camino se le atraviesa y le provoca, le arrastra porque es su disfrute y entonces no tiene ningún poder tampoco sobre el mundo, porque no tiene dominio de sí mismo y su continuidad”.

Una razón muy fuerte, más bien kantiana que platónica, pero que desde ahora es bueno aportar a la lucha contra la sofística, es que el hombre necesita ser reconocido, pero no por sus esclavos porque los esclavos no pueden reconocerse sino por sus iguales, lo cual excluye la dominación. El discurso de la lógica tiene esta ventaja extraordinaria, la igualdad, aunque ya en el *Gorgias* se manifiestan algunas de esas formulaciones sólo vendrán a ser desarrolladas con todo vigor por Kant. Pero ya en *Gorgias* ustedes pueden ver algunas de las formulaciones principales del discurso científico.

El discurso científico se caracteriza entre otras cosas porque trata al otro, al destinatario, como a un igual, es decir, cuando alguien se dispone a demostrar algo, por ese solo hecho está tratando a su destinatario como a un igual. A un inferior no se le demuestra, se le ordena, a un superior se le suplica, se le seduce; se le demuestra a un igual y no solamente se le permite que intervenga y que refute, sino que se lo solicita, se le pide permiso para introducir una hipótesis diciéndole que es una hipótesis y que permita por un momento examinar a dónde conduce su desarrollo. ¿Con quién se habla de esta manera? El que está hablando como el geómetra, el que está hablando en una ciencia cualquiera está hablando con iguales, no está hablando con esclavos, está hablando con seres libres y aspira a ser reconocido por ellos. Por eso el tirano (también lo explica Platón) nunca logra ser reconocido, porque el tirano es temido y eso hace el intercambio distinto. Hay una fórmula muy notable que se encuentra al comienzo de *El banquete*,

donde Platón dice que el hombre es libre para dos cosas: para amar y para pensar, es decir, que nadie puede obligar a un hombre a amar o a pensar. Un tirano terrible, por medio de las amenazas y de las torturas nos puede obligar a trabajar en las minas, en los socavones, a extraer diamantes y oro para sus lujos; pero no nos puede obligar a que le amemos, ni a que pensemos como él.

Esa es, pues, la posición que Sócrates despliega inicialmente para enfrentar al sofista. Así vemos también cómo el poder es una desgracia. La gente sobre la cual tenemos poder no nos sirve ni siquiera de testigo porque nos tiene miedo; sólo nos puede servir de testigo y de referencia el que sabemos que está de acuerdo con nosotros porque lo hemos convencido, no porque nos tenga miedo, y porque si no está de acuerdo, no tiene ningún temor en decir: creo que está equivocado.

Con estas razones la fuerza de la argumentación de Calicles se va hundiendo y así surge la exigencia del racionalismo. Así Platón encontró la lógica, tratando de refutar al sofista, y encontró la fórmula principal de la lógica: la teoría de la contradicción. (*El sofista* 262B-264C). Dicha rápidamente, se puede reducir a lo siguiente:

Dos proposiciones contradictorias sobre el mismo objetivo, al mismo tiempo, desde el mismo punto de vista y en las mismas relaciones (son cuatro condiciones) no pueden ser verdaderas ambas.

Es la primera base sobre la cual se levanta la lógica y Aristóteles la va a desarrollar después en la teoría de la contradicción.

Es importante tener en cuenta que esa es una teoría cierta con las cuatro condiciones que Platón enuncia, es decir, desde luego se pueden hacer dos proposiciones contradictorias que sean ambas verdaderas si se trata de objetos diferentes, pero no sobre un mismo objeto. Ahora, eso de "sobre un mismo objeto" puede ser muy claro si se trata de un objeto empírico cualquiera, como cuando se habla sobre una persona, sobre un país, etc.; pero cuando se trata de un concepto no es tan fácil. Ustedes ven, por ejemplo, que los marxistas y los liberales son partidarios de la libertad y se detestan entre sí, cada cual denuncia al otro como enemigo de la libertad; lo que ocurre es que no están hablando de la misma cosa, tienen la misma palabra pero no están hablando de lo mismo: el marxista está pensando en las posibilidades efectivas de realizar en la vida práctica ciertas estructuras posibles que hay en los individuos; el otro está hablando de condiciones lega-

les para oponerse, para expresarse, para expresar su contraposición a quien ejerce el poder, para organizarse; está hablando uno en términos de posibilidad y el otro está hablando en términos de legalidad (económica, educativa, etc.); por consiguiente, no están hablando exactamente de la misma cosa, aunque los dos la llamen "libertad"; primero tendrían que ponerse de acuerdo sobre lo que tratan, si no, hacen un diálogo de sordos donde cada cual sigue con su argumento sin transformación posible. No es tan fácil estar seguros de que se trata de un mismo objeto cuando éste es un objeto empírico.

La otra condición impone que sea al mismo tiempo. Dos proposiciones contradictorias pueden ser verdaderas en tiempos diferentes, por ejemplo por la transformación del objeto, incluso tratándose de un objeto empírico: se puede decir que es pequeño y que es grande porque creció, que es joven y viejo, pero esto no se puede afirmar si se condiciona al mismo tiempo. Platón lo que formula es que sea sobre el mismo objeto, al mismo tiempo y desde el mismo punto de vista, porque también el punto de vista puede cambiar completamente las cosas. Desde qué punto de vista lo está diciendo, se puede ejemplificar con una fábula sobre la relatividad de las proposiciones al punto de vista, que dice así: animales inofensivos: el tigre, el león y la pantera. Animales altamente peligrosos: la gallina, el ganso y el pato... decía una lombriz a sus hijitos.

Desde el mismo punto de vista y en las mismas relaciones, desde luego, uno puede predicar del hombre que es muy grande con relación a la hormiga o muy pequeño con relación a la ballena; en las mismas relaciones no puede predicar nada contradictorio. Hemos repasado hasta aquí las cuatro condiciones de la teoría de la contradicción.

No confundir, cosa que pasa muy frecuentemente entre los marxistas, que traen de Hegel y de Engels una confusión inmensa sobre la contradicción; especialmente por el vicio de Hegel de llamar contradicción a cualquier cosa, incluso a una diferencia. En realidad, no hay que confundir la contradicción con las oposiciones reales, por ejemplo: hay una oposición de intereses entre la burguesía y el proletariado, pero allí no hay ninguna contradicción lógica, eso no tiene nada que ver con la lógica; por lo demás, si tiene algo que ver es que hay una implicación lógica, es decir, que no hay el uno sin el otro: no puede haber explotación sin explotadores y no puede haber explotadores sin explotados; se implican, no se excluyen. La contradicción

lógica es aquella en que se excluyen. Engels se perdió siguiendo el camino de la filosofía de la naturaleza, se perdió en el análisis de no sé qué contradicciones en la naturaleza (donde no hay ninguna, desde luego) y confundiendo todo con todo. Nosotros llamamos a dos fuerzas de manera arbitraria, positiva y negativa; pero positivas son ambas, la designamos así por convención, pero allí no hay nada negativo, hay una contraposición: dos fuerzas que se contraponen porque van en dos direcciones distintas o porque tienen una carga atómica distinta, No encontramos allí por ninguna parte la negatividad, la negatividad está en el juicio.

Debemos, pues, evitar confundir las contradicciones lógicas y las oposiciones reales y, sobre todo, no pensar que las contradicciones que llamamos dialécticas se confunden con las contradicciones lógicas. Ese es otro error muy frecuente, y se imagina que lo que pasa es que la dialéctica es la lógica, pero en un nivel superior y la otra es una lógica formal; que aquélla, la dialéctica, sí es una lógica, digámoslo así, de contenido. Realmente ese no es el problema; lo que se estudia como las oposiciones dialécticas son oposiciones de conceptos que, siendo contrarios, se requieren uno a otro, es decir, que se implican a pesar de su contraposición, en lugar de excluirse. Platón hizo varios análisis y Hegel celebra uno de los más conocidos, *El Parménides*, como la más bella muestra de la dialéctica en la antigüedad. Lo que Platón quiere mostrar es esto: que no hay cambio sin permanencia; que el cambio y la permanencia no son dos cosas que se excluyen; que no cabe predicar, como hizo Heráclito, el cambio en términos absolutos: todo se transforma sin cesar, no nos bañamos dos veces en el mismo río (y no solamente porque el río es otro, porque ha pasado el agua, sino que el bañista también es otro, se han cambiado su ser, su psiquis y su cuerpo). Le damos nombres a las cosas para consolarnos y para imaginarnos que siguen siendo iguales, porque su nombre sigue siendo igual, pero están cambiando continuamente, decía Heráclito. A lo que Platón contesta: todo cambia pero en la medida en que permanece, porque si no permanece no hay qué cambie; es decir, si un individuo cambia deja de ser como era, deja de ser lo que era, envejece o crece o madura; pero en la medida en que cambia sigue siendo el mismo, porque si cambiara tantísimo como para aparecer otro continuamente, no habría de quién hablar, ni siquiera habría un sujeto que pudiera cambiar, ni habría un mundo que pudiera cambiar y, para llevar más lejos las cosas, no habría nada de qué hablar: tan pronto mencionáramos el nombre

de algo, ya habría dejado de ser aquello en que estábamos pensando, no podríamos ni siquiera hablar (no digamos entendernos, sino ni siquiera hablar).

Es decir, la permanencia y el cambio son dos conceptos opuestos, pero sólo existen cuando se relacionan. También tenemos el ejemplo de Hegel: el ser y la nada son dos abstracciones, dos oposiciones radicales, pero sólo existen en la síntesis, en el devenir; mientras se mantengan por fuera del devenir, que es llegar a ser y dejar de ser y estar siendo, es decir, ser y no ser a la vez, entonces no son más que dos abstracciones vacías: "el ser" y "la nada", de los cuales poco podemos saber, poco podemos decir, parece que están unidos desde la antigüedad pero nunca se les ha visto por ninguna parte. Eso es lo que llamamos contraposiciones dialécticas: aquellas que se requieren, que sólo existen positivamente cuando están juntas a pesar de ser opuestas. Pero no cualquier contradicción es dialéctica: si yo digo un disparate con lo cual contradigo lo que está diciendo otro, no puedo salir con que lo que pasa es que yo soy dialéctico. Si alguno me dice: "Hombre, usted está contradiciendo lo que dijo al principio". –Y digo: "No importa, contradicciones hay en todo". No, esta es la respuesta de un sofista. No confundamos las dos cosas; a veces se confunden de la manera más extravagante la dialéctica y la sofística. Es bueno, pues, aclarar un poco este punto.

Ahora bien, Platón introdujo la lógica ante ese fenómeno de la angustia, del escepticismo de la angustia, del "ataque de franqueza de los sofistas", de la verosimilitud que se roba para sí todo y no le deja territorio alguno a la verdad. Es necesario fundamentar la verdad como demostración, es necesario, por lo tanto, fundamentar un principio, un esquema, una matriz inicial: esa es la lógica, ella nos da una serie de fórmulas incontrovertibles que no necesitamos demostrar. Por ejemplo: dos cosas iguales a una tercera, son iguales entre sí, ese principio lo utilizamos siempre que queremos demostrar una cosa. Siempre que abrimos la boca, dice Hegel, estamos haciendo lógica aunque no lo sepamos; es una regla, pero no es una regla impuesta, es una regla inmanente. Es una ley de inmanencia: para que una cosa resulte verdadera tenemos que estar seguros de que no es contradictoria consigo misma.

Toda la primera doctrina de la enseñanza tal como Platón la formula en *El sofista*, implica una teoría de la refutación. Platón opera de la siguiente manera en *El sofista* (lo pueden leer en el 229B-230B, en

cualquier edición); Platón allí nos da su teoría de la ignorancia: hay varias especies de ignorancia, dice, pero rápidamente lo que le interesa llegar a demostrar es que hay una especie de ignorancia más perversa que todas, más dañina que todas, que consiste en creer que se sabe lo que no se sabe. El fondo de la ignorancia para Platón está precisamente en creer que se sabe lo que no se sabe.

La ignorancia no es, pues, un estado de carencia, sino, por el contrario, un estado de llenura, un exceso de opiniones en las que tenemos una confianza loca y, desde luego, mientras mayor sea la ignorancia, mayor es la creencia en que se sabe lo que no se sabe. Si ustedes consultan con un científico por ejemplo, para una enfermedad, es posible que les diga: hombre no sé, habría que hacer exámenes de tales y tales, vamos a averiguar de qué se trata, no está claro. Pero vamos a la plaza donde una señora que vende hierbas y díganle los síntomas y verán que sí sabe: tiene el cuajo volteado o tiene un viento encajado o mal de ojo, y para eso es maravilloso el agua de boldo en ayunas. Y si siguen más allá y van a una sociedad mágica, allí sí saben todo, allí no falla nada, no hay un solo huequito de no saber: si pasó un eclipse, queda muy claro que el señor sol y su hija la luna entraron en un incesto, cosa peligrosísima para el orden de la vida y del mundo, entonces van a esconder los instrumentos por temor a que se levanten contra el que los maneja porque todo el orden está en peligro.

Es precisamente con la ciencia con la que empieza el saber de que no se sabe. Toda ciencia tiene circunscritos un conjunto de problemas que está investigando, porque sabe que no los sabe. No sabe cuál es el origen del cáncer, entonces está en un proceso de investigación. Y hay un conjunto inmenso de preguntas sin respuestas. Hay más: la ciencia acostumbra al individuo a vivir en un mundo de preguntas abiertas que no se cierran nunca; cuando se descubre algo, ese descubrimiento abre nuevas incógnitas; si se hace un descubrimiento tecnológico vinculado a la ciencia, digamos, por una parte, se resuelven problemas que antes no lo estaban pero, por otra, se abren, se abren problemas que quedan por resolver, se abre un mundo nuevo de misterios. La ciencia no puede operar sino manteniéndose en un mundo de preguntas abiertas que no están resueltas todas, y sus respuestas, cuando se resuelven, abren otras preguntas. Esa fórmula de Sócrates de que "sólo sé que nada sé", con la que andaba por todas las plazas de Atenas, no era ningún principio de autocrítica ni, menos aún,

ninguna falsa modestia; tan sólo trataba de fundamentar que el primer saber efectivo es un saber crítico: el reconocimiento de un "no saber".

Ahora bien, si nosotros aceptamos esa doctrina platónica como se encuentra, por ejemplo, en *El sofista*, la doctrina de la ignorancia, entonces ésta, en el fondo, es la incapacidad de saber que no se sabe. Es una idea muy refinada. En realidad uno se imagina que eso no es tan claro, pero realmente lo que pasa es que uno muchas veces no se hace preguntas, porque oscuramente tiene respuestas aunque no las haya hecho explícitas; las tiene preconscientes, tiene muchas respuestas para las cosas y por eso ni siquiera se las pregunta. Tomemos un ejemplo: cuando uno dice por qué Latinoamérica es un conjunto de países atrasados y Norteamérica es un país desarrollado, cuando en realidad Latinoamérica fue conquistada y poblada antes (Bogotá es muchísimo más vieja que Nueva York y Cartagena ni se diga, cuando Cartagena ya funcionaba como una gran ciudad del nuevo continente, Nueva York era una colonia holandesa), ¿por qué eso se desarrolló y esto no? Uno no se hace casi nunca la pregunta porque está habitado por respuestas ideológicas aunque no las explicita, está habitado por respuestas del clima, la religión y el carácter de los conquistadores: los españoles son perezosos, los ingleses no; después se acuerda: ¡ah, pero en la India y en África lo que dejaron fue peor que los españoles! También empieza a pensar: ¡tal vez es la raza o el clima, el trópico!, en fin. Es por eso que uno no se hace la pregunta: porque está invadido por respuestas implícitas; entonces no puede hacerse historia explicativa, sino simplemente narración histórica; este es un ejemplo, pero hay miles. Estamos habitados por respuestas ideológicas implícitas. No siempre ocurre que no nos preguntemos, sino que implícitamente tenemos la llenura platónica sin formularla. Esas opiniones, a las cuales se refiere Platón, quedan muchas veces en la forma de la opinión implícita preconsciente; ideas que circulan y que funcionan como un saber, como una respuesta, hasta el punto de que nos impiden hacernos las preguntas.

Veamos ahora la réplica de Platón inmediatamente después de formular esta teoría: Platón saca la primera consecuencia. ¿Cómo se hace para luchar contra la ignorancia? ¿En qué consiste la enseñanza, en qué consiste la educación? Platón dice que en la refutación, en primer lugar: no se puede alimentar bien al que tiene una indigestión, primero necesita vomitar, purgarse y que le empiece a dar hambre; al

que tiene una indigestión no se le puede dar un banquete. Si la ignorancia fuera tan sólo una carencia de saber, no habría nada más fácil que la educación, sería como darle de comer a un hambriento; pero desgraciadamente el asunto no es tan fácil porque se trata precisamente de darle de comer a un indigestado. Esa es la consecuencia que saca Platón. Veamos un texto:

Extranjero. —Por eso, con el propósito de eliminar una ilusión de esta clase, se arman contra ella de un método nuevo (una ilusión de esta clase, de que se sabe lo que no se sabe).

Teeteto. —¿Cuál?

Extranjero. —Plantean a su hombre una serie de cuestiones a las que, creyendo él que responde algo que valga la pena, no responde, sin embargo, nada que tenga valor, luego, comprobando, fácilmente lo vacío de opiniones tan equivocadas, las reúnen en su crítica, las confrontan unas con otras y por medio de esta confrontación, las demuestran, acerca de los mismos objetos, bajo los mismos puntos de vista, bajo las mismas relaciones, mutuamente contradictorias.

Allí está planteado el método socrático de refutaciones. El primer paso de la educación es la crítica lógica: tomar las opiniones, hacer que éstas se vuelvan explícitas sin temor alguno y someterlas luego a una confrontación lógica. La primera crítica es inmanente, esa es la crítica no dogmática, eso es muy importante. Inmanente quiere decir que no le opongo a lo que él dice otra cosa que yo digo, sino que primero examino si lo que él dice no es contradictorio consigo mismo. Es decir, la primera parte es la crítica lógica, o sea, examinar si no hay contradicciones en el mismo sentido, sobre el mismo objeto, en las mismas relaciones, al mismo tiempo, desde el mismo punto de vista. Esa crítica inmanente es esencial. No vayan a creer ustedes que es crítica la operación del dogmático, que tiene la verdad en el bolsillo bajo la forma de un catecismo, de un librito rojo, o cualquier otra autoridad absoluta y entonces nos viene a demostrar continuamente nuestro error haciéndonos ver su verdad.

Así alguien se puede dar el lujo de refutar el psicoanálisis, por ejemplo, porque Freud es ateo y por lo tanto, toda su teoría está equivocada; claro que eso ahorra tiempo. Otra cosa sería mostrarle a Freud que lo que él dice sobre los sueños se contradice en sí mismo, y también otra cosa sería demostrarle que lo que él dice sobre los sueños no corresponde con lo que los sueños son, que así no se explican sino de

otra manera y decir de cuál; eso sería menos cómodo y mucho más largo. Una cosa sería refutar a Marx diciendo: "Pues, comenzando porque es un materialista, además cree que la lucha de clases, que es una malignidad, es el motor de la historia"; otra cosa muy distinta y más complicada sería meterse en *El capital* y demostrar que lo que afirma Marx que son las leyes de la acumulación del capital, no es cierto, que se contradice consigo mismo y que se contradice con la forma real de la acumulación del capital, o que ésta no se da. El dogmático opera por la comparación, no por la crítica inmanente que es la que propone Platón; la comparación cómoda: usted muestra un mapa y yo le digo: ese mapa está equivocado, mire, el río suyo desemboca allí y en mi mapa desemboca en otro lado; no, eso no demuestra nada. Lo que Platón propone es supremamente diferente: la crítica inmanente; no la crítica trascendente remitida a una autoridad, a un texto, a un mapa, etc., sino la crítica interna primero. Esa es la que llamamos también crítica lógica: lo primero que hay que examinar en un texto es que no se contradiga a sí mismo porque si es así, entonces queda refutado.

La teoría de la contradicción es una teoría esencial a la cual Kant llega a darle incluso una categoría ontológica, es decir, que se refiere a la posibilidad de la existencia de algo. ¿Qué quiere decir que algo es imposible? Dice Kant: quiere decir que tiene determinaciones contradictorias, eso es lo imposible, es decir, eleva la contradicción platónica, a una formulación ontológica: lo que tiene determinaciones contradictorias, no existe; por ejemplo, un animal verde e invisible, no existe; no me vengan después a decir que no lo he buscado suficientemente, no necesito buscarlo, no necesito perderme en todos los bosques en busca de ese animal; desde luego que sé de antemano que no existe, puesto que se han dado determinaciones contradictorias. Esa es la crítica inmanente, en una forma muy burda la ejemplifico, pero sería muy mal cazador si me fuera primero empíricamente a examinar todas las selvas para comprobar empíricamente si existe o no existe un animal verde invisible.

Ahora bien, la crítica inmanente, desde luego, no es suficiente; algo puede no ser contradictorio y también ser falso o, por lo menos, equivocado e inexistente sin que tenga contradicciones internas. No no hay ninguna contradicción interna, por ejemplo, en el unicornio, eso no quiere decir que exista, sólo tiene valor en la negativa, pero en todo caso es la primera exploración que hay que hacer. Lo segundo es

que el que afirma algo debe demostrarlo; es decir, uno nunca puede salirle al otro con que: "Mi tesis es ésta ¡pruébeme que no!" Porque algo así no es una tesis, ni siquiera una hipótesis. Una hipótesis sólo surge de una verdad establecida, es decir, demostrada, conocida, que se extiende a algo desconocido con algunas variaciones. No es una hipótesis cualquier afirmación, si digo que en el centro de la tierra hay un bote de mermelada de mora, no les puedo decir a ustedes: "¡Pruébenme que no!"; no vamos a probar nada si no está basado en ningún conocimiento anterior, es un absurdo, no es ninguna hipótesis. La hipótesis requiere que algo conocido se haya extendido.

Así pues, la primera fórmula es que si concebimos la ignorancia como una llenura, como un estado de confianza loca en un exceso de opiniones, entonces la primera forma de la enseñanza es la refutación, de hecho es así. Cuando alguien comienza a estudiar alguna teoría que tenga algunos visos de científicidad, lo primero que descubre es una ignorancia propia. Por ejemplo: todo el mundo sabe qué es la mercancía y qué es el dinero, por lo menos sabe que es mejor tenerlo que no tenerlo, además puede dar ejemplos de mercancías: todas las vitrinas de los almacenes están llenas de ejemplos; lo sabe en el sentido de que tampoco tiene que ir a buscar en el diccionario la palabra mercancía a ver qué quiere decir. Cuando lee *El capital* se da cuenta de que no sabía qué era la mercancía, que la confundía con valores de uso que están en venta u objetos que están vendiendo; descubre que no sabía cuál es el problema esencial de la mercancía: que es un producto del trabajo humano destinado al cambio, cambio de propiedad, y que a partir del cambio se da la permanencia del valor como un poder sobre el trabajo humano, pasado o actual. Actual porque se pueden vender los millones de camisas de la fábrica y cambiarlos por dinero con el cual se pueden pagar salarios, es decir, conseguir trabajo, y si no se pueden vender, se desaparece el valor y se quiebra la empresa; que también el valor está en circulación o desaparece; es decir, todo lo que es la mercancía, no lo sabíamos. Lo mismo ocurre cuando alguien empieza a estudiar psicoanálisis, se da cuenta de que creía tener muy claro qué eran los celos, pero al estudiar el texto de Freud sobre el tema, descubre que no tenía nada en claro y que los celos son más bien una tipología del amor. Del mismo modo puede ocurrir cuando, entrando en la lógica de una ciencia, se ponga en cuestión la lógica de nuestros saberes implícitos, de los saberes de los cuales podemos dar ejemplos, de los que creemos que sabemos porque

conocemos las palabras y conocemos ejemplos. Aun no siendo en las mismas condiciones que dispone Platón del diálogo, sino, por ejemplo, en el caso de un estudio solitario:

De forma que, al ver esto (la práctica de la crítica inmanente –la crítica lógica–) los interlocutores llegan a concebir un descontento de sí mismos y llegan a alimentar posiciones más conciliadoras respecto de los demás. Gracias a un tratamiento de esta clase, todas las opiniones orgullosas y quebradizas que ellos tenían sobre sí mismos les son quitadas, privación esta en que el oyente encuentra el mayor de los encantos y en que el paciente encuentra el más duradero provecho. Hay, en efecto, mi joven amigo, un principio que inspira a los que practican este método purgativo, el mismo que hace decir a los médicos del cuerpo que el cuerpo no podría sacar provecho del alimento que se le da hasta tanto que se hayan evacuado los obstáculos internos. Así, pues, a propósito del alma se han forjado ellos esa misma idea: de todas las ciencias que se le puedan ingerir, ella no va a sacar ningún provecho hasta tanto que se la haya sometido a la refutación y hasta tanto que, gracias a esa refutación, haciendo que llegue a sentir vergüenza de sí misma, se la haya desembarazado de las opiniones que cierran el camino a la enseñanza, que haya sido llevada a un estado de pureza evidente y haya llegado a la creencia de que sabe exactamente lo que sabe, pero no más de lo que sabe.

La formulación de Platón sobre la enseñanza deriva entonces de su concepción de la ignorancia. Ahora bien, éste es un primer elemento: el racionalismo platónico, el primer racionalismo Sócrates-Platón. Ese racionalismo se encuentra con inmensas dificultades y esto ocurre con todos los racionalismos; con el kantiano, con el cartesiano, que tienen mucho en común: su posición ante la autoridad, su posición ante la demostración, su posición ante la tradición, su posición ante la ignorancia; aunque desde luego mucho más desarrollado Kant que Platón, y mucho mejor planteado. Platón se precipita en un idealismo objetivo, en la creencia en unas ideas eternas y en un cielo inteligible, que oscila continuamente entre posiciones fuertes, en la medida en que las deriva de la geometría, y posiciones extremadamente débiles, en la medida en que, por ejemplo, cree que hay un modelo ideal de todo ser real. Una esencia que antecede a la existencia, es decir, en la medida en que se precipita en el idealismo, lo cual

no es necesariamente condición para un racionalismo. Lo que quiero decir es que un racionalismo fuerte como el de Platón, de todas maneras, encuentra una serie de problemas que son supremamente curiosos. Por ejemplo, cuando Platón trata del amor y del arte encuentra una dificultad muy grande, y al leer sobre ese tema en Platón se verán oscilaciones extraordinarias; el arte, podríamos decirlo así, es la cruz de su pensamiento, no hay cosa que más ame, no hay cosa en la que más confíe y, sin embargo, continuamente también es algo contra lo que está hablando: de la ciudad hay que echar a los poetas, porque la poesía no se puede introducir en una organización perfecta del Estado. Kafka comentaba esto diciendo:

Tiene razón, los poetas ofrecen a los hombres nuevos ojos para ver el mundo y cuando se ve el mundo con ojos nuevos, se puede entonces cambiarlo, se concibe la posibilidad de que cambie. La función del Estado es la conservación de lo existente, tiene razón.

A veces lanza una andanada contra la poesía que cubre todo un diálogo, en *Ion* por ejemplo. Resumo: se encuentra Sócrates con Ion que acaba de ganar en las olimpiadas un premio de recitación de poemas y le empieza a preguntar: —¿Los poetas son aquellos que hablan muy frecuentemente de guerras? (pensando en Homero, la guerra de Troya y La Ilíada). —Claro, hablan muy frecuente de guerra. —¿Ah, y saben mucho de guerra? ¿A ti te gustaría que los ejércitos de tu patria estuvieran dirigidos por un poeta? —No, tal vez no. —¿Los poetas también son aquellos que hablan mucho de enfermedades, no? —Sí, mucho. —¿Te gustaría que si estuvieras enfermo en lugar de un médico te tratara un poeta? —No, claro que no. —¿Hablan mucho de viajes los poetas, no? ¿Y de la marinería? —Sí, mucho. —¿Te gustaría ir en un barco cuyo capitán fuera un poeta? —No, claro que no. —Ah, entonces hablan mucho de lo que no saben, de lo que no pueden hacer, de lo que no tienen experiencia directa, eso son los poetas. —Parece —dice Ion.

Encontramos en Platón esa posición, pero también encontramos lo contrario: cuando su posición racionalista lo conduce a un impasse apela a los poetas; se puede ver en todas partes de su obra. En *Menón* va a demostrar esta tesis: que si uno no sabe que no sabe, que si uno no conoce que no conoce la verdad, no puede investigar nada porque cree que ya lo sabe; que para poder investigar algo es necesario saber

que no lo sabe. A lo cual replica Menón: bueno, pero si no sabemos algo, ¿cómo podríamos buscarlo? Y si por casualidad nos lo encontráramos, ¿cómo podríamos reconocer qué es lo que buscábamos, si no lo sabíamos? –¡Ah!, –dice Sócrates:

Esto es grave. Entonces habrá que apelar a los poetas porque los poetas son aquellos que saben la verdad, aunque no saben por qué la saben.

Existe, pues, en Platón una oscilación sobre el problema del arte, lo mismo que sobre el problema del amor, en *Fedro* es donde mejor se ve (recomiendo la lectura 243E–245C de *Fedro*). Aquí se trata de lo siguiente (voy a resumir de manera rápida y un poco burda):

Fedro comienza por un discurso de Licias, en el que trata de demostrar que nada puede ser peor que un enamorado y que no hay un error más grave para cualquiera que hacerle caso a una persona que esté enamorada de uno, cualquiera que sea. ¿Por qué? Porque no hay nadie que tenga menos capacidad crítica que un enamorado: a un enamorado le parece divino todo lo de la amada, incluso sus defectos pueden gustarle más que sus virtudes. ¿Cómo le va a hacer un caso a una persona así, que está trastornada verdaderamente hablando? Un enamorado delira que su objeto de amor es esencial y completamente diferente a todas las demás personas, proclama que sin él no puede vivir (lo cual es supremamente peligroso) y le exige al amado que proclame lo mismo de él. Bueno, no hay nada más aparatoso, más estorbo, más inconveniente que un enamorado. Hazle caso a una persona, pero que no vaya a estar enamorada de ti, no le vayas a dar favores a un enamorado. El enamorado promete, para siempre, eternamente, jura; si se le pasa su delirio y tú le dices: –Bueno, pero me prometiste que... –Ah, pero yo era otro, yo estaba todo alterado, yo ahora volví a ser el que soy, lo que yo dije entonces no vale, pues yo estaba completamente delirando (y el amor es un delirio). Entonces Sócrates responde en una forma doble (me interesa destacar un aspecto), responde con dos discursos: el primer discurso es compitiendo con Licias, diciendo las mismas cosas y llevándolas más lejos, que no hay nada más peligroso y más inconveniente que un enamorado, etc. El segundo es una defensa del amor (el punto donde les recomendé la lectura corresponde a la defensa del amor). En esa dirección que avanza el discurso resulta curioso encontrar, en el primer racionalista de la historia (Sócrates-Platón), un elogio de la locura. Porque Sócrates

dice: bueno, hasta ahora hemos demostrado Licias y yo que el amor es un delirio, con lo cual creemos haber dicho por qué es una mala cosa, pero todavía no hemos demostrado que todo delirio sea una mala cosa. Y entonces continúa con esta formulación: no, no es una mala cosa el delirio, por el contrario, sin el delirio no hay nunca arte, sin locura no hay arte (lo llama manía para buscar otros términos griegos que componen con manía), sin locura no hay amor. Dice que un poeta en cierto modo está inspirado por las musas, quién sabe por qué, pero que el hecho es que un poeta no es nunca el que carece de locura; en efecto, aunque sepa de memoria todas las reglas de la métrica, de los acentos, póngalo a que las practique, aunque conozca muy bien la geografía de los países sobre los cuales va a escribir, aunque conozca divinamente las reglas de la navegación, no sale la odisea de allí. La poesía no sale en absoluto de reglas de conocimientos positivos, de conocimientos gramaticales, de experiencias. El poeta no es un individuo que ha ahorrado conocimientos, que ha hecho su capital de experiencia y en la caja fuerte de su memoria ha ido metiendo reglas de métrica, reglas de acento y que luego invierte su capital en un poema... no le sale nada. Mejor sabe describir el mundo un ciego (Homero quiere decir ciego) con sólo que esté inspirado, que ningún geógrafo por muy bien que conozca la situación. Lo que se le olvidaba a Sócrates preguntarle a Ion, lo que no supo Ion introducir, en el *Fedro* sí está planteado, es que, desde luego los poetas saben más de las enfermedades que los médicos y de los viajes y de las guerras que los marinos: de las enfermedades en su relación con el amor, en su relación con el sufrimiento, en su relación con el drama, con la angustia; no por ser militares saben más de la guerra, pero de los efectos de ésta sobre la vida sí saben más, y ese mayor saber no procede de un saber positivo, es decir, de un aprendizaje directo.

Así es como Platón trata de agarrar en alguna forma el arte y el amor e introducirlos en su racionalismo absoluto, pero no le caben. A veces los concilia, por ejemplo en *La República* (401A, 402D), dice:

Es necesario buscar a aquellos que son capaces de rastrear la naturaleza de lo Bello y de la conveniencia, con el fin de que los jóvenes estén rodeados por todas partes de hermosas obras, sólo estén sometidos a influencias bienhechoras en todo aquello que llega a su vista y a su oído, como si habitaran una región sana, donde sopla una brisa proveniente de comarcas felices que trae la

salud, y que se vean así conducidos desde la infancia, sin notarlo, hacia la semejanza, el amor y el acuerdo de la bella razón.

En otras oportunidades se opone el arte –simulacro, mito– a la verdad –ser, logos.

Es evidente que desde Platón se anuncia la dificultad de introducir en una teoría racionalista el problema del amor y del arte, pero Platón tiene, sin embargo, la soltura –que tanto admiraba en él Nietzsche– de hacer un elogio de la locura. Su racionalismo no es tan dogmático como para no introducir un elogio de la locura cuando le toca, cuando se ve ante la coacción de explicar entonces qué es el amor: *¿solamente un delirio?* Pero *¿y cómo sería la vida sin ese delirio?* En ese punto Freud, en *Introducción al narcisismo*, también dice que el amor es un delirio, sólo que él sigue por otro lado, ya veremos, pero él también piensa lo mismo.

Si nosotros ponemos una posición como la de Platón y nos vamos a dirigir desde esa posición al problema del arte, el camino que vamos a seguir es el desarrollo del tema del racionalismo y del arte, las dificultades del racionalismo para dar cuenta del fenómeno artístico. Esas dificultades introdujeron la crisis del racionalismo no solamente para dar cuenta del fenómeno artístico sino del fenómeno humano en general. La gran reacción contra el racionalismo ocurre cuando éste se encuentra en la cima (es decir Kant), entonces viene la reacción en Alemania contra el racionalismo kantiano, viene el romanticismo alemán. Romanticismo es sobre todo eso: una reacción contra el racionalismo que quiere dar cuenta de todo; en Inglaterra contra el materialismo y el sensualismo inglés, en Francia contra el racionalismo francés (el enciclopedismo), en Alemania, contra el racionalismo alemán (y todos los románticos conocen a Kant y viven en un debate con Kant, de amor y de protesta); el romántico protesta porque se trata de reducir al hombre a la razón y queda por fuera el amor, los sueños, la infancia. El racionalista clásico reducía todo eso a la noción de cuestiones marginales; las creencias las consideraba como superstición, la religión como superstición, el arte no lograba hacerlo entrar en las fórmulas demostrativas.

Con Spinoza ocurre que él cree que las pasiones son solubles a la razón, que se pueden disolver las pasiones tristes por medio de la razón y eso es muy dudoso; entre las razones tristes él introduce, por ejemplo, la esperanza, la ira, el remordimiento, y cree que son solubles

a la razón, tiene una confianza extraordinaria en la razón. Es en los lugares donde hubo un gran movimiento racionalista donde surge un gran movimiento romántico. Es muy pobre el romanticismo español, porque en España no hubo nunca un gran racionalismo, lo que hubo fue la Inquisición, es decir, curas y militares, allá Galileo entró tardíamente y Darwin tuvo que hacer cola hasta la muerte de Franco. Cuando no hay racionalismo, cuando no hay filosofía de las luces, cuando no hay un desarrollo científico, no hay una reacción romántica. Llamamos por ejemplo romántico a cualquiera que es un sentimental, que hable de su amada, que cuando coja la pluma se le suelte un lagrimón (como dice un tango), entonces decimos que es romántico, pero eso no es un romántico; romántico es quien reclama los derechos del sueño, de la infancia, de lo no reductible a la razón como constitutivo del ser humano, contra un racionalismo que no lo tiene en cuenta, o los derechos de la intuición y de la inspiración contra el entendimiento analítico. Vamos a ver desde una formulación más fuerte en el racionalismo, cómo podemos plantear el problema del arte, ya que nos vamos a ocupar de él principalmente de la estética y, en particular, de la arquitectura.

El proceso del conocimiento

La doctrina del conocimiento de Platón quedó expuesta de una manera muy incompleta en el capítulo anterior, en el cual vimos principalmente la teoría de la ignorancia. Uno de los momentos en que se encuentra esta exposición de la teoría del conocimiento de una manera más desarrollada, aunque en una forma simbólica, mitológica, es en el libro VII de *La República* —es supremamente agradable y bien escrito según la costumbre de Platón que es uno de los máximos escritores de la antigüedad—; allí Platón produce un texto alegórico, el denominado mito de la caverna, muy conocido. Voy a comentarles un poco la manera como ese mito lleva más lejos las ideas que les había comentado de la doctrina de la ignorancia. Resumo rápidamente la situación que Platón construye:

Invita a Glaucón a que considere la situación de unos hombres que viven en el fondo de una caverna donde no llega la luz y que desde su infancia están allí atados y situados de tal manera que sólo pueden ver una pared que tienen ante sí, en la cual se proyectan las sombras por un fuego que hay detrás de ellos, tanto sus sombras como las de aquellos que pasan entre sus espaldas y el fuego llevando y trayendo cosas y animales de diversa índole.

Debemos suponer entonces, aceptando rápidamente la circunstancia un poco curiosa que nos describe de aquellos seres ligados, que dada su costumbre por el hecho de que nunca han visto más nada, tendrán esas sombras por la única realidad existente. Platón elabora más esto, diciendo que hay además un eco que produce ese muro y que les hace percibir que los sonidos vienen de donde están esas sombras. Lo que nos interesa ahora es lo que Platón va a tratar de extraer de allí.

Ese mundo de sombras va a ser —por decirlo así— la metáfora que en este momento vamos a utilizar para distinguir lo que antes estábamos llamando la opinión. Como toda metáfora en cierto modo está desajustada y como decían ya desde la antigüedad, no hay ninguna metáfora que no cojee, por una parte enriquece e insinúa, sugiere

más que la expresión directa y por otra, es desajustada. Pero lo que nos interesa de esta metáfora es que nos da la opinión como condicionada, en primer lugar, en una forma que podríamos llamar como cierto tipo de esclavitud: los seres ligados, prisioneros. En general Platón es supremamente libre cuando emplea el concepto de la esclavitud en un sentido muy particular y muy poco descriptivo en forma directa de un fenómeno, por ejemplo de relaciones sociales de trabajo; cualquier forma de compulsión, de precipitación, así sea en relación con el tiempo, él suele denominarlo esclavitud.

En el *Teeteto* sostiene que los filósofos son libres porque tienen tiempo, los científicos también son libres porque tienen tiempo, es decir, que son individuos que pueden declarar que están pensando o investigando algo sin conocer todavía cuál es el resultado; sin haber allegado la verdad y su demostración pueden sostenerse en la búsqueda del conocimiento; en cambio, podemos decir que no tienen tiempo los abogados, los cuales tienen que juzgar en determinado momento, fallar inocencia o culpa y si no existen pruebas suficientes, declarar inocencia; tampoco tienen tiempo del conocimiento los reyes, que continuamente deben decidir de toda índole de asuntos. Platón llama esclavos a abogados, reyes y gentes así que carecen de tiempo, es decir, de libertad para pensar.

Desde ahora es bueno saber que hay una relación del tiempo con el conocimiento, aunque Platón exagera un poco seguramente porque ve a aquellos que tienen el tiempo sobre sí como esclavos; pero, desde luego, una ciencia declara su ignorancia mientras llega a un saber efectivo. Nadie va a decir: "Bueno, usted dentro de seis meses me dice cuál es el origen del cáncer"; esta determinación no se le puede imponer a alguien en filosofía, ni tampoco en un proceso de investigación creadora de cualquier tipo; "El examen me lo presenta a tal fecha y con la investigación terminada sobre el tema", es una determinación en el orden del conocimiento con un criterio esclavista, "Si no, su nota es cero"; no tiene derecho a decir: "Empecé la investigación y no he llegado a ninguna conclusión definitiva hasta ahora". Desde luego en Grecia no existía eso; Grecia tenía bastantes más filósofos y mejores que nosotros, pero en Grecia nadie sacó nunca ni siquiera un 3 en filosofía, ellos lo que hacían era pensar, no presentar exámenes, eso es otro problema.

El tiempo es, pues, algo muy importante en el orden del saber; hay circunstancias objetivas en las que el hombre no puede tomarse el

tiempo, eso es propio de la política: recordemos, por ejemplo, cuando Lenin de una manera sagaz y muy inteligente intervino en una discusión que arriesgaba a volverse interminable a propósito de la paz de Brest-Litovsk en el año 1918, después de la revolución; los ejércitos alemanes continuaban avanzando sobre Rusia, el ejército zarista se había derrumbado, la economía estaba en crisis y se había producido un vacío de poder que permitió a los bolcheviques la toma de éste casi sin derramamiento de sangre (la sangre vino después en la guerra civil); en esa discusión de la táctica internacional intervenían varios dirigentes bolcheviques con posiciones muy diferentes: Trotsky, partidario de no firmar la paz; Bujarin, partidario de declarar la guerra revolucionaria hasta el final; Lenin, partidario de firmar la paz en las condiciones que Alemania estaba diciendo; de este modo parecía interminable la discusión y en todas las votaciones nadie había conseguido una mayoría real en el Comité Central, entonces, en un momento dado Lenin dio esta fórmula: "Ninguna de las posiciones que hemos sostenido, firmar la paz, declarar la guerra revolucionaria, o la intermedia de Trotsky, ha tenido victoria; ninguna de ellas, estamos seguros, que sea un acierto. Pero hay un error más grave que cualquiera de las tres y es seguir discutiendo: porque mientras estamos discutiendo los ejércitos alemanes siguen avanzando. Cualquiera de las cosas que decidamos, es menos grave que seguir discutiendo". Es decir, no hay más tiempo, y cuando no se tiene tiempo el peor error, que Lenin subraya, es seguir pensando; es el error de muchas prácticas que no son investigación, sino la aplicación de lo que se sabe aquí y ahora, y donde es el objeto quien decide el tiempo, no el sujeto de la investigación.

En la existencia social o individual puede haber muchas situaciones que exijan decisiones en un plazo... En todo caso, Platón llamaba libre al que no tiene plazo, porque decisiones en un plazo son generalmente decisiones sin demostración, como las jurídicas. Tenemos, pues, la primera noción de un conocimiento que tiene tiempo y un conocimiento que tiene un obstáculo temporal externo, es decir, un plazo marcado por el objeto de estudio o marcado por una circunstancia o por una ley; pero también hay, no solamente problemas de temporalidad externos, sino internos. Lo que Platón va a plantear a continuación es lo que ocurriría si uno de ellos —de los hombres de la caverna— saliera de esa situación, o sea, de la creencia en las sombras como la única realidad, situación que está siendo empleada como una metá-

fora de la opinión, en el sentido que le daba anteriormente. El mito de la caverna nos va a permitir enriquecer el concepto de opinión y darle nuevos elementos que eviten emplearlo como un concepto simplemente peyorativo. Se lee en el Libro VII de *La República* (505C-505D):

Considera la situación de los prisioneros una vez liberados de las cadenas y curados de su insensatez. ¿Qué les ocurriría si volviesen a su estado natural? Indudablemente, cuando alguno de ellos quedase desligado y se le obligase a levantarse súbitamente, a torcer el cuello y a caminar y a dirigir la mirada hacia la luz, haría todo esto con dolor, y con el centelleo de la luz se vería imposibilitado de distinguir los objetos cuyas sombras percibía con anterioridad. ¿Qué crees que podría contestar ese hombre si alguien le dijese que entonces sólo veía bagatelas y que ahora, en cambio, estaba más cerca del ser y de objetos más verdaderos? Supón además que al presentarle a cada uno de los transeúntes, le obligasen a decir lo que es cada uno de ellos. ¿No piensas que le alcanzaría gran dificultad y que juzgaría las cosas vistas anteriormente como más verdaderas que las que ahora se le muestran?

Este es el primer paso de la reflexión. Platón nos muestra que la primera reacción de quien fuera desligado de esa situación en la que siempre había vivido, sería una reacción de rechazo, de dolor, y nos da la metáfora del dolor de los ojos; pero decir eso no es más que una indicación metafórica, porque en el fondo el pensamiento de Platón va mucho más allá de toda metáfora sensible; lo que nos quiere indicar es que el abandono de una concepción, de una convicción de lo que él llama una opinión (nosotros podríamos llamarla convicción ideológica, dándole un carácter particular digamos una convicción religiosa, política o de cualquier índole), y el abandono de una opinión es un duelo, por lo menos si era una convicción efectiva. El duelo, la dificultad de abandonar algo, es un indicativo de que era una convicción efectiva, porque cuando es una moda no hay duelo; también eso es muy frecuente: que se pone de moda cierto autor, se adopta su jerga, se adoptan algunas de sus frases, se manosea su discurso y luego, cuando pasa de moda, se adopta otro sin duelo alguno; en este caso no existe una convicción efectiva, una convicción es otra cosa muy distinta de una moda, es algo a través de lo cual uno piensa, es algo que se convierte parcialmente en una forma de nuestra identidad, en la medida en que nosotros no nos reconoceríamos pensando lo contra-

rio de lo que pensamos. Hay un duelo profundo cuando se pone en cuestión una identidad y hay angustia —en el sentido que Freud le da al término es justamente eso—; la angustia es la alarma porque está en peligro la identidad del yo, a diferencia del miedo que es cuando está en peligro la integridad física de uno.

La angustia se presenta cuando uno va descubriendo —progresivamente, dolorosamente— que a pesar de su capacidad sofisticada, que a pesar de su capacidad de reinterpretar y enredar la pita, cuando se va imponiendo que lo que pensamos y sostuvimos durante un tiempo en el cual nuestra vida se hizo y nuestras luchas se lucieron en relación y a partir de una determinada convicción, y vamos encontrando que esa convicción no es sostenible y vamos teniendo que confesarnos que es falsa, ese cambio no se puede hacer sin un duelo. Así como hay un duelo por el amor, hay un duelo por el saber y tienen ambos algo de común, se viven como el hundimiento de un mundo; en el caso del amor el hundimiento del mundo procede de que el amor es una clave para interpretarlo, de que una relación amorosa es una relación privilegiada (el otro es un testigo primordial), es una promesa de transformación, es un tipo de identidad, de tal manera que la pérdida de una relación amorosa no es simplemente la pérdida de una persona concreta sino de todo un mundo de proyectos, de programas que directa o indirectamente estaban relacionados con esa persona, aunque no sea directamente sino solamente como testigo, como se ve en las gentes que después de haber perdido a alguien muy importante, obtienen un triunfo y se ponen un poco tristes de pensar que ya no está aquél que se habría alegrado, aquél que le habría interesado que participara de ese triunfo. En un duelo es el mundo entero el que oscila, pero también eso ocurre en un duelo efectivo por el saber que se abandona, oscila el mundo entero porque el saber era una forma de interpretar, distribuir el mundo, producir, darle un sentido, realizar proyectos, seleccionar criterios, era una guía, era una brújula en el conjunto de las circunstancias. Eso sí es una convicción, perderla es una especie de hundimiento del mundo y se necesita el tiempo para una reconstrucción.

Hay un problema del tiempo del saber, y tiene mucho que ver con el tiempo en general, por ejemplo, con la edad, con la edad real, objetiva y biológica tanto como con la edad psicológica, o con la capacidad de una persona para proyectarse de nuevo hacia una vida diferente. Desde luego, en uno y otro sentido, es mucho más fácil tratar de convencer a un joven de algo nuevo que a un individuo de edad y

a veces resulta hasta maligno, por ejemplo, tratar de convencer a un sacerdote de sesenta años, de que Dios no existe, es una cosa que no solamente es supremamente difícil sino que tiene algo de perverso, porque... y entonces: "¿Quién soy yo?, ¿qué he hecho yo?, ¿qué fue mi vida?", es difícil aceptarlo, pero siempre existe ese dolor, no siempre es tan grave, pero siempre lo hay; una convicción es siempre algo más que una idea en la cabeza, es una guía de la vida, es una clave de la organización del mundo y del propio hacer; de ella estamos hablando con la metáfora muy rápida de Platón de un dolor en los ojos (el que ve la luz estando adaptado a las tinieblas), pero el dolor puede ser de una especie más grave, de un rechazo. Mientras más profundamente se haya mezclado y se haya entereverado en nuestra vida una convicción de manera ya indiscriminable de lo que somos, más fuerte será el duelo del saber o del amor, desde luego. Y el duelo sin embargo es la forma misma de nuestra evolución; duelos son todos desde el comienzo: el destete, el nacimiento de un hermanito —el intruso, dicen los psicoanalistas, porque perdemos no el objeto por muerte, pero sí la posesión de monopolio frente a la mamá—, luego viene el Edipo, etc.; es por eso que es tan desafiante y tan duro el ideal racionalista, y por eso no es más que un ideal. Y aunque este ideal racionalista realmente está expuesto por Kant en su contexto, quiero exponérselos desde ahora porque nos ayuda mucho a precisar las ideas que hemos visto de Platón.

Kant expone los tres principios del racionalismo en varias partes: se pueden encontrar por ejemplo en *La Lógica* al final del capítulo VIII; pero donde más rápidamente se puede ver es en el párrafo 40 de la *Crítica del juicio*; resumo rápidamente: tres son los principios del racionalismo, la conclusión a la que condujo en su última cima Kant, o sea la filosofía de las luces; esos tres principios son enunciados así:

1. Pensar por sí mismo.
2. Pensar en el lugar del otro.
3. Ser consecuente.

Pensar por sí mismo no tiene nada que ver, ni quiere aludir, desde luego, a ningún prurito de originalidad. Significa otra cosa: que el pensamiento no es delegable, ni en un partido, ni en un Papa, ni en un comité central, ni en un jefe, ni en un concilio, ni en nadie, que lo que alguien piensa es lo que puede demostrar, lo que piensa a partir de sí mismo, lo que tiene razón para pensar, no lo que dijo alguien que uno ha idealizado en cuyo caso uno se suma, se adhiere.

Ese es un ideal en el sentido kantiano del término; un ideal no tiene nada que ver con una quimera, es lo que dice el mismo Kant: una quimera es algo imposible, un ideal es algo que no es realizable en absoluto, pero que sirve de guía. Por ejemplo, un ideal político puede ser la igualdad, la reciprocidad; desde luego ninguna sociedad las lleva, las ha llevado, ni las llevará al absoluto, sin embargo es un ideal válido en el sentido de que no todas las sociedades son iguales entre sí con relación a ese punto; hay sociedades en las cuales la desigualdad es monstruosa, hay sociedades esclavistas, hay otras sociedades democráticas donde es menor, puede haber otras sociedades en las cuales exista una democracia socialista donde sea todavía mucho menor, es decir, que aunque la cosa no esté dada en absoluto, nos sirve para establecer una tipología y un criterio de valor.

Desde luego, la reciprocidad es un ideal en las relaciones humanas de amistad que los griegos apreciaban mucho; la ética griega tiene mucho esa tendencia; a diferencia de la ética cristiana, la ética griega tiende mucho a ser formulada entre iguales; sus grandes valores son la hospitalidad, la amistad, la reciprocidad, y se puede encontrar formulada esta ética en Aristóteles, en Epicuro, etc. Es una ética que podríamos representar espacialmente como horizontal, entre iguales, mientras que la ética cristiana tiende a ser más bien al contrario, vertical: la compasión (de arriba a abajo), la caridad (de arriba a abajo), la obediencia, la sumisión, la paciencia (de abajo a arriba); un cambio de la orientación de la ética, no ciertamente una superación.

El ideal de pensar por sí mismo no requiere originalidad; yo pienso por mí mismo un teorema de la geometría cuando lo puedo demostrar; cuando sé que es cierto porque lo dijo Euclides o porque creo que el maestro no está mintiendo, no lo pienso, lo creo, puedo creer en la verdad; en ese caso todo se puede enseñar dogmáticamente, incluso las matemáticas, no únicamente la religión. Se puede enseñar que Mahoma subió al cielo montado en una burra con cabeza de ángel o un ángel con cuerpo de burra, no lo sé; pero no sólo eso se enseña dogmáticamente, también se puede enseñar dogmáticamente cualquier cosa. Las matemáticas muy frecuentemente se enseñan dogmáticamente: se aprende que menos por menos da más, se sabe que es así y le salen los problemas que hace, pero no podría exponerlo, no podría pensarlo... Cualquier materia se puede enseñar y se suele aprender dogmáticamente.

El segundo ideal, pensar en el lugar del otro, también va a hacer objeto de nuestra reflexión porque es uno de los grandes esfuerzos de

la antropología, en el sentido que le damos ahora: el estudio de sociedades muy diferentes a las nuestras, pero precisamente pensando en el lugar del otro, tratando de entender y no simplemente de verlos como extraños; eso es necesario incluso para el lenguaje, uno tiene que ponerse a ver qué puede entender del otro, o cómo puede entender el otro lo que yo estoy diciendo si quiero entrar realmente en comunicación. No pensar en el lugar del otro generaría prácticamente una paranoia que se caracteriza por un tipo de discurso que habla desde la evidencia (se parece mucho a ciertos discursos religiosos y políticos por lo demás); el paranoico habla de tal manera que no admite ninguna objeción, el que no esté de acuerdo con él, o es nulo – no entiende nada– o es un enemigo y está entre los perseguidores de él, no es que haya un desacuerdo porque sea dudoso lo que él está diciendo, él está hablando desde la evidencia.

Uno ve el paranoico en vivo (los estudios psicoanalíticos en ese sentido son muy interesantes para acercarse al lenguaje de la paranoia por ejemplo), cuando alguien tiene unos celos delirantes, lo que es muy frecuente, todo lo que sucede le demuestra su tesis: su tesis es que su mujer está enamorada, generalmente de un amigo, entonces tiene otro amigo –la más de las veces un esquizoide que acepta todo y hacen buena combinación– y este amigo le explica: “¿Viste cómo se cogieron la mano y se la dejaron un ratito?”; o si no ocurrió eso, le dice al amigo: “¿Te fijaste?, no se miraron en toda la noche, para despistarme a mí como si yo fuera...”; va delirando su problema y pase lo que pase demuestra su tesis, sea porque lo salude, sea porque no lo salude. Y si el otro objeta: “Bueno pero, a mí no me parece...”; “Ah, es que tú no conoces a las mujeres”... Y si sigue objetando el amigo, entonces se calla y piensa que es cómplice de ellos y que lo mandaron a tratar de despistarlo, no hay nada que hacer, esa es una de las figuras en las que la fe se ve más al desnudo con todas sus maniobras.

Ahora, pensar en el lugar del otro es lo contrario de eso, es pensar en qué medida el otro podría tener razón, hacer la discusión filosóficamente noble, esto lo proponen dos de los grandes racionalistas y lo llevan hasta sus últimas consecuencias Platón y Kant: quiere decir que cuando el otro sostenga una tesis, en lugar de ponerle zancadillas parlamentarias para tratar de refutarlo, en lugar de aprovecharse de que dio un mal ejemplo para hacerlo quedar en ridículo, hacer todo lo contrario, tratar de buscar en qué medida esa tesis puede ser cierta y qué se puede ver desde ese punto de vista, tratando de buscar todo

lo que de verdad pueda haber en ella, incluso de mejorar su exposición si se equivoca exponiéndola, de mejorar sus ejemplos si no están muy adecuados; esto sobre la base de que la filosofía, como decía Platón, es lo contrario del comercio, porque en el comercio cuando uno de los dos gana mucho el otro pierde, y en la filosofía ocurre lo contrario, en ésta el que pierde gana: estaba en un error y encontró una verdad, es una ganancia neta, puede ser dolorosa pero es una ganancia. Así la práctica Kant con gran soltura en su *Crítica de la razón pura*; él no hace una discusión con Hume, que es a quien se refiere en gran parte de su discusión contra el escepticismo, a base de zancadillas y de ridiculizaciones y citando los peores ejemplos de Hume, sino todo lo contrario, tratando de decir lo mejor desde ese punto de vista.

Ese es el criterio de pensar en el lugar del otro, como ejemplo planteado en filosofía. Ahora, planteado en antropología es el criterio que más nos salva del provincialismo, de la mentalidad parroquial. La mentalidad parroquial, la de los hombres de parroquia es la que considera natural y válido únicamente lo que se hace donde él vive y de donde él es, la persona que le produce carcajadas, que considera ridículo y grotesco todo lo que se hace fuera de su municipio, la manera como se visten, la manera como actúan, las cosas que creen y en cambio, le parece perfectamente natural lo que en su municipio se hace. La antropología es la lucha contra el espíritu provinciano, es el intento de pensar en el lugar del otro cuando el otro es la humanidad más lejana. De la misma manera que el psicoanálisis es un intento de pensar en el lugar del otro, cuando el otro está en una situación más lejana, por ejemplo: la locura; así Freud, cuando escribe por primera vez sobre una paranoia, el caso Schreber, termina con gran elegancia su escrito diciendo: "El futuro dirá si el delirio del doctor Schreber es tan verdadero como yo creo, o si más bien mi teoría es más delirante de lo que yo quisiera", pero el hecho es que su lectura del texto de Schreber es una búsqueda de lo que allí hay de verdad, a pesar de la forma delirante de la exposición y por lo tanto de romper la soledad fatal, que consiste casi que en la definición misma de la locura: una palabra que aunque expresa la verdad de un ser, es incapaz de encontrar el reconocimiento de un destinatario.

El tercer principio de racionalidad es ser consecuente, que quiere decir prácticamente lo contrario de ser terco, quiere decir que si

nosotros sosteníamos una tesis y el examen de esa tesis, de sus consecuencias necesarias, nos lleva a la conclusión de que es falsa, debemos revisar la tesis de la que partíamos aunque haya sido muy importante para nosotros. Para ser consecuentes hay que estar dispuestos al duelo. Si llego en un examen de otros pensamientos, en un intento de revisión, en la aceptación de una crítica que parece racional a encontrar que mi posición estaba errada, debo ser consecuente con ello, no con mi posición como suele creerse.

Ser consecuente es ser consecuente con la lógica, lo otro es ser terco. Existen situaciones —como los ejemplos que daba— en que es más difícil que en otras; hay circunstancias en que nos sentimos prácticamente traidores de los seres amados, de nuestros padres, de lo que nos dijeron por amor y por nuestro bien y que, sin embargo, desgraciadamente, era falso, bien intencionado, pero falso; es terrible, a veces no solamente por el dolor que nos causa sino por el dolor que les causa a los seres que amamos. Ser consecuente no es ningún paseo delicioso y es, sin embargo, un principio de la racionalidad.

El otro problema es la mutación que Platón supone que va a ocurrir cuando el personaje sale de la caverna. Supongamos que ya salió, que ya se acostumbró a la luz del sol, que ya se pasea por entre los árboles y las gentes y entonces medita en lo que era y en lo que pasaba antes:

¿Y te parece que llegaría a desear los honores, las alabanzas o las recompensas que se concedían en la caverna a los que demostraban más agudeza al contemplar las sombras que pasaban y acordarse con más certidumbre del orden que ocupaban, circunstancia más propicia que ninguna otra para la profecía del futuro? ¿Podría sentir envidia de los que recibiesen esos honores o disfrutasen de ese poder, o experimentaría más que nada “ser labriego al servicio de otro hombre sin bienes” o sufrir cualquier otra vicisitud que sobrellevar la vida de aquéllos en un mundo de mera opinión?

Esa segunda consecuencia es el derrumbe de los valores que estaban necesariamente coordinados con la doctrina abandonada o con la convicción abandonada y que funcionaban como indicadores y como aspiraciones. Desde luego que si el hombre ya dejó de creer en Dios y se salió del seminario, la aspiración a ser arzobispo ya no es muy grande. Es decir, toda convicción produce sus valores, sus jerarquías, sus indicadores y ellos se hunden al perderla. La cita de Homero es un

poco curiosa (está en *La Odisea*), allí alude a la valoración tan alta que tiene Platón del saber, y que en *La Odisea* funciona como una valoración de la vida; esa cita corresponde al momento en que Ulises va al Hades (al reino de los muertos), se encuentra con Aquiles y entonces le pregunta si en el reino de los muertos también tiene una situación tan destacada como la que tuvo en vida, a lo cual Aquiles da una respuesta que es típica de la visión griega del mundo (muchas gente la cita por eso), dice:

En el reino de los muertos no tiene ninguna importancia tener una posición destacada: es mucho mejor ser esclavo de un campesino pobre y estar vivo que ser el rey del reino de los muertos.

Representa la valoración tan alta de la vida que tenían los griegos que nunca imaginaron que la vida fuera un valle de lágrimas y que la verdadera vida comenzara después de la muerte. Esa formulación, de las más duras de *La Odisea*, es aplicada por Platón al saber: ser rey de la opinión, de un mundo de opiniones, así sea Papa por ejemplo, es muy inferior a ser un principiante en cualquier conocimiento efectivo. Veamos cómo Platón sigue sacando consecuencias de su mito:

Supón también que tenga que disputar otra vez con los que continúan en la prisión, dando a conocer su parecer sobre las sombras en el momento en que aún mantiene su cortedad de vista y no ha llegado a alcanzar la plenitud de la visión. Desde luego, será corto el tiempo de habituación a su nuevo estado, pero ¿no movería a risa y no obligaría a decir que, precisamente por haber salido fuera de la caverna había perdido la vista, y que, por tanto, no convenía intentar esa subida? ¿No procederían a darle muerte, si pudiesen cogerle en sus manos y matarle, al que intentase desatarles y obligarles a la ascensión?

Aquí no vemos ya solamente la ignorancia como carencia, ni siquiera como llenura, sino en una posición de combate, están dispuestos a matarle, están dispuestos a defender su posición, esa posición está ligada a una forma de vida, no es simplemente una cuestión que esté allí dentro de la cabeza y que se pueda cambiar y seguir lo mismo, posición que es doloroso dejarla por el colectivo, no solamente por el investigador. El combate en que entra el hombre que salió de la caverna es el combate contra unas convicciones que funcionan como formas de comunicación, que están en el lenguaje mismo, en las con-

ductas que están encarnadas en formas de vida; no estamos pensando en errores dentro de la cabeza, sino en errores encarnados que tienen efectos específicos. Resulta muy interesante y agradable, comparar el mito de la caverna con el capítulo del *Zarathustra* de Nietzsche: "El camino del Creador".

Si nosotros consideramos las convicciones como estructuras y formas de vida, si no pensamos, por ejemplo, que el machismo es una idea que un señor tiene en su cabeza, sino que es un efecto de la familia patriarcal, de un tipo de organización, de un tipo de relaciones humanas, de una forma de propiedad, etc.; si pensamos que una idea sobre los niños no solamente es equivocada, sino que es eficaz sobre los niños, es decir, que no solamente yerra sobre el objeto sino que modifica el objeto, si en lugar de promover su creatividad, nosotros los tratamos como idiotas encantadores que deben llegar a ser obedientes, eso va a ser determinante de su carácter. Debemos comprender que no se trata del error en una concepción idealista, sino que tenemos que dar un paso más allá de Platón —que desde luego es un idealista— y formular el error encarnado, a lo cual él a veces se acerca mucho, no en su doctrina fundamental pero sí en sus exposiciones, lo mismo que Hegel.

Ahora bien, aquí hay varios problemas, hay un problema del tiempo del conocimiento en un nuevo sentido: no se puede aprender alguna cosa en cualquier tiempo. El conocimiento tiene un tiempo... algunos piensan que el amor no lo tiene —no voy a entrar en esa discusión—, esos son los partidarios de la teoría del flechazo. Dejemos eso a un lado, pero, en todo caso, en el conocimiento no vale el flechazo, sus partidarios más bien son religiosos, los partidarios del flechazo del conocimiento lo son de la revelación, de la inspiración; en cambio, la idea del racionalismo es que en el conocimiento no hay flechazo, hay proceso. También un tipo de amor es un proceso: una idealización de un objeto se puede dar más o menos de inmediato, pero un amor en un sentido de que haya una relación particularmente íntima, un lenguaje que haya encontrado valores comunes en un largo diálogo despejando los equívocos, un objeto que haya llegado a ser efectivamente irremplazable como compañero, testigo, colaborador de una empresa común, no se produce como flechazo, desde luego. Pues en el conocimiento tampoco: es necesario un tiempo, porque para encontrar una doctrina que tenga algo nuevo para uno, se necesita que en nosotros se produzca el proceso de descomposición de lo que la excluía.

Platón al comienzo de *El banquete*, cuando uno de los asistentes a la reunión (Agatón) desea hacerse cerca de Sócrates, creyendo que la proximidad le puede ayudar a entender las cosas de que habla, hace decir a Sócrates lo siguiente:

¡Ojalá Agatón, que la sabiduría fuese una cosa que pudiese pasar de un espíritu a otro, cuando dos hombres están en contacto, como corre el agua por medio de una mecha de lana, de una copa llena a una vacfa!

Alude al conocimiento en el sentido de que no es suficiente oírlo decir, lo que puede ser importante porque inicie un proceso, produzca un efecto, siendo lo verdaderamente importante el proceso. Lacan dice que la verdad no es lo mismo que la realidad, porque la realidad es algo a lo que uno puede adaptarse, mientras que uno no se puede adaptar a la verdad. La verdad transforma nuestro pensamiento o es reprimida, pero a una verdad nueva no se le puede abrir campito en medio del conjunto de convicciones y dejarla allí, en un rinconcito, porque la verdad es contaminadora, por todas partes empieza a echar retoños, a tocar otras cosas que se creían verdad y que no resultan compatibles. A la verdad no se adapta una persona: se deja transformar por ella o la reprime. La manera más común de reprimirla es reduciéndola a un conjunto de afirmaciones que se declaran ciertas pero sin extraerle las consecuencias.

Regresando al mito de la caverna, el fenómeno que analiza Platón es que el hombre que ha salido a la luz sería rechazado, e incluso sus antiguos compañeros lo podrían matar, esto puede ser o no una alusión a Sócrates como dicen los comentaristas, lo cual no tiene mayor importancia, lo que interesa comprender realmente es que el rechazo se produce porque una doctrina está inscrita en una concepción, lo cual se demuestra de muchas maneras.

Por una parte, la doctrina misma puede ser halagüeña —decía Freud— para el narcisismo humano. Hay un texto suyo, corto y muy notable, “Una dificultad del psicoanálisis”, donde expone la idea de cómo el narcisismo humano tan extraordinario ha recibido últimamente algunos golpes difíciles de encajar, como por ejemplo la teoría heliocéntrica. Hasta el momento en que Copérnico la postula, el hombre estaba cómodamente instalado en el centro del universo y a su alrededor giraban el sol, la luna y las estrellas (en gran parte para su servicio y adorno), y en el centro del mundo estaba el Papa, desde luego; cuando vinieron a contarle la historia de que la tierra no era

más que una bolita en medio de millones de bolitas y de las más pequeñas, que giraba a gran velocidad llevando al Papa con todo su séquito por allí en una esquina de una galaxia, esto no era propicio para el narcisismo humano. Y después llegó Darwin a contarnos de unos parientes de los que no queríamos saber nada. Y después Freud con su inconsciente: que si nosotros creíamos que era por decisiones razonables que se movía toda nuestra conducta y que si nos enamorábamos de alguien era por sus cualidades objetivas, ahora no, pues el inconsciente nos hace hacer una cantidad de cosas que no son nada razonables. Todos esos descubrimientos molestan nuestro narcisismo, vienen a perturbar. El conocimiento, el pensamiento es esencialmente perturbador y si no es perturbador entonces está siendo amansado, banalizado o reprimido.

Ese es, pues, otro problema que introduce con mucha fuerza Platón: el tiempo del conocimiento. Es necesario un tiempo para que en nosotros toda la estructura que se opone a que ingrese una idea que no es compatible con nuestros criterios anteriores se desajuste; por lo tanto, no se le puede exigir a nadie que aprenda algo en cualquier tiempo, cada cual tiene un determinado grado de incompatibilidad con algo nuevo, que puede ser muy poco o mucho y no depende de lo que llamamos talento. Sobre la imposibilidad de pensar los obstáculos y dificultades del conocimiento se han montado equivocaciones muy graves. Como resulta difícil y exigente examinar los problemas de la represión, los problemas de incompatibilidad de estructuras y todos los verdaderos problemas, entonces inventamos una facultad para no tener que buscar una explicación; esa facultad la llamamos "inteligencia". Algo tan desubicado como si en lugar de tratar de explicar por qué un individuo tiene tan buena disposición para caminar, es decir, cómo le gusta el aire libre, cómo está bien alimentado, cómo respira muy bien y demás, y otro no tiene buena disposición para caminar, por desnutrición, por histeria (porque tiene, por ejemplo, agorafobia), entonces dijéramos: "No, lo que pasa es que el uno tiene mucha caminancia y el otro tiene poca caminancia"; más o menos eso hacemos afirmando que tiene mucha inteligencia o tiene poca inteligencia; en lugar de estudiar procesos, dificultades, ponemos una facultad que cuantificamos y que es más o menos mítica como la caminancia convertimos un conjunto de haceres y de posibilidades y dificultades en una esencia, que desde luego es inventada.

Ahora bien, lo que verdaderamente ocurre en el proceso del conocimiento es que éste es una conquista personal y por esa razón también su acceso y la enseñanza tienen que ser inevitablemente personalizados en un proceso; de otro modo, la comunicación de un saber como resultado, la despersonalización del pensamiento es también su negación, su destrucción, su militarización por medio de pruebas, exámenes y la imposición de un tiempo despersonalizado. El saber tiene que ser personalizado porque cada cual tiene su grado de incompatibilidad, la diferencia de su proceso, la distancia caracterológica, psicológica, que procede del fondo de su infancia, que precede sus posiciones actuales, sus relaciones actuales, etc., no se puede poner a marchar a la gente sacando la patita al mismo tiempo todas las veces; eso está bien en el ejército, en la educación no tiene nada que hacer, mientras más personalizada sea mejor.

Esto es una manera de completar un poco lo que Platón nos dice sobre el conocimiento. Termino por un punto en el cual la comunicación con el proceso del acceso a un arte determinado y en general al arte, está muy próximo al proceso del saber; en el acceso al arte sí que hay un tiempo propio, sí que hay un rasgo propio, allí sí que es menos militarizable el proceso. Esto era lo que quería decir de Platón y de cómo su posición, que en cierto modo resume algunas posiciones griegas, nos prepara para tener una visión de la relación entre filosofía y arte. En seguida vamos a tomar una vía supremamente diferente, para replantear el asunto del arte, parece ser un corte muy grande, espero que los vínculos aparezcan claros un poco más adelante.

El arte en las sociedades primitivas

Vamos a abordar el arte primitivo para hacernos una idea del arte como tal y nos desprendamos un poco de todo paralelo con la ciencia. El arte es mucho más primordial. Tendremos en cuenta un capítulo de *Antropología estructural* de Lévi-Strauss, "Arte"; también un capítulo del mismo autor que se llama "Caduveo", capítulo XX de *Tristes trópicos*, donde se refiere exactamente al mismo tema y a las mismas pinturas con más detenimiento que en *Antropología estructural* y dando ciertas hipótesis un poco más audaces que no vincula en éste.

Todo el mundo cuando ojea cualquier historia del arte, en cualquier forma que sea, se encuentra con la pintura de las cavernas: Altamira, cavernas francesas, hay muchas obras, muchos comentarios, cavernas que pueden tener en algunos sitios cuarenta mil años y en otros sesenta mil (en Europa); Tassili en Africa, es muy antigua, es una caverna en el Sahara cuando éste era un valle fértil, de manera que de eso hace rato.

Es interesante tener primero esta consideración sobre el arte: en él hay un desarrollo muy desigual y nosotros debemos tener allí —como en otras ciertas cosas, pero tal vez más que en otras cosas— una gran desconfianza con la idea de progreso. En general, la idea del progreso es problemática, aunque Marx la denunció como una idea típicamente burguesa, después curiosamente en el marxismo se reincorporó, se olvidó a Marx y los marxistas se volvieron más progresistas que nadie, pero realmente lo que pasa con el progreso es que es muy desigual, es decir, hay algunos aspectos de la vida humana en que es inequívoco: un progreso relativamente acumulativo y aunque es desigual en el ritmo, no es dudoso, por ejemplo, en técnica; digo que es desigual en el ritmo, en el sentido que puede haber civilizaciones enteras en las que haya muy poca modificación: la Edad Media en las técnicas de navegación, del siglo V al XII en las técnicas de producción, de siembra, y hay civilizaciones en las que puede haber una especie de revolución permanente en las técnicas, como en el capitalismo, del cual decía Marx que era un acelerador histórico. En

el capitalismo todo cambia en términos de una generación, de una guerra a otra, aunque no pasen sino veinte años ya existe otra cosa, en cambio, las guerras del siglo X se hacían con los mismos instrumentos con los que se habían hecho las de hacía diez siglos: con caballos, con arcos, con flechas, no había llegado la pólvora y entonces eran más o menos parecidas a las de la época de Julio César. Ahora, en veinte años cambió todo y en una nueva guerra ya no se cambiaría todo, sino que se acabaría todo.

Hay, pues, un desarrollo de la técnica, desigual pero inequívoco. El criterio técnico no se puede aplicar al arte, eso es algo que hay que tener muy claro ante todo. Nuestra civilización que es una civilización de artefactos y de aspiración a artefactos se deja hipnotizar muy frecuentemente por la mirada técnica y la idea —propia de la publicidad— de lo nuevo como necesariamente superior a lo anterior. En una marca de automóviles es muy probablemente cierto, que un Ford del 84 sea mejor que uno del 14, que corra más, etc.; también en un avioncito de los de ahora, un Concorde con relación a uno de los de hace veinte o cuarenta años. Pero con el arte no se puede comparar así. Si la marina norteamericana se compara con la marina de la antigua Grecia —la de la batalla de Salamina—, pues nos da risa la marina griega; cualquier lancha norteamericana acabaría con todo eso inmediatamente; pero si comparamos la poesía norteamericana con la poesía griega, no es exactamente lo mismo.

Nosotros vamos a hablar del arte de civilizaciones que tienen un desarrollo técnico bajísimo; sin embargo, ustedes pueden ver la maravilla del realismo, la capacidad de representación del movimiento y el volumen en las cavernas, con una civilización de técnica neolítica; piedra apenas desbrozada, hacha de piedra, los primeros arcos y fuego con los dos palitos. Vamos por partes: yo no estoy despreciando tampoco esa técnica; digo que, naturalmente desde el punto de vista práctico es bajísima con relación a la nuestra; desde otro punto de vista, la idea de los dos palitos y el otro que se frota es genial, porque no es copiada de la naturaleza; el arco también es genial porque tiene que ser hecho todo al tiempo, no se puede hacer por partes e irlo evolucionando poco a poco, es un *lampo di genio* dicen los italianos; si uno considera un hacha de piedra, puede pensar que tenga bastones con los cuales se dan y se descalabran entre sí y también piedras y después se les ocurra unir la piedra y el bastón y mejorar hasta el hacha, pero el arco es genial.

No hay por qué despreciar la capacidad intelectual que está detrás de esos progresos técnicos, pero, desde luego, la evolución técnica es otro problema. Ahora, con la evolución artística todo es muy diferente, si ustedes ven Altamira con detenimiento, esas obras difieren muy poco en calidad de los mejores dibujantes nuestros: Lautrec, Picasso..., no le apliquemos una temporalidad al arte que pertenece a la técnica, no creamos en ese evolucionismo lineal de todo y, por lo tanto, tampoco la idea de arte primitivo es muy adecuada, aunque así hemos titulado el tema, porque así se habla en general, el arte mismo no es tan primitivo, este arte más bien sería bueno llamarlo originario o de algún modo que no implicara ningún peyorativo ni ningún evolucionismo implícito.

Vamos a ver que es de suyo bien complejo intelectualmente y por sus funciones, vamos a ver que el arte no se puede tratar en el sentido que nosotros a veces solemos, por el narcisismo que suele tener una civilización de mirar por encima a las anteriores como balbucesos incipientes de aquello que ella ya conoce divinamente; nosotros nos vamos a encontrar que muchas civilizaciones de las que denominamos primitivas tienen aspectos en que son mucho más evolucionadas que la nuestra, y especialmente uno del que la nuestra ha hecho una involución, incluso con relación a la Edad Media: la creatividad artística del pueblo, es decir, el arte, no como el producto de una determinada especialización de un grupo más o menos de élite, de un gremio más o menos especializado, sino el arte como producto general de la sociedad. El arte como, por ejemplo, el romancero español o los romanceros serbios y rusos, el arte como la música que hacía el pueblo y que ya no hace sino que consume, pero que es distinto: ahora la música se la hace Lucho Bermúdez o empacan y mandan la salsa de Nueva York para que aquí la bailen.

El arte que hacía el pueblo, el arte narrativo popular, el pueblo que hizo anónimamente los cuentos de hadas, al mismo tiempo tan nuevos, tan lejanos de la ideología dominante, son de la Edad Media y no son cristianos: nadie está buscando salvarse en la otra vida, todo el mundo está buscando casarse con la princesa en ésta, los animales hablan —son animistas—, el bosque se llena de problemas, la naturaleza se vuelve encantada —eso no tiene nada que ver con el cristianismo—; es popular y no está dominado por la ideología dominante, es una cosa bellísima, novedosísima y, sin embargo, es anónima, se riega por todas partes; viejas muecas en sus casitas, medio brujas, cuentan

esas historias a los niños y se van propagando por todo el mundo, no son relatos de Perrault ni de los Hermanos Grimm, ellos son coleccionistas... Es bellísimo ese arte popular, eso no se hace hoy: por mucho bachillerato y carrera que haga el hombre resulta incapaz de contar hasta un paseo y termina diciendo que fue chévere.

No nos olvidemos, pues, del problema: nos encontramos con civilizaciones atrasadísimas en lo tecnológico que no lo son en lo artístico. Las mujeres esquimales son escultoras y escultoras de gran talla – las mujeres en general, no una serie de especialistas–, en huesos y en colmillos esculpen y si ustedes observan las reproducciones de la escultura encuentran un fenómeno colectivo de gran arte. Caduveo, aquella tribu perdida por allá en el centro del Brasil, en el Matto Grosso, en condiciones de vida bastante lamentables desde el punto de vista económico, conforma una de las humanidades más desprovistas de todo, tiene una división del trabajo en el arte pero muy particular, los hombres son escultores y las mujeres pintoras; más particular es su desacuerdo en otro punto y la configuración de un tema que vamos a traer aquí, la discusión entre el arte abstracto y el arte representativo; en la sociedad Caduveo las mujeres son abstractas y los hombres son representativos, combinan esos dos artes según la diferencia de los sexos. No nos sintamos tan superiores, como se siente el bachiller cuando oye decir que Tales de Mileto decía que todo viene del agua, tengamos en cuenta que hay civilizaciones –que hubo y hay– que son muy atrasadas en cuanto al desarrollo técnico y son superiores a nosotros en cuanto al desarrollo artístico, me refiero a la creatividad artística de las masas, del pueblo, no a que les den de consumir sino a que produzcan.

Nosotros tenemos criterios culturales no muy claros, por ejemplo, los sociólogos empiezan a ver la cultura de un país y hacen cuentas: consiguen estadísticas sobre el número de periódicos leídos por habitante y el número de radios y de televisores, el número de bachilleres por habitante, de graduados por habitante, todos los cuales pueden resultar en otro sentido semianalfabetas, sin tratarlos mal; es decir, que nosotros encontramos un pésimo empleo del lenguaje narrativo, que es un arte más o menos creador y que podíamos encontrar en campesinos nuestros de hace cincuenta años un desarrollo mayor de la capacidad de contar una cacería, de contar una historia, de la capacidad de hacer coplas improvisadas, de la capacidad de hacer sainetes en los diciembres caricaturizando al cura y a los terratenientes

del pueblo y que en gran medida se ha perdido, incluso en Colombia en los últimos cincuenta años. No veamos el progreso de una forma muy lineal, ni pensemos que es muy fácil medir la cultura por criterios de inversiones en educación, y cosas parecidas. La cultura tiene mucho que ver es con la creatividad, con la posibilidad de crear, con el empleo del lenguaje, no con cuántas veces ha estado en clase y cuántos años le ha tocado presentar exámenes, esto no puede ser del todo secundario ni insignificante, pero no es lo mismo que la cultura y mucho menos que la cultura artística. Vamos, entonces, a ver a estos hombres caduveos sin complejos de superioridad.

El primer problema que plantea Lévi-Strauss es una discusión con el difusionismo –quiero resumir rápidamente esa discusión y dar la idea fundamental–; el difusionismo es una posición o una perversión muy frecuente entre los historiadores de la religión y del arte, que consiste en creer que allí donde se encuentran dos instituciones, dos fenómenos o dos elementos visiblemente similares o muy parecidos, entonces debe haber existido un contacto cultural, un contacto histórico, o deben tener un origen común o alguien se lo difundió a alguien, alguien se lo contó a alguien. De otra manera, entonces, no se explicaría que tuvieran águilas y serpientes por México y por Siberia, y por otras partes, y mucho menos esa combinatoria de águila y serpiente como elemento artístico.

Lo primero que va a trabajar Lévi-Strauss es un fenómeno que se llama el desdoblamiento de la representación. El desdoblamiento de la representación es un estilo de dibujo y de pintura bastante curioso y muy extendido: se encuentra en Nueva Zelandia, en China antigua de hace más de tres mil años, en la costa norte norteamericana, en los caduveos, es decir, se encuentra en una distancia en el tiempo y en el espacio que desafía al difusionista y le provoca bastantes dificultades para expresar cómo se produjo el contagio; en general con el difusionismo se debe tener mucho cuidado en todos los términos, no solamente en éstos.

En la historia de las religiones fue muy frecuente; como era común encontrar en varias partes una misma institución o una institución parecida, en lugar de tratar de explicar el sentido de esa institución y cómo una sociedad llega a producir dioses parecidos o con los mismos avatares, siempre se pensó que eran producidos por contacto; desde luego ya no se piensa eso en la historia de las religiones. Hubert y Mauss en su libro *Magia y sacrificio en la historia de las religiones*,

encontraron, por ejemplo, doscientas religiones en las que Dios muere y resucita, una de las cuales es el cristianismo, pero con unas numerosas distancias en el tiempo y en el espacio entre casi todas ellas; claro que con algunas de éstas es fácil observar que existe un contacto, por ejemplo con la egipcia porque los judíos estuvieron en Egipto y allá aprendieron la circuncisión, los mandamientos están en el Libro de los Muertos, etc., pero encontramos otras entre las cuales no existió nada en común y no hubo contacto. Lo más interesante de este libro es que muestra que toda sociedad agraria inicial trata de interpretar la siembra como muerte, como sacrificio; muerte de las semillas y sacrificio, porque de hecho es un sacrificio: no se las comen; y el nacimiento de las cosechas en la primavera como resurrección y, por lo demás, todos esos dioses resucitan en la primavera, incluido Cristo, porque la Semana Santa cae siempre en primavera. Y como son religiones al mismo tiempo solares, todos esos dioses nacen a finales de diciembre, en el día más corto del año, el día en que el sol comienza a alargar la jornada y, según las religiones solares, nace el sol en el hemisferio nórdico. Ante la existencia de rasgos comunes uno se imagina que tuvieron que contarse los unos a los otros, lo cual no es necesario; la estructura de su trabajo, de la forma de vida, de la concepción del mundo que se deriva de esa forma de vida, del descubrimiento reciente de la agricultura, es la que determina esos sentidos.

En términos de arte, en términos de religión y en muchos otros campos en realidad el "contacto" no explica; es un hecho también que muchas sociedades toman algunos rasgos de otras pero no cualesquiera, toman los rasgos que se adecúan a la estructura de la sociedad que los recibe, los otros no los adoptan, hay sociedades que no podrían recibir determinados rasgos de un mensaje porque su estructura excluye ese mensaje. Es muy difícil, por ejemplo —como los cristianos lo han comprobado en varias oportunidades—, hacer pasar el cristianismo a un país árabe, aun cuando hayan estado dominados los pueblos por mucho tiempo como han estado —Egipto como colonia inglesa y Argelia como colonia francesa, a veces por siglos, Marruecos—. El cristianismo necesita la familia monogámica patriarcal, en una familia poligámica no tiene nada que hacer, no entra, no cualquier cosa es recibida, no estoy hablando de que sea bueno o malo o que la Biblia sea mejor o peor que el Corán (en general yo poco me meto en teología) sino que no es compatible con ciertas estructuras de una sociedad, y en cambio en otras sociedades entra por derechas. En

nuestro país se ve que el grado de penetración depende mucho de las estructuras sociales: en formas que fueron de esclavos y luego de peones es muy leve el grado de penetración, por ejemplo, la preocupación religiosa de los costeños es bastante reducida, en cambio en Antioquia, con sus parcelas aisladas y su microdictadura doméstica, entró de la manera más terrible. Estos fenómenos dependen mucho de las estructuras, y así, de una sociedad a otra puede haber influencias, pero no de cualquier clase, como de un individuo a otro se comunica, pero lo que encuentra manera de tener funciones es esa estructura, lo que encuentra manera de expresar problemas es ese tipo de vida, lo demás no.

No es bueno, como ocurre en ciertas formas de nacionalismo dogmático o partidismo dogmático, colocar una frontera que separa nuestro grupo o nuestro país del extranjero, del malo en general y del error; de tal manera que lo malo que ocurre aquí de alguna parte vino, se infiltró, es el enemigo que atravesó nuestra frontera, en cambio lo bueno, eso sí es propio; eso es muy típico de los nacionalismos y los más erizados buscan incluso el chivo expiatorio más improbable, como los judíos de Hitler, que explicaban exactamente todos los problemas de Alemania; ésta es una manera mítica de poner al otro en una diferencia que no sea de clase para negar las de clase, es decir, marcando la diferencia importante entre arios y judíos y haciendo la diferencia entre banqueros y trabajadores completamente secundaria; así se crea una oposición fantástica para producir una unidad fantástica: los arios; esto puede ser políticamente muy eficaz, pero precisamente es bueno también que aprendamos esto, aunque a veces es un poco doloroso decirlo: no hay relación muy cercana, ni necesaria, ni en general muy estrecha, entre eficacia y verdad, hay cuestiones que son muy eficaces siendo perfectamente míticas, no hay que tener supersticiones al respecto.

Tenemos, pues, que el difusionismo es una explicación por contagio, por contacto, a veces nacionalista, a veces partidista. Si hay diferencias en un grupo que considera la unidad como el valor máximo, entonces cuando ocurren errores adjudican a una infiltración de algún otro, un espía, etc.; ese problema es dañino también en la historia de la religión y desde luego en la consideración comparativa del arte. Lo que Lévi-Strauss nos trata de decir al comenzar a considerar el desdoblamiento de la representación es que no perdamos la orientación esencial de la búsqueda, el qué significa, y que no la desplacemos

como tan frecuentemente se hace, hacia otra preocupación completamente secundaria: de dónde vino; sin embargo, desgraciadamente, es una tendencia frecuentísima que ha producido mitos.

Platón produjo, por ejemplo, el mito de la Atlántida; bueno, pero él tiene la ventaja de que cuando lo hace sabe que es un mito, la utiliza como una alegoría para producir un tipo de organización social que sirva de contraste para criticar la de Atenas, pero otros no son como Platón, les parece que sus funciones no son alegóricas sino explicativas —¿de dónde procede tal o cual cosa? El lenguaje de la Atlántida. La Atlántida se hundió, entonces andan buscándola por todos los mares—. Desde luego tratando de creer que un origen explica todo lo que ocurrió, un origen en un sitio, y eso no explica nada, no hace más que despistar: la idea de que el lenguaje fue primero en la Atlántida no explica el origen del lenguaje, porque tenemos que explicar cómo surgió en la Atlántida; en general el origen no explica nada, sino más bien es una manera de desviar la reflexión desde donde debe apoyarse: ¿qué significa, qué funciones desempeña?, hasta seguir finalmente a un problema perfectamente secundario: ¿dónde comenzó? Problema que en todas las ciencias es perfectamente secundario.

Ustedes ven por ejemplo que Marx no se pone a explicar el capitalismo arrancando por dónde comenzó, lo que le interesa es cómo funciona y cuáles son sus leyes; la pregunta por lo que pudo haber sido una acumulación originaria, viene por allá, en el capítulo 24 que es el penúltimo del primer tomo y no pretende ser explicativa de un sitio donde comenzó, sino la consideración de cómo pudieron darse independientemente los tres elementos necesarios: una población libre de toda dependencia y de toda propiedad (una fuerza de trabajo que tenga que venderse), un mercado, y una acumulación de los medios de producción en manos de un grupo, que producen el capitalismo si se combinan; es decir, para Marx el origen no es el problema sino que el problema es el funcionamiento y las leyes que lo rigen; ningún lingüista se ha preocupado hasta ahora por el origen del lenguaje, hasta ahora están tratando de ver cómo funciona.

El problema que a nosotros nos va a interesar es qué significa y también cuál es su necesidad, cómo funciona, cómo se relaciona el fenómeno del arte en una sociedad primitiva —eso nos puede enseñar mucho sobre la nuestra—, con las otras instancias de la vida social: con la organización de la familia, con la forma de la producción, con el pensamiento sobre el universo.

Ahora, el arte es primordial, Hölderlin dijo:

Lleno está de méritos el hombre, mas no por ellos sino por la poesía, hace de esta tierra su morada.

Por la poesía y por todo lo demás, también por la pintura. Por la forma como una sociedad Bororo por ejemplo, construye sus habitaciones y las organiza, que es algo esencial para su vida, lo que podríamos llamar su arquitectura, su planeación, es decir, el arte es primordial porque el hombre se posesiona del universo por medios artísticos. Un mundo no significativo, un mundo desnudo sería inhabitable, un mundo solamente práctico, donde el hombre no pudiera proyectar sus temores, sus esperanzas, donde no pudiera calificar las cosas; en cambio, un mundo realmente desnudo, de hielo, como es el mundo en que viven los esquimales, sin árboles, sin nada, está poblado de significación: cuentan con dieciséis palabras para decir nieve, ocho para decir hielo, cualquier diferencia la crecen, tienen sus mitos, su manera de vivir esa noche de seis meses en la que incluso cambian hasta los tipos de prohibición. Tienen una manera de habitar ese mundo convirtiéndolo en un poema, pintando, esculpiendo, sin lo cual el mundo no es habitable, tampoco el de la selva del Congo, ninguno.

El esfuerzo por combinar, oponer y marcar lo cultural y lo natural se ve todavía más agudamente emprendido por las sociedades que nosotros creeríamos que están más cerca de la naturaleza que por nosotros. Es más explícita la necesidad de marcar, como por ejemplo se expresa en el tatuaje, que pone diferencias allí donde la naturaleza no señala diferencias de sentido. El mundo por el que se pasean los Desanna, una pequeña población en Colombia de sólo mil habitantes, que no tienen escritura en el sentido nuestro de representación del lenguaje, que sin embargo tienen su forma de escribir el mundo, pintando, marcando en las piedras sus mitos. Esa necesidad significativa vamos a explorarla y a ver cómo se inicia en el hombre mismo con el arte, no hay un momento en que el arte surgió, el hombre mismo se inicia con el arte.

Lévi-Strauss en el capítulo "Arte" de *Antropología estructural*, menciona a los Caduveo sólo como un ejemplo entre muchos pueblos que tienen una característica común que va a tratar de interpretar, que es el desdoblamiento de la representación. Esa forma de representación desdoblada es como si se juntaran dos perfiles, o bien, como si se representara sobre un objeto de tres dimensiones por ejemplo, un ani-

mal: en una parte, un lado del animal y en otra parte, el otro costado, sólo el frente, y luego se abriera; lo curioso es que ellos trabajan sobre superficies planas o sobre superficies redondas (cerámicas) y, sin embargo, probablemente en todos ellos haya una relación con una superficie particular, con un objeto particular como objeto sobre el cual depositan esa pintura. Vamos a ver el Arte Caduveo que nos propone algunos enigmas. Dice así Lévi-Strauss en el capítulo XX de *Tristes tópicos*,

Como observé entonces, —se refiere al estudio sobre el arte en el otro libro, *Antropología estructural*—, el arte Caduveo está marcado por un dualismo: el de los hombres y las mujeres. Los primeros son escultores, las segundas pintoras; los primeros se adhieren a un estilo representativo y naturalista a pesar de las estilizaciones que introducen, mientras que las segundas se consagran a un arte no representativo. Limitándome ahora a la consideración de este arte femenino, quisiera subrayar que el dualismo se prolonga en muchos planos.

Tenemos pues, que las mujeres son pintoras y abstractas, los hombres son escultores y figurativos; la abstracción de las mujeres tiene sus excepciones, como se puede ver estudiando un poco más en detalle los textos sobre el Caduveo, porque no es una particularidad que tenga nada que ver con sus capacidades, sino que es una función, una función artística que desempeñan; ellas también son escultoras y concretas cuando lo necesitan, por ejemplo, las muñecas que hacen para los niños son esculturas representativas, concretas y supremamente bien hechas; esto por lo demás, es algo muy común, casi todas las tribus primitivas tienen muñecas, y en general juguetes; el juguete no es nada moderno, es una función muy originaria como el arte y el cuento.

El párrafo señalado termina diciendo que el dualismo se prolonga en muchas direcciones. Me interesa señalar rápidamente algunas de las direcciones en que el análisis de Lévi-Strauss introduce el dualismo de los Caduveo y en general de las sociedades que llamamos primitivas con algunos rasgos particulares en las sociedades suramericanas. Lévi-Strauss ha hecho voluminosos estudios sobre las sociedades suramericanas, colombianas, brasileras, peruanas; los cuatro tomos de *Mitológicas* se refieren principalmente a la mitología suramericana. El arte, el mito y las funciones del arte es lo que vamos a tratar de buscar. ¿Para qué les sirve?, se pregunta Lévi-Strauss. El dua-

lismo, las contradicciones, los sistemas de oposiciones, los sistemas binarios de los caduveos se pueden formular así:

El estilo Caduveo nos confronta con toda una serie de complejidades. Hay ante todo un dualismo que se proyecta en planos sucesivos como en un salón de espejos enfrentados. Los hombres y las mujeres, pintura y escultura, representación y abstracción y dentro de la abstracción geométrica, angulosa y curva. Geometría y arabesco, el cuello y la panza.

Alude al hecho de que en la cerámica Caduveo el cuello de las jarras está diseñado y pintado con estructuras geométricas y la panza en arabesco, que se introduce porque es una manera de indicar el pensamiento de que allí hay una oposición:

Simetría y asimetría, dentro de lo abstracto mismo está el dibujo simétrico y el asimétrico, línea y superficie, contorno y motivo, figura y fondo.

Es, pues, un arte que a partir de una gran oposición, introduce nuevas oposiciones internas. Así, una primera oposición, figuración y abstracción, se convierte luego dentro de la abstracción misma en otras oposiciones: simetría y asimetría, geometría y arabesco, nuevas oposiciones dentro de cada una; es un arte que, igual que los mitos y el pensamiento general de los Caduveo (y de muchos otros pueblos americanos), se basa en una tendencia hacia un sistema por oposiciones que se hacen cada vez más complejas.

Una de las oposiciones más generales que nosotros encontramos por todas partes es la oposición entre naturaleza y cultura. Esta oposición parece remitirse a la oposición dada en las pinturas, como cultura, pintura abstracta y como naturaleza, pintura figurativa; a veces directamente Lévi-Strauss usa el término "naturalista". Tengamos en cuenta que nosotros estamos un poco influenciados por la inmensa polémica de este siglo sobre el arte abstracto y el arte figurativo; en realidad, el dualismo arte abstracto-arte figurativo no es nada nuevo, encontramos que conviven las dos formas en sociedades que eran muy ajenas a nosotros y que no habíamos estudiado como estamos viendo en los caduveos, o también existen sociedades que se especializan en una u otra, por lo menos en lo que respecta a la pintura. Así por ejemplo, los griegos son figurativos y los árabes son abstractos.

No es ninguna casualidad que el arte árabe sea un arte abstracto: a los árabes les está prohibida la representación como también les

estuvo a los judíos —ellos son muy parecidos, aunque se masacren entre sí, con su circuncisión, con sus artes, con sus prohibiciones alimenticias—, les estaba prohibido por la religión la pintura figurativa, no sólo la pintura de Dios y el hombre, sino cualquier pintura, porque era considerada una pretensión inaudita de la soberbia de la criatura el tratar de imitar la obra del Creador. Dieron en esa flor, como dieron los medievales en la flor de que la ciencia era la pretensión de la soberbia inspirada por el demonio, de entender la obra del Creador. En general todas esas ideas no son muy adecuadas para el desarrollo de un arte libre.

Pero los occidentales tenemos en nuestra tradición, que es tanto judaica como árabe y griega —incluso los griegos vinieron a nosotros a través de los árabes después de la edad media—, una tradición muy vieja, simplemente que no la hemos estudiado en ese sentido de dos formas de arte: uno figurativo y uno abstracto. Esto aparte de que existen artes que han sido siempre en sí mismos abstractos, no han intentado imitar nada ni representar nada, sino producir sus significaciones y sus mensajes sin apelar a la representación de otra cosa: la arquitectura, la música y, casi siempre, la danza.

Vamos a seguir un momento el tema de la oposición entre naturaleza y cultura, la importancia de esa meditación primitiva que desarrolla Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*. La idea es que todas las sociedades tienen un fondo de naturaleza y un conjunto de fenómenos naturales y de problemas naturales que tienen que resolver, que tienen que organizar y no pueden evitar, los cuales tienen que convertir en problemas simbólicos, problemas significativos por cualquier medio. Recordemos que el hombre es simbólico e ingresa de manera forzosa en un universo simbólico, universo que en primer lugar está constituido por el lenguaje, que está desarrollado de tal manera que todos los sujetos que ingresan en él se tienen que someter a una interpretación del mundo que está implícita a una clasificación del mundo, a una valoración del mundo, porque el lenguaje no es inocente, cada término no es una simple señal para distinguir algo, sino que también incluye una valoración. El ingreso en el lenguaje es un aspecto de la idea de que el hombre no puede en realidad someterse a lo natural, adaptarse a lo natural, realizarse en lo natural, sino pasando por la mediación de lo simbólico, de una estructura significativa; lo más natural de todo para nosotros, está inscrito en normas, en formas normativas.

Nosotros podemos considerar que es muy natural el deseo de comer por ejemplo, que hace parte del orden de la necesidad; sin embargo, no se encuentra ninguna cultura en la cual el comer no esté complicadamente normatizado, organizado en series de oposiciones, en series de prohibiciones implícitas, aunque no son leyes que prohíban el deseo. Lo que nosotros llamaríamos apetito o hambre está dado a través de las normas, nunca es la cosa en sí. Nosotros vemos por ejemplo en ciertas psicosis que el individuo escapa por completo a toda la normatividad y en general a todo el universo simbólico y nos produce extrañeza su relación con la comida; para nosotros es natural que un individuo le eche azúcar al café con leche y le eche sal a la arepa con mantequilla, pero si le echa azúcar a los frijoles y sal al café con leche, comenzamos a verlo raro; no está prohibido, médicamente no hay ningún problema —de todas maneras eso se va a revolver igual, pero hay un problema curiosísimo en que le eche vinagre a la leche y azúcar a la ensalada—, nosotros preferiríamos levantarnos de la mesa y preguntar quién es el señor, antes que seguir en esa compañía. Bueno, ¿por qué? Porque vemos a alguien cuyo deseo no está inscrito en normas, vemos a alguien que no ha interiorizado unas normas, cuyo deseo no se ejerce a través de éstas, de un orden simbólico, de un sistema de reglas.

Ese hecho es tan íntimo en nosotros que hasta llega a parecernos natural, pero no es natural, todo nuestro ser está marcado por las normas, nuestro cuerpo mismo, nuestros deseos, los órganos de nuestros sentidos están todos marcados por las normas y no más en nosotros (sociedades tardías, decadentes o civilizadas, como ustedes prefieran) que en los primitivos. En éstos a veces de una manera marcadísima, hay, por ejemplo, entre los sioux diferentes formas de los platos y de las cucharas para cada tipo de alimentación, según lo que esa alimentación significa se come en forma distinta, normas más complicadas que las de la aristocracia francesa, aunque a veces nosotros nos imaginamos a los primitivos agarrando la presa cruda y echándole diente.

Ellos, como toda sociedad, tienen esa misma contraposición: lo natural y cómo inscribir lo natural, porque en todas las sociedades hay un elemento natural. Lo natural es universal, es natural que haya una diferencia entre niños y adolescentes, entre adolescentes y adultos, entre adultos y viejos, eso no es de una cultura en particular sino de todas, pero toda cultura hace ingresar esas diferencias en un orden simbólico y produce rituales a veces dolorosísimos: formas de circuncisión, formas de pasajes complejíssimas, de mutilación en las mujeres

en Africa (la escisión del clítoris y la fibulación de la vagina la padecen todavía más de treinta millones de mujeres).

Todas las sociedades marcan las diferencias naturales con una significación cultural. Elaboran por ejemplo los ritos del pasaje por medio de los cuales hacen la mímica de las diferencias de la infancia. En México existen las fiestas de los Katchina y entre los Hopi hacen máscaras para engañar a los niños y hacerles creer que han regresado los antepasados y les han traído un regalo, que son unas tortas pintadas de rojo que los hace muy felices en determinada época de festival; algo muy parecido a la costumbre del Papá Noel para hacer creer a los niños que alguien diferente a los padres ha traído un regalo y marcar así, hacer la mímica y la dramática de una etapa anterior y otra posterior al conocimiento, y los niños, aunque sepan la verdad, más bien tienden a fingir que creen la historia para que no se les vaya a dañar el regalo; también en los Katchina hay historias muy bellas de algunos de los niños que de pronto descubrieron a la mamá haciendo las tortas. La gran enseñanza de la antropología consiste en que nosotros no solamente hemos aprendido a ponernos en el lugar del otro (como decía Kant) sino a ser comprensivos, pero no a ser comprensivos desde arriba y por encima del hombro sino a aprender de las sociedades diferentes de nosotros; es una particularidad de nuestra sociedad que no debemos olvidar; nuestra sociedad aprende, es la primera que aprende; con todos sus horrores, con todos sus campos de concentración, con toda su cuota de explotación, con su terrorífica división del trabajo y mutilación del hombre, también es una sociedad de una gran apertura, es una sociedad muy compleja y no es bueno darle un calificativo simplista. Nosotros vemos a nuestros más grandes pintores aprendiendo de los primitivos, por ejemplo, Picasso lo hace de las máscaras africanas; en el Museo del Louvre realizó un largo estudio de las máscaras africanas que tuvo en él un efecto extraordinario y lo condujo a una revolución, a una renovación en el desarrollo de su obra: "el arte razonable" llamaba a las máscaras africanas por la fuerza con que se expresa el movimiento de los grandes rasgos, y fue el primer paso que lo indujo en la dirección que va a llevar posteriormente al cubismo, ese gran descubrimiento en el año 1907.

Nuestra sociedad, por una parte, tiene una actitud lamentable de asesinato y descomposición, de imperialismo y robo, nadie lo desconoce. No me voy a poner ahora a repetir —porque creo que muchos lo saben— y son casi imposibles de enumerar los crímenes que la socie-

dad capitalista ha hecho con respecto a las sociedades primitivas; y que sigue haciendo aquí mismo en Colombia: la cacería de los aborígenes por parte de los colonos, el robo de los niños Bari por parte de los Siervos de Dios –tanto protestantes como católicos–, en el Orinoco, denunciado por el antropólogo francés Clastres que los estudió; los aborígenes creen que los blancos son caníbales porque ven que se les llevan los niños; cuando tienen una ruina, una mala cosecha, una sequía, entonces van con regalos, les llevan comidas, les llevan enlatados y les quitan los niños, ellos vinculan las dos cosas y concluyen que deben ser caníbales. Pero nuestra sociedad, por otra parte, es también capaz de situarse en el lugar del otro, también es capaz de valorar y aprender de los primitivos, también es la sociedad de la antropología, del psicoanálisis, del marxismo.

Tenemos, pues, que lo natural –lo natural es universal–, aquello que pertenece a nuestra naturaleza, no lleva la marca de los signos, de los símbolos y de la forma de la organización de nuestra sociedad significativa para nosotros, a eso se debe que se sobreponga continuamente una marca y esa marca es artística desde un comienzo: en un comienzo, por ejemplo, es el tatuaje. Entre los Maori las mujeres son las que llevan a cabo el tatuaje, tanto de las otras mujeres como de los hombres; sus dibujos se elaboran inicialmente, originariamente, en el tatuaje. Veamos un pequeño texto sobre el tatuaje:

Las pinturas del rostro confieren, ante todo al individuo su dignidad de ser humano, operan el paso de la naturaleza a la cultura, del animal al hombre civilizado. Y además, como son diferentes en el estilo y en la composición según las castas, expresan en una sociedad compleja la jerarquía de los status, poseen así una función sociológica.

Las parejas de que hemos hablado, lo natural y lo artificial en cierto modo fundan otras que impregnan sus mitos. Uno de los tomos de *Mitológicas* se titula “De la miel a las cenizas”; ¿a qué se debe ese título? De la miel a las cenizas es una pareja que aparece en muchos mitos de Suramérica y está inscrita de manera curiosa en el orden de la otra pareja –lo natural y lo cultural–, porque la miel es antes de la cultura –en este caso de la cocina–, es natural y las cenizas estarán después de la cultura –en este caso de la cocina–, de lo que se quemó, de esa forma la miel hace pareja con la ceniza. Consultando la obra de Freud sabemos que la tensión permanente entre lo natural y lo cultu-

ral es una clave del deseo: lo cultural que erige normas y lo natural que tiende a transgredir.

Vemos, entonces, esos mitos (la miel y la ceniza) como elaboración de la pareja de oposiciones inicial naturaleza-cultura. La simbolización está, pues, en todos los hábitos alimenticios, en la cocina, en el ritual de la alimentación, no importa que coman crudo. Ninguna sociedad se considera —lo digo de paso— a sí misma, por ejemplo, caníbal o antropófaga; consideran caníbales a las otras, pero a la suya misma no, esta costumbre para ellos es un acto religioso: es un intento ritualizado de integrar las virtudes del otro o, si se trata del sacrificio de enemigos, como era común entre algunas tribus de la costa del Brasil ya prácticamente desaparecidas, lo que significaba era el recuperar el espíritu de los antepasados que éstos habían devorado antes (tribus enemigas que iban recuperando el espíritu de sus antepasados de guerra en guerra); pero en esos banquetes todo está sistemáticamente organizado, ordenado, las presas le corresponden a cada cual, no a cualquiera, sino según su jerarquía; ellos consideran que es una comunión, han comido y han bebido su carne y su sangre, han recuperado el espíritu de sus antepasados y eso los ha hecho una comunidad; es una comunión, como es una comunión el banquete católico; ellos no se imaginan, ni mucho menos que eso vaya a ser antropofagia, antropofagia es la que hacen los otros, que son tan bárbaros que se comen a otros hombres por hambre; cada cual para sí realiza un acto sagrado y solemne y al otro lo tienen por un bárbaro-antropófago.

Esas son parejas que han ofrecido a Lévi-Strauss una clave para la interpretación de los mitos. "Lo crudo y lo cocido" se llama el primer tomo de las *Mitológicas*. Uno ve rápidamente de qué se trata: lo crudo y lo cocido, lo fresco y lo podrido, lo seco y lo mojado, es realmente una clasificación general del mundo por parejas de opuestos y esas parejas van acercándose cada vez más a lo que para ellos es vital: la organización de su sociedad, sin la cual no se puede sostener la vida de la comunidad.

Pero no siempre triunfan en la organización de su sociedad, hay muchas sociedades que entran en un impase, en descomposición y no necesariamente por agentes externos; hay sociedades que fracasan y que son llevadas por sus propias instituciones a situaciones críticas. Vemos cómo una de las sociedades menos felices en el tratamiento de su reproducción es la sociedad Caduveo. Esta sociedad es muy jerarquizada en castas y esas castas son muy celosas de su status, de

sus diferencias, se empeñan en marcarlas, por una parte, con pinturas, con tatuajes, con actitudes incluso y, por otra parte, de conservarlas haciendo matrimonios endogámicos (dentro de la misma casta y no con castas superiores porque no lo aceptarían ellas, ni inferiores porque no lo acepta la propia). Entonces, como es una sociedad pequeña y dividida en castas muy rígidamente establecidas, la reproducción es muy difícil. Los caduveos han dado en la curiosa idea —dice Lévi-Strauss— de una especie de racismo al revés: su forma de reproducción es en gran parte por adopción de niños de tribus ajenas y muy frecuentemente enemigas, porque han llegado a un impase por sus formas matrimoniales para su propia reproducción.

La mayor parte de las sociedades vecinas a los caduveos, por ejemplo los Bororo, han resuelto muchísimo mejor el problema que ellos. Los Bororo también tienen sus castas y sus diferencias internas, pero han encontrado una solución que es muy frecuente entre los primitivos, que es hacer la sociedad por mitades, una sociedad dualista. La aldea Bororo consiste en una serie de viviendas que conforman un gran círculo sobre un centro; si aumenta la población, entonces hacen un segundo círculo generalmente en una planicie; el centro es como una plaza donde funciona una inmensa casa cuadrangular, orientada siempre en relación al sol, al poniente y al levante; la aldea está dividida en dos mitades imaginarias y los matrimonios son exogámicos en el sentido de que la población de cada mitad sólo puede contraer matrimonio con la de la otra mitad, lo cual colabora con mantener la unidad y agiliza la reproducción a pesar de las castas. La aldea está subdividida en varias figuras y todo pasa por la casa central que es la casa de los hombres donde van todos los que resultan demasitados, los que se aburren en un matrimonio (matrilocales, es decir, que el hombre cuando se casa pasa a hacer parte del clan de la mujer, a la inversa de las patrilocales donde la mujer hace parte del clan del hombre).

Los Bororo no tienen un impase de reproducción y hay un fenómeno muy curioso en el extraordinario parecido entre el dibujo que se logra hacer cuando se estudia el sistema de reproducción de los Bororo y la mayor parte de los dibujos que las mujeres Caduveo hacen en el rostro de sus compañeras: las dos mitades simétricamente opuestas y con una asimetría en el sentido de dos mitades, superior e inferior, establecidas sobre el punto, es decir, estas dos mitades son asimétricas en el sentido de que la de la izquierda de la parte superior, corresponde a la derecha de la parte inferior, o sea que la frente de la derecha

corresponde a la mejilla de la izquierda y al contrario para las otras dos divisiones.

Veamos un comentario de Lévi-Strauss a la pintura de las mujeres Caduveo:

Sería necesario en definitiva interpretar el arte gráfico de las mujeres Caduveo, explicar su misteriosa seducción y su complicación a primera vista gratuita, como el fantasma de una sociedad que busca con una pasión incolmable el medio de expresar simbólicamente las instituciones que podría tener, si sus intereses y supersticiones no se lo impidieran. Adorable civilización cuyas reinas ciñen el sueño con todo su fardo. Los enigmáticos jeroglíficos que describen una inaccesible edad de oro que, a falta del código, celebran en su manera de adornarse en su pintura, en sus cuerpos, develan el misterio de una edad añorada al mismo tiempo que cubren su desnudez.

En realidad, lo que las mujeres Caduveo representan en sus pinturas no es el ser de esa sociedad sino sus ideales, su deber ser, su edad de oro. Es el Caduveo un arte que funciona, por una parte, con funciones específicas para marcar, para separar, para introducir en el orden simbólico, para señalar el status y la diferencia y también, para afirmar los valores y los ideales; también nosotros hacemos bastante más que sociología cuando hacemos arte. Don Quijote critica arduamente la sociedad en que vive y cuando se ve obligado a explicar, en el capítulo del discurso a los cabreros por qué eligió la carrera de caballero andante, le salta el mismo mito Caduveo: la edad de oro.

Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío.

Él está soñando en una civilización sin propiedad, que es lo que explica su situación no muy afortunada de caballero andante, porque en una sociedad injusta se necesita quién venga a arreglar entuertos, a proteger viudas, etc.; la explicación de su existencia la da por medio de un sueño. El arte Caduveo es el que sueña y el que marca su rostro y su vida no sólo con sus diferencias, no sólo con lo que expresa, sino con sus valores, con sus búsquedas, con sus añoranzas. Este arte de una sociedad primitiva es un arte como cualquier otro.

El arte es esencial en la producción de un orden simbólico, es la necesidad más esencial del encuentro de un mundo habitable (cuidémonos del concepto de necesidad que a veces, sobre todo en el siglo XIX, se empleaba sin rigor en una forma poco razonable). Porque nosotros podemos encontrar muchas sociedades que no conocen la agricultura, que son insectívoros principalmente, las encontramos también que no construyen viviendas, sólo colocan hojas de palmeras y ramas por el lugar donde calculan que va a venir el viento y la lluvia, un fuego al otro lado y allí duermen sobre el suelo; nosotros conocemos sociedades que están en el neolítico, las hay todavía en Australia, en la edad de piedra pura, con las hachas bastante burdas de piedra y fuego producido con los dos palitos, pero no conocemos sociedades sin arte. Conocemos sin ganadería, sin animales domésticos, sin siquiera perros —que probablemente tienen más de veinte mil años de haberse sumado a la especie humana—, pero no conocemos sociedades sin arte. El arte sí es una necesidad primordial. Nosotros podemos ir más allá, hacia las curvas de Altamira, sesenta mil años para atrás: allí está el arte bellísimo, representativo, parece pintado por Toulouse-Lautrec o por Picasso, con un sentido del movimiento y del volumen envidiable.

Si de necesidades primarias del hombre vamos a hablar, pongamos una: el arte. Más bien, sociedades sin arte son el producto de la destrucción de la vida social; encontrar sociedades sin arte es más bien algo moderno, como consecuencia de la división capitalista del trabajo, hostil al arte. Sí, se producen barrios, se producen ciudades que tienen diez veces más habitantes que la Florencia del renacimiento, como Palmira o Bello y que, en cambio, tienen muy poco arte, aparte de las canciones que en las cantinas ponen mientras pelean. Desde luego que sí, pero esta situación es un producto, no es un punto de partida de la vida humana, sino un efecto de la descomposición de lo humano, por ejemplo, por el capitalismo.

Ahora, dicho esto, y antes de que tratemos de sacar de aquí alguna lección, voy a hacer una consideración que me parece muy necesaria en la actualidad. El estudio de estas sociedades a las que me estoy refiriendo está lleno de lecciones sobre lo que ellas son, sobre lo que es el hombre y sobre lo que nosotros somos en particular; pero es bueno, sin embargo, evitar una tendencia muy moderna, y es bueno, por lo tanto, que empatemos aquí lo que estamos hablando de los primitivos con lo que habíamos hablado del racionalismo, esa tenden-

cia es el irracionalismo. El cansancio y el reproche justificado a la civilización moderna de la técnica, de la medida, de la estadística, ha llevado a mucha gente, principalmente en la juventud —no sólo a los jóvenes, desde luego— a una posición francamente irracionalista; es extraordinariamente frecuente y tiene muchísimas vías de formulación. Hoy tenemos una gran dificultad de mantenernos en una posición racional —no digamos racionalista, sino simplemente racional— en cualquier campo. Por ejemplo, la antropología es uno de los avances más notables de nuestra civilización, un avance que hará que nuestra civilización no pase a ser solamente la de la bomba atómica, la de los grandes imperialismos, la de la destrucción de los pueblos, la de la descomposición de la autonomía humana por la división del trabajo, la de los campos de concentración y demás, sino también la civilización con promesas, la del intento de universalización.

Foucault dice en el último capítulo de *Las palabras y las cosas* que el avance más notable de la antropología es "Totem y Tabú" de Freud, porque allí encontramos en nosotros mismos lo que creíamos más lejano, es decir, que encontramos en nuestras fobias, el totemismo; en nuestras inhibiciones, el tabú; en lo vivido inmediato, lo que es más lejano en el tiempo y en el espacio, rompiéndose así definitivamente el etnocentrismo. Sí, ésta es también la civilización de la física, de la nueva lógica, de la antropología, del marxismo, que no es solamente el estudio de una civilización, sino que es también un estudio doblado de una esperanza. En fin, es una civilización a la que no hay por qué decirle tampoco simplemente un gran no y, cayendo en el irracionalismo, empezar a idealizar otras, medievales, primitivas, que en muchos sentidos, desde luego, fueron mucho menos angustiantes que la nuestra, mucho menos destructoras en ciertas cosas. También se puede estar de acuerdo en ello, pero mucho menos comprensiva de otras sociedades, porque esas sociedades que nosotros a veces idealizamos y tratamos de destacar en todos sus valores, son sociedades incapaces de comprender a un vecino; tampoco las idealicemos, hay muchas que han llegado a impases terribles.

Hay unas sociedades que son muy pobres y, sin embargo, tienen grandes valores humanos, se sostienen y nosotros tenemos algo que admirar a pesar de su miseria; Nambicwara es una de ellas. Leamos un pequeño texto de Lévi-Strauss donde nos cuenta cómo los veía una noche en que acampó con ellos en la maleza.

En la sabana oscura los fuegos del campamento brillan. En torno al fuego, única protección contra el frío que desciende detrás de la frágil protección de las palmeras y de las ramas rápidamente colocadas en el suelo del lado donde se teme que venga el viento o la lluvia. Cerca de sus canastos llenos de los pobres objetos que constituyen toda su riqueza terrestre, acostados sobre la tierra que se extiende alrededor, obsesionados por el temor a bandas igualmente hostiles y temerosas. Allí los esposos estrechamente enlazados se perciben como siendo el uno para otro, el sostén, el único recurso contra las dificultades cotidianas y contra la melancolía soñadora que de tiempo en tiempo invade el alma nambicwara. El visitante, que por primera vez acampa en la maleza con los indios, se siente lleno de angustia y de compasión ante el espectáculo de esta humanidad tan totalmente desprovista, aplastada contra el suelo de una tierra hostil, como si hubiera sido atacada por un implacable cataclismo, desnuda, temblorosa frente a los fuegos vacilantes. El viajero circula a tientas entre las palmas y las ramas, evitando chocarse con una mano, con un brazo, con un torso del que se adivinan los cálidos reflejos a la luz de los fuegos. Pero esta miseria está animada de susurros y de risas: las parejas se estrechan como en la nostalgia de una unidad perdida, las caricias no se interrumpen al paso del viajero extraño. Se adivina en todos una inmensa gentileza, un profundo descuido, una ingenua y encantadora satisfacción animal y reuniendo estos sentimientos diversos algo como la expresión más conmovedora y más verídica de la ternura humana.

Es éste un texto bellamente escrito sobre el amor nambicwara. Ésta es una sociedad de escasez —fue y sigue siendo muy frecuente creer que las sociedades primitivas han sido sociedades de escasez, Engels llegó a esa conclusión en el siglo pasado, pero no podía hacer otra cosa, pues no se conocía más libro de antropología que el de Morgan—, existen algunas sociedades de escasez, Nambicwara es una; hay otras que son de abundancia, aquí mismo en América: jíbaros y yanomamas son de abundancia, por ejemplo; los yanomamas viven en la frontera de Brasil y Venezuela en un sitio muy despoblado, donde han tenido la fortuna de no contar con la presencia del inevitable hombre blanco —como dice Joseph Conrad—, por lo que se han podido mantener allí; éstos son una sociedad de abundancia: en dos horas de

pesca y recolección —porque no trabajan con la agricultura— tienen mucho más de lo que necesitan y de lo que van a gastar en fiestas, y el resto del tiempo lo dedican a fiestas, a guerras, al amor, al arte. También están los jíbaros que habitan un inmenso territorio de 70.000 km² en Ecuador y Perú, sobre todo en Ecuador en la selva amazónica, y son veinte mil personas aproximadamente o tal vez menos; tienen, pues, un territorio muy vasto que es una selva muy rica en frutos, en peces y en caza, no tienen ningún problema de escasez ni mucho menos. No sé por qué nos imaginamos que la sociedad ha comenzado con una gran escasez y que la abundancia es cosa modernísima y gringuisima, cuando las sociedades de abundancia entre los primitivos son muchas.

Sin embargo, no debemos idealizar eso; nosotros admiramos aquí a los nambicwara y su manera de amar que nos produce más bien nostalgia (se nos acaba la piedad y nos llega a producir hasta envidia). Eso está bien, eso son los nambicwara, pero los jíbaros están en guerra casi continuamente a pesar de que sus poblados de poco más de cien habitantes se encuentran bastante lejos unos de otros, preparan la guerra con todo encarnecimiento para conquistar cabezas, reducirlas y colocarlas en postes como emblema de prestigio sin lo cual resulta difícilísimo casarse o hacer cualquier cosa. Lo uno y lo otro, el amor nambicwara y el prestigio jíbaro, no están muy lejos: el uno en Matto Grosso y el otro hacia el Amazonas.

No hay por qué idealizar tampoco las sociedades primitivas. Nosotros tenemos esa tendencia, precisamente por la crítica a nuestra civilización, por el cansancio de una técnica que mientras más incrementa la capacidad de manipular, transformar, cuantificar la naturaleza, más despojados nos hace a nosotros de nuestra vida social, de nuestras relaciones humanas y de nuestras posibilidades creadoras. Y tenemos razón en tampoco idealizar la nuestra y en llevar una crítica muy dura sin olvidar los aportes efectivos de nuestro tiempo.

Esto es muy importante por la tendencia actual a caer en el irracionalismo y hasta muchas veces en un irracionalismo militante, esta posición hace difícil sostener incluso las causas más nobles, más racionales y más obvias. Fíjense ustedes, por ejemplo, cómo ocurre con cierta frecuencia en ecología; los ecologistas comienzan con una posición extraordinariamente sólida, razonable y prácticamente inobjetable a combatir la polución del aire, de las aguas, la destrucción de las plantas y, por lo tanto, del oxígeno, la destrucción de las especies animales, de la naturaleza. ¡Excelente, inobjetable! Se puede desa-

rollar como ustedes quieran, se puede mostrar que una sociedad donde la utilidad económica de una empresa o unidad productiva particular rige la producción es una sociedad que tiende a destruir la naturaleza, porque a la fábrica no le importan los efectos sociales de su producción, sino las utilidades que generen, y si le sale más barato bota al Cauca sus residuos en vez de procesarlos, esto sucede porque no se está produciendo según el cálculo de los efectos sociales, sino para la utilidad del capital concreto en cada unidad productiva, lo cual es una barbarie; en ese sentido la ecología se contrapone a una organización bárbara de la propiedad.

Pero generalmente, o con alguna frecuencia, no se satisfacen con una posición racional, con una posición que se puede desarrollar, organizar en un combate, sino que el fantasma —como diría Freud— o la irracionalidad, el delirio, comienza. La naturaleza comienza a ser idealizada, no de fendida, que no es lo mismo: lo natural es bueno, lo artificial es malo; se comienzan a escoger comidas naturales, a rechazar otras cosas y, en general, a producir la idea de lo natural bueno y lo artificial malo, lo cual no es cierto, y hay ejemplos para ello: es más natural la viruela que la vacuna contra la viruela, y desde luego eso no quiere decir que sea mejor la viruela que la vacuna; también existe la polución natural de los volcanes y de muchas otras formas. La naturaleza es todo, no solamente florecitas, sino de todo. Pero así la naturaleza comienza a ser pensada a través del fantasma; es la madre buena que un mal padre —la técnica— arrasó, la civilización vino a polucionar, a dañar, a ensuciar.. y estamos en el delirio, y el delirio sigue, entonces se inventa la sensibilidad de las plantas, "hay que conversarles a los helechos", sin acordarse de que existieron muchísimos centenares de millones antes que no tuvieron quién les conversa y florecieron divinamente; y así, el irracionalismo levanta el vuelo desprendido de donde comenzó, que era algo perfectamente válido.

Una cosa es la antropología, la alta capacidad de aprender de pueblos diferentes a nosotros y no despreciarlos como gente primitiva, gente que ni siquiera ha hecho bachillerato. Claro, eso lo hemos superado pero tendemos a caer en la idealización, a creer que tienen visiones extraordinarias, enseñanzas en medio de sus drogas y costumbres particularísimas.

Uno puede comprender que la crítica y el cansancio, la repugnancia y la angustia de una civilización como la nuestra, despersonalizadora, que hace del hombre una muchedumbre solitaria que tien-

de por sí misma —como reconocen francamente los psicoanalistas— a la depresión, conduzca a cualquier forma de defensa contra la depresión: los dogmatismos, las militancias más raras, las fugas hacia otras sociedades, los disfraces de anaranjado y la idealización de no sé qué hindúes, las drogas, cualquier cosa que evite las impresiones de la despersonalización. Uno puede entenderlo, pero no debe apoyarlo porque es una forma estéril, ineficaz, improductiva, de oposición a esa sociedad.

Todo esto dicho en el sentido de advertir sobre el irracionalismo y, como no estoy haciendo ninguna historia del arte, sino un comentario sobre lo esencial del arte, había querido conducirlos a través de una pequeña reflexión sobre los caduveos, a mostrarles el carácter esencial del arte para cualquier sociedad por primitiva que fuera y a la distinción del error de que a nombre de no sé qué necesidad primaria consideremos el arte como algo secundario, cuestión que más bien es la tendencia del capitalismo muy claramente indicada por Marx.

Estos caduveos ponen en escena, sin conflicto alguno, un fenómeno que entre nosotros sólo ha existido en forma de conflicto muy agudo: ustedes ven que para ellos el hecho de que exista una pintura abstracta y una pintura concreta no es ningún problema, ningún misterio y no constituyen dos partidos adversos, entre nosotros, en cambio, sí tiende a ser así, se ha producido un debate inmenso, larguísimo desde un comienzo que no se puede fechar fácilmente.

La polémica abstracto-figurativa

La pintura abstracta procede de dos fuentes distintas en la historia de la pintura moderna: una fuente es el cubismo francés y en parte el alemán –en Munich sobre todo– y otra fuente es el expresionismo alemán. Llevados más lejos, el uno con la idea de la construcción, de la lógica de la construcción del orden y de la expresión del objeto como producto construido y el otro con la lógica de la expresión de ofrecer una noción vivida, una vivencia. Ambos se fueron separando progresivamente de la representación de todo objeto y dieron así en una pintura que se ha denominado abstracta, porque se prescinde de la representación y busca más allá de lo que considera secundario –la figura, la semejanza–, lo que considera esencial: la expresión de una vivencia o la construcción de una lógica y de un desequilibrio de volúmenes, colores y líneas. Voy a exponer lo que dicen los principales adversarios y lo que dicen los principales partidarios.

Desde luego, ustedes ya podrán imaginarse que muchos de sus grandes partidarios desde un comienzo fueron a la vez pintores, escultores y arquitectos, que estaban preparados para aceptar la pintura abstracta como ninguno porque estaban vinculados a un arte abstracto y al mismo tiempo plástico desde mucho antes. La escultura abstracta vino inmediatamente con la pintura abstracta. Algunos arquitectos como Pevsner y Gabo, y otros escultores abstractos además de arquitectos.

Ahora bien, el hecho mismo de la posibilidad de una pintura que no sea representativa, teóricamente está considerado desde hace mucho tiempo. Kant cuando escribe hace doscientos años su *Estética*, postula la posibilidad de una pintura abstracta, es decir, no figurativa, dice que si los colores y las líneas tienen un valor por sí mismos y sus combinaciones pueden encontrar un sentido y producir entonces un mensaje, no ve por qué no se pueda elaborar con ellos una obra, sin necesidad de que esa obra se remita a otra cosa que sus propios valores internos.

Veamos esto. Todo el mundo sabe que los colores son valores, se han hecho incluso experimentos comparativos de los colores con los sonidos. Hay varias versiones de la percepción del color, existe una versión kantiana (debe haber anteriores, pero yo no las conozco) que valora todos los colores del arco iris, hay también una versión que se puede leer en la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty. Es indudable que los colores tienen un cierto sentido: un amarillo fuerte da una idea o una impresión de presencia, mientras que un azul que tienda al violeta da una impresión de ausencia. No es una simple casualidad encontrar el azul en tal o cual caso patológico aunque se ve con mucha frecuencia, porque el azul tiende a ser un color bastante expresivo de la melancolía especialmente combinado con colores cálidos y cuando es un azul profundo. Ustedes saben que la época azul y rosa de Picasso es una época prácticamente melancólica, lo cual por supuesto, se ve no sólo en los colores sino también en los temas: son viejos guitarristas, ancianos medio mendigos, prostíbulos, gitanos, saltimbanquis, gentes desadaptadas, con miradas esquizoides de una soledad terrorífica, aplanchadoras vencidas por el cansancio y el sueño; tristeza y más tristeza en azul, con alguna figuración de la presencia en colores cálidos, principalmente el rojo.

¿Qué revolución tuvo Picasso? No lo sé, cuando cumplió sesenta y siete años suspendió estos temas y pasó a una fórmula muy afirmativa —el autorretrato, el retrato de Gertrude Stein, luego las Damas de Avignon y el cubismo—, abandonó toda depresión y se volvió uno de los hombres algo más que auto-afirmativos, casi maníaco, hasta los noventa con una productividad cada vez mayor, aunque con mucho trabajo y mucho estudio. Allí hubo un cambio que invita a reflexionar. Es recomendable el libro extraordinario de Antonina Valentin *Vida y obra de Pablo Picasso* que se detiene bastante en el año 1907 y examina qué pasó, tanto en su vida como en su obra. Los libros de Antonina Valentin son de una gran fuerza expresiva y no son despliegues de erudición crítico-pictóricos que a veces resultan tan fastidiosos de leer, porque no entran en la interpretación de las obras sino que se entregan a un comparatismo inacabable, es decir, que en lugar de tratar de averiguar qué significan la pasión y la obra de Van-Gogh, se van a contarle a uno que procede de Millet, de tal otro y de tal otro y que, a su turno, influyó a los expresionistas alemanes, a un período de Picasso; y en últimas no se sabe qué quiere decir, sino quiénes influyen a quiénes y quiénes y quiénes se parecen a quiénes. Es muy frecuente en la crítica pictórica que predomine un comparativismo que

la hace casi ilegible, pero hay muchos críticos que no son así, especialmente los que, a su turno, son grandes artistas.

También es valioso el libro de Herbert Read, gran poeta inglés y gran ensayista pensador y crítico de arte, *Carta a un joven pintor*, donde, en forma muy sencilla, explicativa y muy expresiva, le cuenta a un joven pintor todo lo que él sabe de pintura: quién es Picasso, quién es Magritte, qué es el abstraccionismo. En general es muy recomendable leer lo que escriben los filósofos sobre la pintura, porque se ponen a pensar frente a un cuadro en vez de comparar con todo lo que ha habido, antes y después, por ejemplo: Merleau-Ponty, Sartre.

Retomemos el tema que traíamos. Los colores tienen un valor, así como los sonidos. La música siempre ha sido abstracta, los ritmos en el fondo son separaciones, márgenes en el tiempo, como también puede haberlas en el espacio; con ritmos, con sonidos y con calidades sonoras trabajando en el movimiento del tiempo, se produce la música que siempre ha sido abstracta: ha producido sus mensajes sin representar nada. Sólo los malos críticos de música son los que le cuentan a uno que tal pasaje de Beethoven es una tormenta y que después viene la amada, etc., en realidad eso no tiene nada que ver con la música de Beethoven y son cuentos sobreagregados, la música es abstracta y no solamente la de Arnold Schönberg sino la de cualquiera.

Los defensores de la pintura abstracta a veces son muy fuertes, por ejemplo un gran pintor austríaco-francés, Lapoujade, —que tiene la ventaja para nuestro asunto, que al mismo tiempo es un filósofo y un gran escritor que ha publicado algunos estudios sobre *El ser y la nada* de Sartre, sobre pintura y en general sobre varios temas de filosofía y arte—, a veces ha entrado en la discusión sobre la pintura abstracta porque le han caído (él es un hombre de izquierda) sus amigos y camaradas con su famoso realismo socialista a regañarlo por su pintura abstracta y a eso él ha dado unas respuestas, que en realidad son defensas muy interesantes de la pintura abstracta. Luego veremos los ataques que también vienen de gente muy calificada, por ejemplo Picasso.

Lapoujade en una de esas defensas se refería a un cuadro de una exposición que hizo en París, que era una serie de telas que llevaba el título de "La manzana". Decía que, desde luego, él había podido irse a la plaza y comprar un canasto de manzanas y pintarlo, pero que él quería otra cosa, quería dar una idea de la manzana tal como existía para él, como una vivencia, como un recuerdo infantil, como un an-

helo, como una forma de existencia que se da a la vez a todos los sentidos: algo quebradizo, fresco, dulce con un poco de ácido, como una invitación a existir así, como una forma de recuerdo de ciertas épocas de su infancia, y no necesariamente porque entonces se hubiera comido una manzana, sino ese sentido esencial de la manzana era lo que él quería expresar con colores y líneas en lugar de pintar una bolita rosadita sobre una mesita blanquita. Él intentaba, por medio de la expresividad pictórica, mostrar lo que para él significaba en el recuerdo, en la añoranza, en la esperanza, en el sentido del gusto, en el sentido del tacto, la idea de manzana.

Otro día hubo una manifestación muy grande y muy famosa en Francia en el año 1952, que la convocaba el Partido Comunista a la cual Lapoujade asistió —era una manifestación de paz, sobre la que Sartre escribió un ensayo conocidísimo *Los comunistas y la paz*—, luego pintó una serie de obras abstractas sobre la manifestación en una forma que no gustó a los demás asistentes. Entonces él se explicaba diciendo:

Bueno, yo sé muy bien que podría haber pintado una manifestación, es decir, una multitud, cabezas cada vez más pequeñas a medida que se alejan, cada vez más grandes a medida que se acercan, banderas, tratar de sugerir el movimiento por el viento y tratar de sugerir, la marcha por algunos otros procedimientos. Me doy cuenta que habría podido hacer eso. Pero observen una cosa: esa es la manifestación vista desde el balcón, en cambio yo estaba adentro. Yo quise pintar fue la impresión de fuerza, de desaparición del yo, de comunidad, de grito colectivo que sentí desde adentro. Yo no estaba en el balcón y entonces no la puedo hacer sino en abstracto, yo no la puedo hacer en arte figurativo.

Considerábamos algunas de las posiciones que se han presentado en la polémica entre los partidarios y los adversarios de lo que suele denominarse la pintura abstracta. Había indicado el tipo de argumentación más frecuente de los partidarios y entre ellos de muchos que son grandes pintores abstractos y teóricos de la pintura como Lapoujade (es muy frecuente en los pintores modernos que sean al mismo tiempo grandes teóricos de la percepción, por ejemplo, Paul Klee). En esta polémica, como en cualquier otra que se lleve de una manera sana, es importante no tratar de descartar al adversario por medio de conceptos peyorativos expresados más o menos indirecta o vagamente, por ejemplo, los adversarios muy frecuentemente tratan

la pintura abstracta como ornamental, introduciendo con ello un concepto que tiene un acento muy claramente peyorativo, pero los otros responden también con una gran frecuencia, considerando la pintura figurativa como anecdótica, empleando a su turno un concepto que en su contexto tiene un acento nítidamente peyorativo; este tipo de discusión, un ping-pong de peyorativos, no nos lleva nunca muy lejos.

Vamos a ver la discusión tal como se ha llevado a cabo desde los mejores puntos de vista. Un adversario notable de la pintura abstracta es Picasso, notable por sus realizaciones y por su extraordinario conocimiento de la pintura (se recomienda, además del texto de Antonina Valentin ya mencionado, *Conversaciones con Picasso* de Brassai, donde se encuentran desarrollos del propio Picasso sobre el tema de la pintura). Su objeción principal es que al pasar a la abstracción, la pintura, y en general el arte, pierden una dimensión que les es esencial: la dimensión mítica. La presencia implícita, preconsciente, inconsciente o consciente del mito como relación con nuestros orígenes, con nuestro pensamiento más profundo —menos articulado, pre-reflexivo y pre-racional— es una dimensión para él muy importante del arte. Desde luego que probablemente no necesitaba decirlo, puesto que su pintura se apoya —y cualquiera que pase la mirada sobre una de sus reproducciones se dará cuenta hasta qué punto— en una dimensión y en una búsqueda mítica. Es de notar cuánto atractivo e influencia real y directa tienen para él formas de arte que estuvieron vinculadas de una manera muy directa al mito, como es el caso en el año 1907 de la escultura y las máscaras africanas. Este es un tipo de objeción que sin embargo resultaría difícil de recoger en una forma completa, puesto que no es posible olvidar las posiciones de los defensores iniciales de la pintura abstracta que se apoyaron tan fuertemente en las consideraciones sobre la música; especialmente, en la polémica es muy interesante ver que es difícil encontrar una objeción a la pintura abstracta que, procediendo del análisis realmente formal, no fuera aplicable a la música y, sin embargo, a nadie se le ocurre hacerla a la música. La música, en efecto, no es figurativa, la arquitectura tampoco, y a nadie se le ocurre discutir las como formas artísticas.

Hay más, si pasamos a los defensores. Es frecuente en algunos pensadores, que por su formulación visiblemente están muy abiertos a la pintura abstracta, encontrar la idea de que la figuración es una especie de limitación en la pintura. En una obra muy notable sobre arquitectura, la cual volveremos a tener en cuenta, *Eupalinos o el arquitecto*

to, Valéry hace una larga comparación de arquitectura y música, expone en textos donde uno podría reconocer una especie de añoranza de la pintura abstracta, cómo la pintura figurativa tiene ciertas limitaciones, por ejemplo:

Los objetos visibles que recaban prendas de las demás artes y de la poesía, flores, árboles, seres vivientes o también los inmortales, una vez puestos en obra por el artista, no dejan de ser lo que son y de mezclar su naturaleza y su propio sentido al propósito de quien los emplea para expresar su voluntad. Así, el pintor que desea que cierto paraje de su cuadro venga a ser de color verde, pone allí un árbol y con eso dice algo más de lo que al principio quisiera decir. A su obra añade todas las ideas que se derivan de la idea de un árbol y no puede limitarse a lo que ya bastara. No puede separar el color de algún ser.

Allí encuentran ustedes una forma de indicar la pintura figurativa como una limitación. Estéticamente lo que se requería era un verde, por ejemplo, para equilibrar un opuesto en el tono fundamental, digamos un rojo, sin embargo, un pintor figurativo no podría usar simplemente un verde sino que necesita un árbol.

Generalmente se ha formulado la relación entre las artes abstractas y las artes figurativas empleando un concepto de la abstracción que probablemente empobrece mucho el tema y dificulta mucho su acceso. Es frecuente definir el objeto con el cual trabaja la arquitectura y también la escultura como el espacio; el elemento de su trabajo es el espacio —se dice— mientras que el elemento con el cual trabaja la música es el tiempo, lo cual es cierto. El elemento más natural de la música, el sonido, no puede ser dado sino en el tiempo: un sonido tiene una duración, un color no necesita tener una duración, por lo demás no solamente cada sonido tiene una duración, sino que tanto la melodía como el ritmo son configuraciones del tiempo.

Pero el espacio está presente en la arquitectura de una manera muy poderosa y original con relación a la pintura; quiero decir, que en la arquitectura no se da como espectáculo, como espacio imaginario, como sí se da en el cuadro que es un espectáculo, incluso el fresco, por grande que sea, es un espectáculo para ser visto. La arquitectura no sólo es un espectáculo sino una concreción del espacio que puede ser explorada, recorrida, contornada; esto es válido incluso en la forma más simple de la arquitectura que podríamos llamar —cuando no es un edificio, cuando no se puede diferenciar de la escultura— a un

obelisco egipcio, por ejemplo. Uno dudaría en declarar, como duda Hegel, si es una escultura —en ese caso abstracta, porque pretendía representar el sol sin parecerse en absoluto—, o si es una obra de arquitectura; si se decide porque es una obra de arquitectura es sobre todo teniendo en cuenta que un obelisco, para que funcione significativamente, implica un gran espacio dentro del cual se yergue; sería bastante ridículo, casi que burlesco, un obelisco apretujado entre unos edificios, porque de hecho el obelisco parece estar por definición en contraste con un espacio vacío —una amplia plaza vacía— que es donde adquiere toda su significación. No necesitamos definir pues, arquitectura únicamente en función de la idea de edificio.

Ahora bien, el espacio es tan constitutivo de la arquitectura, como lo es el sonido de la música. Tal vez sea demasiado abstracto hablar del espacio en general, es decir, en el sentido del espacio puro, abstracto, por ejemplo, del espacio de la geometría euclidiana: homogéneo, infinito, indeterminado y determinable externamente por las figuras e indiferente a sus contenidos, etc.; un espacio así no es propiamente ningún elemento de un arte, en este sentido más bien se trata de un espacio vivenciado, vivido por un pueblo, vivido por un individuo, tal como nos es reestablecido, como espacio de la vivencia de una problemática; por el psicoanálisis o por la antropología, como espacios significativos de una configuración vital.

Voy a tomar un ejemplo de antropología que me parece bastante nítido. Hay una obra supremamente notable de Erick Erickson —psicoanalista y antropólogo— llamada *Infancia y sociedad*; en esta obra hace Erickson un estudio sobre dos sociedades vecinas, pero extraordinariamente diferentes en todos los sentidos, en su economía, en su psicología y en su vivencia del espacio, son los Sioux y los Yurock que habitan en el noroeste norteamericano. Los Sioux son muy emparentados por sus costumbres con lo que nosotros hemos conocido en una forma bastante vulgarizada como los pieles rojas —denominación que no es de ellos mismos sino de quienes los destruyeron—, son tribus de la pradera, cazadores de búfalos, guerreros que tienen una vivencia del espacio muy abierta, como si dijéramos que poseen una concepción centrífuga del mundo: todo va hacia afuera y todas sus nociones están en ese mismo sentido configuradas, por ejemplo, su idea del aseo es la de alejar los residuos; les parece que, cuando vienen a educarlos, los norteamericanos hacen las cosas más sucias que ellos han conocido porque, en lugar de alejar y esparcir como hacen ellos

en la pradera, en vez de echar lejos, guardan en un hueco y además entierran a sus muertos, cuestión para ellos fantásticamente absurda; ellos hacen lo contrario: al que muere lo acuestan en una piel sobre cuatro estacas para que las aves se lo coman y lo rieguen por el cielo. Además, esa es una idea del espacio que impregna toda su educación y toda la formación de la infancia, es una disposición al cambio, propia del nomadismo, es una disposición a concebir el espacio como lo posible, más bien que como el refugio; a investirlo, como se dice en psicoanálisis, en el sentido de la posibilidad. También hay algo que psicológicamente se emparenta con esa idea y procede de su economía y de su educación combinadas de una manera maravillosa: es la necesidad de generosidad. Regalar es el mejor negocio en una tribu de cazadores de grandes presas porque si guardan el alimento se les pudre el búfalo que acaban de cazar, en cambio si lo regalan, entonces todos tienen la garantía de que cuando cualquiera cace todos comen. Esta es una vida en la que están articulados sus mitos, sus ritos, su vivencia del cuerpo y de la infancia, su economía y lo que uno podría designar como un tipo de vivencia del espacio, opuesta, por ejemplo, a la otra sociedad que estudia en el mismo texto Erick Erickson, los Yurock.

Los Yurock viven en un pequeño valle, bastante restringido, al lado del cual, hacia el occidente, hay unas altas montañas que ellos nunca sobrepasan, consideran que el mundo que sigue después de esas montañas, es el mundo de los muertos —del otro lado hay algunas colinas y el Océano Pacífico—, ese valle es un mundo cerrado, su economía se basa en gran parte en la pesca: es el valle de un río en el cual hay una inmensa subienda de salmón al año, ellos han aprendido a tejer unas redes que les permiten recoger cantidades extraordinarias; también han aprendido la técnica de secarlo, de ahumarlo y de guardarlo, porque necesitan aprovisionarse durante un largo período mientras viene otra subienda. Por supuesto no tienen la idea de regalar y la idea del espacio es otra, predomina la previsión, aquí se trata de refugiarse, de guardar para un año entero y por consiguiente, de concebir el espacio más bien como refugio, como nicho, como extensión perfectamente limitada. Otro estilo de convivencia, otra concepción del espacio.

Ninguna de las dos tribus ha desarrollado una alta arquitectura, pero uno se imagina claramente cómo harían si fueran arquitectos para expresar sus dos vivencias —muy unilateralmente ambas—, cómo

pondrían a volar los techos los siux y cómo dirigirían especies de puntas y elementos hacia todos los puntos del espacio, y los otros, cómo construirían especies de fortalezas y se volverían los edificios sobre sí mismos. Es decir, es lo que hacen todas las culturas, lo digo en dos casos en que se contraponen mucho para que se note que no definimos el espacio en el sentido general o abstracto sino el espacio vivido, el espacio que está investido como un problema social y personal, que sí es el que constituye el elemento de la arquitectura (el "espacio imaginario" –lo advierto porque a veces ocurre– no tiene aquí nada de peyorativo: también es un espacio vivenciado el espacio de la pintura).

Valéry, al subrayar el carácter abstracto del arte, se refiere en su texto a la arquitectura. Pone en boca de Eupalinos el arquitecto griego, fórmulas muy parecidas a las que encontramos en Lapoujade –recordemos su famosa exposición de París, cuando decía que no estaba interesado en la representación de la manzana como objeto, sino en la impresión y hasta en el concepto de manzana, tal como se había abierto a él en la infancia: como algo fresco, quebradizo, agridulce, que era un emblema de una manera de existir y no una bolita roja con una ramita sobre una mesa–, también el arquitecto Valéry, se refiere en el mismo sentido a uno de sus edificios, aludiendo a algo incluso más particular, más experimentado, más vivido, que no está en el objeto o en la figura, que no está expresado por la semejanza, en este caso se refiere a un amor de juventud:

Oye Fedro, ese templecillo que levanté para Hermes a algunos pasos de nosotros, ¡si supieses lo que es para mí! Donde no distingue el transeúnte más que una elegante capilla –poquita cosa... cuatro columnas, estilo sin aderezo– puse el recuerdo de un día claro de mi vida. ¡Oh dulce metamorfosis! Ese templo delicado, sin que nadie lo sepa es imagen matemática de una moza de Corinto a la que amé venturosamente. Fielmente reproduce sus particulares proporciones. Para mí el templo vive, me devuelve lo que le di.

Aquí tiene la misma consideración de Lapoujade: la gracia se puede expresar en términos puramente formales; el carácter liviano, móvil, todo lo que pueda impresionar puede encontrar el lenguaje de las formas. Se encuentra una y otra vez entre los defensores del arte abstracto la idea de cómo es válido y posible elaborar los caracteres, los

valores, los sentidos a partir de las formas, proporciones y combinaciones, ritmos, contrastes, etc.

Se expresa entre los adversarios la sospecha de que el arte abstracto tiene una dificultad mayor, consistente en que, como carece de una referencia para el espectador, carece de un código —como sí tiene por ejemplo el lenguaje, el idioma—, carece de reglas previas con respecto a las cuales juzgar, puede dar la impresión de ser extraordinariamente significativo sin que sepamos nunca en qué medida es una cosa nuestra y en qué medida eso que nosotros encontramos allí tan significativo tiene siquiera algo que ver con lo que se propuso el pintor. A lo mejor, si damos en liberar el vuelo de nuestras asociaciones sentimentales, afectivas, significativas, simbólicas, veríamos en una piedra con sus musgos algo tan rico, tan extraordinariamente dicente como en un cuadro abstracto, aunque lo uno sea producto del azar y lo otro trate de ser un mensaje. ¿Puede haber mensaje sin código? ¿Puede haber mensaje sin un referente común? Esa es una cuestión que se le plantea al arte abstracto.

Los defensores responden diciendo que es la abstracción la que configura el mensaje en cualquier pintura, que más bien no hay pintura que no sea abstracta, que lo que nos interesa en la pintura que creemos que es una pintura figurativa no es la Venus, ni tampoco la Monalisa, que lo que nos interesa es un mensaje que no está constituido por las características del objeto pintado, sino por la forma y sus combinaciones. Probablemente esto es cierto, es decir, que no es la belleza del objeto lo que allí nos conmociona, si así fuera, más fácil tal vez sería conseguir cualquier revista en la que encontráramos retratadas muchachas más bonitas.

El pintor abstracto reargumenta que lo que profundamente importa en la Monalisa es la manera como en un fondo a gran distancia, sin referentes cercanos que permitan decir si es grande o pequeño el objeto que se da en un primer plano, en esas lejanías ésta surge, se yergue en la más absoluta soledad como una salida de luna. Ese tipo de referencias, la forma de la iluminación, el contraste por los colores con las rocas y los ríos, son los que hacen hablar a la Monalisa, y no el hecho casual de ser la esposa bastante bonita de un señor amigo de Leonardo.

Los abstractos responden que la pintura figurativa es siempre abstracta, nos imaginamos que existen dos pinturas porque vemos la abstracta aparte de la figurativa, pero nunca ha habido más que pintura abstracta.

El juicio estético

Resulta un poco peligroso entrar en una dialéctica mala, como la que a veces ocurre en filosofía, una dialéctica de lo objetivo y lo subjetivo. Mala dialéctica en este sentido: un subjetivismo escéptico indaga el valor artístico, e incluso qué es lo bello, diciendo que depende por completo del sujeto, que es una impresión del sujeto. Un objetivismo dogmático —como muestra muy bien Hegel en la *Historia de lo dogmático y lo escéptico*— declara que lo bello es el objeto por sus características objetivas sin que en ello tenga la menor importancia el sujeto (una aclaración al margen: se llama dogmático cuando el pensamiento se imagina que la verdad está fuera del hombre, que está en sí como texto sagrado, en una autoridad o en alguna parte, que la verdad es en sí), lo mismo pasaría entonces con la belleza, la belleza es en sí y el que no la aprecie es por cegatón o porque es un poco raro, la belleza es una característica objetiva.

El peligro de entrar en esa dialéctica es muy grande y precisamente por eso vamos a seguir (desgraciadamente no con la demora y la profundidad que quisiéramos) refiriéndonos a la estética kantiana. Cuando Kant llega a la estética ya ha pasado por la *Crítica de la razón pura* y por la *Crítica de la razón práctica* y es el momento de la última gran construcción de su filosofía. Cuando escribe la *Crítica del juicio* tiene a su haber la experiencia muy notable de la *Crítica de la razón pura*, que casi podría describirse como una doble lucha: contra el escepticismo y contra el empirismo o dogmatismo del objeto; Kant está luchando en los dos terrenos durante todo el texto, de manera que su experiencia filosófica lo prepara muy bien para elaborar las cuestiones del arte sin pasar a una posición puramente relativista y escéptica o a un objetivismo de cualquier índole que declare bellas las características de un tipo de objetos y al que no las aprecie así, o le parezca que son otras, entonces lo declare en un error subjetivo. Algunos de los conceptos principales de su estética son traídos, desde luego, de su *Crítica de la razón pura*, los trataré de exponer y ejemplificar de la manera más sencilla que pueda. De la *Crítica del juicio* examinaré los grandes temas.

Kant plantea primero el problema en términos lógicos, como un problema del juicio. Consideremos esta pareja: un juicio universal y un juicio empírico. Un juicio universal es, por ejemplo, 2×2 son 4; o los tres ángulos de un triángulo suman dos rectos ¿ese juicio quién lo pronuncia? Según Kant, lo pronuncia un sujeto trascendental. Esto no quiere decir nada místico ni nada de la otra vida, sino que alude a un sujeto cualquiera que no es un sujeto empírico en el sentido de que no lo dice porque esté bravo o porque esté contento, porque sea hombre o porque sea mujer, o porque pertenezca a una determinada clase social o nacionalidad; no es un sujeto empírico en ningún sentido, aunque desde luego que siempre lo pronuncia algún sujeto real, pero no es su calidad de sujeto empírico. En cambio sí es un juicio empírico: "A mí no me gusta la cebolla", bueno, quién sabe qué le pasó... en la infancia lo pelaban cuando no comía cebolla, en fin, pero, en todo caso, no puede pretender que sea más que un juicio empírico. El problema consiste en mostrar claramente que hay un juicio –ninguno de los dos desde luego es refutable– que pretende partir y llegar a la universalidad y hay otro que ni siquiera lo pretende, no que no lo logre, sino que ni siquiera lo pretende.

Lo que podemos preguntarnos con Kant es entonces ¿qué es un juicio estético? ¿En qué medida un juicio estético resulta reductible a lo uno o a lo otro? Kant, precisamente, tiene que hacer todo su trabajo porque no resulta reductible ni a lo uno ni a lo otro, es decir, rápidamente uno percibe (para dar ejemplos bien simples) que el que afirma que le gusta mucho el dulce de mora y discute con su amigo al cual le parece detestable y le encanta el manjar blanco, pues realmente no tiene mayor cosa de qué discutir, pero si el uno dice que le parece extraordinario *El Quijote* y el otro dice que no le gusta *El Quijote* sino que le parece magnífico *Corín Tellado*, uno siente rápidamente que no es exactamente lo mismo que una discusión entre el dulce de mora y el manjar blanco, que allí hay otro problema y que tampoco se podría reducir, por ejemplo, a un juicio matemático y demostrar en una figura matemática semejante a como se demuestra que los tres ángulos de un triángulo suman dos rectos.

En el caso de considerar *El Quijote* no se puede hacer lo mismo, y sin embargo no es un juicio empírico, en el sentido de que no depende de qué le pasó a uno cuando estaba chiquito, no depende de cuál es su ideología más particular, no depende tampoco de un momento particularizado de la historia, al contrario, tiene una validez curiosa-

mente transhistórica, remite a un drama que no se agota en una determinada figura histórica. Es decir, aquella manera como nosotros podemos disfrutar de una obra griega es un interrogante, esa incógnita hace parte de la estética moderna desde hace mucho tiempo; en el siglo XIX se admiraban muchísimo —para citar dos nombres importantes— Marx y Nietzsche de ese hecho.

Marx, por ejemplo, dice que la verdadera incógnita no está en saber cuáles son las condiciones históricas que explican la producción del arte griego. Que desde luego no sería mucho problema mostrar que una obra como *La Odisea* es escrita en determinadas condiciones históricas: la navegación del Mediterráneo, probablemente el comercio que impulsa esa navegación, la técnica del bronce, las historias de los marineros sobre un mundo que empieza a llenarse de la fantasía y la religión griega muy poco represora (los dioses griegos, más que represores son tentadores), etc. Marx plantea, pues, que no es difícil de explicar que el arte griego depende de la forma de la existencia griega, pero que no resulta tan sencillo saber por qué nos conmueve aún, por qué tiene efecto sobre humanidades posteriores que no tienen ya esa forma de existencia, ni desde el punto de vista económico ni desde el punto de vista de la organización del espacio ni desde el punto de vista mitológico ni de sus creencias y, sin embargo, todos percibimos una cierta universalidad en la historia de Ulises, en cierto modo, todos tenemos la posibilidad del acceso al drama de Ulises.

También para Freud, la incógnita del Edipo es por qué nos conmueve ahora de manera fundamental. Si, como para algunos mitólogos modernos muy opuestos al psicoanálisis, el Edipo realmente es un problema político, o sea la lucha por sostenerse en el poder de un individuo que tiene un poder que no le pertenece porque no ha sido heredado, y además lo afirma con gran orgullo, el Edipo no nos interesaría mucho porque, al fin y al cabo, nosotros ya no estamos en el problema del poder heredado o no, ¿por qué nos conmueve entonces?

Ulises nos conmueve porque es un drama en el que se contraponen dos tendencias que exceden muchísimo la existencia griega y su concreción histórica: la tendencia al presente, al disfrute actual de Calipso, de Circe, de las sirenas, y la tendencia a la continuidad, a la permanencia, a seguir siendo el padre de Telémaco, el esposo de Penélope, a seguir siendo él mismo; el drama de fundar una vida en la continuidad y en el tiempo sobre la tentación del instante, pero en-

tonces, Ulises somos todos. Lo que se ha logrado en esa maravillosa obra es expresar, desde un momento histórico y en una forma históricamente condicionada, un drama universal. Esto es supremamente importante de resaltar: que el arte griego no es subjetivo ni siquiera en el sentido histórico (bello para los griegos), porque en ese caso un pueblo entero sería un sujeto empírico; pero, entonces, fuera de los griegos no sería nada.

Lo más extraordinario que puede decirse del arte de nuestro tiempo es la inmensidad de su apertura. Como vimos, la capacidad de dejarse influir por las máscaras africanas, por el arte primitivo, por el de las sociedades más diversas y de las épocas más diversas. Esto lo saludaban Nietzsche y Goethe como una gran conquista, o sea, el que hayamos sido capaces de volver a gustar de los griegos (aunque se conservaran algunos prejuicios sobre el arte egipcio, de parte de Marx por ejemplo); hoy en día estamos más abiertos que en esa época, porque artes muy diferentes influyen sobre nosotros.

Decíamos que el juicio estético no es un juicio empírico, no es empírico en el sentido de un sujeto particular, tampoco de un pueblo particular con sus condiciones particulares de vida; el arte es un intento permanente y con un logro continuo, como la historia nos lo demuestra, de exceder esa particularidad; por consiguiente, no se puede entonces reducir el juicio estético, ni a un juicio empírico, ni a un juicio aritmético, geométrico o a una verdad demostrable por conceptos. ¿Cómo puede ser, sin embargo, un juicio de validez general?

Kant se mantiene en la idea de que es un juicio de validez general pero no quiere soltar ninguno de los dos lados de la cadena, también está vinculado al sujeto, a sus impresiones y a su vigencia como un juicio empírico, sin embargo, no es un juicio empírico en el sentido de que sólo valga para ese sujeto, sino que continúa aspirando a ser un juicio universalmente válido con más o menos fortuna —esa es su aspiración—, si no no circularía como mensaje. Nadie pinta algo simplemente porque a él le gusta, sino que también aspira a que le guste a otros.

Ahora bien, una cosa puede ser maravillosa sin ser mensaje; desde luego hay muchas cosas que son simbólicas, lingüísticas e inteligibles y no son mensajes, por ejemplo los sueños que nos conmueven y no están hechos en la figura de un mensaje, pueden eventualmente ser contados pero no son en sí mismos un mensaje, siendo ellos una experiencia extraordinaria. Cuando se formula una experiencia como men-

saje y, por lo tanto, destinada a chequear la validez y el grado de objetivación en la respuesta de otro, es necesario que haya allí una aspiración –por lo menos latente– a una validez objetiva aunque esa validez no sea accesible a la forma de una demostración, ese es el problema de partida.

Kant, en busca de las condiciones de esa validez, en lugar de facilitarse el camino, se lo dificulta cada vez más, y esa, por lo menos, es la experiencia que creo que todo lector de su estética tendrá. Cuando él va a tratar de definir, para comenzar, qué es bello o cuáles son las condiciones del juicio estético, más bien empieza a separar lo que parecerían ser condiciones necesarias, que no tienen que ver con la utilidad –eso es rápidamente aceptable–, con la utilidad práctica en el sentido de la instrumentalidad. A veces se ha discutido esta afirmación de Kant con mucha fuerza en polémicas muy duras, por ejemplo Nietzsche, principalmente en la *Genealogía de la moral*, pero creo que hay una cierta incomprensión. En realidad, Kant define lo bello como finalidad sin fin, en el sentido de fin sin propósito, un objeto que tiene la forma de una finalidad, no de una causalidad, de ser producto de tal cosa; no de una eventualidad, “se reunieron aquí estas cosas”, sino de algún propósito implícito en la forma misma y que, sin embargo, no se propone nada en el sentido instrumental; en el sentido de que la forma de un martillo por ejemplo, procede de una finalidad práctica clara, el arte no tiene una finalidad práctica, no le es necesaria, aunque puede tenerla. Hay más, es Kant quien lo propone: cuando habla desde la arquitectura, exige su extensión general a todo lo útil, es decir, a que se incluyan allí las mesas y los muebles y los objetos prácticos como posibilidades de objetivar mensajes artísticos.

Su visión del arte es supremamente moderna, en un sentido que es muy radical: su exigencia de que el arte pase a la vida cotidiana y no se mantenga solamente en figuras aisladas, en un templo o en monumentos particulares. La conclusión de su texto en ese sentido es muy notable, hasta llegar a considerar que la más alta de todas las artes es la conversación, aquella que está exigida por la vida práctica, en cierto modo, a todo el mundo, o por lo menos en la vida de su tiempo (hay ciertos desarrollos de la vida práctica en nuestra época que la excluyen, pero eso no habla mal de la conversación sino de nuestra época). También hay en Kant una permanente exigencia de que lo artístico pase a la vida cotidiana y no se mantenga como un

momento excepcional del sujeto o de la experiencia; en ese sentido es muy moderno y su posición –podríamos decir– es muy democrática, por esa exigencia de que lo artístico no sea propio de una élite con una excepcionalidad particular.

La argumentación de Kant, pues, deja de lado primero, lo útil en el sentido de lo instrumental; todas las dimensiones de un cuadro, por ejemplo, no se reducen a dimensiones instrumentales, un cuadro instauro dentro de nuestro espacio otro espacio cuyas relaciones internas no están definidas por el espacio que lo circunda, esto está dicho en el sentido de que las dos figuras de un cuadro no están a la misma distancia que el cuadro está del tomacorriente, porque están a una distancia imaginaria y la otra es una distancia real y no necesita para eso ser figurativo, ni trabajar con los elementos de la perspectiva, puede trabajar con otras relaciones y distancias simbólicas, como por ejemplo el bizantino, donde lo grande y lo pequeño corresponden a valoraciones sociales, religiosas que no son relativas a la distancia como en el renacimiento (o por lo menos en un momento del renacimiento).

Ese tipo de espacialidad que nosotros observamos en el arte o el tipo de temporalidad que observamos en la música, tampoco es el tiempo público, es un tiempo interno. Internamente una temática (sobre todo en la más alta música) determina un ritmo, más bien que adoptar un ritmo tipo, al cual se le pueden dar varios temas, lo que es muy propio más bien de la música popular. En la más alta música el ritmo se somete al tema, se vuelve una expresión.

Kant deja de lado también el saber. El arte es independiente del conocimiento, no tiene un valor –digámoslo así– teórico en el sentido preciso que Kant le da, o sea que un objeto no es artístico porque contenga de alguna manera un acceso al conocimiento de lo representado, al conocimiento en el sentido de un conocimiento científico... Y entonces parece que se hiciera cada vez más inaprehensible el tema.

También va a independizar el arte del agrado, en el sentido más inmediato del concepto. Muchas cuestiones para nosotros son agradables como sujetos empíricos inmediatos, sin que por ello podamos predicar que tengan un valor artístico, ni mucho menos aun un valor universal, y otras son desagradables y no estamos predicando de ellas nada estético, aparte de que son desagradables. Creo que nadie sería tan pretencioso como para sugerir que todo lo que a él le agrada es artístico.

Kant va separando el arte de la utilidad práctica, de la forma teórica, del saber y también del agrado. ¿Entonces, dónde se coloca el arte, si no tiene nada que ver necesariamente con el gusto, con el conocimiento, ni con la utilidad? Puede combinarse con esos elementos, pero no resultan ser lo esencial del arte. Si estamos buscando la esencia de algo no vamos a discutir sobre la base de que puede combinarse con otros elementos, es suficiente que pueda estar separada de ellos para que no pertenezcan a su esencia, es decir, desde luego que la música también en toda su abstracción puede combinarse con una historia concreta; en una ópera se combina, pero no es lo necesario, tampoco es necesario que sea un rezo, ni que sea un canto religioso; hubo épocas en que no se daba sin esas formas, pero eso es algo eventual; no es necesario que sea una fiesta, aunque la música más primitiva probablemente era la de la fiesta, y por lo tanto ni el rezo ni la fiesta hacen parte de la esencia de la música.

Del mismo modo estamos aludiendo en general sobre el arte. Es muy probable que resulte útil, pero en otro sentido, no en el sentido de la práctica, de la técnica, de la transformación de los objetos; no es útil en el sentido que sea y valga como un medio para llegar a un fin y que necesite justificarse como medio. A veces hablamos, por ejemplo, muy bien de una obra literaria y lo que estamos diciendo en realidad no se refiere a su aspecto literario propiamente dicho, que es muy importante porque expresa muy bien las condiciones de vida de algún pueblo en cierta época, eso puede ser importante pero no es propio de su valor literario. Desde luego uno puede leer *El Quijote* como historiador, tomándolo como un documento sobre la España de Felipe III, tan importante —o a veces ni siquiera tan importante— como un archivo de la Santa Inquisición donde nos cuentan a qué seres asaron, pellizcaron y rasgaron con todo el instrumental de la Santa Inquisición y por qué; el archivo es un documento histórico, *El Quijote* también lo es, pero eso no lo constituye en una gran obra artística. No entendemos tampoco demasiada sociología sobre las condiciones de las ciudades y de las aldeas de su tiempo porque leamos *El castillo de Kafka*.

El arte no debe juzgarse por aquello con lo que puede combinarse. Lo que Kant trata de despejar es precisamente una serie de circunstancias con las que puede y suele combinarse el arte; con el aprendizaje por ejemplo, algunos lo combinan más fuerte incluso con un mensaje particular, convirtiéndolo en propaganda política, religiosa o vol-

viéndolo edificante: haciendo novelas para que la gente aprenda cómo no debe ser según una religión, un partido etc.; esto no tiene nada que ver, pues, con el arte, aunque puede ser tan de malas el artista que le impongan esa coyunda.

Kant separa lo que no es esencial y busca en cuál dirección se puede encontrar lo esencial al arte. Kant piensa que el efecto artístico, el efecto estético, es un efecto sobre el sujeto (que no es el efecto de agrado, ni de interés práctico, ni de aprendizaje teórico ni que tendría que ser demostrable), que es un efecto liberador ¿liberador de qué? ¿En qué sentido un objeto puede ser liberador por el hecho de verlo u oírlo? Este punto parece más lejano todavía que todo lo que anteriormente separaba como no esencial, porque no se trata de una liberación política; es liberadora en un sentido muy preciso, dice Kant: "El objeto estético, cualquiera que sea, provoca el libre juego de nuestras facultades". Voy a tratar de decirles en qué sentido podemos pensar esa definición y en qué sentido podemos exigirle a Kant, ya que nos prometía un criterio universal, que nos pague, que cumpla.

Esto del libre juego de las facultades se refiere, desde luego, a la *Crítica de la razón pura* donde hizo el estudio de aquéllas. Vamos a considerar ahora tres: el entendimiento, la razón y la imaginación. Estas tres facultades pueden tener un juego libre, fecundo o pueden tener también relaciones malísimas entre sí. La razón se puede burlar del entendimiento, esa es la característica de la metafísica, según Kant precisamente, pues en ésta la razón se basó en la separación del entendimiento que empieza a engendrar toda clase de mitos a los cuales llama ideas de la razón. La imaginación puede trabar al entendimiento y a la razón, como también puede apoyarlas; veamos ejemplos: es un fenómeno muy frecuente, cuando uno trata de comprender algo —un problema, un planteamiento puramente conceptual— caer en la manía de tratar de representarse lo que se está estudiando, de procurarse una imagen, de concretarlo —como decimos vulgarmente— en un objeto determinado.

No hay camino generalmente más impropio. Si nosotros, por ejemplo, estamos estudiando marxismo, *El capital*, que comienza por un largo estudio sobre qué es la mercancía, y queremos representarnos qué es la mercancía, no tenemos la menor dificultad "porque todas las vitrinas de los almacenes están llenas de ejemplos", de manera que nos podríamos representar miles, pero en cambio no avanzamos un paso hacia la comprensión de lo que se está tratando; en ese traba-

jo nos están dando la mercancía en otro sentido: para comenzar no necesita ser un objeto, también puede ser el transporte, la educación y otras cosas que no son objetos; algo es mercancía en la medida en que es producto de un cierto tipo de trabajo, que es soporte de un valor, es decir, de un poder sobre el trabajo ajeno –por medio del cambio del trabajo que costó hacer otro o por medio de la acumulación o por otro medio acumula el poder–, pero ese poder de la mercancía es algo no representable, que se puede perder sin que cambie el objeto. Buscábamos un concepto de la mercancía, pero no la podemos representar; ¡píntemela!, no hay manera, le puedo pintar miles, pero no tienen nada en sí mismas que las haga mercancía; la mercancía es un tipo de relaciones humanas: un tipo de formas de propiedad, un tipo de formas de cambio, es lo que hace a los objetos mercancía. Esa costumbre equívoca es muy propia de la educación moderna que se pretende ser tanto más moderna cuanto más audiovisual, es decir, menos conceptual, y que por ello mismo se imagina que es más concreta, empleando de manera bastante vulgar el concepto de concreto (les recuerdo la fórmula de Marx de que lo concreto no es lo inmediato, no es lo dado, sino la unidad de lo diverso, el todo en la multiplicidad de sus representaciones, más bien el punto de llegada del desarrollo del saber y no el punto de partida). Toda esa explosión de lo visual, de lo audiovisual y de lo representado no hace más que trabar el pensamiento, a veces crea la ilusión de haberse capturado una idea y un concepto complejo en una figura o en una imagen que se puede recordar.

Tenemos, pues, que la imaginación y el entendimiento pueden colaborar o pueden estorbarse inmensamente, sin embargo, el entendimiento necesita de la imaginación. En la filosofía kantiana, a diferencia de casi todas las anteriores y posteriores, la imaginación es una función necesaria a la comprensión y es una función necesaria a la ciencia. Lo que él llama “el esquematismo de la imaginación” es la manera de intuir el concepto; esquematismo de la imaginación es el hecho de que podemos representarnos las variaciones de una figura geométrica –para poner un ejemplo– que a pesar de todas las variaciones no deja de ser un triángulo y por lo tanto en su variabilidad nos acercamos a la intuición del concepto.

También cuando Kant habla de las hipótesis muestra la importancia de la imaginación en la ciencia, cuando la imaginación está sometida al entendimiento y colabora. Porque también en la pseudo-

ciencia la imaginación se va sola y entonces, cuando no explica alguna cosa, comienza a inventar causas por fuera de todo saber: fuerzas especiales desconocidas, parasicológicas, omnipotencias religiosas y toda clase de razones imaginarias no conectadas con un saber anterior. Claro que esas no son hipótesis, las hipótesis tienen que estar conectadas con un saber establecido —uno puede soltar cualquier barrabasada con el pretexto de que nadie le puede decir que no, sin que esto signifique que sea una hipótesis—; Kant en eso es finísimo, sobre todo en la metodología de la ciencia (la última parte de la *Crítica de la razón pura*) para mostrar las condiciones de su científicidad. No puedo llamar hipótesis a mi idea de que en el centro de la tierra hay una bola de mermelada de mora, no es ninguna hipótesis, no proviene de ningún saber, es una hipótesis puramente imaginaria, es decir, no conectada en términos de necesidad con un saber anterior, aún si resulta probada empíricamente, no por ello adquiere el valor de hipótesis. Por ejemplo yo digo: “En el planeta equis hay hombres” —¿Por qué dice usted que hay hombres allá? —Pues porque hay piedras y hay mares y es necesario que donde las haya, haya hombres. Si mañana van a ese planeta y encuentran hombres, además de piedras y mares, eso no demuestra que sea cierto lo que yo dije porque no era una hipótesis; por casualidad en ese caso resultó, pero mañana pueden encontrarse cuarenta planetas con piedras y mares y sin hombres; lo que le falta a esa afirmación es la necesidad y sin ella no hay hipótesis en el sentido científico (no se puede refutar, ni confirmar).

La imaginación puede colaborar en la ciencia, la imaginación extiende el saber establecido en forma de hipótesis, a campos no conocidos aún. La imaginación en Kant es definida en forma amplia y precisa, es necesaria para la conceptualización, es necesaria para pasar de la conceptualización puramente formal a la intuición del concepto y su vinculación a determinados objetos que pertenecen a ese concepto. Su definición es importantísima porque en Kant, por primera vez, la imaginación no es “la loca del paseo”, la imaginación no viene solamente a producir extravagancias y a desviarnos del rigor del pensamiento, sino a colaborar con el pensamiento.

Puede estorbar o colaborar, lo mismo la razón que el entendimiento. Vamos a llamar ahora razón a una facultad especial muy particular, que consiste en tratar de extender al máximo los resultados del entendimiento —facultad peligrosa por eso mismo—. El entendimiento nos conduce a explicar los fenómenos por sus causas: en la medida en

que queramos entender algo, uno de los propósitos que nos planteamos es buscar lo que ha llegado a ser (para decirlo en términos kantianos), por las condiciones de existencia, por las condiciones anteriores que funcionan como determinantes de lo que llegó a ser; el entendimiento nos da continuamente la conexión causal, causas de muy diverso tipo, causas materiales (la madera, si tomamos la mesa como ejemplo), causas eficientes (el trabajo), etc., pero siempre conduce de lo existente hacia sus condiciones de existencia.

La razón generaliza, en ella la causalidad queda predicada como universal. Donde la razón puede dejar de colaborar con el entendimiento y empezar a oponérsele es cuando lo que éste le plantea y ella puede aceptarlo como una tarea infinita (la explicación es una tarea infinita en la medida en que tiene una causa en un estado anterior, y éste en otro anterior, en general la explicación es siempre una explicación relativa) es sustituido y despidiéndonos del entendimiento cambiamos esa tarea infinita de explicar por otra fórmula: algo que lo explique todo. En lugar de pensar que todo tiene una causa, pensar que hay una causa de todo y pasamos a la teología despidiéndonos del entendimiento: no hay por qué ir de aquí para allá, paso a paso, criticando las condiciones sino que hay una causa que lo explica todo. La razón tiene sus peligros, la exigencia de extensión puede hacer que la tarea infinita de la explicación se convierta en una explicación general más o menos mítica según los casos.

Hablamos del entendimiento, que es una facultad del juicio, de la razón, que es la extensión del juicio hacia la universalidad y de la imaginación que es una colaboradora del entendimiento y de la razón, en general de la investigación. Lo que Kant llama liberar alude a que algo que se presente a la intuición –por ejemplo a la representación– se nos entregue como una unidad particular intuible y, no obstante, despierte y sugiera las condiciones de la razón; él no nos da un concepto determinante.

En su proceso de aislar lo que el arte no es, Kant da un paso que parece extraño, ese paso consiste en decir que el arte, así como no tiene nada que ver necesariamente con el agrado ni con un saber teórico ni con la práctica y no vale porque sirva para algo –fuera de lo que es en sí–, tampoco remite el concepto de bello al de perfección. Kant se ocupa mucho por hacer esa distinción.

Algo puede ser perfecto sin necesidad de ser bello. Hay más, en la representación de un concepto la perfección no tiene nada que ver

con la estética, por ejemplo, uno puede tratar de representar los conceptos de la geometría, aunque uno sabe que en el fondo ninguno es propiamente representado: el punto no ocupa un lugar en el espacio, no es más que un lugar que señala y no puede ser representable, tampoco la línea es representable porque es un límite o una dirección; en realidad todo lo que es representable ya es algo más que un punto y mucho más que una línea, pero la representación puede ser relativamente perfecta en relación con el concepto. Hay una figura que nosotros podemos considerar como perfecta, pero no es necesario que por eso sea muy bella, es decir, no tenemos ninguna razón para sostener que es más bello un círculo que un cuadrado o que otra figura, por el hecho de que tenga una fórmula más simple (como puede ser más simple la fórmula de un círculo que la de una elipse).

La idea de perfección es más bien una tendencia. Los griegos tenían un prejuicio con la perfección: se imaginaban que lo perfecto estaba más cerca de lo bello, y no sólo de lo bello, sino de lo verdadero. Uno de sus problemas en la astronomía derivaba de que como lo verdadero se parece a lo perfecto y lo más perfecto es el círculo, querían pensar que las órbitas eran circulares, llegaron muy lejos pero encontraron una cierta dificultad a partir de un prejuicio estético (no existen solamente prejuicios religiosos sino también estéticos). No es necesario que lo real corresponda a lo perfecto, ni que lo que resulta verdad sea lo que más corresponda a la noción de perfección.

Para Kant, ni lo agradable ni lo perfecto ni lo útil, son necesarios al arte, sino lo que libera el juego de las facultades. ¿Y cómo puede ser objetivo el juicio estético si nos estamos refiriendo solamente a un sujeto y sus facultades? Tiene que haber alguna condición del objeto que sea adecuada para que se dé el libre juego de las facultades. Es muy interesante ver que Kant se va a aproximar a la noción de belleza y va a mostrar que la simetría sola, no la produce, ni tampoco la asimetría absoluta. Debemos tener claro que es muy difícil de captar el concepto de belleza en una formulación puramente estética, porque Kant se está interrogando en una forma muy despojada de la moral, del agrado, de lo antropológico inmediato de una sociedad particular.

Se podría hacer un estudio de una estética, en el cual todo ello se vuelva discutible. Sartre es un pensador muy notable de lo bello y de lo feo también, en un texto excelente en *El idiota de la familia*, pero hay un problema en Sartre consistente en que ese contexto adquiere muy rápidamente valores morales. En un trabajo extraordinario sobre

el Tintoretto, *El secuestrado de Venecia*, Sartre muestra la estética en una determinada posición que lo lleva a decir que la belleza es la más grande traición. Uno se pregunta qué puede querer decir. Lo que ocurre es que él plantea el problema en términos morales: cuando establece su amor por el Tintoretto no lo hace simplemente por él, sino que lo hace contra el Tiziano; el Tintoretto descubre una formulación nueva del espacio que no está centrado en la perspectiva sola de un punto sino con varios puntos de fuga, descubre una nueva concepción del color, no está muy interesado en la armonía sino en la expresividad, y como dice Sartre:

Pinta un cielo gris con una desgarradura verde en el centro, como una angustia hecha cosa que se yergue por encima de su Cristo crucificado, porque precisamente él quiere expresar y no poner cosas bonitas, a diferencia del Tiziano que es un esteticista: en sus cuadros la guerra es un ballet danzado por falsos duros con barbas de lana y nuestra realidad es siempre armónica y maravillosa; allí los mendigos y los perros están en la parte de abajo como notas pintorescas que colaboran a la armonía del conjunto, todo es maravilloso y la belleza es la más grande traición.

En otra parte dice que la belleza es tranquilizadora. Cuenta que él le tiene pavor a los aviones porque es un viejo reptil que no ha podido acostumbrarse a esa movilización tan antinatural y que, sin embargo, cuando hay una mujer muy bella en el asiento de enseguida, pierde el miedo, porque la belleza es tranquilizadora, al contrario de la feúra, que es amenazadora; todo ese juego de la estética sartriana es supremamente interesante, no estoy diciendo nada en contra (sería del caso incluso hacer muchos estudios sobre la estética de Sartre, que tiene dos libros: uno sobre la imaginación y otro sobre lo imaginario, donde muchos de sus ejemplos son de sinfonías y de pintura), lo que quiero mostrar es que Kant está tratando primero de establecer, antes de relacionar; probablemente Sartre ya pasó por allí, ya conoce a Kant y está relacionando con otras experiencias la experiencia estética; pero Kant quiere formularla primero en sí misma: el libre juego de las facultades, es su formulación.

Kant quiere salir de la noción de armonía que reduce muchísimo lo bello, mostrando que no existe solamente lo bello, sino que hay también lo sublime y que la estética no se reduce a lo bello. A nosotros puede parecernos evidente, nos encanta la expresividad sin rela-

ción ninguna con una preconceptualización de armonía o de modelos de ninguna clase, nos parece muy bien que Picasso pinte a "Guernica" con su mitología del caballo del Apocalipsis, con su toro español vuelto sobre sí mismo y enroscado, porque se está tratando precisamente de un bombardeo y no aspiramos a que nos pinten un bombardeo como la guerra que describe Sartre, como un ballet. Pero en la época en que Kant está escribiendo —hace dos siglos— no era tan evidente que la experiencia estética pasara mucho más allá de la noción de belleza, el esfuerzo suyo por ir más lejos lo vamos a seguir antes de volver al problema de la pintura, la arquitectura y la música. La estética de Kant y la estética de Hegel son los fundamentos de los cuales parte cualquier tratado de estética contemporáneo, por ejemplo las *Veinte lecciones sobre las bellas artes* de Alain.

La arquitectura, la muerte y la utopía

Veámos que Kant comienza con un análisis del concepto de lo bello donde va despojándolo de lo que no le es esencial aunque puede irle unido: lo útil, por ejemplo, no le es incompatible pero no le es esencial, la perfección igualmente.

Algunos conceptos, a juicio de Kant, más bien son opuestos al de lo bello, por ejemplo el de ornamentación. Eso es algo que puede ser muy discutido, en ese punto Kant resulta un clásico en un sentido muy duro del término, un clasicista. Él piensa que ornamentación (es decir, algo ajeno a lo que en una obra hay de esencial y que viene no más a reforzarla) más bien se opone a la belleza de la obra que a incrementarla o apoyarla. Algunos ejemplos de Kant, son evidentes: dice que una gran obra pictórica con un marco de oro lleno de pedrerías, sería dañada por el marco más bien que destacada. Todo esto hace parte del procedimiento metodológico que Kant va a desarrollar para ir despojando el concepto de lo bello de todo lo que no es esencial.

Luego Kant va a cambiar la dirección de su análisis, a volver su atención, más que en la consideración del objeto estético, a la indagación sobre el sujeto, a estudiar lo que ocurre en el sujeto de la emoción estética, de la experiencia estética, que es una experiencia límite entre nuestras facultades, de desear, imaginar, pensar, donde participan la imaginación, el entendimiento, la razón y la voluntad. El objeto estético se configura como el objeto de una experiencia límite, en el sentido de que no es exclusiva de ninguna de esas facultades, sino del juego libre entre ellas. Ese es el punto máximo al que llega Kant por dirigir la mirada, no sobre el objeto sino sobre el sujeto.

Recordemos, pues, la idea de liberación; en este punto Kant ha sido muy preciso: las facultades pueden estorbarse; hay una manera de desear que impide pensar y hay una manera de pensar que impide desear, un racionalismo muy tieso terminaría tal vez por liquidar el deseo; a veces Freud cae en él, dice por ejemplo, que la música no le produce ningún placer porque no le gusta emocionarse sin saber por qué, que es un principio insostenible, pues acabaría probablemente

no sólo con la música sino hasta con la humanidad misma, porque si tuviéramos que tener claro por qué estamos emocionados antes que hacer nada, probablemente lo que se acabaría sería el deseo mismo. Las facultades se pueden estorbar y a veces ocurre, como cuando a alguien se le va la mano en racionalismo, así a Freud en ese pasaje de "El Moisés de Miguel Ángel" (donde se calumnia a sí mismo porque hemos sabido posteriormente que la música le encantaba contra lo que allí dice).

La facultad de imaginar puede estorbar también a nuestra facultad de pensar. Hay filósofos que no han visto sino el estorbo de la imaginación; Pascal y Spinoza por ejemplo, no veían sino un estorbo y el motivo de todos nuestros disparates.

Kant muestra el efecto del arte como el efecto de la colaboración, por ejemplo, entre el entendimiento y la imaginación, en el sentido de que la imaginación esquematiza, representa, combina, sin reglas conceptuales, no tiene más reglas que un concepto que la guía vagamente, puede imaginar cualquier clase de triángulos, de círculos, de personas, pero si la imaginación va más allá de cierto punto, ya no se está tratando de lo que el concepto decía. La libertad no tiene más límite que el saber, es decir, que si nos ponemos a pensar cualquier concepto empírico, por ejemplo, un perro y nos ponemos a quitarle al perro una serie de características, en el momento en que empezamos a quitarle características que son esenciales a su definición, se nos fue la mano en libertad, porque no estamos pensando en un perro si no ladra, si ya no camina en cuatro patas, si no es carnívoro, ya no es un perro.

La imaginación, pues, se guía vagamente por la unidad de un concepto dentro del cual puede jugar como quiera, en cambio el concepto está sometido a leyes y esas leyes son las leyes de la lógica, para decirlo rápidamente. El entendimiento está sometido a las reglas de la lógica, por ejemplo, a todos los principios a priori —que decía Kant— de la experiencia, lo uno y lo múltiple, la ley de la contradicción, la ley de la causalidad, etc.; el entendimiento es nuestra facultad más típicamente sometida a leyes, leyes en un sentido muy general, o sea, las normas de la intelección de cualquier cosa, de la coherencia.

El objeto artístico produce el efecto de la colaboración de las facultades, es hacia donde Kant se dirige en segunda instancia. Las facultades se vuelven compatibles, la imaginación se amplía, la conceptualización también, es —por decirlo así— una provocación a la razón, en el sentido en que la razón intenta generalizar, universalizar,

llevar a sus últimas consecuencias aquello que el entendimiento determina como verdadero.

En la estética de Kant interesa ver el procedimiento que sigue, porque las exigencias kantianas van a servir de modelo a muchos pensadores posteriores sobre el tema de la estética en forma directa, a discípulos y adversarios. Los románticos —como adversarios— son todos kantianos en estética, comenzando por el más grande de los estetas románticos, Shiller, que además no lo oculta, sino que lo declara. Ese modelo ha sido esencial para el pensamiento moderno sobre el arte. El procedimiento de Kant va a ser seguido posteriormente, aunque las conclusiones no van a ser exactamente las mismas siempre.

El análisis del sujeto es un punto esencial al que volveremos una y otra vez cuando examinemos, por ejemplo en Heidegger, en Freud y en otros pensadores del mundo moderno en los cuales la reflexión sobre el arte vuelve sobre el sujeto. Todos tienen de kantiano un punto central y es que vuelven sobre el sujeto (no sobre el sujeto empírico o sobre el sujeto particular para analizar los avatares, por ejemplo, nacionales y demás) para buscar lo esencial de éste, es decir, una subjetividad no empírica sino trascendental. A veces trascendental no suena muy bien, trascendental en términos de Kant no tiene nada de místico, por ejemplo, el sujeto trascendental es el sujeto de la matemática, el que dice "2 + 2 son 4", cualquiera que sea, en el sentido en que no lo dice porque esté contento ni porque esté triste ni porque sea hombre ni porque sea mujer etc., como queda explicado atrás, es decir, tiene el máximo de la comunicabilidad y el mínimo de la expresividad.

La expresividad es aquello que en un texto expresa lo que es quien lo emite, o indica quién lo emitió en particular, por ejemplo: un poema lírico es muy expresivo y una fórmula matemática perfectamente inexpresiva (no nos da ningún indicio de quién la dijo). Un problema planteado con el arte es cómo llegar de la expresividad a la universalidad, es decir, cómo considerar el análisis de la expresividad sin que sea la expresividad de un sujeto empírico.

Kant, después de que vuelve sobre lo que él llama las facultades del sujeto y su combinatoria, retorna sobre el objeto. Hay un momento en que dice que de todas maneras es necesario —si postulamos la universalidad como exigencia al juicio estético— volver sobre el objeto; ese retorno además tiene la característica de que produce el tema de lo bello y lo sublime.

En lo sublime incluye lo terrible (uno de sus ejemplos más famosos de lo sublime en la naturaleza es el de una tempestad en el mar). Debemos tener en cuenta que lo bello en el sentido tradicional, por ejemplo en el sentido en que podemos seguir la idea de equilibrio y armonía, ha dejado desde hace tiempo de ser una definición necesaria del arte. Kant se da cuenta de ese fenómeno, aunque en realidad, nunca lo ha sido; nosotros muy frecuentemente le achacamos eso a los griegos, pero tampoco en el arte griego es así, si hallamos algunas obras griegas en las cuales la noción de equilibrio, de armonía y de proporción, se ve inmediatamente que son guías, pero la expresividad en Grecia existe desde el comienzo muy independizada de la noción de belleza en el sentido de equilibrio y armonía.

Así como nos encontramos con el Apolo de Belvedere o la Venus de Milo, también encontramos la Gorgona o el retrato de Sócrates, en el cual, precisamente lo que se trata de mostrar es la famosa feúra de Sócrates alarmante e interiorizada por completo, porque él la consideraba parte de su posición ante el mundo, cosa que sus adversarios y sus partidarios corroboran; de sus adversarios, Nietzsche dice:

Sócrates era feo. En general eso no es una buena cosa, pero en Grecia era algo terrorífico ser feo. De lo más inadecuado que podría ocurrirle a alguien era ser feo precisamente, en Grecia.

Sin embargo, él domó su feúra, puesto que la pensaba como negación a seducir, formuló la argumentación como lo contrario de la seducción. La gran escultura griega no está hecha sólo de bellezas, ni mucho menos en ese sentido clasicista (tampoco la medieval, que tiene una idea completamente diferente). Sobre todo es un momento de la crítica, el que produce el esteticismo. No es cierto que ninguna sociedad que haya hecho un gran arte, lo haya hecho con el criterio que nosotros llamaríamos esteticista y es injusto achacárselo a los griegos.

Kant encuentra la dualidad y la produce como lo bello y lo sublime que remite, volviendo sobre el sujeto trascendental, al juego de nuestras facultades. Lo sublime tiende a la razón, a combinar la imaginación con la razón y a presentarnos lo irrepresentado, a sugerirnos con lo desmesurado del mar o de la tormenta lo infinito, lo que es pensable; por ejemplo, es perfectamente pensable que el espacio sea infinito, ya que lo contrario es contradictorio, quiero decir, un espacio limitado es una contradicción en los términos, ya que todo límite im-

plica un más allá y un más acá de ese límite y por lo tanto es un límite en el espacio y no del espacio, esta idea es pensable, pero no representable, es decir, que la razón desborda lo representable continuamente. Éste es un ejemplo muy simple que analiza Kant, pero en general la razón desborda lo representable por una u otra vía, y la imaginación se atraviesa como no opuesta a la razón en algunas formas artísticas que más bien son una alusión a lo no representable por la representación.

Kant se mantiene en esos términos en la *Crítica del juicio*, pero antes había escrito un ensayo muy conocido que se llama *Lo bello y lo sublime* (muy conocido y no muy bueno) escrito mucho antes, en el período que suele denominarse "precrítico". Precisamente la diferencia en la manera que tiene Kant de abordar el mismo tema en dos períodos nos da la medida de esa inmensa revolución que significó el período crítico, él mismo lo llamaba una revolución copernicana (como se sabe, los filósofos no se destacan mucho por su humildad; la modestia y la humildad no son virtudes filosóficas, basta para verlo considerar los solos títulos de las obras, *El ser y la nada*, *El ser y el tiempo*, *La crítica de la razón pura*, *Para una reforma del entendimiento*).

Veamos cómo es de diferente en *La crítica del juicio* su concepción de lo bello y lo sublime y la concepción "pre-crítica", de la cual precisamente un kantiano haría una crítica demoledora. Porque de lo que trata en *La crítica del juicio* es de volver hacia el sujeto, pero pensándolo como sujeto universal, no como sujeto empírico. En cambio, lo que le ocurre continuamente en el ensayo sobre *Lo bello y lo sublime* es que se queda en el sujeto empírico y a través de él se le introducen todos los prejuicios de su época: prejuicios racistas, prejuicios antifeministas (llamaríamos hoy). Ninguno de nuestros grandes maestros de los siglos XVII, XVIII y XIX como Hegel y Marx, y del siglo XX como Freud y como Heidegger, ninguno de ellos está realmente libre de prejuicios y debemos evitar ser totalitarios en la consideración de las personas que han hecho una honda reflexión sobre un tema. Ser totalitarios en la estimación de un pensamiento quiere decir, que si en un punto se equivocan de manera muy desagradable para nosotros, entonces vamos a tener que abandonar todo lo que han dicho; eso es muy frecuente hoy, desgraciadamente, hace parte del consabido dogmatismo que plantea las cuestiones en una disyuntiva absoluta: o uno se traga el tamal entero, sin crítica alguna, con hojas y todo, o uno no lo toca

porque está contaminado por la reacción o está contaminado por la ideología, o por cualquier fórmula parecida; la posición dogmática es desde luego de una esterilidad extraordinaria, una búsqueda de algún catecismo, búsqueda completamente inútil de algo o de alguien que sea al mismo tiempo un señor y una garantía de cientificidad, eso no existe.

Kant y Hegel tienen muchos prejuicios, no siempre los mismos, pero, por ejemplo, el etnocentrismo les es común. Sólo nuestra época ha hecho un esfuerzo consciente, directo y muy fuerte para llevar a cabo una erradicación del etnocentrismo en todos los terrenos. El etnocentrismo de Hegel es muy visible: para él la historia es la historia de Europa, propiamente hablando. En el marxismo posterior quedó algo de eso —aunque no en Marx— en la idea de una cadena de sociedades que tienen un desarrollo necesario: comunismo primitivo, esclavismo, feudalismo, capitalismo, socialismo, comunismo; esa idea muy manualística, es muy parecida a la idea de Hegel de postular la historia de Europa como la historia de la humanidad y el resto como excepciones: Latinoamérica, África, Asia (qué regla tan rara: la inmensa mayoría son las excepciones).

En realidad Marx protestó explícitamente contra esa versión que ya se daba en su tiempo. En una carta muy notable a una revista rusa en 1877, alude a un crítico ruso, que elogiando *El capital*, le atribuye que ha demostrado el camino que deben seguir necesariamente los pueblos y pasar del feudalismo al capitalismo y del capitalismo al socialismo. Marx le dice:

Excúseme, su crítica me honra y me avergüenza demasiado. Yo nunca pretendí dar una ley filosófica del desarrollo de todos los pueblos. Una ley histórica cuya única ventaja consistiría precisamente en estar por encima de la historia, nunca se me ocurrió. Yo dije eso con respecto a lo que ha ocurrido en Europa occidental. Si Rusia entra en una formación capitalista, deberá seguir las leyes del desarrollo capitalista como todos los pueblos profanos —porque la llamaban La Santa Rusia—, pero no quiero decir más que eso. Si entra en el capitalismo, sigue las leyes del capitalismo pero puede no entrar.

En general, esas ideas etnocentristas más bien sí son de Hegel, él decía, por lo que a nosotros respecta, que Latinoamérica no estaba en la historia. El etnocentrismo se formula también con implicaciones de

racismo; es interesante hacer un contraste de Hegel con Marx (quien a veces lo sigue en su etnocentrismo y en sus prejuicios) en la noción de fetichismo que tenía Hegel y en la noción de fetichismo que introduce Marx.

En Hegel es evidentemente una noción etnocéntrica y está tomada de los colonizadores. El fetichismo para Hegel es un impase en el que cayó el pensamiento de los negros africanos, que entraron en la concepción de que los objetos tenían poderes sobrenaturales y eso lo lleva a decir no pocos disparates a ese propósito, por ejemplo: que la esclavitud en sí está mal, porque lo que pertenece al hombre en sí es la libertad, pero que desde luego la esclavitud de los africanos no está mal porque es una manera de introducirlos en la historia universal, único punto a partir del cual podrán encontrar luego una liberación. Esa idea produce unos frutos políticos y culturales de inmensas consecuencias.

El fetichismo fue tomado de la mentalidad colonizadora. Fue un concepto que tuvieron los portugueses (viene del portugués *feiticio*, que quiere decir hechizo, ficticio, hecho, construido, fabricado). Ellos se asombraron mucho cuando llegaron a Angola y vieron que los angolese le cantaban, le bailaban, le rezaban a unas piedras y a unos muñequitos que ellos habían fabricado y a los cuales les dieron el nombre de fetiches y a la concepción que ellos pensaban que tenían esos negros de Angola, fetichismo; lo que no descubrieron en ese momento fue que los angolese pensaban de los portugueses lo mismo: los veían que ponían dos palitos en cierta forma, los clavaban, se arrodillaban y comenzaban a hablar, creen que dos palitos con sólo ponerlos así hacen prodigios, fetichismo. Fetichismo el tuyo, fetichismo el mío, es decir, ambos cometían exactamente el mismo error, ver el rito del otro sin tener en cuenta su mito, es decir, la concepción que allí estaba representada, ver solamente lo que hacían visto desde afuera; es igualmente grotesco lo que veían los unos y lo que veían los otros, es el fetichismo en el cual creyeron los colonizadores –desde luego el fetichismo es siempre el del otro, el fetichismo no es nunca el mío–, ese es un ejemplo muy visible, muy tangible del etnocentrismo, esa concepción del fetichismo.

Ustedes pueden ver la diferencia inmensa de la de Marx. El fetichismo para Marx no es el del otro, es la mercancía. Marx concibe el fetichismo –recuerdo rápidamente el tema– como una tendencia que adjudica a un elemento de un conjunto, lo que ese elemento obtiene

de sus relaciones con los otros, como si fuera una característica propia. Por ejemplo, el valor de la mercancía, parece ser algo que le está adherido a la mercancía misma y no se ve que procede de un tipo de relaciones sociales que conservan el poder sobre el trabajo, pasado y actual, en forma de cambio y salario; sobre el trabajo social a través de la propiedad de las cosas, lo cual hace que las cosas tengan un valor. Con más sencillez lo describe posteriormente, lo que él llama el "fetichismo generalizado", al final de la historia crítica de la teoría de la plusvalía y da uno de los ejemplos mejores para ver qué es el fetichismo. Lo que él llama la santísima trinidad de la economía política son las tres personas: la tierra, el capital y el trabajo, que producen sus propios efectos; la tierra produce renta; el capital produce utilidad y el trabajo salario. El pago de los factores —dicen los economistas— que Marx llama la santísima trinidad y muestra que son tres fetiches con una visión rapidísima y extraordinariamente lúcida. La tierra no produce rentas, ¡qué va!, la tierra produce matas, lo que produce renta son las relaciones de propiedad de la tierra cuando una gran parte de la sociedad no la tiene y sólo unos terratenientes la tienen, es entonces cuando la tierra produce rentas; el capital no produce utilidades, si por capital entendemos un conjunto de máquinas, eso no hace más que mejorar la productividad del trabajo directo, es la propiedad de esas máquinas, cuando los otros necesitan vender su fuerza de trabajo por un salario, lo que sí produce utilidades, etc. Es decir, Marx desbarata la idea fetichista. ¿En qué consiste el fetiche? En creer que el elemento maquinaria o el elemento natural: tierra, producen los efectos que producen las relaciones sociales.

En Marx el fetichismo ya no es el fetichismo del otro, es nuestra visión de nuestro propio mundo. Allí está ciertamente invertida la mirada de Hegel y roto su etnocentrismo como en muchos otros aspectos. Pero el hecho de que lo veamos en Hegel (se podrían citar muchas otras cosas) y que lo lleve a disparates en su estética, por ejemplo; ese hecho no nos debe conducir a protestar contra nuestros maestros, más allá de la crítica, y a llegar al punto de tratarlos con una mentalidad totalitaria: "Puesto que dice eso, no quiero saber nada de lo que dice en general".

En realidad el esfuerzo de Kant y Hegel y el de muchos otros pensadores y artistas, es por concebir el arte al mismo tiempo como una emoción y como un valor que no se reduce al capricho subjetivo, es decir, al gusto personal, sino que tiende hacia la universalidad.

Todo artista, casi todo artista, tiene un cierto anhelo de validez en sí, de validez universal. Uno puede hacerle un regalo a alguien, sin otro anhelo que le guste al regalado, pero una obra artística dirigida exclusivamente a un destinatario empírico y concreto no se hace, a casi nadie se le ocurre. A don Gregorio Gutiérrez González se le ocurría por mentalidad excesivamente parroquial: "Como sólo para Antioquia escribo, yo no escribo español, sino antioqueño", decía, pero eso es raro; es raro que alguien no quiera ser entendido fuera de una persona o de una región; generalmente hay una voluntad de afirmar algo universal, es decir, que no dependa de las características de un destinatario empírico, que sea válido para muchos otros diferentes y en su diferencia.

Esa búsqueda es una búsqueda en la que tanto Kant como Hegel tuvieron una gran importancia, a pesar de sus limitaciones. Por ejemplo Kant en su primera obra, *Lo bello y lo sublime*, hace distribuciones alarmantes, a veces incluso sexuales, distribuye lo sublime para los hombres y lo bello para las mujeres, y en general, toma la época, toma las naciones, unas más sublimes, otras más bellas, etc., es decir, hace lo contrario de lo que va a hacer en el esfuerzo de *La crítica del juicio*. El esfuerzo de exponer el arte al mismo tiempo como expresividad y emoción y como universalidad conduce a ambos, a Kant y a Hegel, a formular el sistema de las artes en búsqueda al mismo tiempo del sujeto en términos universales y del objeto que corresponde a la experiencia de ese sujeto.

A veces uno tiene la impresión de que para Hegel resulta esencial encontrar un orden productivo, porque Hegel entre sus muchos prejuicios tiene otro que heredan no pocos hegelianos, es el prejuicio evolucionista, que en la época de Hegel es muy fuerte, es decir, que todo tiene que ser inscrito en un orden como si fuera un orden natural o un orden que le es propio y necesario. Por ejemplo, para él el sistema de las artes no es que haya ocurrido objetivamente así, que se haya dado un clasicismo, que se haya dado una decadencia, que se haya dado un romanticismo, etc., sino que eso es una ley; él convierte en ley lo que ha ocurrido en Europa en el sistema de las artes; a veces también se trata de hacer eso a nombre del marxismo, con la famosa formulación de los modos de producción y buscarles sus correspondientes europeos y entonces hacer desprender, por ejemplo, el arte gótico del modo de producción feudal que, desde luego, es una idea bastante peregrina, y que incluso puede objetarse empíricamente (el

modo de producción feudal en pocos sitios ha sido más claro, más precisamente desarrollado, que en el Japón, donde nunca hubo arte gótico en el sentido que nosotros le damos).

En general muchos evolucionismos se han introducido en el marxismo, que son empíricamente errados y que proceden evidentemente de la influencia masiva de Hegel, incluso —para no detenerme sólo en este ejemplo— Engels introdujo uno con su *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, un evolucionismo que es una vez más empíricamente falso. Sobre la base muy estrecha con que contaba (hay que reconocer que no era por pereza que había leído tan poca antropología, sino porque no se había escrito: había leído a Morgan porque era el único; había leído a Bachofen, que no era propiamente un antropólogo y sí muy especulador, el que inventó el matriarcado, que no descubrió y había leído otros cuantos) formuló una historia evolutiva de la familia, según la cual la familia monogámica es una cuestión tardía que procede de la propiedad privada y está encaminada a la continuación y afirmación de la propiedad privada por medio de la herencia, eso es puro evolucionismo aplicado. Hoy nos encontramos con las sociedades más primitivas, que están en el neolítico, por ejemplo los nambikwara, que no tienen ni siquiera chozas, sino ramadas para protegerse del viento, son monógamos y no se les ha ocurrido la idea de propiedad privada ni de lejos, porque no hay casi qué ni de qué, son insectívoros y son monógamos; en estos términos, el planteado evolucionismo es empíricamente falso. La influencia hegeliana se da en la producción de una especie de automatismo que conduce desde un principio incipiente hasta una formulación, por ejemplo, el saber absoluto o la solución final (en el marxismo, el comunismo), esta forma de pensamiento es muy de esa época, hoy en día no tendemos a construir esas evoluciones necesarias, ni siquiera en lo biológico.

Ahora bien, Hegel dio mucha importancia en su descripción del arte a la evolución tal como él la pensaba; por ejemplo, concibe que la arquitectura es primero, apoyándose en la idea de necesidad: el arte que esté más próximo a la necesidad, en este caso la necesidad orgánica de protegerse, debe ser la arquitectura, porque no se ve que la pintura sea tan necesaria, en el sentido de la necesidad biológica y por lo tanto, dentro de la arquitectura, lo más próximo a la necesidad visible sería la vivienda. Pero nada de lo que sabemos hoy positivamente, y que desde luego Hegel no tenía por qué saber ya que la

arqueología es muy reciente, nos indica eso; encontramos la pintura en cavernas sesenta mil años antes y no tenemos ningún elemento de juicio para saber que ya antes había habido ninguna arquitectura, pero si alguna vez quisiéramos pensar sobre arquitectura primitiva o primordial, probablemente estaríamos mejor encaminados si pensáramos en la muerte, más bien que en la necesidad. Porque lo que sí encontramos inicialmente, ya en el paleolítico, son tumbas y los famosos dolmen, que son una distribución del espacio de tipo arquitectónico y con funciones de conmemoración, producir un espacio cerrado dónde conmemorar a los antepasados, es decir, que más bien es la conciencia de la muerte lo que probablemente conduzca a la arquitectura primordial, que no una determinada necesidad para vivir. No hay que inflar mucho el concepto de necesidad, hay que tomarlo con más cuidado, las necesidades básicas no son sencillamente las biológicas; no olvidemos, por ejemplo, que quizá para el hombre también es necesario encontrar una identidad que no le está dada. Ahora bien, el problema de la muerte y la arquitectura sí se relacionan mucho; encontramos la arquitectura vinculada al sacrificio, por ejemplo, en las tumbas egipcias.

Existe un fenómeno muy interesante que ha sido estudiado por un marxista muy notable, Ernest Bloch, y es un tema muy moderno, que estaba muy próximo a Hegel, pero que se le escapó de las manos por su manía evolucionista, de una utopía arquitectónica. Es un tema que nos encontramos muchísimas veces en la historia, pero que ha sido muy poco tratado. De la utopía arquitectónica, la más próxima a nosotros es la noción de torre, Hegel hizo un maravilloso estudio sobre la torre, como oposición al diluvio, la Torre de Babel, la Torre de Nemrod, una típica utopía arquitectónica: una torre que llegue hasta el cielo. Ahora, muchísimos pueblos a su modo han erigido la torre; según los habitantes de Cholula no la hicieron ellos, sino una raza de gigantes venida de donde sale el sol, enamorados ellos mismos del sol, que por nostalgia de su objeto de amor querían acercarse a él y produjeron aquella monstruosidad de torre, la Torre de Cholula; las torres de los sacrificios de los mayas y de los aztecas; la idea de la torre que combina tantos temas y que está en tantos pueblos, la torre sepulcral, la pirámide de Keops, que combina el tema del poder.

Según Hegel, me refiero a una de sus más bellas obras de juventud, *El espíritu del cristianismo y su destino*, el diluvio procede de que el hombre en determinado momento perdió su confianza en la tierra y lo

que era el elemento y símbolo de la vida, el agua, se convirtió en un agente de muerte, en el peligro mismo, entonces vino el diluvio. La madre peligrosa –así no lo dice Hegel, así lo habría dicho Freud, pero el análisis de Hegel es radical en ese sentido, casi lo encuentra–, la idea de la madre peligrosa, de la pérdida de una reconciliación originaria con una figura completamente protectora y la peligrosidad de la pérdida de una protección original.

Hegel dice que todos los pueblos producen su diluvio, pero que cada pueblo resuelve su diluvio, según el carácter del pueblo, así es desde luego. Los chibchas tuvieron el suyo, y vino Bochica y abrió el Salto del Tequendama y resolvió el problema; también eran las mujeres chibchas las que habían comenzado por introducir el daño, como Eva según los judíos. Todos tuvieron su diluvio y produjeron su solución, según el carácter del pueblo ya que, como decía Dostoievski, “los pueblos y los hombres inventan a sus dioses a su imagen y semejanza”, cada cual inventa el dios que le corresponde. Dice Hegel que la reacción contra el diluvio, contra la peligrosidad del elemento natural, maternal, vital, en los judíos, es la apelación a un dios omnipotente y único que los proteja con su promesa, contra un nuevo diluvio y subrayando mucho la unidad de su dios porque es el dios de los nómadas –según Hegel, el desierto es monoteísta–. Es un ambiente muy agradable el politeísta, como Grecia, donde hay tantos sitios agradables que a cada cual se le concede su propio dios. Los persas se opusieron al diluvio por medio de la torre Nemrod, el poder, la torre viene a representar el poder político centralizado; y los griegos por medio de la reconciliación, la reconciliación de lo natural y de lo legal, de lo político, de lo espiritual y lo natural, del cuerpo y la razón que es el arte griego y la vida griega.

Es decir, Hegel concebía ya la torre como arquitectura utópica. Por lo demás la arquitectura utópica no solamente es la noción de torre en el sentido de la utopía del poder, la utopía del poder absoluto, de la centralización absoluta, de la unidad absoluta, es la utopía de la gran torre; pero también toda la arquitectura fundamental tiende a la utopía, por ejemplo, la muralla china ya es arquitectura utópica, aunque casi que la construyen, de cerrar un país entero, por medio de la muralla.

Ahora bien, uno puede ver la arquitectura utópica en varias direcciones, escapar a la muerte, escapar al diluvio, a la peligrosidad de la tierra, de la vida; en tercer lugar, producir la unidad en el trabajo,

por el trabajo, de los trabajadores, la unidad que consiste en la empresa común, hacer algo en lo que se comprometa todo un pueblo y por lo tanto lo unifique; son muy interesantes en ese sentido, las versiones de la torre que trae Thomas Mann en *José y sus hermanos* al comienzo. La muralla china según Kafka se construyó por trechos que luego se unían, lo cual tiene la desventaja práctica de que no sirve para detener a los bárbaros del norte, pero en cambio tiene ventajas funcionales tan grandes que finalmente se optó por el método de la construcción parcial; cuando se pone a explicar cuáles son las ventajas funcionales, Kafka muestra que consisten esencialmente en la unidad. Dice:

Cada ciudadano era un hermano para el que construíamos una muralla. Todos lo veían, todos podían apreciar cuando viajaban de un sitio a otro, "cuán grande, cuán vasta y digna de amor era su patria". Un hermano para el que construíamos una muralla y que lo agradecería con todo lo que tenía y lo que era: unidad, unidad; una cadena de hermanos y la sangre ya no encerrada en la mezquina circulación del cuerpo, sino rodando sin medida y sin embargo, retornando sin término, por la China infinita.

Esa noción es una típica descripción de la arquitectura utópica, es decir, la utopía de una fraternidad sin falla; un pueblo sin escisión, sin combate, sin clases, sin oposiciones, unido por una empresa común, la noción de la empresa común como unidad absoluta.

La arquitectura está obsesionada por los temas de la gran arquitectura utópica, y son una serie entera, como arquitectura de la muerte, arquitectura del poder, arquitectura de la unidad, y como manía racional también se introduce en la arquitectura utópica. Ya en Descartes aparece el tema de la ciudad racional; la idea de una ciudad racional consiste en que un solo individuo, un ingeniero, un arquitecto (dictador desde luego) diseñara la ciudad racionalmente de tal manera que unas cosas no estorbaran a otras, ni la vista de las otras, ni el camino. Una ciudad racional, esa es una utopía cartesiana que puede, como todas las utopías, tener su encanto; la idea en este caso: una lógica absoluta que podría ser terriblemente impersonal y hasta deprimente, eso no se le ocurrió a ningún discípulo loco de Le Corbusier, ni mucho menos, sino a Descartes, la idea de una ciudad absolutamente racional y planificada desde el comienzo. Es decir, que la arquitectura —y ya nos iremos aproximando un poco más a ello—

siempre tiene ciertas obsesiones que le vienen de muy lejos que son sus utopías interiores. Claro que todo arte tiene las suyas —la arquitectura tiene sus propias utopías—, utopías del poder, de la razón absoluta, de la oposición a la muerte y de la unidad sin conflicto, utopías que les sirven de guías o de estorbo, con las que se piensa o se delira según las proporciones en que las asumamos, pero que están siempre allí. Y si nosotros vemos, pues, el problema tal como se presenta en el pensamiento de nuestro tiempo sobre la arquitectura, vamos a ver esos orígenes que nosotros suponemos, los orígenes que están en el temor a la dispersión, en la necesidad de la protección del pueblo entero como unidad, no tanto del clima como de la unidad, de la no dispersión de un grupo.

Hegel también había pensado en la muerte, había dicho que el hombre era el ser para la muerte, mucho antes que Heidegger o que los psicoanalistas, había dicho que los animales no tienen conciencia de su muerte, porque no saben tampoco que están vivos (tener conciencia de la muerte y saber que se está vivo es la misma cosa) el hombre es el animal que sabe que se va a morir, esa es precisamente su definición, es el único; la historia es la respuesta del hombre a la muerte, es porque sabemos que vamos a morir porque queremos dejar algo, un escrito, un monumento; por lo que no nos resignamos a que haya muerto para siempre y a que perezca incluso su memoria un ser querido, es por lo que le erigimos algún monumento, una piedra pesadísima; cuando no sabemos hacer nada, colocamos encima de donde quedó su tumba un dolmen y eso nos conserva su memoria como si necesitáramos marcar para siempre el mundo en contra de nuestra propia disolución. La muerte está muy vecina a la arquitectura en general, y Hegel lo sabía porque consideraba la historia en conjunto como respuesta del hombre a la muerte.

La mirada de los artistas actuales, de los críticos psicoanalistas, vuelve sobre el sujeto, ciertamente en una posición bastante kantiana, buscando lo universal; sólo que lo universal ya no se reduce como en Kant a facultades, sino a problemas universales como la muerte (de que estoy hablando), el problema de la identidad, el problema de la pérdida de la identidad; en eso se va uniendo un poco la mentalidad moderna frente al arte, en seguir el camino kantiano de buscar la universalidad del arte en el sujeto para poder resolver el gran enigma de que es al mismo tiempo una emoción personal y un valor universal que no se reduce al gusto de un sujeto empírico.

La mejor música, decía Marx, no tiene sentido alguno para un oído no musical. Y sin embargo, a pesar de ser un sentimiento y una experiencia vivida y no poder dejar de serlo, no ser reductible a un concepto; no ser reductible, por ejemplo, ningún cuadro o ninguna obra artística de ningún tipo, a una definición; no ser demostrable pasando a un terreno no artístico, por ejemplo, a un terreno puramente matemático científico; ¿cómo es posible sostener la exigencia de universalidad manteniéndose en el terreno de la experiencia vivida?

Ese es el gran enigma del arte que no puede resolverse con ninguna trampa, que hay que seguir el camino de una reflexión que viene desde los griegos y Kant, y sigue avanzando muy poco a poco. Una trampa sería imponer un gusto particular por medios tiránicos o un supuesto modelo objetivo transhistórico; uno puede tratar de generalizar una particularidad, pero no ha dado un paso siquiera en la dirección que conduce al problema del arte: cómo una experiencia vivida que no puede dejar de serlo aspira a una validez universal, es decir, en qué sentido y por qué puedo yo afirmar la superioridad de una cosa sobre otra, de *El Quijote* sobre *Cortín Tellado*, o de una obra de alguien sobre otra de alguien en cualquier terreno.

Por qué puedo yo decir que es objetivamente mejor y no que a mí me gusta más. Todos están de acuerdo según parece en dar el paso kantiano, en dar un rodeo por el sujeto, ya que se trata de una experiencia vivida, y por el análisis del tipo de experiencia particular, que es la experiencia estética. El análisis kantiano mostró su riqueza, y sus límites se encuentran en el nivel de abstracción muy lejano de la experiencia vivida en que nos deja su sujeto; porque su sujeto queda descrito solamente en cuanto a facultades y no, por ejemplo, en cuanto temas o dramas universales —a los cuales nos acercamos más, cuando pensamos, para dar un simple ejemplo, en la muerte—, a los cuales busca por ejemplo un acercamiento Hegel o Heidegger, cuando piensan en un mundo y cuando introducen el tema de la muerte, y el tema del habitar, del morar, del producir habitaciones como elementos significativos de un mundo, de un tipo de vida. Ahora bien, ya que menciono este tema voy a decir algunas cosas:

Se ha reprochado a Heidegger, en general a su filosofía y en particular a su estética, una tendencia romántica muy marcada; en cierto sentido, hay algunos rasgos en el pensamiento de Heidegger que uno podría considerar románticos, principalmente la forma de su crítica a la modernidad en todos sus aspectos, también arquitectónicos. Su gusto

por la provincia que es confeso y abierto, no solamente porque haya vivido sesenta años en la selva negra —que no es ninguna selva pero sí es una provincia—, él mismo dice de su horror a la gran ciudad, horror que comparte con tantos otros (ya veremos por ejemplo, cuando entremos en el tema, la protesta de Engels cuando fue a Londres por ese horror que le pareció la gran ciudad, y la de Hegel cuando fue a París).

Heidegger, pues, tiene algo de romántico en esas tendencias de crítica, su posición es muy hostil a ciertos aspectos, por ejemplo, no en general a la técnica, sino a cierta forma de la técnica. Su estudio sobre la técnica en eso es más claro; él concibe una gran hostilidad con la técnica, como un conjunto que se autonomiza y asigna al hombre funciones que lo vuelven una parte adicional de la máquina (como decía Marx en su descripción de la división capitalista del trabajo, que el obrero se convertía en parte de la máquina es un tipo de crítica por lo demás muy frecuente), todo su pensamiento se desarrolló ya desde el año 1927 en *El ser y el tiempo* en el sentido de un análisis de lo que él denominaba lo "existenciario" en ese momento, ese lenguaje lo abandonó un poco después y le molestaba mucho que lo llamaran existencialista —pero no dejemos de llamarlo así—; el hecho es que él desarrolló un tipo de análisis que él mismo denominó "analítica existencial" en *El ser y el tiempo*. Ese tipo de análisis consistía aproximadamente en esto: en tomar una serie de temas que no fueran circunstanciales sino temas esenciales, es decir, que hicieran parte de la definición del hombre, por ejemplo, el saber de la muerte es un tema existencial, es un existenciario la muerte, porque uno puede ignorar muchas cosas pero no esa.

Hay muchos saberes que son circunstanciales, pero ese saber de la muerte no lo es, el ser que sabe que se va a morir es lo que es derivándose de ese saber, y no es en cualquier forma que lo sabe. Uno puede incluso describir ese elemento de la muerte en los términos de Heidegger, que están muy bien dichos por otra parte, o en otros términos, por ejemplo, de Freud, que son muy buenos también: cómo el niño entra en el conocimiento del lenguaje primero y cómo entra en él ese conocimiento por las oposiciones primordiales; dos fonemas, o-a, en un caso que él analizó, significan ausencia el uno, "o", y presencia el otro, "a"; entonces Freud muestra cómo juega el niño, primero lo muestra jugando con un carrito en la cuna y saca el carrito y dice "a", y él lo esconde —pegado de una cuerditita— y dice "o", luego ve

cómo juega el niño echando algo por debajo de la cama y diciendo “o”, o cuando la mamá aparece por la puerta y dice “a”, y cuando se va dice “o”, y luego en el espejo, cuando se mira dice “a” y se esconde y dice “o”.

Entonces empieza Freud a analizar esos juegos y a mostrar que dos sentidos opuestos –ausencia y presencia– ya están representados por dos sonidos opuestos, y la multiplicación de esas oposiciones fonéticas remitidas a oposiciones definidas va a generar el lenguaje, aunque primero no tenga ninguna prioridad el sonido sobre el juguete. Cualquier cosa representa otra, así va entrando en el lenguaje y después en el idioma, porque el lenguaje es anterior, más primordial, es decir, la posibilidad de que un sistema de oposiciones represente otro; el intento de controlar, es mucho mejor poder uno producir algo que vivirlo pasivamente, que le ocurra; le ocurre que la mamá se fue o volvió, pero si él intenta controlarlo en el juego con el espejo ya no le ocurre solamente, hay más poder sobre el mundo; pero también hay una cosa, que es así como se comprende que uno existe, que uno es el que está en el espejo y que puede desaparecer; así como desaparece la mamá y como desaparece todo, puede desaparecer también uno. Dato terrible pero primordial, elemento con el cual uno entra en el lenguaje, en la relación interhumana, en el drama de la pérdida del objeto, también en la muerte, sin lo cual no sabría que está vivo, como ya había dicho Hegel. Es decir, es un existencialista, es un tema esencial.

Por lo demás, el análisis de la muerte, que Heidegger sí vincula con la arquitectura directamente, lo conduce a mostrar la muerte como un fenómeno esencial en cuanto paró; él no se refiere a la muerte en el sentido que frecuentemente se le da, como un acontecimiento exterior y posterior a la vida, sino como algo que está siempre allí, es decir, no solamente la muerte final sino el hecho de que la vida sea un curso hacia ella, que sea un recorrido; y que la muerte es también lo que le confiere a la vida, al mismo tiempo, todo lo deseable y todo lo perdible, lo urgente, lo irreversible.

En un tiempo indefinido, no cerrado por épocas, por edades, en el cual no se diera ninguna irreversibilidad, nada sería urgente, nada sería un fracaso desde luego, “mañana se puede volver a intentar y no hay ningún afán, porque también se puede volver a intentar dentro de un año”. Allí no hay fracaso, tampoco hay urgencia; nada es importante si no hay muerte, nada vale la pena de ser recordado ni seguramente puede ser olvidado, eso no tiene ninguna importancia –la

muerte es la que confiere el sentido en cualquier forma que entiendan sentido, como se dice, el sentido de una corriente, hacia dónde va; el sentido de una frase, qué significa—, sin la muerte la vida no tendría sentido. Ese es el problema hasta donde lo quiere llevar Heidegger, la irreversibilidad hace parte de todo lo que puede ser importante en la vida, es lo pasajero lo importante, es allí donde se da lo irreversible, es decir, que en muchos sentidos ya estamos muertos; hay cosas que pertenecen todavía a la estructura de nuestros posibles, más o menos urgentes unas, más o menos aplazables otras; hay cosas que ya no pertenecen a la estructura de nuestros posibles, ya pasó la época en que podíamos ser pianistas, por ejemplo, ya nos pasó a muchos, si no a casi todos, la época en que podíamos ser bailarines de ballet—para decir cosas que no molesten a nadie, porque hay muchas otras que también se podrían decir y más molestas, es decir, que hay muchas cosas para las cuales ya estamos muertos, sin esperar que venga ninguna funeraria a negociar con nosotros. Hay relaciones en las cuales ya estamos tan implicados, ya son una empresa común tan importante, que su pérdida sería una forma de muerte; hay otras que no, que son relaciones pasajeras que si se desaparecen a veces ni siquiera nos damos cuenta, pero hay otras que están articuladas con nuestra vida, hasta el punto en que ya no podríamos perder sin un duelo por lo que desapareció y por lo que de nosotros, como posibilidad humana, como tipo de lenguaje, como tipo de afectividad, murió.

La muerte está permanentemente aquí, no un saber que tenemos sobre algo que va a pasar en el futuro y que es posterior y exterior a la vida; ese es el sentido que le da Heidegger a aquello de la muerte como un existenciarío, que hace parte de la existencia, como hace parte el proyecto, la búsqueda de algo, la carencia, porque no se busca sino aquello que todavía no se tiene, de que se carece, etc., etc. Entonces él analiza los existenciaríos, ese es el análisis, que introduce con *El ser y el tiempo*. Su idea siempre que aborda un tema (es un tipo de filósofo que se mantiene en una línea durante años y años), muy separado —a veces para su desgracia, no lo digo que siempre— muy separado de la investigación colateral, es decir, la que va a su lado en psicoanálisis, en lingüística, en tantos campos; él se mantiene muy aislado en su selva negra. Él mismo produce textos excelentes, sobre el lenguaje, hay uno que se llama *Logos*, excelente; pero no conoce visiblemente la lingüística, se mantiene en su propia dirección, eso a veces le cuesta. En la arquitectura —para tomar este ejemplo— (él ha

reflexionado largamente sobre la pintura: hay un pequeño texto sobre la música, donde estudia una carta de Mozart, como ejemplo), sobre la arquitectura hay una conferencia y algunos pocos textos en *Sendas perdidas* —el origen de la obra de arte y la verdad, más que todo ejemplos—, en los que más se detiene allí, en ese texto, es en pintura, especialmente pone unos zapatos de Van Gogh y hace un análisis sobre el tema. Pero siempre que él se refiere al arte en general y a la arquitectura en particular, ustedes encuentran el mismo tono —a mucha gente le molesta ese tono—, va muy despacio, generalmente explora problemas lingüísticos, o mejor etimológicos, a ver si el lenguaje lo puede orientar en la dirección esencial, pero siempre está implícita una pregunta que nos ayuda mucho a leer a Heidegger si la tenemos en cuenta: aquello de que estamos hablando ¿es algo esencial al hombre? Algo que podamos describir como un existenciarío, en el sentido que les he dicho, algo que es inevitable, como el saber de la muerte, aunque trata de ser evitado exteriorizándolo, cambiándole el nombre por unos más elegantes que muerte: el *nirvana* o el más allá, o el paraíso; bueno, aunque se le cambie el nombre, de todas maneras se sabe.

Lo que él hace siempre, con el lenguaje, con la poesía, es preguntarse si eso, lo que está indagando, es algo esencial. Si por ejemplo, en el caso de la arquitectura, construir es algo esencial o no, es decir, si es esencial al hombre el construir o no, o es una cosa que puede hacer entre otras; sigue un modelo muy parecido, al que había seguido cuando estudió más detenidamente la poesía (y por eso me voy a apoyar un poco en eso). Es un ensayo muy sencillo, relativamente a lo que acostumbra nuestro hombre, que se llama *Hölderlin y la esencia de la poesía* donde busca exactamente lo mismo: en qué medida el poetizar es esencial para construir un mundo, para poder vivir, entonces se aparta del poetizar como especialización en la división del trabajo y de las actividades humanas y va hacia un poetizar fundamental. Lo mismo hace con la arquitectura: busca el construir a partir del habitar o del morar (según los traductores). Nosotros necesitamos hacer un mundo significativo para que nos resulte habitable. Ahora, el construir en el sentido arquitectónico hace parte del reconocimiento de la producción de un mundo significativo, no solamente útil sino significativo, no solamente un techo para la nieve, la lluvia y demás, sino un mundo que tenga para nosotros un sentido, desde lo más primitivo. Más bien aquí ocurre, como les decía del arte en general, que puede

degradarse y que nos encontramos en una sociedad no artística o una arquitectura que se reduce, por ejemplo, a minimizar los costos y a maximizar la productividad de determinado elemento y determinados recursos laborales, que no sería ya propiamente una arquitectura sino una construcción. Eso puede ocurrir, pero como un resultado de un tipo de civilización y de un tipo de problemática actual y no como un punto de partida. Por el contrario, cuando hablábamos de los caduveos, pensamos que uno de sus problemas no resueltos estaba resuelto por los Bororos, y una de las maneras como los Bororos lo formulaban era el plan de su aldea, la aldea circular sobre un centro que es la casa cuadrangular de los hombres, partida en mitades y esas mitades distribuidas en clases, clases de relación, es decir, una aldea completamente orientada por la distribución de la vida y concreción de las relaciones humanas allí posibles y de las relaciones amorosas imposibles y posibles, según su propia distribución de las formas del parentesco; vemos que los Bororos, los más primitivos, ya hacen arquitectura en el sentido más alto: la concreción de todo el sentido de su vida en una forma de construcción. Heidegger termina así una conferencia sobre arquitectura:

Esta conferencia es un intento de pensar en la esencia del morar; el siguiente paso en este camino sería preguntar ¿qué sucede con el morar en nuestro tiempo crítico? (en el sentido de tiempo de crisis). Se habla en dondequiera y con fundamento de la escasez de morada; no sólo se habla, sino que se pone mano a la obra. Se trata de aliviar la escasez haciendo habitaciones, promoviendo su construcción, planeando para elevar la naturaleza de la construcción.

Y ahora viene la manera como Heidegger aborda el tema:

Por dura y amarga que sea, por estancada y amenazadora que quede la escasez de vivienda, la auténtica escasez consiste primero en la falta de morada. La auténtica escasez de habitaciones es tan vieja como la guerra mundial y la destrucción, el aumento de la población en la tierra, la situación de los trabajadores industriales, la auténtica escasez de moradas radica en que los mortales siempre vuelven a buscar la esencia del morar, de que deben primero aprender a morar, ¿cómo si la falta de patria de los hombres, consiste en que el hombre todavía no piensa en la escasez de

moradas como miseria? Sin embargo, tan pronto como el hombre se da cuenta de la falta de patria, ya no es un indigente. Está bien pensada y conservada la sugestión única que llama a los mortales al morar.

Esta reflexión, muy típicamente heideggeriana, remite pues, del tema de la necesidad de más y más viviendas porque hay familias sin techo, a otro tema: el tema de otro tipo de carencia que él llama "la dificultad de morar" y que más adelante llama la "ausencia de patria".

Esta es una de las reflexiones más notables sobre arquitectura. La ausencia de patria es una vieja reflexión de Heidegger, y no solamente de Heidegger, sino también de algunos otros, para referirse a la modernidad; probablemente la iniciaron los marxistas, esa conceptualización, se encuentra antes de *El ser y el tiempo*, en una obra que Heidegger seguramente conoció de Lukacs, que se llama *El alma y las formas* y en otra obra que se llama *La historia y conciencia de clases*; es decir, es un tema que antes de Heidegger estaba más o menos implícito o explícito en la investigación marxista de la modernidad.

Desde el siglo XIX se observa la tendencia a una apatridad creciente. En Marx como proletarización, en Nietzsche como falta de "cultura", es decir de unidad de estilo, que se refleja en la mezcolanza arquitectónica de nuestras ciudades.

Lo apolíneo y lo dionisiaco

De examinar la influencia de la estética de Kant en los filósofos posteriores resulta una historia muy indicativa de la dificultad del texto kantiano y del problema que Kant planteó. Voy a seguir en algunos puntos un estudio muy notable de Henri Birault que se llama *Heidegger y la experiencia del pensamiento* (un libro reciente que obtuvo el Premio Nietzsche de filosofía), donde sigue las grandes teorías estéticas que dependen directamente de Kant hasta Heidegger. Son muchas otras, aparte de las que vamos a ver en este momento. Otras las veremos cuando tratemos el tema del arte en el pensamiento de Marx. De momento, comento que Marx se formó en filosofía en Berlín cuando Kant y Hegel tenían una dominación global sobre el pensamiento filosófico y por lo tanto hay, como se ha observado en innumerables oportunidades, una influencia muy directa de ambos sobre Marx.

Existen muchas otras grandes polémicas alrededor de la estética kantiana, que vamos a seguir aquí, pero primero volvamos sobre dos puntos esenciales de su formulación alrededor de los cuales giran todas las interpretaciones y también todos los malentendidos que ha producido la estética de Kant; una es la que suele denominarse la teoría del desinterés; la otra, la teoría del carácter esencialmente reflexivo del juicio estético, en el sentido de que el juicio estético es un juicio del sujeto sobre el efecto que le produce un objeto determinado, más bien que sobre el objeto mismo.

Sin salirnos del texto de Kant podemos decir que el desinterés está determinado principalmente, y en primer lugar, en una forma negativa: no tiene el juicio estético un interés para el conocimiento, "No tiene un interés teórico" —decía Kant—, es decir, que el juicio estético, no nos aporta saberes de ningún tipo: por mucho que se escrute un objeto, no encontraremos en él ninguna cualidad que se pueda designar como una cualidad objetiva al lado de otra y que podríamos llamar la belleza o la sublimidad del objeto.

El juicio estético no se interesa ni de las particularidades reales del objeto, ni de su existencia propiamente dicha, es decir, en pintu-

ra, en escultura o en una obra literaria, no puede ser una objeción a una obra artística, por ejemplo, que se refiera al unicornio y que el unicornio no exista. En principio el juicio estético no está interesado en el problema de la existencia.

Consideremos por ejemplo un paisaje. Cualquiera sabe que un paisaje descrito por un poeta o vertido por un pintor es algo muy diferente a lo que puede ser un paisaje estudiado por un topógrafo, por un geógrafo, por un agrónomo, que están interesados en juicios de realidad, en juicios sobre el objeto. Las cualidades que destaca el poeta o el pintor no son cualidades del mismo orden, ni pueden ser sumadas a las que destaca el topógrafo o el agrónomo; el esfuerzo del poeta va en una dirección completamente distinta, es un intento de convertir el mundo en algo que nos hable, es una primera emergencia del sentido. El árbol del poeta no es solamente el árbol del botánico, sino aquel que sirve a su turno de emblema para hablar, que se nos presenta como una posibilidad y un sentido de la existencia o como un emblema y que no se puede determinar conceptualmente en el sentido en que ninguna obra artística es reductible a un discurso descriptivo de tipo teórico (aunque muchos discursos pueden acercarnos a ella).

Tenemos el principio del desinterés también en el sentido del desinterés con relación a las necesidades de la vida práctica. No es, pues, con relación a las necesidades de la vida como se hace un juicio estético. Un paisaje no puede ser descrito estéticamente con relación a las necesidades, como sí puede ser descrito con relación a las necesidades por el agrónomo, como desolado, como desértico, como estéril o como apropiado, pero no es ese precisamente un juicio estético. El principio del desinterés fue muy mal comprendido, el primer gran malentendido es de Shopenhauer (hay un estudio de Heidegger muy notable, que se llama *Acerca de la estética de Kant y su incompreensión por parte de Shopenhauer y Nietzsche*).

Shopenhauer creyó que se podía emplear la teoría kantiana del desinterés en provecho de su propia teoría de la oposición a la voluntad y al deseo como el mundo del sufrimiento, al que él le oponía la representación. El mundo concebido como voluntad y deseo en el cual uno entra en la rueda del placer y la insatisfacción, o el mundo como representación. Incluso llegó hasta pensar que la estética kantiana era muy adecuada para su propia oposición a la sexualidad. Nietzsche en la *Genealogía de la moral* comenta:

Shopenhauer era un individuo que era enemigo de la sexualidad en general, de las mujeres en particular y de Hegel. Esto para él era perfectamente esencial sin la sexualidad, sin la mujer, sin Hegel, él habría podido vivir, le habría seguido circulando la sangre, se habría vuelto pesimista, pues no lo era, aunque tenía muchas ganas de llegar a serlo.

Esto lo comentaba repudiando la inmensa hostilidad de Shopenhauer hacia la sexualidad, que traía a cuento la extraña idea de que la belleza protege contra el deseo sexual (una de las formas más curiosas de la consideración de la belleza).

Pues bien, Nietzsche opone a eso una concepción que él cree que es completamente distinta a la de Kant, y desde luego que opuesta a la de Shopenhauer (se encuentra en la tercera disertación de *La genealogía de la moral*, cuando estudia qué significan los ideales ascéticos en el arte). Él opone radicalmente a la concepción ascética su propia concepción afirmativa y antipesimista de la vida; en esta concepción se apoya en Stendhal, que definía la belleza de una manera muy diferente a Kant, como promesa de felicidad; sin embargo allí, como en muchas partes, Nietzsche es bastante injusto con Kant. Fenómeno curioso pero frecuente en la filosofía, el de la injusticia de unos filósofos especialmente con sus antecesores más próximos, por ejemplo de Nietzsche contra Hegel y Kant, y en cambio su tendencia a reconciliarse con antecesores mucho más lejanos. Nietzsche no tiene mayor problema con Empédocles o con Spinoza, y a Kant no le pasa una sola dificultad de lectura, lo mismo que a Hegel. En la historia de la filosofía son frecuentes los celos y la oposición injusta con el inmediatamente anterior; Heidegger no le perdona nada a Sartre y en cambio se abraza con todos los presocráticos y con Sócrates y demás como si no hubieran hecho más que prever lo que él iba a decir.

Uno que encontró una manera más clara de ver el desinterés kantiano fue Feuerbach, dándose cuenta que la doctrina kantiana del desinterés no consideraba el juicio estético como algo mucho menos sensual que el juicio interesado, sino mucho más sensual. Lo que dice Feuerbach (que está supremamente bien visto y es una gran aproximación a Kant) es que sólo un animal muy particularmente sensual como el hombre puede producir un juicio estético, porque en el juicio estético el valor del efecto que produce el objeto está precisamente desligado de todo interés del objeto para las necesidades de la vida: ningún animal puede encantarse con una noche estrellada, puede

guiarse por ellas como por ejemplo las aves migratorias, pero no encantarse en su sola contemplación; o en la contemplación del esplendor de los colores de las mariposas y de las flores, del arco iris, sin ningún propósito, sin ningún interés, sin que satisfaga ninguna necesidad en sí mismo, por sí mismo; eso es algo mucho más sensual. Es precisamente gozar con la sensación en sí misma, no como medio para conquistar otra cosa. Cada sentido humano es un placer en sí, es un placer en sí el oír, el oír el canto de los pájaros que no indican nada en particular, o el susurro de las hojas, o el murmullo de las fuentes o el zumbido del viento. Feuerbach se aproxima mucho a la idea kantiana de desinterés, que no hay que interpretarla (porque es un error) en términos de ascetismo, sino más bien en términos de una forma de la sensualidad particularmente acusada, puesto que se puede dar sin que la acompañen pretextos colaterales al goce en sí; de este modo Feuerbach nos da una pauta que nos evita las malas interpretaciones de la teoría del desinterés de Kant.

Por el concepto de desinterés se ha llegado a una malinterpretación de la estética kantiana. Pero también Heidegger y otros como Alain y Valéry, que no tienen nada que ver con Heidegger, han recuperado las nociones de la estética kantiana por encima de las malas interpretaciones. Es inapropiado (como hace Nietzsche) hacer una crítica del desinterés kantiano como una noción aberrante contaminada de un moralismo cristiano; no sé por qué Nietzsche se imagina que en esa formulación se opone tanto a Kant, en realidad, Kant en la estética formula el desinterés del juicio estético, pero en la moral no sigue ninguna prédica cristiana del desinterés, al contrario, dice que el desinterés en la estructura de la moral cristiana es una fórmula contradictoria, porque es un desinterés por el cual se consigue un premio en la otra vida, y un desinterés premiado es una contradicción en los términos; el desinterés premiado es el hielo frito, no existe. si se busca un premio por el desinterés no hay tal, así se convierte la otra vida en paraíso y la vida es una inmensa alcancía donde vamos guardando todos nuestros sufrimientos, hasta el último dolor de muelas lo tendrán en cuenta y después nos lo pagarán con intereses muy multiplicados.

Kant precede en muchísimos años a Nietzsche en la crítica de la ética cristiana del desinterés, y precisamente mostrando la contradicción lógica de premiar el desinterés o de ordenar el amor. El amor por orden no tiene tampoco el menor sentido y es tan absurdo "ama por-

que tú debes amar” como cualquier otra fórmula que se refiera a aquello que a uno le ocurre; es decir, si le pueden decir a uno “camina”, “acércate”, “aléjate” o “fuera de aquí”, esas órdenes son comprensibles y pueden ser pertinentes, pero si le dicen a uno “crece que estás muy pequeño, crece rápido”, esas no son muy pertinentes, y si le dicen “ama”, tampoco es muy pertinente, no son objeto de un juicio moral, porque no pueden ser tampoco objeto de un imperativo. De manera que achacar a Kant (a quien debemos toda esa reflexión sobre la moral que aquí pongo entre paréntesis) una formulación del desinterés directamente cristiana es un despropósito completo. Es muy fácil hacer una mala interpretación del tema, por eso insisto, porque se ha hecho muchas veces y por parte de pensadores muy notables.

Por otra parte ocurre con Nietzsche que está mucho menos lejos de lo que él generalmente quiere estar de la estética kantiana. Lo que ha ocurrido, sin que él lo sepa, sin que se lo proponga tampoco, es que ha llevado y desarrollado la ética kantiana por su propia cuenta. No quiero decir, ni creo, que a partir del texto de Kant y aunque en realidad él en sus cartas generalmente se refiere tan sólo a la *Crítica de la razón pura* y a la *Crítica de la razón práctica*, es muy probable que también conozca la estética puesto que también se refiere a ella al final de su vida. Sin embargo, mucho antes (antes de la *Genealogía de la moral*) él aborda la estética con una formulación que en otro sentido se aproxima bastante a Kant, me refiero a su obra *El nacimiento de la tragedia*; allí, sin referirse para nada a Kant, él produce una pareja, que nos recuerda muy de cerca y desarrolla muy profundamente la pareja de lo bello y lo sublime, la pareja de Nietzsche es lo apolíneo y lo dionisiaco.

Kant tiene que introducir desde el comienzo la noción de lo sublime como característica del objeto que nos conmueve con estética, precisamente por su insatisfacción con la noción de belleza; él sabe que la noción de belleza no da cuenta de todos los objetos que nos emocionan estéticamente en la medida en que hay otros objetos que no podríamos llamar bellos. Kant alude, por ejemplo, a lo desmesurado del océano, a la gran tormenta en el mar, al paisaje de las alturas, de montañas y cadenas de montañas, en una palabra, a lo monstruoso, desordenado, desatado, inconmensurable, que en cierto modo es lo contrario de lo bello, en el sentido de lo clásico, de lo que está armónicamente ordenado. Kant distingue muy bien que ese sentido de la belleza como armonía, no es un sentido que agote la belleza.

Lo que ha hecho Nietzsche es llevar esto mucho más lejos. En la obra que menciono (*El nacimiento de la tragedia*) nos trae a cuento la pareja de lo apolíneo y lo dionisiaco para hacer una formulación sobre el arte que es efectivamente esencial. Allí sitúa al arte como una especie —por decirlo así— de infraestructura fundamental de la vida: es apolíneo todo lo que da forma, tiene forma, produce límites, produce control (me voy a referir a lo apolíneo en el sentido de la obra de Nietzsche en su conjunto, también en sus desarrollos posteriores). Cuando Nietzsche dice “voluntad de dominio”, no alude al dominio político o al dominio de unos hombres sobre otros, Nietzsche llama “voluntad de dominio” a la forma misma de la existencia que consiste en una fuerza que da forma aunque no sea una fuerza personal, voluntaria; lo que llama Nietzsche “voluntad” no es la voluntad de un sujeto psicológico que se propone algo, al contrario, la voluntad política de dominio la considera Nietzsche como una terrible aceptación de las condiciones dadas —Nietzsche fue un crítico riguroso del Estado, “el nuevo ídolo”, lo llama en *Así hablaba Zaratustra*; su texto es inequívoco sobre el nuevo ídolo que reina hoy por todas partes. Dice: “El Estado miente en todas las lenguas de la tierra y esa mentira dice: Yo, el Estado, soy el pueblo”—, la dominación política está por completo fuera de sus perspectivas.

Cuando habla de la voluntad de dominio como esencia de la vida, se refiere a una fuerza que configura el sentido y no solamente la forma. —Dice Nietzsche: el sentido, la esencia, es tan móvil como la forma, y no hay que creer que el origen nos da la clave de algo; para interpretar algo tenemos que saber cuál es su función actual, cómo está hoy interpretado objetivamente; por ejemplo, para saber qué es una mano de poco nos sirve saber que antes fue una aleta, que evolucionó y se convirtió en una pata y luego se convirtió en una mano para trepar y brincar de rama en rama y finalmente aparecieron las funciones actuales de la mano, lingüísticas, significativas, instrumentales, productivas, ¿qué tiene que ver con que haya sido aleta? No tiene nada que ver, ni la aleta estaba destinada a volverse mano, sólo donde ya no servía fue puesta en cuestión e interpretada como otra cosa. Nietzsche nos invita a interpretar la vida en el sentido fuerte, en el sentido activo de la vida.

Todo lo que interpreta, configura, da forma, produce separación y límite, hace parte del orden de lo apolíneo. Ahora bien, para Nietzsche es la vida misma la que da forma, la que configura un límite, la

que construye un mundo y da los límites a ese mundo como perspectiva propia. En un comentario muy notable de Heidegger sobre Nietzsche, "La voluntad de dominio como arte", aquél trae un ejemplo supremamente curioso, donde dice que así vista una lagartija es una concepción del mundo: está muy atenta al grillo que canta en su proximidad, y escucha los más leves movimientos del campo, pero en cambio no oye, el tronar de la batalla que está cerca de allí, porque no hace parte de su mundo, su mundo está circunscrito; todo su organismo, todo el orden de su necesidad, es una producción de los límites de un mundo; también el hombre desde luego, y cada hombre genera y delimita su mundo.

Lo apolíneo es también el límite del yo, la producción y el intento de mantener en continuidad la unidad de una identidad, de un yo. Lo dionisiaco es lo contrario, la búsqueda de ir más allá del yo, de embriagarse, extenderse, comunicarse, ir hacia lo prepersonal colectivo. La fiesta de Dionisio en la que todos olvidan el yo, y en general la noción misma de fiesta que rompe los límites, las costumbres, se sale del tiempo sucesivo y entra en la suspensión festiva; un balcón fuera del tiempo para disfrutar con normas diferentes, lejos del orden de los deberes. El movimiento dionisiaco tiende a ir más allá del yo, hacia la embriaguez, hacia la fórmula de la comunicación prepersonal, hacia el encanto de lo informe. En lo dionisiaco está también el movimiento de la sexualidad cuyo deseo más secreto es la desaparición de los límites del yo. Todas las formas de la embriaguez, de la búsqueda de romper límites están también según Nietzsche en el orden estético.

Esto puede ser más o menos lo que Nietzsche llamaba apolíneo y dionisiaco: la forma y la danza de Dionisio con su embriaguez. Él estaba pensando en ese momento en el arte y el mundo griego, en el secreto de la poesía y de la filosofía griegas, en la pareja de exceso y control, medida griega e impulso hacia la embriaguez, igualmente griega. Esa pareja configuradora de la vida, las dos formulaciones visibles, una de las cuales aparece en la danza, en el canto y en el coro que disuelve la particularidad del yo, y la otra, que aparece en la escultura, en la línea del dibujo y también en la plástica homérica cuyo lenguaje dibuja nítidamente una y otra vez el mundo. La interpretación de Nietzsche en esa dirección es una manera —digámoslo así— involuntaria de llevar muchísimo más lejos que Kant la formulación de lo bello y lo sublime y de conseguir una pareja nueva que resulte probablemente menos contaminada por la historia de la filosofía o por las

aproximaciones de ética y estética, que fueron tan frecuentes en la historia de la filosofía, incluso desde Platón.

Si nosotros pensamos un poco en la paciente meditación de Heidegger sobre la ética kantiana, podemos ver esto (él regresa al tema del desinterés con la minucia que le es característica, y no vamos a seguir rigurosamente esa historia, sino que vamos a entrar muy rápidamente en la problemática que él introduce). Heidegger hace una investigación lingüística como es común en él y da muchos rodeos, pero trata de situar el centro del problema estético en el desinterés kantiano mostrándonos una cosa supremamente notable: que el desinterés kantiano es esencial para cualquier percepción estética, que el desinterés, desde el punto de vista del juicio estético, es la liberación del objeto con relación al orden y al mundo de los fines y los medios. Heidegger ha subrayado que el mundo de los fines y los medios es el mundo que ponemos entre paréntesis cuando estamos frente al objeto como objeto estético, ahora bien, el mundo de los fines y los medios es cada vez más agobiador y es así como la estética kantiana comienza a convertirse en una lucha histórica, social e incluso política.

Esta idea no se la debemos a Marx, ni mucho menos a Heidegger, aunque desde luego está en ambos, pero sería muy injusto no reconocer que esto fue visto desde el comienzo por aquellos que se reclamaban de Kant, por ejemplo, Schiller. Fue visto desde el comienzo el valor político de la estética kantiana. Schiller pudo ver perfectamente ese valor, el carácter combativo de la estética kantiana, que parece tan técnica, tan abstracta, tan separada y desinteresada; pero precisamente su interés era una ruptura, o sea, la necesidad de que el sentido advenga al objeto, de que el mundo se vuelva significativo de una manera primordial, era una ruptura con el orden de los fines y los medios, justo en la medida en que el orden de los fines y los medios es una devaluación de la vida.

Nada se justifica por sí mismo en el orden de los fines y los medios en un mundo dominado por la manía de la técnica, del interés, sino solamente como medio de otra cosa. Lo que Nietzsche también va a acusar bajo la forma, por ejemplo, del nihilismo, es una gran devaluación de la vida; no solamente alude a una determinada figura teológica como parece, por ejemplo, cuando habla de la muerte de Dios o una oposición como hará a cierta forma de trabajo, sino una inmensa devaluación de la vida, la vida escindida en medios sin fin: todo lo que

estamos haciendo no vale por sí mismo, no es una fiesta por sí misma, es solamente un medio que es necesario porque por su intermedio llegamos a otro fin; desgraciadamente lo primero que aprendemos cuando nos meten a la escuela es a distinguir entre el recreo y la clase: lo aburridor, necesario y útil y lo rico, innecesario o inútil, y al aprenderlo se realiza lo más desastroso porque quedamos vacunados contra el arte, contra el trabajo y contra el pensamiento, es decir, contra una actividad en la cual el pensar, la producción, la creación sean una fiesta; contra eso nos vacunan desde el comienzo porque todo saber es molesto pero necesario, porque si se pierde el año viene un castigo o algo por el estilo y es necesario entonces ganarlo y obtener el título para conseguir un trabajo, que es necesario no por sí mismo sino porque con él nos ganamos un salario, que es necesario porque... etc., y nunca hay nada que valga nada. La vida entera puede adquirir una figura teológica o ser ella toda un medio para conseguir otra vida (o la vida verdadera como se suele denominar la muerte). La vida, entonces, vista desde esa posición también se podría definir como etapas diferentes: una etapa de los ahorros en donde nos vamos a sacrificar, después ya conseguiremos el apartamentico y el carro, pero cuando los consigamos vamos a estar pensando en cambiar de modelo, en llegar donde el vecino, todo es un medio y nada en sí se justifica.

La mirada del arte, la potencia educadora del arte, es la revaluación de la vida, esa es la fuerza que lleva el principio del desinterés en el sentido kantiano, que la vida no está disuelta, ni religiosa ni económicamente, en la pareja de los medios y los fines en la que todo se devalúa finalmente, porque el último fin es precisamente la muerte y el resultado final de todos nuestros esfuerzos nadie ignora cuál será: un cadáver acostado en un cajón. La devaluación de la vida es también una devaluación del tiempo. Precisamente lo que nos encanta, lo que nos fascina de la música no es que conduzca a un determinado fin que sería el silencio; la música no tiene fin, no es más que ese momento, ese presente. Si Nietzsche está tan próximo al arte se debe también a su lucha por revalorizar el tiempo, lo actual, por darle de nuevo un valor al presente y no permitir que la vida se disuelva en la añoranza de lo que fue o en la aspiración a lo que aún no es, que son una inmensa incapacidad de vivir precisamente en lo que ahora es. Con gran fuerza lo dice en su escrito "Ventajas y desventajas de la historia para la vida":

Aquél que no es capaz de adormecerse en el umbral del ahora, aquél que no es capaz de columpiarse en el columpio del presente, de satisfacerse y de gozarse en lo actual, ese no será nunca feliz ni será capaz de hacer feliz a nadie.

Desde el comienzo de su carrera filosófica Nietzsche propone una valorización de la vida, tema que va surgiendo ya en la estética de Kant como la figura misma de lo estético. Hay más, se va destacando –lo comprendió así Schiller– como la misión esencial del arte y que hace que el arte sea combativo, combativo políticamente, combativo contra un mundo que somete la vida al orden de la necesidad, que somete el esfuerzo humano al orden de la productividad, al dictado del valor, al dictado de la acumulación de capital. Marx va a encontrar el tema por una vía extraordinaria (lo veremos luego) muy similar a la de Schiller y a la de Goethe.

Es bueno subrayar en este punto que Goethe ha influido en Marx probablemente todavía más que Hegel, es curioso, que aunque se sabe que Marx conocía a Goethe casi entero de memoria, se haya subrayado tan poco (aunque lo sepa todo el mundo) la poderosa influencia del pensamiento de Goethe sobre Marx, es singular que se haya creído que la influencia viene casi exclusivamente de Hegel, de los antecesores filosóficos de Hegel o de los socialistas franceses y los economistas ingleses, sin ver tampoco la importancia que los artistas griegos, los artistas alemanes han tenido sobre Marx, y Shakespeare, muchas de cuyas obras conocía de memoria igualmente y cita en *El capital*. Cuando vamos a estudiar el problema de la riqueza en Marx vamos a ver qué tan poderosa es la influencia artística en su pensamiento; esa incomprensión ya la tenían sus compañeros de combate; Kugelman criticaba muchísimo a Marx por estar leyendo obras artísticas en lugar de afanarle a *El capital* porque creía que eran labores completamente distintas y que estaba perdiendo el tiempo en lugar de atenerse a las necesidades del proletariado, pero precisamente él lo que estaba era pensando a fondo el mundo que iba a combatir y sabía que contaba con grandes antecesores en ese combate.

Así, pues, el destino de la ética kantiana resultó desde muy temprano –ya en sus discípulos indirectos inmediatos– como un destino político, como un combate contra una forma de vida, se va a acentuar una y otra vez en la historia de la filosofía, y se va a acentuar también en la otra dirección. He comentado la dirección del desinterés y su

enfoque fundamental contra la escisión de la vida en fines y medios y su devaluación general. La otra dirección va en la manera como Kant destaca en forma bastante curiosa el juicio estético, como un juicio que es necesaria e inevitablemente reflexivo; reflexivo quiere decir allí que el sujeto hace un juicio sobre sí mismo, que cuando dice que tal o cual objeto lo conmueve de tal o cual manera ya está hablando de cómo lo conmueve, que no está haciendo un juicio de realidad sobre la particularidad tal o cual del objeto sino sobre el efecto que el objeto produce en él; no obstante, no se pierde la atención hacia la universalidad. Ese juicio reflexivo como juicio estético aspira a ser válido, a tener una validez universal, es necesariamente subjetivo pero no quiere ser exclusivo de la particularidad empírica de un sujeto, ese es el gran enigma. Ahora bien, ese retorno reflexivo es una apertura hacia sí mismo precisamente en aquello que el sujeto tiene de universal, por eso nos servirán de guía las fórmulas muy generales de Kant, la relación de la imaginación con el entendimiento, de que hablé al comienzo, o el pensar en cualquier orden de lo simbólico que sea al mismo tiempo universal.

La muerte como fenómeno vivido y al mismo tiempo universal ha sido introducida por Heidegger y con ella todos los demás que llama existencialistas. Lo que Heidegger va a subrayar es la liberación del objeto en el sentido de nuestra demora en él, su valoración en sí, no como medio de otra cosa; una demora –para decirlo en términos heideggerianos– que se opone a muchas de las características más lamentables de nuestro mundo, en la descripción que de ellas hizo en *El ser y el tiempo* como la avidez de novedades. Esa conducta típica de la época, que no es sólo periodística y noticiosa, sino que va en cierto modo a contaminar la vida entera, el estar ávido de novedades, de la última moda, la última noticia, la última información, como si estuviéramos cansados de lo anterior, de lo que nunca hemos sido capaces de estar a la altura, como si sólo nos falta que nos dieran otra cosa para el consumo de nuestra avidez, pero solamente como la otra cara de nuestra incapacidad de disfrutar nada. Esa lucha por apoderarse de lo último y no considerar lo que realmente interesa. Lo que nuestro mundo –así comienza el texto denominado *Qué significa pensar*– determina una y otra vez como interesante, es lo novedoso, lo que acaba de aparecer aunque no tenga desde luego el menor interés, aunque sea la noticia más tonta: que alguna vedette se casó con otra o se dejó fotografiar por algún fotógrafo o cualquier cosa por el estilo

que no quiere decir nada ni influye en nada, eso es esencial y hay que comprarlo y saberlo. Esa manera de saltar de algo a lo que sigue sin poderse demorar en nada es la otra figura modernísima de la devaluación de la vida.

El arte lleva su propia potencia educadora como aquello que nos enseña a demorarnos tranquilamente dejándonos transformar en algo que vale por sí mismo, dejándonos que nos ponga en cuestión, que hable de nosotros mismos y que nos permita volver a una apertura sobre nosotros mismos. Es muy interesante observar el sentido de esa elaboración, en la medida en que el arte es lo contrario de la fuga (porque la avidez de novedades es una fuga: fuga de todo lo que es importante en la vida, de todo lo que Heidegger llamaría los existenciarios). Lo importante según la filosofía heideggeriana es lo que es interesante en el sentido literal: *inter se*: estar dentro, tener su ser en ello, buscar su propio ser en la cosa, es eso lo que se conquista cuando se logra acceder al arte; es interesante en el sentido de *inter-se*, allí está dentro lo esencial y no como se dice interesante de lo que acaba de ocurrir, de la última noticia que grita desahogado el locutor.

En esa idea encontramos otro de los modelos formadores de la potencia del arte como fuerza educadora. La otra figura fundamental de Heidegger es que cada arte, sea la arquitectura, la pintura, la música, la poesía por supuesto, cualquiera, en cierto modo es una apertura a todo el arte, puesto que es una educación en lo interesante, es una educación en otra vivencia del tiempo y es una educación en la apertura hacia sí mismo. Cada arte es una apertura hacia todos los artes, y por eso no tiene nada de casual que sean tan extraordinariamente buenos críticos los artistas en su mismo género artístico y en otros géneros, es difícil encontrar quién haya hablado mejor de pintura que los grandes novelistas, Proust también de arquitectura, ¿quién conocía más profundamente la pintura que Baudelaire?, probablemente nadie; ¿quién puede conocerla tan bien como el poeta Herbert Read? Probablemente nadie conoce mejor la pintura que los poetas.

Los pintores han sido extraordinarios críticos. El arte precisamente por su dirección reflexiva, porque nos remite a una unidad fundamental de los grandes problemas de nuestra vida, de lo que nos transforma, de lo que nos pone en cuestión, nos comunica con las otras disciplinas y con las otras artes. Nosotros podríamos ver que este retorno sobre sí mismo, esa disciplina artística no se deja someter a una división del trabajo propiamente gremial (no estoy pensando solamen-

te en el fenómeno renacentista, tan admirable por lo demás, o en la persona particular de Goethe o de alguien en especial; estoy pensando en términos mucho más generales en la apertura que implica todo arte que se lleva suficientemente lejos hacia las demás artes). Otro ejemplo notable es el de Thomas Mann, cuya dirección de trabajo hacia la música es inequívoca, como lo muestra su *Doctor Fausto* estando presente desde un principio, desde *Los Buddenbrook*. Ustedes pueden encontrar un poeta como Baudelaire en quien la dirección de su pensamiento es al mismo tiempo hacia la música, el único que fue capaz de apreciar a Wagner cuando se estrenó en París y escribió un ensayo extraordinario sobre su música cuando todos la rechazaron. Ustedes ven en Valéry un gran poeta, escribiendo obras extraordinarias sobre arquitectura, sobre danza, sobre música y sobre pintura (cuando tenía veinticuatro años escribió la *Introducción al método de Leonardo da Vinci* una mirada extraordinariamente inteligente sobre la pintura y luego hizo un libro sobre Degas).

Con estos ejemplos de gentes de nuestra época estoy tratando de subrayar el rasgo de una vida creadora que no se queda cerrada y engeguedada hacia el resto, o sea hacia el conjunto de las otras actividades, estoy haciendo notar la cualidad de una vida artística que sólo se puede definir como una apertura hacia los otros, porque es una apertura hacia los propios problemas en lo que tienen de más universal. Es claro que con ella, por lo tanto, se inicia otro combate: el combate contra una división del trabajo que resulta ser —como decía ya en su tiempo Schiller y después con mucho más fuerza y precisión Marx— una mutilación severísima del hombre, reducido a ser el experto de una sola cosa y un verdadero tonto en el resto.

El arte confronta esa capacidad terrible de nuestra propia época y de las tendencias de nuestra propia educación a la superespecialización, que ha producido aquella figura lamentable de nuestro tiempo: el científico capaz de hacer aportes en su rama y que para lo demás es el más tonto del país, la oveja más mansa del rebaño, especie de esclavo calificado vestido de bata blanca; esa especie de científico, de hombre sabio que es propio de nuestra época, instrumento del primero que llegue, trátase de Stalin o de los norteamericanos, a él parece no importar, él es esclavo calificado, muy bien pagado, pero al fin y al cabo lo mismo, no decide para qué, él no sabe qué está haciendo, no le interesan los efectos sobre su mundo, cualquier militar le ordena la dirección y el sentido de su práctica ¡qué barbaridad!

Sin esa circunstancia los superestados no tendrían el poder que tienen, si no estuviéramos desde la escuela creando esclavos que son al mismo tiempo sabios, esclavos eficaces. Pero también contra esa dominación se ejerce la potencia educadora del arte; y es en ese sentido que tenemos que subrayar el valor del arte como fenómeno político, no en el sentido de que lo vamos a convertir en propaganda para las consignas de un grupo.

Romanticismo y psicoanálisis

Existe una proximidad muy grande entre el romanticismo y el psicoanálisis. Veámoslo deteniéndonos un poco a pensar sobre el primero.

Lo que el movimiento romántico puso en primer plano como tema, como método, como crítica artística sigue haciendo parte de los debates contemporáneos, por ejemplo en arquitectura, tendencias románticas contra tendencias racionalistas.

El romanticismo procede de un desencanto, es un desencanto con la revolución burguesa, con la gran revolución francesa, con sus resultados, un desencanto que fue muy profundo y vivido de diversas maneras según los países, pero del que se puede encontrar testimonio de mucha índole y precisamente testimonios no románticos que son muy frecuentes. Por ejemplo, Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* hace una caracterización muy viva de la revolución francesa en los siguientes términos:

Las revoluciones burguesas como las del siglo XIX avanzan arrolladoramente de éxito en éxito, sus efectos dramáticos se atropellan, los hombres y las cosas parecen iluminados por fuegos de artificio, el éxtasis es el espíritu de cada día. Pero estas revoluciones son de corta vida, enseguida llegan a su apogeo y una larga depresión se apodera de la sociedad.

Marx ha sido uno de los que más brillantemente ha visto este fenómeno del éxtasis y el paso a la depresión como algo esencial a la revolución burguesa. También fue él quien advirtió (probablemente mejor) el fondo mismo de esa depresión; con mucha inventiva mostró las características de la prosa burguesa que sucedía a la poesía revolucionaria; cómo sus generalísimos ahora estaban en las oficinas comerciales y "la cabeza atocinada de Luis XVIII era su cabeza política"; cómo después de todo el humo, la pólvora y de todos los penachos y las glorias, viene el reino del comerciante y del filisteo. Y la otra forma de la depresión: el cambio en la organización de la sociedad, de las formas tradicionales de organización artesanal y campesina a la masa anónima de asalariados.

El romanticismo es una toma de conciencia muy amargada del desengaño de la revolución, ese desengaño es con relación a las ilusiones que la revolución desató en los espíritus más creadores de la época, contemporáneos de la revolución francesa, entre los que hubo un extraordinario entusiasmo, esto se puede leer en Kant en su estudio sobre la filosofía de las luces; por su parte Hegel, Hölderlin y Schelling, que estudiaban en la universidad y eran compañeros de pieza, cuando recibieron la noticia de la Revolución Francesa sembraron el árbol de la libertad y bailaron a su alrededor.

Hölderlin toda su vida se mantuvo fiel al ideal jacobino de la revolución, a la revolución popular igualitaria, que era vista por él como la promesa de una inmensa renovación artística y la esperada entrada a la historia de una Grecia sin esclavos. Es un tema que se encuentra en todas partes, en la literatura de la primera mitad del siglo XIX, en la poesía, en los ensayistas como Marx. Ese gran desengaño de la revolución burguesa se puede resumir en una frase: cuando se creía que la razón iba a tomar el poder, solamente tomó el poder la burguesía, que, desde luego, no es lo mismo que la razón.

Ese gran desengaño se expresa de muy diversas maneras, la formulación romántica es una manera de hacer un duelo. Ante una clara conciencia sobre el carácter del mundo real, el procedimiento de los románticos consistió básicamente en una idealización del mundo anterior y también de mundos posteriores opuestos al mundo actual; se mueven continuamente entre la nostalgia por un mundo perdido y la esperanza de un mundo futuro, por eso ha sido siempre tan difícil calificar a los románticos desde el punto de vista político; lo más frecuente ha sido —especialmente cuando se trata del romanticismo alemán— emplear el calificativo de reaccionario, por la añoranza del pasado, por una idealización de la Edad Media; no es muy justa, sin embargo, esa apreciación, ya que también es verdad que desde el comienzo en el enfoque de los románticos se puede encontrar la búsqueda de un mundo completamente opuesto, mundo generalmente planteado como una utopía. Las utopías románticas son supremamente radicales, una de ellas es la de un mundo futuro visto como un mundo de genios, un pueblo no sólo liberado de la explotación, sino un pueblo de genios, decían los románticos de Jena, un pueblo de artistas, de científicos, de pensadores, no se transaban por menos. Esta concepción romántica del genio, como veremos, es muy próxima a una posición psicoanalítica. Calificar al romanticismo en general de reaccio-

nario no es ecuaníme ni adecuado, aunque sí fue frecuente que reinara la posición de la nostalgia sobre la de la esperanza.

Hegel es uno de los pensadores que más rápidamente comprendió, conoció a fondo y combatió el romanticismo, pero con ecuanimidad, es decir, sin caricaturizarlo. Su crítica se encuentra en la *Fenomenología del espíritu*, publicada en el año 1806, cuando el movimiento romántico alemán está en su mayor desarrollo. Cuando se trata de la polémica romanticismo-racionalismo, generalmente se encuentran posiciones muy drásticas en contra del racionalismo por parte de los románticos, o del romanticismo por parte de los racionalistas. En este sentido la crítica de Hegel es equilibrada: ve bastante a fondo el valor y la limitación del movimiento romántico.

Hegel se refiere al sentimiento romántico de la pérdida de un mundo en el cual el espíritu se reconozca; el sentimiento de la apatridad, de la soledad, que está en la base de la tendencia a la identificación con figuras de la apatridad como son las gentes marginadas, las gentes que no están inscritas en una normatividad. Es un elemento característico del romanticismo —también podemos encontrarlo en nuestros días— el gusto por los gitanos, por los circos, por todo aquello que está de paso, que expresa la melancolía por el mundo perdido y por la falta de patria (en ese sentido, se puede considerar como romántica la primera época de Picasso: saltimbanquis, payasos tristes, gitanos en camino, ancianos, viejas planchadoras, escenas de prostíbulo, marginación y melancolía; melancolía hasta en los colores, rosado marchito, azul diluido; melancolía en los rostros casi esquizoides. Y en 1907, con las "Demoiselles d'Avignon", a lo que llega Picasso es precisamente a su ruptura con el romanticismo). A ese mundo pasado, una patria en la que el espíritu se reconoce, en los valores existentes, en los principios, es a lo que Hegel denomina vida sustancial, y refiriéndose a lo que significa el romanticismo dice:

No solamente su vida sustancial ha sido perdida para él (para el espíritu) sino que él es ahora perfectamente consciente de esta pérdida y de la finitud que constituye ahora su contenido, reaccionando contra su abyección, confesando su miseria, profiriendo contra ella imprecaciones; el espíritu reclama de la filosofía no tanto el saber, como que sea el medio para restaurar —gracias a ella— aquella sustancialidad perdida, aquella solidez compacta del ser.

Este reclamo a la filosofía se debe al fenómeno muy propio de los alemanes de que gran parte de los románticos alemanes fueron filósofos: Jacobi, Schlegel, Schleiermacher, Schelling. Aquí comienza el combate de Hegel; para él está muy bien el reclamo, el dolor por un mundo perdido, pero no está de acuerdo con que se pida a la filosofía su restauración; la filosofía no tiene sino un asunto propio para Hegel: buscar la verdad: "La filosofía no puede y no debe ser edificante".

Los filósofos románticos eran visiblemente antikantianos, por supuesto, especialmente contrapuestos a todos los procedimientos analíticos. El análisis es el procedimiento fundamental del entendimiento, a lo cual los románticos oponían la intuición, la intuición que trae consigo el amor, la comprensión, la identificación, aquello que se entrega como totalidad y que no se descompone maliciosamente en sus partes, sino que se acepta y se asume como un valor en su conjunto: se trata de amarlo y de intuirlo. La intuición viene una y otra vez en los románticos como su fórmula fundamental del conocimiento y precisamente, por oposición al análisis del entendimiento. Este es el aspecto que se suele llamar irracionalista de la filosofía romántica, el punto que Hegel discute más directamente.

A esta exigencia corresponde un trabajo penoso, un celo casi quemante para arrancar al género humano de su cautividad en lo sensible, lo vulgar, lo singular y para dirigir su mirada hacia las estrellas, como si los hombres se hubieran olvidado de lo divino y estuvieran a punto de satisfacerse como las lombrices con el polvo y el agua. Volver a los grandes ideales es una posición típica del romanticismo. Los románticos recuperan una serie de tradiciones: los cuentos de hadas, la mitología popular, el folclor, el valor de los sueños, las nociones de la caballería andante, el amor cortés que a finales del siglo XII fue tan importante en Europa, amor cuyo fundamento y existencia se reduce casi exclusivamente a la idealización del objeto amado; tradiciones que el romanticismo trató de replantear y revalorizar.

Es interesante observar que la lucha contra la intuición es la clave de la oposición de Hegel al romanticismo. Es decir que nos encontramos ante una oposición bastante diferente de la de Marx, desde luego, porque para Hegel el problema es fundamentalmente filosófico y para Marx es un problema mucho más complejo, de tipos de sociedad; en Marx se encuentra ya desde el comienzo una lucha contra toda versión romántica del socialismo que se puede leer en *El Manifiesto Comunista*, obra incipiente, todavía no marxista.

Hegel dice:

Los discursos proféticos creen permanecer en el centro mismo y en la profundidad de la cosa en sí misma; arrojar lejos de sí con desprecio la determinabilidad y se separan a propósito del concepto y de la necesidad como de la reflexión que se detiene en lo finito; pero así como hay una extensión vacía, como hay una extensión de la sustancia que se expande en multiplicidad finita, sin fuerza para reunir y retener esa multiplicidad, hay también una intensidad sin contenido que al comportarse como fuerza pura sin expansión, coincide con la superficialidad; la fuerza del espíritu es tan grande como pueda ser su capacidad de exteriorización y su profundidad es tan profunda sólo como pueda ser su capacidad de expandirse, de perderse desplegándose.

Aquí tenemos una posición típicamente hegeliana. Para decirlo en términos más sencillos, Hegel no le cree a aquel que es tan profundo y que tiene una idea tan profunda que comienza por declararla inefable e inexplicable, porque sólo es accesible por la intuición y por el amor; de esta manera manejaban muy frecuentemente los románticos nociones tomadas de la religión o del arte, como la de la belleza y la de Dios. En este sentido Hegel es supremamente duro, por ejemplo dice:

Bueno, Dios, tal como ustedes lo intuyen es un ser del que no se puede hablar nada, pero por ahora para mí esa palabra es un sonido; lo que ese sonido quiere decir queda por explicar.

Fórmula muy dura en la que se siente el racionalismo hegeliano en contra del intuicionismo romántico.

A propósito del despliegue y el temor a la finitud es muy importante recordar un punto del romanticismo tratado por Marta Robert en su obra *Novela de los orígenes y origen de la novela*, la novela vista desde el punto de vista psicoanalítico en forma muy notable, donde se encuentra un estudio sobre los héroes románticos y los personajes de la novela romántica. Entre las características que analiza Marta Robert, una de las que más se destaca es ese anhelo romántico de la totalidad, de la perfección, de la belleza absoluta; un anhelo de algo tan completo, tan puro, tan bello, tan perfecto, que en realidad hace que el romántico no pueda luchar efectivamente por su ideal, porque lo pone tan lejos de la vida cotidiana que mientras se mantenga en la

realidad nada lo acerca a su ideal. Esto, que se puede decir en contra de los románticos, también se puede decir a su favor: esa característica que en efecto es muy típica, permite afirmar que el romántico es un individuo que no es arribista, para decirlo completo, es tan pretencioso que no es arribista. Porque el arribista es un realista, valora en la realidad actual muchas cosas por encima de aquellas en las que él está, por ejemplo la posición de su jefe le parece mucho mejor que la que él tiene, entonces quiere tumbarlo y ponerse allí, o espera que se muera, en todo caso quiere ascender. En cambio, al romántico le parece que la posición del jefe es tan infame como la suya propia y hasta peor, porque se hace ilusiones sobre su posición; si a un romántico le ofrecen un cargo político probablemente le dé un ataque de risa de pensar hasta qué punto lo desconocen; el romántico tampoco cree que el dinero pueda solucionar su anhelo, que es tal que no se trata de algo que se pueda comprar o que esté en venta, esto se puede decir a su favor, no está interesado en volverse rico.

Hegel critica ese distanciamiento de la vida real diciendo que aquellas gentes que tienen un ideal tan puro, que encuentran todo lo que ellas mismas son y lo que les está presente como posible real, como algo extraordinariamente imperfecto e indigno de su actividad, gentes que realmente no se resignan a hacer nada, ni a ser nada determinado y concreto, con el pretexto de que todo lo determinado y concreto es limitado y tiene sus fallas; viven vueltas sobre sí mismas, en búsqueda de sus imperfecciones, sin darse cuenta de que esas imperfecciones proceden de la actitud y de la importancia que le dan a todo lo que llaman sus faltas y sus pecados; se vuelven contemplativos e inactivos como los monjes y las monjas, los cuáqueros y otras gentes por el estilo, gentes que nunca formarán la masa de ningún pueblo, que, al contrario, viven de cualquier pueblo como parásitos, al modo de las pulgas, los piojos y los chinches. No muestra simpatía alguna por el contemplador inactivo que con el pretexto de la pureza de sus intenciones, de la excelsitud de sus fines, resulta incapaz de hacer nada determinado y concreto, demasiado bueno para este mundo. A éste, Hegel lo llama "la bella alma", figura supremamente irónica que analiza en la *Fenomenología del espíritu*. La bella alma rodeada de un mundo hostil, en su texto resulta ser alguien demasiado bello para vivir la realidad, una especie de ángel caído en una marranera, como si este mundo no lo hubiera hecho, como si no llevara en él todos sus problemas y sus conflictos, como si él mismo no fuera de este mismo

mundo que cree ver por encima del hombro. De esta manera critica el realismo hegeliano a la "bella alma", que igualmente coloca así al objeto de su amor: la amada del romántico es tan extraordinariamente amada que muchas veces es ella la que paga que la amen tanto, porque resulta intocable, inabordable e inaccesible.

En los términos de los poetas románticos viene continuamente una metáfora: la amada es una flor azul que existe en medio de las zarzas, que expande su perfume dulce como un secreto en la profunda soledad; el mundo que la rodea es un mundo que no es digno de ser habitado por un ser así, nadie está a su altura y ni siquiera nota su excelsitud fuera del poeta que la canta sin osar acercarse a ella.

Así la vida también se vuelve intocable, y si bien es cierto que el romántico no es arribista, está muy por encima de posiciones similares, la imposibilidad de afirmar nada de lo presente la lleva demasiado lejos, hasta el punto de que la vida misma se vuelve inabordable. El romanticismo es un duelo que hace el hombre frente al mundo moderno que le tocó vivir, duelo que se lleva a cabo idealizando un pasado colectivo, al igual que le sucede al hombre en su vida personal, que frente a la dificultad de su propio nacimiento suele idealizar su pasado, su infancia, tema éste muy propio de los románticos (es muy frecuente que el poeta romántico se remita a la infancia como al tiempo de la felicidad, todo lo que prometa una nueva infancia es lo único que se puede valorar).

De la temática romántica, el sueño, la infancia, la espontaneidad, la ocurrencia, fue de donde tomó Freud la idea de la libre asociación. Freud mismo cuenta cómo cuando era joven (catorce años) le regalaron las obras completas de un romántico, Börne, y se sumergió literalmente en el estudio de sus textos, uno de los cuales tiene el curioso y romántico título de *Cómo llegar a ser un escritor original en tres días*, donde se puede ver cómo funciona la estética romántica. La idea de Börne es que para llegar a ser un escritor original en tres días hay que sentarse y escribir lo que a uno se le ocurra, lo primero que se le venga, sin ninguna crítica. Eso mismo ya lo había dicho Schiller en una carta a un amigo (también la cita Freud en la *Interpretación de los sueños*), que le contaba que hacía tiempos no podía escribir porque las inhibiciones se lo impedían. Schiller responde:

Exceso de razón, exceso de autocrítica, escriba lo que se le ocurra y luego de que ya esté escrito todo, lo estudia y verá que hay muchos temas importantes que ha encontrado.

Lo mismo dice Börne, lo que venga, lo espontáneo, la ocurrencia no corregida, la asociación más libre; eso es lo más fecundo, eso es lo que permite llegar a decir algo importante, porque lo que dificulta escribir es, no la falta de espíritu, no la falta de talento, sino la falta de coraje, falta de coraje para ser sincero, en primer lugar consigo mismo y luego para ser capaz de afirmar lo que en el fondo uno siente. Esta manera de ver el problema de la creación es típica de la estética romántica.

Uno piensa y uno es. Todo el problema es de coraje; es la cobardía, que prefiere oír los gritos del mercado más bien que escuchar la voz de su corazón, la que crea malos escritores; el camino que conduce a ser un escritor personal y original es el camino de la sinceridad radical, que no es un problema de talento sino de coraje, esto está implícito en la teoría romántica del genio. Sin embargo, esta posición también se puede encontrar en otros autores, como Freud, que no sería apropiado considerar románticos. Proust en *En busca del tiempo perdido* trata el recuerdo como un problema de coraje, todos aquellos recuerdos del pasado que a uno lo bordean, uno no tiene suficiente coraje para despertarlos, siente miedo, miedo de volver a ciertas épocas, reconocer lo que fue, sea porque le duele mucho el contraste con lo que ahora es, sea porque estaba lleno de promesas de las cuales su vida fue un sistemático incumplimiento, de todas maneras le da miedo recordar, este es otro gran tema romántico.

La estética del romanticismo, por ejemplo en literatura, se caracteriza por su proclamación de la espontaneidad, el retorno del pasado y su oposición al mercado, a la moda, a la búsqueda del éxito. En este sentido su oposición es tan radical que se convierten en poetas malditos, es decir, que el poeta se confunde, es uno más de los personajes marginados.

Entre los temas románticos que hemos visto, los cuentos de hadas, la mitología, el folclor, la infancia, los sueños, la ocurrencia, encontramos también la ocurrencia como chiste, es decir, el humor, al que los románticos dieron la mayor categoría artística, por ejemplo Jean-Paul, novelista con gran sentido del humor como ironía sobre el mundo presente.

Se puede ver que todos esos temas constituyen casi que la lista de los temas del psicoanálisis, sus preocupaciones: la interpretación de los sueños, los actos fallidos, la interpretación de los chistes, el estudio del humor. Y hay más: el método psicoanalítico para investigar un

problema requiere la asociación libre, método propuesto por los románticos para la literatura.

Havelock Ellis creía destruir el pensamiento de Freud cuando para poner en duda su carácter científico decía que incluso su método de exploración —la libre asociación— venía de los escritores románticos. A lo que Freud responde reconociendo que efectivamente lo tomó de Börme, uno entre tantos románticos que lo propusieron, pero añade que el saber de dónde procede el método no decide todavía de su valor. El hecho de proceder del romanticismo no puede ser una descalificación en ningún caso; Freud, como Nietzsche, no cree que el origen sea lo que asigna el sentido de algo.

A propósito del tema tan curioso del genio, podemos comenzar a formular un contraste mayor entre el pensamiento romántico y el pensamiento psicoanalítico. Los románticos, como los psicoanalistas, se interesaron muchísimo por la locura, también la idealizaron; el genio, para ellos, oscilaba entre el niño y el loco.

En general la crítica romántica tiene conceptos como el de sano, normal, por peyorativos a veces con una inmensa injusticia, por ejemplo aplicados a Goethe, quien en realidad estaba mucho más próximo a ellos de lo que pensaban. También Goethe decía que no había nada grande sin algo de locura, pensaba que el talento artístico era en cierto modo una manera de permanecer toda la vida en la crisis de la pubertad, él mismo no dejó de permanecer en esa crisis, y aunque se le suele ver como un gran señor victorioso sentado en el Olimpo de Weimar, mirando desde sus alturas la sociedad alemana, en realidad era mucho menos olímpico en su vida real de lo que se puede imaginar. Se lo veía a los setenta y cuatro años corriendo detrás de Ulrika, que tenía diecinueve, sin temor, no solamente a perder su seriedad, sino incluso al ridículo; arrastrado por cualquier vaga sonrisa de Ulrika, arriesgaba todo, actitud no tan sana como pretendían los románticos.

Volviendo al tema del genio en los románticos, Schlegel era muy claro en formular que la crítica no puede considerar el valor de una obra relativo a la edad del autor, al sitio de donde es, etc.; es decir, que la crítica no puede ser comprensiva, la crítica se hace es con relación a la genialidad exigible a todo autor.

Ahora bien, en psicoanálisis esta noción de genio romántica es lejana al pensamiento de Freud, quien está muy lejos de considerarse él mismo un genio, sin embargo hay conceptos próximos, que no resultan evitables, como el de talento creador. Lo más importante de advertir,

y próximo a una concepción romántica, es que el enfoque psicoanalítico, su crítica manera de abordar y de entender a la gente, se preocupa no por estudiar qué es la memoria o qué es la inteligencia, como se puede encontrar en casi todas las psicologías, sino por el estudio de lo contrario, del olvido. Es decir, que el psicoanálisis no considera que lo que debe ser explicado sea la existencia de la memoria o de la inteligencia, sino el hecho de que fallen, las formas en que esto ocurre; se busca saber no por qué un individuo se acordó de tal o cual cosa, sino por qué se le olvidó, la represión que explica el olvido, tampoco se estudia por qué un individuo entendió tal o cual cosa, sino por qué no la entendió, se busca cuál es la inhibición que se lo impide.

Entonces, aunque el lenguaje psicoanalítico no tiene nada que ver con el romántico, ni en su estilo o maneras, sí hay una concepción de fondo del hombre muy próxima a la doctrina romántica del genio.

Cuando Freud estudia el fenómeno de la represión considera que la represión es universal, necesaria, un elemento que constituye la unidad del yo. Una de las características más conocidas de la psicosis es que en ella falla la represión y entonces los fantasmas más primitivos surgen a la conciencia como delirios, como alucinaciones; no solamente no se olvida tal o cual cosa que ocurrió ayer, sino que no se olvidan los terrores de la infancia, que aparecen en la máxima actualidad de la alucinación.

La represión, y en general la terminología psicoanalítica, no tiene nada de peyorativo, y no hay que confundir con el término cuando se usa en un sentido político (la policía que reprime las huelgas no tiene nada que ver con lo que Freud llama la represión). Represión es, por ejemplo, nuestra capacidad de olvido, sin la cual estaríamos apabullados por nuestro pasado.

Freud concibe las cuestiones de la relación interhumana de una manera muy particularmente próxima al romanticismo. Por ejemplo, en el caso Dora dice lo siguiente:

Aquel que tiene oídos para escuchar y ojos para ver, sabe que los mortales son incapaces de guardar un secreto. El secreto que los labios callan, baila en la punta de los dedos y por todos los poros la traición se afana.

Si lo queremos traducir a términos románticos, eso quiere decir que todo el mundo es un genio, si tiene oídos para escuchar y ojos para ver, pero lo que sucede es que tenemos que reprimir porque nos enloqueceríamos si pudiéramos captar cada uno de los más matizados

movimientos de descontento y de hostilidad o de aprobación o afecto que hacen los seres que nos rodean, que nos interesan, que queremos; estaríamos destrozados por esos mensajes si no fuera porque reprimimos la mayor parte y reducimos casi todo a lo que nos dicen, con alguna poca crítica. La represión es necesaria, pero lo que se reprime está presente, se capta inconscientemente.

Cuando Freud dice que todos los hombres tienen en su inconsciente un aparato que les permite conocer el inconsciente de los otros, no está hablando de nada extraño, de ninguna telepatía, de ningún mensaje secreto ni fuerza oculta, está hablando de que el hombre se expresa y todo lo que hace expresa una gran complejidad, frente a lo cual nosotros nos defendemos por medio de la represión, de la inhibición, aunque a veces se nos va la mano en la defensa y entonces ya no entendemos ni siquiera lo que se debe entender.

En la doctrina psicoanalítica, el inconsciente es una capacidad de captación y de formulación que excede en mucho del nivel de la conciencia, no es, como en algunas filosofías o psicologías, una zona marginal y, digámoslo así, oscura, entre lo físico y lo orgánico y lo psíquico; sino al contrario, es una zona psíquica que excede el nivel de lo consciente. La conciencia se tiene que proteger de un exceso de saber, de un exceso de captación, de un exceso de recuerdo, de un exceso de comprensión, porque si no la angustia haría sentir la multiplicidad de las tendencias y pondría en cuestión (eso es lo que hace la angustia) la unidad del ser, que es una ilusión necesaria para vivir.

El tiempo tal como lo solemos vivir, dice Freud, es una defensa: ponemos el pasado bien a distancia como lo que ya no es, y el futuro a distancia como lo que aún no es, para no ser apabullados por la trama de nuestros acontecimientos pasados y de nuestros posibles, y poderlos sostener por medio de una selección.

La vena romántica de Freud podemos percibirla en la noción de inconsciente, con todo el talento inconsciente que implica. Talento en muchos sentidos, no solamente el talento plástico que tiene todo el mundo que es capaz de soñar y de ver en vivo, con un parecido increíble, a alguien que no ha visto desde hace años y décadas, de tal manera que en cierto modo todo el mundo es un gran pintor, pero sólo cuando está dormido. Lo que es infrecuente es que lo sea despierto.

Cuando Freud estudia la compulsión de repetición, se refiere a aquellas gentes que tienen lo que él a veces llamaba un destino, es decir, un esquema de vida, de comportamiento y de relaciones huma-

nas, de los cuales no logra salir. Por ejemplo, alguien se consigue una mujer que le sirva de superyó, de ley, que le eche cantaleta y le ponga horario; finalmente ese matrimonio se rompe y se enamora de otra y dice, bueno, ahora por lo menos una cosa está garantizada, me conseguí una completamente diferente. Sí, diferente sí, pero de novia cuando da el paso, generalmente fatal, de lo noviazguil a lo marital, descubre que se casó con la misma, que lo está regañando igual; ¿cómo la descubrió a pesar de las apariencias noviazguiles? Por el inconsciente. De tal manera que todo el mundo es un genio sólo que contra sí mismo o cuando está dormido. La universalidad del genio también la piensa Freud pero con su propio pesimismo, sin el optimismo romántico.

Ahora bien, el vínculo del psicoanálisis con el romanticismo es muy complejo. Sobre esto es muy notable el estudio de Thomas Mann, *El puesto de Freud en la historia*. Uno de los problemas en que más se detiene allí Thomas Mann es en el análisis de las relaciones de Freud con el mito.

El romanticismo se caracterizó, como decía, por la renovación del interés por lo mitológico como aspecto decisivo y esencial de la vida humana, y no solamente en los pueblos de tal o cual clase, más o menos primitivos, no solamente en tal o cual época, sino en general y siempre. En la concepción romántica hay una dimensión mitológica de la vida, igualmente ocurre en el psicoanálisis en el que los fantasmas colectivos se llaman mitos y los mitos privados, fantasmas, pero en ambos casos se trata de lo mismo, el hombre habita en el mito como habita en el lenguaje. Los kantianos modernos también lo consideran así, por ejemplo Cassirer, quien en sus estudios sobre el mito parte del reconocimiento de que el hombre habita en el mito y que gran parte de su existencia es mítica.

El racionalismo combatió lo mítico, lo folclórico, lo religioso; todo lo que generalmente llamó superstición, espejismos que el hombre superaría por medio del saber, de la razón, de la ciencia; algo que simplemente debía ser despejado, negado, rechazado, refutado; por ejemplo, los racionalistas franceses trataban la religión en términos de refutación: es falso porque...

El paso a la modernidad es un cambio de actitud ante todo eso, ante la religión, la mitología, el folclor, los cuentos populares, los cuentos de hadas y demás, que ya en el siglo XIX y XX no se tratan como los trató el racionalismo clásico. En la modernidad de lo que se trata ya no es de refutar sino de interpretar, esto se ve en grandes intérpre-

tes como Marx y Nietzsche, ambos muy combativos con la religión, pero su posición ya no es ni mucho menos la de los racionalistas, ni la de los filósofos materialistas franceses e ingleses; ya no tratan la religión como Voltaire o como una superstición propia de ignorantes o como una maniobra patronal de los curas y los terratenientes para engañar a la gente y ponerla a funcionar, que era el tratamiento que le daban primero los racionalistas al tema.

Para Marx se trata de interpretar como lo podemos ver ya en sus *Tesis sobre Feuerbach* donde dice: Feuerbach sostiene que la Sagrada Familia no es más que un reflejo celestial de la familia humana, lo que está bien, pero lo que hay que saber es por qué la familia humana necesita y produce un reflejo celestial. De la misma manera, cuando Marx comenta –también en la juventud– las pruebas de la existencia de Dios, la crítica que hizo Kant, que es un dismantelamiento en términos lógicos, se siente inmediatamente la insatisfacción de Marx, no porque esté en desacuerdo con Kant, sino porque para él ya no se trata de hacer una refutación en términos lógicos y da un ejemplo bien lejano:

De lo que se trata para nosotros, no es por ejemplo de refutar el oráculo de Delfos; de lo que se trata para nosotros es de entender qué significaba para los griegos, qué funciones desempeñaba en la sociedad griega y no de ponernos doctoralmente a refutar.

Esa es la posición moderna, la misma de Freud: interpretar. Freud en su obra sobre la religión, *El porvenir de una ilusión*, trata de ver de dónde surge la necesidad de la religión, qué tipo de verdad contiene, porque él sabe muy bien que es simplista creer que no es más que un invento de alguien que por casualidad se difundió.

La posición del racionalismo clásico es en el fondo una posición impotente, porque la refutación de la religión, del mito, de la superstición y demás no logra en absoluto destruirlos. Los mitos vuelven acrecentados, aunque ya no se llamen Wotán sino Adolfo Hitler, son tanto más peligrosos cuanto que sí existen, y la creencia en un dios que no existe es algo más o menos pasable, pero en un dios que sí existe, es terrible. Toda esa mitología excluida con el cientificismo, con el ultrarracionalismo, vuelve en otras formas, en figuras políticas, por ejemplo.

Cuando creíamos que ya habíamos superado todo, que ya no teníamos más que la ciencia, de pronto nos vemos en las formaciones colectivas más típicamente religiosas, de pronto nos vemos en las ce-

remonias más raras, como si hubiéramos resucitado en el antiguo Egipto y estuviéramos rindiendo culto a un texto sagrado y embalsamando a un faraón a nombre de la ciencia.

Thomas Mann decía con mucha agudeza que precisamente en la modernidad (él se refiere al nazismo concretamente) nada es más necesario que el psicoanálisis como manera de tratar los mitos que vuelven a dominarnos y contra los cuales el cientificismo refutador es impotente; los mitos si no los entendemos no podemos tratarlos. En el último ensayo sobre Freud, escrito diez años después, *Freud y el futuro*, dice:

Nuestro inconsciente no puede ser excluido, ni reducido a ninguna fórmula científica; se trata de tener una relación con nuestro inconsciente que esté hecha de arte y de distancia irónica.

Que sea artístico-irónica y que no esté hecha de odio y de miedo como la que actualmente tenemos.

La verdadera posición de Freud es la de volver a la temática romántica, de darle de nuevo la importancia que no se le puede negar ni a la infancia, ni a la sexualidad, ni al amor, ni a lo mitológico, ni a lo popular, y de venir a ella con una posición racionalista, es decir, no a rendirle un culto ciego y a intuirlo por la simple simpatía, sino con el propósito de entenderla. Eso significa también una nueva actitud ante el arte, que será la posición psicoanalítica.

El arte como principio de realidad humana

Como vimos, el pensamiento romántico tiene mucho que ver con los antecedentes del psicoanálisis. Encontramos en las obras de Freud y sus continuadores una temática que ya conocíamos como preocupación fundamental del romanticismo: la infancia, la sexualidad, el amor, el chiste, el humor, la angustia, el terror, el horror que Freud denomina "lo siniestro", el sueño, los cuentos populares y de hadas, el arte; temática que en los románticos procedía de la protesta contra el racionalismo por dejar de lado como secundario todo aquel aspecto de la vida humana del que no podía dar cuenta racionalmente, incluida por tanto la locura.

A la temática se añade la metodología, la libre asociación, la regla fundamental del análisis que es la obligación más difícil de seguir: hablar libremente sin ejercer ninguna crítica ni lógica, ni estética, ni moral sobre las ocurrencias que a uno se le vengan, y que, como vimos, fue tomada por Freud de sus lecturas de Bórne.

Pero si bien es cierto que existe entre romanticismo y psicoanálisis la afinidad anteriormente expuesta, lo paradójico es que el psicoanálisis también viene a ser en cierto modo lo contrario del romanticismo, porque si el romanticismo se oponía al racionalismo, el psicoanálisis no. El psicoanálisis es un determinismo que sostiene como su ideal la cientificidad, el análisis, el entendimiento, con todo lo que tiene de aguafiestas desde el punto de vista romántico, porque el romántico siempre teme que el análisis le dañe la vivencia incommunicable, inefable del arte, de la belleza, del amor, de la fe y demás. A esto se dirigía precisamente la crítica de Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, refiriéndose al odio de los románticos contra la potencia analítica que mata lo vivo, lo orgánico, la impresión del conjunto, en búsqueda de la explicación, del análisis de los elementos que lo componen. Dice Hegel:

La belleza sin fuerza odia el entendimiento, porque el entendimiento pide de ella lo que no está en capacidad de dar. Pero la

vida del espíritu no es esta vida que se protege aterrada ante la muerte y retrocede ante la devastación. La vida del espíritu es la vida que lleva en sí misma la muerte, que la mantiene en sí misma, y el espíritu nunca tiene tanta fuerza como cuando sabe volver a encontrarse en el seno del más profundo desgarramiento.

Hegel muestra que ciertamente el entendimiento es muerte por todo lo que tiene de implacable, de profanador de lo intocable, lo sagrado. La fuerza del espíritu es sostener el sentido no protegiéndose contra el análisis, sino en el análisis, en la comprensión.

En este sentido el psicoanálisis se vincula mucho con un pensamiento como el de Heidegger al mantener la misma temática romántica con un enfoque analítico, y una visión del hombre que procede en gran parte del arte mismo. En *Los sueños de la Gradiva de Jensen*, Freud finalmente confiesa que debe mucho más a los poetas que a todos los neurólogos, psiquiatras y médicos, a los que en realidad no les debe nada; en cambio sin Sófocles, sin Edipo, sin Shakespeare, sin Dostoievski no se configura la concepción del hombre que terminamos por considerar como típicamente psicoanalítica, pero que es derivada del arte mismo donde la encontramos anticipada casi literalmente.

La filosofía desde sus orígenes apeló al arte como a una especie de síntesis superior. Cuando Platón llega a un impasse y no encuentra un camino para descifrar algo, por ejemplo ¿qué es la investigación? en el *Fedón* o ¿qué es el lenguaje? en el *Cratilo*, acude entonces a los poetas porque según él los poetas son los que conocen la verdad, aunque no saben por qué la saben. Las relaciones del arte con la filosofía son relaciones muy estrechas y muy tensas. Nunca encontramos que se ignoren entre sí o que convivan en simple yuxtaposición. En la obra de Platón vemos cómo el arte es un verdadero problema: a veces lo exalta como solución secreta y oculta de todas las dificultades, a veces lo trata como una especie de seducción o de embriaguez del espíritu.

A Kant, el arte lo conduce a ir mucho más lejos de donde quería mantener delimitada la racionalidad, comienza a superarse a sí mismo precisamente cuando, ya en plena vejez, se enfrenta con el fenómeno estético.

En el pensamiento psicoanalítico el arte va a adquirir una posición particular porque es la fuente misma; el texto de Freud procede del conocimiento de determinados fenómenos humanos como la his-

teria y la obsesión, y de una gran intimidad con un conocimiento artístico del hombre.

La concepción del hombre que resulta del psicoanálisis podemos designarla como una concepción trágica.

Freud no considera el desarrollo humano como una evolución, como lo hacen muchas psicologías, psicología de la forma o psicología del aprendizaje como la de Piaget, psicologías que podríamos considerar evolutivas o genéticas, para las cuales el desarrollo humano consiste en una progresiva maduración que es posible medir con test y demás y así adjudicar la inteligencia de los seis años, la inteligencia de los nueve años, etc. En el psicoanálisis no nos encontramos con la idea de un desarrollo natural, con la evolución intrínseca que puede eventualmente ser estorbada o facilitada por el mundo circundante, pero que en potencia es dada. Lo que nos encontramos en psicoanálisis es con una serie de dramas que son constitutivos del ser humano.

Cuando hay una situación de duelo, es decir una pérdida que deja grandes huellas en el sujeto y que significa una transformación de su posición en las relaciones iniciales con la madre, un cambio en la situación que le confiere al hombre una identidad momentánea; por ejemplo, el nacimiento de un hermanito modifica la situación del niño en la constelación familiar, por lo tanto su identidad; se desata entonces la investigación originaria, que Freud explica en el caso Juanito con una serie de preguntas: ¿quién soy yo ahora que ésta está aquí (la hermanita)?, luego ¿qué significa ser hombre y mujer?, ¿cómo vienen los niños al mundo?, etc. El niño se vuelve entonces un investigador en toda regla, pero porque le toca, es decir, porque se ve en cuestión su identidad; comienza a preguntarse por la causa porque necesita conocerla, si no lo necesitara no se preguntaba, porque el hombre necesita preguntarse por la causa porque su sufrimiento depende mucho de ella. Supongamos que la persona que amamos se fue; en qué medida esto significa una gran pérdida o no, o vale o no la pena sufrir por ello, depende de saber por qué se fue: si se fue porque está enamorada de otro la cosa es muy grave; pero si se fue porque necesitaba de todas maneras irse a atender un asunto o bien, si se fue porque consideraba que estábamos demasiado fríos y quería que nos hiciéramos falta, entonces la cosa no es nada grave. Así, si es o no grave, si hay o no sufrimiento depende de la causa porque se haya ido. La investigación por la causa es una investigación esencial, es aquella con la que el sufrimiento permanentemente nos interroga. Es, pues, la

identidad en cuestión el impulso mismo del pensamiento y, como veremos, de la producción artística.

Freud advierte en varios textos, particularmente en *Psicología de las masas* y *Análisis del yo* sobre el cuidado de no introducir como recurso explicativo la noción de instinto, que no resulta ser más que un aparato pseudoexplicativo: ¿por qué piensa el hombre?, porque hay un instinto de pensar; ¿por qué está en sociedad?, porque hay un instinto gregario, y así sucesivamente, con lo que todo queda explicado de antemano y se acalla toda pregunta más bien que responderla. Si se trata de pensar, por ejemplo, en la posibilidad de hablar se debe mostrar dónde, a partir de qué se genera.

Como vimos, una característica muy propia del psicoanálisis es haber apreciado en toda su significación la extraordinaria carencia instintiva del hombre, que cualquiera puede observar en el niño. El hombre es el animal que más aprende y menos instintos tiene; instinto en el sentido de un saber heredado de conductas adaptadas que no es necesario aprender, sentido que se le da en biología a la conducta por la cual un pájaro sabe hacer el nido sin haberlo visto hacer y sin ningún aprendizaje. El hombre es el ser más desprovisto en ese sentido y más abierto en el otro, porque el pájaro cuando rompe el cascarón ya sabe casi todo lo que va a saber, rico en instintividad es muy pobre en aprendizaje. En el hombre, en cambio, pobre en instinto y rico en aprendizaje, se hace necesario que sus características esenciales sean buscadas en una historia, con lo que se llega a un sentido nuevo de la historicidad humana. Lo que Freud hizo con el individuo personal es algo parecido a lo que hizo Marx con la sociedad en conjunto: cambiar la naturaleza por la historia en el orden explicativo.

A ningún marxista se le ocurre en su estudio de una sociedad dar prioridad en su explicación a fenómenos naturales como raza, clima; tampoco se le ocurre a un pensamiento freudiano dar prioridad a fenómenos naturales en el orden personal, por ejemplo, no explicaría una conducta como hereditaria o biológica, se acentúa el carácter definitorio de la historia vivida.

La sexualidad animal funciona por un mecanismo biológico instintivo, estímulo-respuesta, estímulo-olfativo, visual o de otra índole, y una respuesta adecuada a la reproducción. Mientras que en el caso humano no vemos ningún vínculo preexistente entre las pulsiones sexuales y los objetos que las satisfacen; éste debe ser encontrado en

una historia, que es la que permite explicar la extraordinaria diversidad que es posible encontrar entre el deseo de uno y otro individuo.

La identidad sexual tampoco está dada por la corporalidad, se encuentra en la historia. Un individuo por determinada salida de su infancia puede dar en una identificación inconsciente con la madre, que rija toda su conducta sin él saberlo, incluidos sus deseos sexuales; igualmente puede ocurrirle a una dama una identificación inconsciente con su padre. Es decir, que no hay ninguna garantía biológica de la dirección de la sexualidad, ningún equilibrio entre sexualidad y fecundidad o sexualidad y reproducción, ni siquiera una coexistencia del deseo y la fecundidad como sí se da en las hembras de los mamíferos. Allí donde, según las ideas cristianas y judaicas, parecía que el hombre se acercaba más al animal, en la sexualidad, según Freud es donde más claramente difiere, donde nada se explica como natural.

Igualmente ocurre con el lenguaje: aprendemos a hablar si encontramos la manera de entrar en un triángulo de relaciones en el que circule la palabra y en el que el niño accede a la utilización del yo, entre los pronombres el que más tardíamente aprende a emplear y que es con el que se constituye propiamente como sujeto del lenguaje. Lo último que el niño aprende del lenguaje más esencial son los pronombres, yo, tú, él, porque no son palabras con un referente fijo como mamá, que siempre es la misma o guau-guau, que siempre es el mismo; sino que yo es todo el mundo en la medida en que sea el que está hablando, tú es todo el mundo en la medida en que sea al que se está hablando y él es todo el mundo en la medida en que sea del que se está hablando; es decir, que los pronombres son la forma del lenguaje que designa funciones lingüísticas y no objetos o personas concretas. El empleo de la primera persona es el que más tardíamente se logra; es frecuente que los niños relativamente pequeños, digamos de tres años, se refieran a sí mismos diciendo él no quiere en vez de no quiero, porque el encuentro del juego de los tres es un poco más tardío y para que se produzca es necesario que realmente se relacionen tres de tal manera que circule entre ellos el afecto, la identificación posible con el uno y con el otro y con aquél que ellos ven en mí, que es la primera identidad. Es, pues, claro que al lenguaje no se entra en forma natural; y si no se da el trío no se aprende a hablar. Porque el hombre, dijo Marx, no viene al mundo provisto de un espejo proclamando filosóficamente como Fichte: "yo soy yo"; al contrario, no puede conocerse a sí mismo si no comienza por identificarse con el otro hombre. Así se

anticipa Marx a una nueva concepción de la conciencia de sí, él, que veía lo social antes de la conciencia de sí y como condición de la conciencia de sí. Allí donde Descartes ve la conciencia de sí como lo elemental y la evidencia primera, Marx hace la observación de que no hay conciencia de sí, si no se comienza por la relación con el otro; también observa que el pensamiento es contemporáneo del lenguaje y que un lenguaje privado es una contradicción en los términos.

Se aprende, pues, a hablar si se dan las condiciones, pero esas condiciones son dramáticas. Es en ese sentido que la concepción del hombre psicoanalítica es trágica: todo avance del hombre requiere un duelo, y todo duelo plantea un problema del que puede resultar una regresión o un gran progreso cualitativo. En el caso del nacimiento de un hermanito es clásico observar que el niño trate de rechazarlo, de devalorarlo: "¡Ah, pero no tiene dientes, no habla!", esa es una de las reacciones más sanas, pero como en ese punto no encuentra apoyo en los padres que están en el gran alborozo y afecto por el recién nacido, tiende a pasar por un momento de duelo. La primera figura de ese duelo es una regresión: vuelve a orinarse en la cama o pierde ciertas organizaciones del lenguaje que ya había adquirido; el desarrollo que de ahí se siga depende de la manera como el niño logre organizar entre el más y el menos un nuevo equilibrio y un nuevo autoaprecio, o, como diría Freud, un nuevo narcisismo. Lo más sano es que pueda valorar la diferencia, ver sus ventajas en lugar de ver sólo las desventajas, él puede dar el paseo con el papá mientras el otro está en la cuna o cargado, él puede hacer lo que el otro no puede; en cambio, es muy malsano tratar de compensarle las atenciones que recibe el bebé con un tratamiento del mismo tipo: bombones, demandas orales, regalos, porque es estimularle el camino de la regresión.

No hay, por tanto, que hacerse ninguna imagen idílica del desarrollo humano según la cual sólo se necesitarían buenas condiciones, buenas atenciones, más y más mamá y cantidades de mamás: mamá-Estado, mamá-patria, mamá-universidad, salacuna cultural. No, lo que se necesita es elaboración de duelos.

La visión de que sin pérdida no se avanza, de que la organización del desarrollo es por medio de duelos y tragedias, es esencial al pensamiento psicoanalítico. El duelo está siempre presente, presente siempre el temor a nacer. Rank se equivocó porque consideró el trauma del nacimiento en el pasado, cuando en realidad está continuamente presente. En el origen no es importante porque, dice Freud, entonces

el nacimiento no es ninguna pérdida de la madre porque la madre no es aún un objeto para el niño. Pero luego, el nacimiento traumático es un mito recurrente en la vida como uno de los grandes temores: el miedo a nacer, el deseo de volver, de regresar, el miedo a nacer que produce cualquier cambio.

La adolescencia o el matrimonio como cambios generan por la transición a una vida diferente una crisis. Los temores que esto produce se expresan de muchas maneras, pero una típica es la formulación de demandas contradictorias. Así el marido que en una situación crítica le pide a la mujer cosas opuestas: que sea la más apasionada de las amantes y al mismo tiempo que sea igualita a su mamá, que le haga las mismas atenciones y contemplaciones que ella le hacía, y la mujer no logra adecuarse a ese tipo de demanda doble. O también el adolescente que pide liberación, pero si se le suelta la rienda por completo se considera abandonado, y entre el deseo de liberación y el miedo al abandono produce demandas contradictorias. Todos formulamos continuamente demandas contradictorias, lo que, desde luego, no facilita mucho las relaciones interhumanas.

Abordemos ahora el problema del arte en el pensamiento psicoanalítico.

Para comenzar, encontramos antes de toda realización artística concreta la noción de representación. Esta concepción no naturalista incluye al arte como una potencia de representación en el comienzo mismo de la vida humana. Sobre la representación tal como se entiende en psicoanálisis, dice Michel de M'uzan en su libro *Del arte a la muerte*:

Lo que aquí está representado no es propiamente ni lo agradable ni lo real, sino una situación, la situación en el mundo de un ser de deseo, que en sí misma constituye una nueva realidad.

Michel de M'uzan, especialista en enfermedades psicógenas, muchas de ellas mortales como la colitis ulcerosa, algunas cardíacas y formas de la úlcera péptica, observa en su trabajo la extraordinaria diferencia que existe entre el momento en que el paciente no puede por ejemplo pintar o escribir nada sobre su experiencia, y el momento en que comienza espontáneamente a representar; trae el caso de una niña que comenzó a representar en forma de pintura muchos de sus temores: pintaba un árbol y al lado una niña; sin saberlo se representaba a sí misma con una distancia frente a sus temores y deseos, y en la

construcción de esas nuevas realidades de las que habla hay ya una superación.

La potencia constructiva es nuestro ingreso en el lenguaje. En el ejemplo que veíamos del *fort-da*, del juego del sobrinito de Freud, se pasa de padecer el mundo, que la mamá se vaya o venga, a tratar de construir un mundo. La pareja de palabras no designan simplemente lo que está sucediendo, es el juego de producir lo que hasta entonces sólo se padecía, es una nueva potencia lo que con ello se introduce; luego vendrán otras que no subrayo porque son conocidas desde Kant y otros anteriores, la de clasificar el mundo, la de introducir una permanencia, entre otras. El objeto denominado es el que permanece. Al principio el mundo es un simple correlato de mi deseo, el mundo entonces no permite búsqueda porque las cosas que deseo aparecen y desaparecen, y si no están no hay manera de buscarlas porque no diferencio lo que existe de mi impresión, no hay todavía la permanencia que se encuentra con la denominación.

Todo lo que es lenguaje se inicia por la potencia de representación. Representar es para el hombre, esencial, es una respuesta a toda la serie de duelos que debe enfrentar. El psicoanálisis introduce una nueva concepción del arte, el trabajo artístico no como una especialidad propia de ciertas individualidades, sino como una dimensión esencial del hombre.

Veamos ahora la concepción de la experiencia que introduce el pensamiento de Freud, que nos acerca mucho al tema del arte.

En Freud hay una concepción del tiempo nueva, porque no está visto solamente en el sentido lineal que va del pasado al presente y del presente al futuro, sino en un sentido más complejo. Así, el presente no solamente depende del pasado como los efectos de las causas, sino que también el pasado es permanentemente reinterpretado por el presente que le asigna un nuevo valor, o que lo reprime en el olvido, o que lo renueva dándole una fuerza inaudita a aquello que en el momento de vivirlo no la tuvo; sin lo cual no sería posible el análisis y que es lo que hace que cada crisis sea una manera de remitirnos a las crisis anteriores, que el movimiento regresivo sea una de las características del progreso. En pocas palabras, se introduce una concepción dialéctica del tiempo, en la cual las posiciones no están fijas, hay una movilidad hacia el pasado y no sólo hacia el futuro, lo que Freud denomina regresión ya no en un sentido peyorativo o patologizante, sino como una apertura permanente con posibilidad de

revisar, de volver a estar en un drama que tuvo una salida y habría podido tener otra.

Esta formulación del tiempo hace que nada sea realmente nuevo y actual en la experiencia humana, y esto en varios sentidos. No hay ninguna experiencia que no sea leída a través de un conjunto de lo que en ella proyectamos como ya vivido, como temores, como apetencias y esperanzas; de lo que transferimos de una relación anterior a una nueva. Cada actualidad está sobrecargada y sobredeterminada por la lectura que de ella hacemos con los dramas de nuestra vida, a partir de los cuales pensamos, y por esto mismo ninguna experiencia es exhaustiva o definitiva. Freud considera que toda experiencia es reserva: está aquí y ahora, aquí y ahora la vivimos, pero también es una reserva de sentido porque el futuro dirá qué es lo que de sus posibilidades será desplegado, qué reprimido, inhibido, incompatible con el camino de nuestra vida o necesario o reforzado por lo que vendrá. Toda experiencia es al mismo tiempo recuerdo y reserva, no hay ninguna actualidad de una presencia pura que no contenga recuerdo ni sea reserva. Esta es una nueva noción de experiencia, que ya en su manera de ser expuesta es fácil ver que se trata de una noción artística de experiencia, porque es la experiencia de un mundo fundamentalmente construido con nuestros dramas, y el arte es igualmente construir un mundo con nuestros dramas.

La psicología del siglo XVIII y la del siglo XIX, aunque con otro lenguaje, solía creer que el hombre cuando es objetivo, neutral, entonces piensa, constata la realidad; pero cuando se le atraviesan los deseos, los afectos, los temores, entonces se separa de la realidad. Para el psicoanálisis, en cambio, el hombre piensa no a pesar de sus problemas, a pesar de sus dramas, sino a través de ellos, con ellos, en ellos; ningún pensamiento es una maduración o desarrollo natural, es siempre la elaboración de un duelo, la necesidad de integrar por medio de un trabajo el pasado, los dramas vividos. A este propósito veamos un texto de Michel de M'uzan en el que la noción misma de experiencia introduce el arte como un principio de realidad humana:

He distinguido dos principales orientaciones de la personalidad, fundándome en la existencia o no de una sólida elaboración de la categoría de pasado. Por el término de pasado no entiendo yo la suma de acontecimientos vividos, sino su reescritura interior, como en la novela familiar (se refiere aquí a *La novela familiar* de Freud),

a partir de un primer relato. Utilizo aquí el término relato en razón de la homología de forma, de estructura, entre esta historia interior y una elaboración novelística. El primer relato que ha elaborado el individuo se ha visto obligado a elaborarlo en el momento del complejo de Edipo.

Se trata de dar cuenta de la concepción psicoanalítica del pasado como actividad en reelaboración permanente. El pasado no está depositado, marcado en algún lugar, guardado en ningún inconsciente que podamos concebir como un archivo donde las cosas molestas las escondamos en algún cuarto de San Alejo, el pasado es una potencia en acción.

El pensamiento de Freud descubrió esa actividad continua que hace que el hombre se considere el mismo de antes, mantenga una unidad de identidad, una continuidad; es decir, seleccione de la multiplicidad efectiva de su ser, de sus deseos y de sus temores, múltiples y no necesariamente compatibles, alguna figura en la que pueda reconocerse, esta selección supone represión, olvido como potencia, no simple desdibujamiento, sino como una actividad derivada de la necesidad de olvidar aquello no compatible con la única figura en la que podríamos reconocernos, de la necesidad de borrar que ya Nietzsche había denominado "potencia liberadora". Esta concepción positiva del olvido como actividad es la que explica que el pasado sea una novela en permanente proceso de reescritura, como lo describe Michel de M'uzan, y no simplemente una colección de datos, que cuando se da, como es el caso en el obsesivo, no es más que la expresión de la angustia que genera el texto del pasado.

Para captar la esencia del tiempo, mejor que análisis directos filosóficos, es la observación de formas patológicas de vivirlo. Por ejemplo, en la neurosis obsesiva es característico que el tiempo angustie mucho: para evitar la incertidumbre que produce el futuro como conjunto de posibles abiertos, el neurótico obsesivo procede a trazar un itinerario, si le es posible a marcarlo en un mapa, a fijarse un estricto horario; todo tan claro, tan preciso, tan determinado de antemano que el futuro como sorpresa, como posible redefinición queda suprimido porque ya se ha convertido en una especie de pasado; y la inquietud que también produce el pasado como reserva de sentidos, la controla oficializándolo: toma la foto de cada acontecimiento importante, el cumpleaños, el día del grado, el día del matrimonio, los cinco años de

trabajo en la oficina, los diez, los quince, y en la billetera el álbum como si llevara el pasado en el bolsillo.

Las defensas contra el tiempo revelan la angustia que conlleva la operación necesaria de la temporalidad: el fenómeno de la espera; lanzarse hacia algo y encontrar que no sabemos lo que seremos al terminarlo; iniciar una relación sin garantía alguna en la que se está arriesgando todo, inclusive el pasado, porque ella puede descubrirnos lo que ignorábamos de nosotros mismos y darle una fuerza inusitada a lo que había pasado como desapercibido en nuestra vida.

En esa manera de concebir el tiempo como forma de elaboración, ya está presente el arte como elemento constitutivo del sujeto humano, anterior a toda realización artística propiamente dicha.

Kant difería enormemente de Freud en su enfoque del arte. Él parte de un análisis lógico del juicio estético, se pregunta si el juicio estético es un juicio empírico de gusto o el juicio de un sujeto trascendental, juicio por lo tanto necesario en el mismo sentido en que lo es, por ejemplo, la afirmación de dos más dos son cuatro. En el desarrollo de su pensamiento sobre el arte, éste va dejando cada vez más de reducirse a un campo concreto, por ejemplo, cuando estudia la arquitectura la piensa no sólo referida a la construcción, sino que la extiende al trabajo en general con el espacio, a la construcción de objetos que sean a la vez útiles y significativos. Su pensamiento llega hasta la consideración de la conversación como la más importante entre todas las artes, porque reúne en sí a todas (poesía, teatro, mímica, narrativa...), la conversación como el arte de la vida cotidiana, el arte de ser, el más alejado de cualquier especialización. Al considerar este ser artístico sin especialización ninguna, se va acercando, desde un punto de partida lejanísimo al pensamiento psicoanalítico, a la posición esencial del psicoanálisis, para el cual el arte no es una posibilidad entre otras, sino un principio constitutivo del sujeto mismo.

Algo similar plantea Heidegger en una dirección diferente. Para él el arte es la primera manifestación de la verdad prepredicativa. Verdad predicativa es hacer un juicio sobre algo, encontramos, entonces, una noción de verdad que se reduce al estudio de los predicados o los juicios, y que define la verdad como la adecuación del juicio con la cosa juzgada y el error es la inadecuación; pero la verdad se mantiene sólo con relación al juicio, es un problema de pura lógica.

Heidegger ha buscado desde los griegos y en el transcurso de su pensamiento cada vez con más precisión, una consideración de la ver-

dad anterior al juicio, es decir, del develamiento —como él lo llama— de la cosa, primero como cosa significativa, antes de todo predicado sobre ella. Ese develamiento es artístico, porque el arte es esencial en la constitución del mundo: “sin poesía no hay mundo alguno”, decía Heidegger en *“Hölderlin y la esencia de la poesía”*.

En el psicoanálisis el arte es constitutivo del sujeto mismo, de su unidad, de su apertura hacia un futuro; todo lo cual significa un trabajo permanente. Ya es un trabajo mantener una cierta, vaga, precaria y siempre amenazada unidad a la cual damos el nombre de yo, alejando para ello muchas cosas de nosotros. Veamos por ejemplo lo que Freud llama la motilidad, la necesidad de responder en la práctica a los desafíos del mundo circundante, del contorno. La motilidad exige síntesis. El psicoanálisis descubre que el hombre es múltiple, que la unidad del sujeto no está dada, nunca es lograda ni definitiva; sin embargo debe actuar de una manera única, aunque tenga al mismo tiempo miedo y rabia, no puede a la vez huir y atacar; el paso a la motilidad lo obliga a dar prioridad a uno de los dos impulsos y a minimizar el otro.

Cuando no hay exigencia de motilidad, se da más juego a la multiplicidad. Por eso decía Freud que el sueño es el camino real hacia el inconsciente, porque durante el sueño está excluida la motilidad, entonces la contradicción de huir y atacar no se da, porque no se va a hacer ninguna de las dos cosas; tampoco se dan las contradicciones con la ubicuidad que corresponden a la vida práctica. En el sueño se puede estar en una mezcla de dos sitios, ver a alguien que combina rasgos de dos personas, etc.; al no haber una necesidad de motilidad, la exigencia de represión es menor, con lo que se produce esa flexibilidad plástica propia del sueño, y propicia por tanto para llegar al inconsciente.

Ese esfuerzo de síntesis, aunque no lo sintamos, es algo que se está haciendo permanentemente. Lo que sí percibimos es ese tipo curioso de descanso cuando algo que necesitábamos reprimir viene a nosotros por la vía del chiste o del humor, de manera que ya no requiere represión, y surge entonces la alegría del esfuerzo sobrante: la energía dedicada a la represión queda excedente y se manifiesta como risa, como momento de liberación.

A este propósito, Freud, en su estudio sobre la interpretación *Construcciones en el análisis*, uno de sus trabajos filosóficos más notables al final de su vida, menciona como uno de los pocos indicios claros de

que una interpretación es verdadera, el hecho de que le produzca risa a aquél de quien se trata en ella. El indicio fundamental de la verdad de una interpretación es la capacidad que tenga de producir mutaciones. Pero desde el punto de vista filosófico la discusión es muy importante, porque aquí no se trata más que de indicios, no hay pruebas directas, se deja rápidamente de lado el criterio de evidencia. Freud dice que una interpretación no es cierta porque le parezca evidente al analista, tampoco porque le parezca evidente al paciente; ni tampoco porque al paciente le parezca horrible e inaceptable, queda demostrado que sea falsa.

Freud deja de lado los criterios de la conciencia, como evidencia, repugnancia, y opta por otros. Y precisamente por considerar el psicoanálisis con los criterios de la conciencia se han producido frecuentes confusiones. Por ejemplo, Lévi-Strauss en *Antropología estructural* y en *La estructura de los mitos*, objeta el facilismo del método psicoanalítico porque todo lo que postula lo encuentra, por ejemplo, si ve un mito en el cual una mujer horrible devora a alguien, entonces el psicoanalista dice que hay un temor a las abuelas hostiles, pero si resulta que las abuelas en esa sociedad no son hostiles sino muy consentidoras de sus nietos, entonces el psicoanalista concluye que se trata de la hostilidad reprimida.

Igualmente se encuentra en el citado texto de Freud esa posible crítica a la forma como el analista se puede facilitar las cosas: si el paciente acepta la interpretación, eso demuestra que es correcta; si no la acepta, quiere decir que le dolió porque se trataba de algo reprimido, entonces también es cierta; de tal manera, dice Freud, que con cara gano yo y con sello pierde usted. Pero, precisamente, ninguna de estas respuestas demuestra nada sobre la verdad de una interpretación; sólo sus efectos pueden constituirse como indicios de verdad; uno de ellos puede ser la mencionada risa, otro más fuerte es la ampliación de la estructura de la conciencia que comienza a recordar cosas que había olvidado desde siempre.

Nos encontramos pues, lejos de una doctrina de la evidencia cartesiana o de cualquier otro tipo, más bien dirigidos hacia una doctrina de los efectos. Sólo los efectos de la interpretación son los que pueden indicar su grado de verdad, efectos sobre la conciencia misma, es decir, sobre la inhibición y sobre la represión.

Ésta es una primera consideración del arte desde el punto de vista psicoanalítico, como algo que hace parte del proceso de elaboración

del propio pasado, del proceso de espera, del proceso de la proyección, de la construcción del futuro como una estructura de posibles y de temores, como esa actividad que se deriva del hecho de que el sujeto no esté nunca dado sino en permanente elaboración. Esa actividad es lo que podríamos llamar el arte arcaico, el arte en sí, el arte inevitable. El trabajo de construcción de un mundo vivible es el trabajo de todos, construir un pasado vivible, recordable, unificado, de tal manera que el extraño ser que se debatía en conflictos inexpresables y se dispersaba en temores y deseos inconfesables resulte alguien de quien pueda decir fui yo, soy yo, es decir permanezca en una continuidad que pueda en principio acceder a un discurso comunicable, lo cual implica la continuidad de la identidad del que habla.

Porque lo que nosotros solemos denominar las implicaciones lógicas del discurso, es algo que sólo opera cuando se sostiene la continuidad del emisor; en el delirio no funcionan las premisas lógicas del discurso, el mínimo de condiciones lógicas. Cuando yo digo "vendí el carro", está implícito lógicamente que tenía un carro; en el delirio todos esos implícitos existenciales lógicos faltan, por eso resulta más difícil comprenderlo, aunque no deja de ser verdadero a su modo. Quien oye decir "vendí el carro" a un individuo que sabe que nunca ha tenido carro, inmediatamente pensará "está loco" y probablemente de manera bastante torpe le dirá: "no digás tonterías hombre, que vos nunca has tenido carro", pero lo que está diciendo no son tonterías, es tal vez una gran verdad. En la psicosis, al fallar el principio de identidad, falla la represión y la unidad del yo...; en realidad el tipo tenía un tío que mató con su carro a un muchacho y le dio una crisis de culpa tan grande que vendió el carro enseguida, y como a él mismo hace ocho días le pasó algo que le dio mucha culpa, entonces dice "vendí el carro"; por la culpa se convierte en el tío, no puede hablar desde sí mismo, entonces habla como la mamá, como el papá, como el tío, por tanto los elementos lógicos del discurso dejan ya de operar. Este ejemplo nos revela una cosa muy notable: la lógica como funcionamiento es secundaria y derivada de una continuidad existencial, es decir de una continuidad de identidad; si se habla desde diversas posiciones y cambiando continuamente de una a otra, ya no se sostiene ninguno de los principios lógicos, de identidad, no contradicción, no ubicuidad, etc. Ese elemento previo al funcionamiento del proceso secundario (así denomina Freud a todo lo que contiene la lógica, lo

que es susceptible de conciencia), no es ningún elemento natural, es la identidad.

El hombre tiene la potencia identificadora, potencia que lo constituye, la que hace el arte posible, la que hace el arte inevitable, la que hace que el arte esté abierto a todos en principio, y que es la que permite al niño identificarse en el espejo, identificar la figura que ve allí como "ese soy yo", una operación tan elaborada y que se da en un momento tan primitivo (de los seis a los nueve meses), que el gorila, el "primo" más cercano que tenemos no hará nunca y cuya inteligencia práctica sólo alcanzamos a los cuatro o cinco años.

Esa potencia identificadora que determina tanto, moldea la conducta y hasta diseña el cuerpo, es la que hace que la experiencia resulte tan terrible, por su forma de marcar, pero también que la vida humana resulte tan angustiada o tan esperanzadora porque permanece relativamente abierta. Como decía Dostoievski, maestro de Freud:

El hombre no se reduce nunca al conjunto de los acontecimientos que le han ocurrido; es también lo posible, es también aquél que lleva en sí esa palabra futura que lo cambiará todo.

Ese futuro posible que angustia hasta el punto de tratar de convertir el futuro en un pasado, como en el obsesivo. Porque la angustia es eso mismo: la apertura hacia la posibilidad de la mutación, la no garantía de identidad, la amenaza a la identidad por un deseo, por algo reprimido que irrumpe, por un desafío como cuando algo muy deseado finalmente se hace posible, entonces: ¿quién seré yo ahora que esto es posible? Heidegger define la angustia diferenciándola del miedo: si vamos a la guerra y tenemos el temor de ser heridos o muertos en la batalla, eso se llama miedo; pero si tenemos el temor de ser cobardes, la pregunta sobre qué seré yo en esa situación, qué me revelará de mí mismo lo que ahora va a ocurrir, eso ya no es miedo, es angustia.

La apertura del tiempo que nos coloca en un trabajo permanente de reelaboración y la potencia identificadora hacen que nuestra existencia sea siempre interrogada por las cosas, por los colores, por las formas espaciales. En este sentido nuestra existencia está siempre salvajemente interrogada. Y el arte es una manera elaborada de dejarnos interrogar por una pintura, por un edificio, por una melodía o por un escrito; sin dejarnos afectar, interrogar en lo que somos, no hay contacto con el arte, puede haber erudición artística pero no relación con el arte.

Esa interrogación, el psicoanálisis la ha visto dramáticamente viva en la experiencia de la fobia. Podríamos decir que el individuo que tiene una fobia a la serpiente o al ratón, está en una situación artística salvaje; un fenómeno, por ejemplo el ratón, lo está interrogando sobre su ser, en un orden simbólico y en el orden de su identidad.

La situación de fobia es vivida con una fuerza que escapa al razonamiento abstracto y al razonamiento analítico. Esto quiere decir que una explicación del tipo "señora, no se suba sobre la mesa que el ratón no le va a hacer nada, él mismo tiene miedo de usted y tiene más razón él que usted", es completamente inútil porque el terror no se refiere a un peligro objetivo que ella misma sabe que no existe; se trata de un ataque de angustia porque se siente interrogada por el ratón como figura simbólica, que funciona a la vez como símbolo de la masculinidad que entra por el huequito, del niño que sale del huequito, de la ferocidad que muerde, de lo que es femenino y masculino al mismo tiempo, y por tanto la interroga sobre quién es ella. Por eso en las fobias infantiles, perfectamente normales en todo el mundo, se eligen figuras donde siempre hay un juego de opuestos encontrados: el cucarrón, muy francamente anal, representa un impulso de agresión reprimido que allí se hace presente y produce terror; el abismo que representa el impulso a tirarse, produce el miedo a caerse cuando en realidad el terror se refiere al propio impulso; la serpiente, figura bisexual, que no se sabe si es una vagina dentada fatal o un pene terrible que anda por sí solo sin ley alguna; figuras todas que nos interrogan sobre lo que somos.

La realidad nos interroga siempre, por ejemplo el espacio. Una introducción a la arquitectura podría ser el espacio imaginario, el estudio de las claustrofobias, claustromanías, agorafobias. La plaza como sitio de peligro, donde si se carece de referentes claros se produce la pérdida de identidad; los ascensores como encierros, ataúdes maternos, encierros fetales de los que no sabemos cuándo se va a abrir la puerta y nos va a desembuchar.

Este estudio del espacio vivido como espacio imaginario es una introducción a la arquitectura salvaje, porque el mundo está siempre interpretado; el hombre no viene nunca a una relación de constatación del mundo, de observación neutral, que luego se convierta en interpretaciones; desde el comienzo el mundo es interpretado como amenaza y promesa, cada cosa se presenta como emblema de nuestra vida; cavernas en las que podemos recogerlos, ser albergados como en un

nicho materno o que pueden devorarnos, estar llenas de sorpresas peligrosas; abismos que pueden desprenderse y convertirnos a nosotros mismos en lo perdible; redondeces acogedoras, puntas que agreden. Así el mundo vivido es siempre interpretado.

La construcción ideal del mundo neutral es una construcción a posteriori de la ciencia. La interpretación artística del mundo en ese primer arte salvaje, en el que nuestro propio cuerpo y nuestra propia existencia están aludidos por todo, interrogados por todo, es la visión primordial del mundo. El trabajo artístico no es más que el trabajo con eso que somos más esencialmente, con nuestros dramas, nuestros temores y esperanzas; trabajar con eso es hacer arte. De todas maneras, hay un arte que está en nosotros: una interpretación del mundo; la elaboración posterior de esto es lo que llamamos propiamente arte y estudiamos como historia del arte. Sería absurdo pensar que la pintura nos dijera tanto y fuera para nosotros un mensaje tan conmovedor y tan diferente, por ejemplo a la fotografía, si no fuera porque nosotros podemos ser interpelados por lo existente; un color, el amarillo, se nos pone como una presencia obsesionante y aguda, nos interroga sobre la presencia; otro, suave y que parece dejar ir la mirada más allá, el azul, nos interroga sobre la ausencia. Y si los colores no nos dijeran nada, si no nos interrogaran, con ellos no se podría construir un mensaje, hacer un cuadro.

Es esa vuelta sobre nuestra capacidad de dejarnos interrogar por el mundo, capacidad originaria, lo que constituye una introducción al arte y a la meditación psicoanalítica sobre el arte.

El arte en Freud y en Marx

El tema más conocido cuando se estudia el arte desde la perspectiva psicoanalítica, suele designarse con el concepto de "sublimación", un concepto más bien desafortunado, sobre el cual Freud se detiene una y otra vez, como si tuviese una especie de inhibición para abordarlo a fondo. Es un fenómeno curioso. Sobre la sublimación se encuentra en la obra de Freud menciones frecuentes desde 1900 y publicadas desde 1905 ("El caso Dora"), hasta la muerte de Freud en el año 1939; vuelve una y otra vez el tema, pero siempre es aplazado. Hay más, existen diversas posiciones de Freud que son más o menos contradictorias, hay momentos en que dice que el psicoanálisis nada tiene que ver con ese problema del talento creador, por ejemplo: al comienzo del estudio sobre Dostoievski y el parricidio, hay otros momentos en los cuales su gran programa parece ser, por el contrario, tener algo que decir del tema de la creación artística. En 1930, poco después del estudio sobre Dostoievski, dice:

No desesperamos de poder caracterizar algún día el fenómeno de la sublimación desde el punto de vista metapsicológico y de saber por qué unos hombres insisten en el trabajo intelectual como una de las fuentes principales de su placer.

En conjunto no encontramos en toda la obra de Freud más de seis o siete páginas sobre la sublimación y no es que no le dé importancia, por el contrario, allí como ya lo dije, como se puede leer en *La Gradiva* y en muchas otras partes, es del arte según Freud, donde procede el saber fundamental del psicoanálisis; estamos muy lejos de que a él le parezca secundario, ni mucho menos, parece que tiene una dificultad grande de abordar el tema y una relación íntima y necesaria con él.

En la época de Freud reinaba una concepción sobre la ciencia particularmente opuesta al arte, derivada sobre todo de la termodinámica y la generalización de sus criterios como ideal científico. Freud tenía cierto temor de que lo consideraran un artista, que a su pesar era, y de creer él mismo ser un artista, porque los prejuicios ideológi-

cos de su época, que él compartía, consideraban que allí donde había algo artístico, estábamos en un territorio ajeno a la ciencia e incompatible con ella. Luego su aspiración era situarse en la ciencia, tenía más bien temor, sin embargo, su condición era como diría de él, ambivalente; temor y amor por el arte, de tal manera que a pesar de haberle huido de todas formas y por todas partes, por todas partes se lo encontraba, como su aliado principal, y aunque nunca quiso ser reconocido en una imagen artística, lo fue siempre. El primer comentario que se escribe en un periódico sobre Freud, cuando publicó los escritos sobre la histeria, a fines del siglo XIX, con bastante seguridad decía el comentarista que: "Estos escritos sobre el caso de la histeria parecen más bien obras de Shakespeare que cosa de medicina"; así es, desde luego, y finalmente ya en el año 1930, también en su vejez, el mayor reconocimiento que tuvo fue el premio Goethe en literatura, por su estilo. Aunque no lo quiso ser, aunque predicaba a veces que el arte le era ajeno, como en una carta a Breton, el maestro de los surrealistas que quería vincularlo a su movimiento, y le contesta: "En cuestiones de arte nada tengo que ver". A pesar de todas sus fugas frente al asunto, de todas maneras el arte lo asedió toda la vida.

El tema de la sublimación también es mal visto por un aspecto, en este punto sí se ha divulgado mucho un error que quiero comenzar por comentar: y es la posición de Freud y posteriormente de los continuadores, es una posición que tiende a patologizar el arte, patologizar el estudio de los artistas, a considerarlos prácticamente como unos enfermos, a tratar una disposición artística como un fenómeno patológico. Esa apariencia la dan de hecho muchos textos de Freud, especialmente porque uno no capta que se trata exactamente de lo inverso, es decir, de considerar en aquellas tendencias nuestras que suelen manifestarse como francas patologías, las grandes potencias de la creación artística y de la investigación científica. Freud lo que ha captado es más bien el carácter artístico de la histeria, no debemos decirlo a la inversa, la reducción de los artistas a histéricos; lo que ha captado es el proceso, como captó el proceso filosófico sistematizador que hay en la paranoia, pero no olvidemos que el punto de vista de Freud es completamente inverso al de patologizar. No se trata, cuando se refiere por ejemplo a la filosofía, de convertir la filosofía en una enfermedad, sino que se trata de ver en la enfermedad una filosofía como ya lo mencioné en una oportunidad. El caso Schreber termina con una fórmula característica de la producción de Freud: "El futuro dirá si el

delirio del doctor Schreber es tan verdadero como yo creo o si más bien mi teoría es más delirante de lo que yo quisiera”, como he citado antes. Es el delirio el que se eleva a la categoría de una teoría, no es que toda teoría sea un delirio, sino que en todo delirio hay una verdad; la búsqueda de una construcción de una teorización, es propiamente el movimiento inverso, el que se ha confundido, porque se parecen mucho a la patologización.

Mirémoslo más de cerca: el problema es que toda producción artística es un intento de reconstrucción del mundo y es un indicio de desadaptación, lo que no tiene nada de peyorativo en psicoanálisis. Más bien podría ser al contrario, es decir, cuando un individuo necesita construir un mundo, un nuevo texto, un nuevo contexto para buscar y encontrar una vez más los objetos que están a punto de perderse (en psicoanálisis cuando decimos objetos queremos decir objetos de amor, objetos de deseos u objetos de temor, amenazadores o prometedores). No se trata de la constatación, sino de una realidad vivenciada frente a objetos que son de amor, de deseo, de persecución, emblemas de la propia identidad, amenazas de la propia identidad, un mundo con el cual las relaciones son inevitablemente dramáticas. Estos objetos pueden ser introducidos en una clasificación absoluta por una adaptación a un código, a una forma de conducta, a una forma de estimación, a una profesión, a un punto de vista de la utilidad; así por ejemplo, uno puede considerar un árbol desde muchos puntos de vista, considerarlo desde el punto de vista de un carpintero, ver en él las posibilidades, metros cúbicos de madera, de determinada calidad y posibilidades más o menos buenas para su trabajo, valores económicos, costos; un botánico lo ve desde su propio punto de vista. Precisamente el hecho de carecer de un punto de vista que lo cierre como un código y le ubique su mundo, es lo más característico de un artista, por eso el objeto del artista está permanentemente a punto de perderse, a punto de ser el objeto perdido, y a veces el artista mismo lo dice. Por ejemplo, a propósito del árbol, Kafka dice en *La descripción de una lucha*:

El álamo del campo a quien usted llamó torre de Babel, porque no quería, o no podía saber que era un álamo, se estremece de pronto innominado otra vez ante los otros y entonces usted dice ¡Noé cuando estaba ebrio!

Voy a considerar esta formulación de Kafka sobre un árbol. Primero está como una fórmula de reproche que llamó al álamo del campo “torre de Babel” es decir, expresándose sobre el álamo del campo

por medio de la metáfora, en lugar de llamarlo directamente álamo; se ve impulsado, pues, el otro y llama ebrio, pero evidentemente es una imagen del artista. Por ejemplo, uno de los capítulos se llama "Cómo los meditativos pueden aprender de los ebrios"; el ebrio es una metáfora del artista. La torre de Babel es, pues, un esfuerzo por encontrarle al objeto apercebido, al objeto que se le está saliendo de las manos, un contexto, en este caso un contexto mítico asombroso, aquello que se erige contra el hundimiento, la torre de Babel contra el diluvio. La decisión de erigir una torre en Babel era para prevenir un nuevo diluvio, contra el hundimiento del mundo, contra la desaparición de las formas. Se inscribe, pues, en una serie y cuando "se estremece de pronto innominado", hay que volverlo a mencionar y se le llama Noé, el que escapó al diluvio, "Noé cuando estaba ebrio", y sigue con ese impulso permanente característico del artista de nombrar una y otra vez el mundo, que no es para él obvio, que está a punto de perderse, de tener que reconstruir su propia identidad una y otra vez. Ese es el mundo artístico fundamental, el mundo primordial, ponerle un nuevo contexto al mundo, porque no es suficiente un contexto codificado con una determinada actividad, por un determinado interés, en un determinado tipo de práctica, la botánica, la carpintería, la jardinería, sino que es el mundo mismo el que se convierte en un lenguaje en el cual se expresa su propio ser; es decir, el árbol es lenguaje, no solamente hay un lenguaje para llamar al árbol, sino que el árbol se vuelve un lenguaje para hablar de sí mismo.

Esa conversión del mundo entero en lenguaje es un procedimiento esencial del arte, un movimiento fundamental, efecto artístico número uno; por lo tanto no sería aquí del caso patologizar a Kafka, es decir, el estar al borde de la pérdida de la realidad, el tener que reconquistarla una y otra vez por medio de una contextualización literaria ¿no será esquizoide?, ah, esa sería una sospecha que se vendría enseguida, una designación patológica ¿no será esquizoide? Desde luego es esquizoide, lo que pasa es que es la potencia de nuestros propios problemas, lo que nos impulsa hacia el arte, no es a pesar de la histeria que alguien es artista, es a causa; no es que a pesar de la neurosis obsesiva, esa promoción de la duda y la sistematización, de la coordinación del orden, esa manía de la ordenación que es una neurosis obsesiva, tan triste cuando se manifiesta por sí misma, tan poderosa cuando se modula como obra, pero no es a pesar de eso que hay

obra de arte, es con eso, es a través de eso; no es a pesar de nuestros dramas como se elabora la obra artística, es a través de ellos.

Sublimación quiere decir eso, y precisamente eso es lo esencial, quiere decir la conversión de todos aquellos rasgos que son inevitables en nuestra configuración, la potencia configuradora, la proyección, todo lo que se llama en la jerga psicoanalítica, mecanismos de defensa, que son mecanismos inconscientes; la proyección que hace ver en el otro aquello que sentimos por él: ¡me odia!, cuando la hostilidad que siento por él la reprimo y la proyecto; la introyección, cuando una característica del otro la convierto misteriosamente en una mía, la potencia identificatoria. Todas estas posibilidades pueden ser patológicas, uno ve la proyección en el cuadro de una paranoia, cómo todo el mundo va entrando en la categoría de los perseguidores y en su terrible combinatoria, cómo se proyectan aquí y allí los problemas de la esposa, es decir, allí lo vemos en lo que solemos denominar patología, pero la proyección es una potencia de conocimiento. Hay una estructura propiamente paranoica del pensamiento humano, dice Lacan; en realidad él quiere decir que la potencia proyectiva es esencial al pensamiento y en eso tiene toda la razón. Es con el conjunto de lo que en otras condiciones se manifiesta como patológico con lo que nosotros mismos producimos; aquello que constituye "las servidumbres del yo", constituye también la potencia creadora del hombre, los mecanismos de defensa, la culpa; tampoco hay creación propia sin un granito de culpa, esto lo decía ya Freud. Sobre esto trata en una parte muy notable el estudio de Michel de M'uzan, *Del arte a la muerte*, capítulo 1.

El desarrollo es el problema de la compulsión a reparar una culpa por medio de la obra, pero hay un fenómeno ahí que quiero explicar rápidamente. La culpa desde luego está inscrita en todas partes en rasgos negativos, es decir, Freud en *El yo y el ello*, en el estudio del "superyo" y en otros estudios, señala la culpa como una de las servidumbres del yo —así precisamente se titula uno de los capítulos sobre *El yo y el ello*, "Las servidumbres del yo"—, sin embargo, el problema es que la culpa genera siempre tres movimientos como reacción ante el objeto frente al que uno se siente culpable; la una es la reparación, la otra es la expiación y la otra es la reconciliación. Son tres versiones, eso ha sido muy estudiado por Melanie Klein con bastante agudeza y presentadas por todas las religiones que en el mundo han sido con no menos agudeza; todas tratan, cada cual a su modo la culpa, y todas

saben diferenciar la expiación, la reparación y la reconciliación, que realmente llaman perdón, es decir, probablemente no existe ninguna que no cale a fondo en ese problema tan arcaico del ser humano. Ahora, la culpa no procede solamente como suele creerse de la transgresión de las normas, eso es posterior (de las normas en que uno cree desde luego, de las normas que están realmente interiorizadas; las que pueden ser normas de otros pueden dar cárcel, pero no dan culpa), pero tampoco procede principalmente de las normas en que uno cree; hay una culpa que es anterior a esa, Freud la describe al final de *El malestar en la cultura*.

Allí nos decía Freud que hay una culpa primordial, que ya no se deriva de la transgresión de una norma, sino que es anterior, tanto a la transgresión de las normas como las normas mismas y que procede de la hostilidad hacia los objetos que amamos, porque los primeros objetos que amamos son objetos primordiales, son los objetos con los cuales al mismo tiempo nos identificamos. De esa identificación primera procederá luego nuestra identidad y el esquema de nuestra identidad si conquistamos alguna, pero al mismo tiempo por eso la hostilidad hacia un objeto que es al mismo tiempo de amor, de deseo, de demanda, de necesidad, que nos es necesario dada nuestra impotencia original, y de identificación, es una hostilidad que se vuelve sobre sí misma, con rabia contra sí mismo que es el núcleo primordial e inicial de la culpa; la rabia contra sí mismo como derivación de la hostilidad hacia los objetos amados. Hay muchas formas de la culpa y no hay que creer que la cosa es sencilla, que es sólo la transgresión de normas, también está la culpa derivada de los ideales del yo. Piera Aulagnier en su libro *Destinos del placer*, estudió bastante ese tema y también en otro libro que se llama *La violencia de la interpretación*, la manera como el hombre se siente culpable, no solamente por no seguir determinadas normas, sino por no estar a la altura de determinados ideales que ha adoptado como ideales propios, es decir, con respecto a sus propios ideales. Se trata de un sentimiento supremamente complejo; ahora estamos hablando de un sentimiento y no estamos hablando de una teoría. Freud estaría completamente de acuerdo con Nietzsche y con Spinoza, que refutan la idea de la culpa como idea derivada de una teoría, de la teoría del "libre albedrío" para decirlo claramente; Nietzsche es furibundo contra la teoría del "libre albedrío", contra la idea de la libertad.

Nietzsche dice que la culpa es el movimiento de un perro que muerde a una piedra, porque le cayó encima. Spinoza dice también que la libertad no es más que el nombre que le damos a la ignorancia que tenemos de la causa de nuestras pasiones, porque los hombres saben lo que desean pero no piensan ni en sueños en las causas que los llevan a desear y entonces se imaginan que lo desean libremente, etc. Todo eso lo dijo también Freud y lo dijo mejor, más en detalle en el capítulo final de *Psicopatología de la vida cotidiana*.

Freud no se hace la ilusión del filósofo de que porque se pueda refutar la teoría de la libertad, se pueda suprimir la culpa, porque la culpa es un sentimiento. Se puede refutar sí la teoría que trata de justificar la culpa, la racionalización de la culpa, la metafísica de la libertad, pero la culpa es un sentimiento como el miedo. Uno puede refutar la idea que él tiene racionalizada de que es muy peligroso aquello a lo que le tiene miedo, pero el miedo mismo es otra cosa; como no se puede refutar el amor, eso no se refuta. Así mismo, la culpa no se reduce a una idea, como la angustia no es una idea; a veces los filósofos son un poco idealistas, incluso los que se proclaman materialistas, y tienden a concebir una idea como la causa de la cosa y la refutación de la idea como la desaparición de la cosa. Eso sería con respecto a la culpa y a la libertad algo tan tonto como pensar que el amor procede de una idea: "Yo tengo la idea de que determinada mujer es perfecta y por lo tanto estoy enamorado de ella y entonces el que me demuestre que no es perfecta acabó con mi problema"; en absoluto, eso no es así, eso es muchísimo más complejo. De la misma manera pasa con la culpa, es toda una tipología; "la culpa procede de nuestra larga dependencia", decía Freud de aquella época en que se formó la estructura misma de nuestro psiquismo, la época en que aprendimos a hablar, en la que aprendimos a caminar, en que aprendimos a amar, a odiar, a temer y a todo lo que aprendimos cuando no éramos capaces de vivir por nosotros mismos, cuando tuvimos que depender hasta para que nos contaran quiénes éramos. De esa época se deriva un tipo de reacción ante objetos, de idealización de objetos y también de escisión interior entre unas normas y unos ideales y unos deseos; escisión con la que viviremos, que tiene su riqueza y que, por lo demás, no es algo patológico, es lo que hace al hombre interesante. Si no tuviera más ideales que aquello que ya es, sería un ser sin muchas tensiones, sin estrés y sin angustia, desde luego tampoco tendría motivo alguno para superarse y ningún reproche qué hacerse a sí mismo; pro-

bablemente sería más sano, como suelen serlo los vertebrados superiores, probablemente viviría más años y hasta finalmente terminaría ya a los ciento o más muriendo de un derrame de babas en una silla mecedora. Sí, pero ese no es el hombre, por fortuna; el hombre es más neurótico y más tenso y también por eso se ve impulsado a reparar, a crear, a producir y ¿por qué medios? Con sus propias tragedias como medio e instrumento de autoproducción.

Todo aquello que nosotros estudiamos a veces como patología, porque lo es, quiero decirlo más claro: patología significa aquí unilateralidad. No es que la histeria sea patológica, sino que la histeria sola es potencia de condensación, de aproximación, de reconciliación, de seducción, de identificación; "labilidad del yo" dicen los psicoanalistas, es decir, un yo maleable como plastilina, que ante cualquier nueva propuesta de identidad cambia de identidad; mientras que la obsesión es lo contrario: fijación de los investimentos de los objetos del deseo, dificultad de cambiar, sistematización; por eso lo obsesivo tiende a buscar las diferencias y a crecerlas. Ejemplo: "lo que yo estoy hablando es supremamente diferente de lo que usted está diciendo, yo diría más, opuesto"; el histérico hace el movimiento contrario, es un conciliador extraordinario, ve semejanzas en donde los demás suelen ver las diferencias más radicales; mientras que el obsesivo en cualquier detallito, en cualquier "quítame de allá esas pajas" ve una diferencia abismal e insuperable. Esas dos figuras de la patología empiezan a crecer y a crecer y son patologías por su unilateralidad; en cambio, combinadas son la forma misma del pensamiento. No es que se piense a pesar de eso, se piensa con eso y las cosas que aparecen más alejadas, para un pensador se aproximan. Así por ejemplo, Freud ve como algo muy próximo un problema que le está ocurriendo a un muchachito en Viena y el totemismo primitivo. Juanito y el hombre del tabú están en la misma situación y aquello que se creía más alejado en el fondo se empieza a ver que es similar, pero también sabe diferenciar lo que parece más semejante como otra cosa. Así opera cualquiera, Marx trabajando en *El capital*, es curiosamente histérico y curiosamente obsesivo; tan histérico que llega en su análisis a considerar que el mundo de la mercancía es un mundo que se podría considerar más o menos igual al mundo de la religión; es porque los productos de la mente humana, las relaciones entre los hombres que aparecen como seres autónomos que el hombre no domina y que lo dominan a él, tanto los de la fantasía religiosa como los de la

producción material, las mercancías y las grandes imágenes de la religión, los asemeja porque se parecen y de la misma manera se distinguen las mercancías para Marx; allí donde se parecen como un huevo a otro huevo, cuando insiste con aquella formulita, 20 varas de lienzo = una levita y por lo tanto una levita = 20 varas de lienzo. Y en seguida nos cuenta que son algo completamente diferente, porque la una expresa su valor en la otra, la una constituye la forma dinero y la otra no es más que una mercancía, y cómo son de diferentes, eso nos lo va a contar, incluso la historia misma; parecían una simple identidad y resultan opuestas. Ese trabajo de volverse obsesivo e histérico es un trabajo del pensamiento. Ustedes lo pueden ver funcionando donde quieran, en los textos de cualquier pensador, de cualquier escritor que está distinguiendo el matiz y al mismo tiempo produciendo las metáforas, que asombra por la semejanza de sentido de lo que parecía más lejano. Cualquier poeta está haciendo lo mismo, es decir, es lo contrario de la patologización, es la elevación a potencias creadoras de los mismos rasgos que se pueden manifestar patológicos en su unilateralidad.

Freud dice: "el yo normal es una ficción teórica", pero desde luego, el yo anormal no es ninguna ficción teórica. Eso de la ficción teórica es verdad, ningún yo es normal: no hay ninguna ficción teórica por privación, porque carece de obsesión, porque carece de proyección, porque carece de identificación, de introyección, de represión; es normal porque combina, no porque carece de neurosis, sino porque las combina. Mejor dicho, normalidad es dialéctica, combinación que enriquece las tendencias diferentes de nuestro ser, en lugar de que una de las cosas que somos sólo pueda estorbar a otras de las cosas que somos, que es lo que llamamos patológico, y sólo eso, combinatoria o estorbo, guerra civil que nos agota y nos deja sin potencia alguna para referirnos al mundo y a los otros; guerra civil o colaboración, alianzas de aspectos distintos y opuestos que más bien se promueven, que boicotearse entre sí. Ese es todo el problema, para decirlo alejándome un poco de la jerga. Ahora, todo lo que les digo, tomando un ejemplo muy simplista de la obsesión y uno de sus rasgos, de la histeria y uno de sus rasgos de la maleabilidad del yo y su relación con las oposiciones, eso se puede estudiar sobre otras tendencias; pensadores psicoanalistas lo han desarrollado con relación al pensamiento. Por ejemplo, los rasgos esquizoides y los rasgos paranoides del pensamiento de Freud y Jung, según Roustang, el mejor estudio sobre las dificultades psico-

lógicas de Freud y el que muestra a Freud más patológico, es el libro de Roustang, que se denomina *Un destino tan funesto*, allí se hace un estudio supremamente alto de la relación del pensamiento de Freud y Jung con la esquizofrenia y la paranoia, planteando las tendencias esquizofrénicas y paranoicas de ellos dos y la lucha de cada uno de los dos por enloquecer al otro, que no por curarlo, por ponerlo a delirar según él. Esta lucha que comenzó en una amistad que luego se convirtió en un distanciamiento y en una pelea, está descrita de una manera admirable en ese libro. Simplemente quiero indicar hasta qué punto deberíamos protestar cuando oímos decir que el psicoanálisis es una manera de patologizar el arte y el pensamiento, deberíamos considerar más bien lo contrario, es una manera de concebir lo que solemos llamar patológico como arte y pensamiento. Después de todo nos dice Freud, ya en 1913, en *Totem y tabú*: "Después de todo la histeria es una obra de arte que no resultó; lo obsesivo es un sistema teórico que no resultó; la paranoia es una filosofía que no resultó; pero eso es lo que somos", no es una simple metáfora de Freud, allá conduce lo esencial de su análisis, por lo tanto nada tiene de raro el estudio de las obras de arte; ahora, lo que resulta es siempre el encuentro de una verdad fundamental.

Para facilitar la cosa voy a referirme a una distinción que hizo Lacan muy notable y muy clara. Dice Lacan en un estudio titulado *La instancia de la letra en lo inconsciente, o la razón después de Freud*, que la realidad y la verdad son dos cuestiones supremamente diferentes: la realidad es aquello a lo que uno se puede adaptar, uno se puede adaptar a una realidad nueva, a la que no se estaba acostumbrado y también se puede acostumbrar a ella, abrirle un campo en su vida y seguir siendo el mismo pero con una nueva adaptación. En cambio, uno no se puede adaptar a la verdad; a una verdad nueva no se le puede abrir campito en la vida de uno, un huequito e instalarla allí, la verdad es algo que se reprime o lo cambia a uno. Si es una verdad nueva, pero uno no se adapta a ella, la reprime, la tergiversa traduciéndola a lo ya sabido, y la puede reprimir así: "Ah, si es lo mismo que yo pensaba"; la puedo reprimir de mil maneras, por ejemplo, olvidando la cosa (es la forma dura de la represión histérica): "¡No me acuerdo de nada!". La puedo olvidar por reorganización, por anulación (como se hace en la neurosis obsesiva). Pero si la asumo es ella la que transforma, entonces la verdad no es la realidad. Lo que está irrumpiendo en el arte es una verdad que tiene una curiosa historia, que es la historia del arte,

digo curiosa por su extraña validez, es decir, es una validez que va más allá, irrumpe y surge a pesar de las ideologías con las que va mezclada, de tal manera que puede que nosotros ya no tengamos nada que ver con lo que pensaban desde el punto de vista político o religioso; los artistas que hicieron grandes obras, con los arquitectos de Santa Sofía, con los grandes pintores del Renacimiento. Y sin embargo, allí nos reconocemos, allí reconocemos una obra que es válida para nosotros, una validez que se mantiene y se establece más allá de las ideologías, más allá de las convicciones políticas, religiosas y que mantiene su capacidad de comunicar y transmitir la historia de todas las grandes y sucesivas formulaciones de una verdad que sigue válida, después de que ya no lo son para nosotros las ideas de quienes la encontraron. Esa es la historia del arte, enigma de su validez. Es interesante ahora que vamos a ver un poco de Marx, en ese punto la posición de Marx fue la misma; es curioso ver, por ejemplo, la manera de abordar el problema que tiene Freud. Cualquiera puede leer *Interpretación de los sueños*, capítulo "Sueños típicos, el sueño con la muerte de personas queridas"; es la primera vez en que Freud habla del *Edipo* de Sófocles, ¿cómo lo aborda? Lo aborda diciendo que el enigma es que nos emocione tanto. Ese es un punto muy interesante de abordar el *Edipo*, porque es una manera de interrogarse sobre su sentido, aquello que sobre su sentido captamos aún hoy; si el sentido fuera exclusivamente político, como pretenden no pocos mitólogos contemporáneos, entonces ya no nos entusiasmaría mucho una pelea por la vigencia de un rey en la Grecia de hace dos mil seiscientos años, ya no sería para nosotros muy conmovedora la lucha por las formas de la transmisión del mando, si nos emociona es porque ahí hay otra cosa, otra verdad que existe para nosotros. Ahora bien, es interesante observar que Marx decía que era muy distinto pensar en el arte refiriéndose a los griegos, desde el punto de vista de sus condiciones de producción, saber por ejemplo que la gran literatura épica corresponde a un período histórico, y que hoy no se podría escribir como escribía Homero, con sus dioses; Vulcano no sonaría bien en la época de los altos hornos de producción de acero, decía Marx, ni Hermes transmitiendo noticias en la época de las comunicaciones modernas (se refería al telégrafo) con sus alitas en los pies; pero lo importante no es saber que eso pertenece a una época, sino, como se pregunta Marx, ¿por qué nos emociona hoy, por qué es válido para nosotros hoy?

Marx sabe muy bien que en el arte irrumpe una verdad y que esa verdad irrumpe no a causa de la ideología del artista, sino generalmente a pesar de ella. Él lo que tiene a mano es Balzac, Balzac fue para él un maestro y con respecto a Balzac dice aproximadamente lo mismo que Freud decía con respecto a Dostoievski y Shakespeare; dice Marx que debe a Balzac más que a todos los economistas e historiadores franceses juntos, en lo que se trata de su conocimiento de la sociedad moderna; él dice, y era un artista, allí es donde se trae la verdad de nuestro mundo. Mucho debió haberle gustado la literatura de los campesinos en donde Balzac describe la descomposición del campesinado, su conversión en proletariado y anuncia una sociedad en donde el proletariado se liberará y ya no habrá más propiedad privada. Marx sabe muy bien que Balzac era católico y monarquista y lo sabe porque Balzac no hace de ello ningún misterio, lo proclama en el prólogo a *La comedia humana*:

Toda mi obra se basa en dos verdades que se encuentran en el pasado por la simple razón de que son eternas: la monarquía y el catolicismo.

Pero al leer aquella frase, Marx no cerró el libro, simplemente no la tuvo en cuenta, sabe que el arte es otra cosa; el arte permite la irrupción de una verdad que no se agota en las ideologías, aunque sean marxistas; se permite diferenciarlo de toda propaganda voluntaria y de una determinada idea, partido o grupo, porque allí irrumpe una verdad mayor, aún más, una de la que a veces no podemos dar cuenta conscientemente. Curiosamente lo que a Marx le gustaba más de *La comedia humana* no eran los campesinos, como se quiere suponer, y como suponen muchos marxistas que les falta la lectura de la correspondencia, porque él cuenta en una carta que lo que más le gusta es "la obra maestra desconocida", donde el capitalismo ya no está visto como descomposición del campesinado, como conformación del proletariado, sino como crisis del arte.

Vamos a ver este otro problema. También en Marx se puede ver una verdad artística, una historia del arte que hay que buscarla sobre la misma incógnita que Marx pronuncia: cómo es posible que entre tantas ideologías que han caducado, entre tantas consideraciones de interés económico, de intereses políticos, que van caducando, cuando pasan las formas de producción y las relaciones sociales y los modos de producción a las que están inscritas, sigan vigentes aquellos men-

sajes, en los cuales él seguía estudiando. Porque hay que saberlo, sus alumnos no veían con buenos ojos que en la época, nada corta por lo demás, en la cual escribía *El capital* se pasara tanto tiempo leyendo a Eurípides, leyendo a Shakespeare, leyendo poetas, a Dante, que cita varias veces en sus obras, a Goethe una y otra vez; Kugelmann se enojaba. Marx sabía que había una confrontación profunda entre el capitalismo y el arte, aunque no pudiera dar cuenta en detalle de ella todavía; sin embargo, es interesante por lo menos, ver este aspecto del enfoque de Marx. Como es muy conocido, el análisis más desarrollado que hizo Marx del mundo capitalista es un análisis de la forma de acumulación, es decir, un análisis de la manera como opera lo que él llamaba la ley del valor, es un tema que él desarrolla en *El capital*, pero que es indispensable si queremos hablar con alguna seriedad de su enfoque.

Digamos, pues, que lo que Marx allí describe como forma de valor en el análisis del valor de las mercancías es la manera como una sociedad en la que la producción es social y la apropiación es privada. Lo que quiere decir es que la división del trabajo ha llegado tan lejos en una sociedad capitalista que ya todo es producto del trabajo social ¿quién hace una camisa? Los que siembran algodón, los que trabajan en la fábrica de camisas, las costureras, los que pegan botones, los que producen la comida, los que trabajan en los medios de transporte, los que producen los medios de transporte, los que sacan los metales para producir los medios de transporte, es decir, que el autor de la camisa es toda la sociedad, todo el trabajo social, pero la propiedad no es de todo el mundo, ni mucho menos. La producción es social, y la apropiación es privada; la forma de apropiación es el cambio y el cambio que conserva el poder. El poder sobre el trabajo social, ese es el valor; el valor que contiene una mercancía, es el poder que tiene sobre el trabajo social; porque toda mercancía en un mundo de cambio se puede cambiar por dinero y el dinero es el poder sobre el trabajo social, sobre el trabajo pasado si el dinero se gasta en forma de compra de productos. Si se gasta en forma de pagar un salario y pone a la gente a la que se le paga el salario a trabajar para uno, de manera que al fin y al cabo el dinero es un poder sobre el trabajo.

El análisis es muy sencillo si uno estudia la cosa en cualquier ejemplo: cualquier fenómeno monetario es la apariencia de un fenómeno más complejo que es el valor; la transferencia de valor, es decir, de poder sobre el trabajo. Ejemplo: ¿qué quiere decir inflación? que los

precios suben, desde luego, pero no quiere decir que todos subirían al mismo ritmo, porque entonces no pasaría nada, no subiría nada, sino que cambiarían los números de los billetes; lo interesante de la cosa es que no suben todos al mismo tiempo y entonces lo que hay es transferencia de valor, es decir, de poder. Más claro: si cuando yo tengo tierra en la ciudad, en engorde, esperando que se valoreice en un período de por ejemplo, diez años, esa tierra vale diez veces más de lo que valía y en el mismo período el salario se ha multiplicado por cinco, yo tengo el doble de poder sobre la clase obrera que tenía antes, porque puedo vender ahora mi tierra y comprar el doble de jornales que con la misma tierra compraba antes, eso es inflación.

El análisis del valor es un análisis de las transferencias de poder y de la conservación del poder; lo que constituye, pues, el valor de las mercancías es que se convierte en un poder sobre el trabajo. Ahora bien, es esencial que el poder, es decir, la propiedad se conserve en los procesos capitalistas. Hay un capítulo entero de *El capital*, el V, que se llama "Proceso del trabajo y proceso de valorización", donde se describe que allí donde no se incrementa el poder, entonces no se hace nada. En otra forma más sencilla, nadie se pone a hacer camisas por el hecho de que haya mucha gente descamisada, sino porque quiere aumentar un capital; si la gente descamisada no tiene con qué comprar camisa, que se quede descamisada y que le convenga el aire; se hace aquello que sostenga el poder. Ese es el análisis del capital; ese análisis muestra una cosa: lo que no circula, el valor que no circula, desaparece. Todo el segundo tomo del libro en una forma extraordinariamente bella, está dedicado a la circulación, es decir, la velocidad del proceso es esencial al proceso. Ejemplo: ustedes le preguntan a un vendedor de discos, por qué en lugar de vender salsa no vende música clásica, y él les responderá, porque si invierto diez mil pesos en música clásica, me demoro en recobrarla seis meses, en cambio vendiendo salsa la recobro en un mes; es decir, la circulación decide, la velocidad del proceso es esencial.

El capitalismo es un mundo de afán, todo tiene que hacerse rápido, esa es la forma esencial de la sociedad, la estructura misma de la producción capitalista, el afán. El afán ha existido en todas las sociedades, desde luego, pero un afán natural, es decir, la señora está de afán porque está pariendo, hay que llamar a que venga la parturienta y no podemos ir despacio, estamos de afán; estamos de afán porque está lloviendo y se nos va a podrir la cosecha, si no la guardamos

ligero, etc. Pero en el capitalismo el afán, es constitutivo de la sociedad: se está de afán, se produce de afán, se vive de afán. El capitalismo es un acelerador histórico; todo se vuelve veloz, porque el que se demore está perdiendo plata. Ese segundo tomo es una muestra terrible de la agitación capitalista. Los economistas, enemigos del marxismo, estiman mucho ese segundo tomo porque es la primera vez que se ha hecho un análisis de conjunto de la economía capitalista, se llama "Los cuadros de la reproducción".

Toda la técnica está movida por la necesidad de aceleración, de generalización, de homogeneización del producto. La racionalización es la cuantificación; todo debe ser producido cada vez más rápidamente y se deben conocer de antemano los costos y las combinaciones. El análisis que Marx hizo de esto es muy interesante y múltiple; por una parte hizo el análisis de la irracionalidad del sistema mostrando las crisis, el hecho de que los productores al encontrarse en el mercado no saben sino a última hora si produjeron demasiado o demasiado poco y ese saber lo dan los precios; si produjeron demasiado no vale nada, por lo menos una parte del producto, si produjeron demasiado poco se vuelve carísimo.

Eso lo saben todos y la parte crítica del asunto, pero no es la parte principal como algunos creen; la parte principal y la que nos encamina a considerar el arte es la crítica, no de la irracionalidad del sistema, sino la de su racionalidad como una racionalidad perversa. Ese es el punto que me interesa introducir. Racionalizar la producción: traigan los ingenieros, traigan los contabilistas, que proyecten aquí los unos, que analicen los costos, todo debe estar contabilizado, todo previsible, todo cuantificado, rápido, nada de costos inútiles, análisis de todo lo suprimible, así, algebraico, lo desgajable de la producción, cada vez más racional. Todo el mundo va a participar en esta producción al máximo, sin que importe lo que le pase al productor ni al consumidor, lo que importa es que se acumule rápidamente el capital. Esa es la parte perversa de la cosa, es una racionalidad de los medios, es decir, los medios de cómo llevar a cabo esa operación, deben ser los más racionales posibles, pero el fin perseguido está fuera de análisis, no hay una racionalidad de los fines; no nos importa si al hacer eso se perjudican los productores y también los consumidores y también la naturaleza, por ejemplo, que se produzca mucha polución, no, lo que interesa es que se incremente el capital. Eso es lo que llamaba Kant "una racionalidad de los medios", uno puede ser racional con los me-

dios, aunque se proponga el fin más irracional. Preguntar por ejemplo, ¿cuál es el medio más racional para asesinar a su hermano?, desde luego no debe comprar el veneno en la droguería de enfrente de la casa; es mejor que días antes se haga aparecer como muy amigo del hermano y en muy buenas relaciones, es más racional, etc. Se puede ser muy racional sin que se ponga en cuestión el fin que se propone. La sociedad capitalista es una racionalidad de los medios, el trabajo debe ser racionalizado en esa forma, mínimo de costos, mínimo de tiempo, máximo de tontería; ninguna iniciativa del trabajador, que se convierte en un autómatas; que se pierdan ocho horas de la vida y el resto en buses, eso no importa, lo que importa es que eso va a producir, a producir más. Esa lógica hace que la técnica no sea apropiada por el hombre, sino por el capital (esa distinción es de Marx). Marx decía que en una sociedad en la que no reine el capital podría la técnica ser apropiada por el hombre, es decir, convertirse en tiempo.

Pero la técnica no se ha convertido en el sistema capitalista en tiempo, sino en más afán. En tiempo, porque esa es una de las fórmulas de *El capital*, "el tiempo es el espacio de la libertad", es allí donde el hombre puede desarrollar sus posibilidades; porque para Marx la libertad no era ninguna entelequia curiosa, ni una metafísica del libre albedrío culpable, ni nada por el estilo, sino una situación concreta, una posibilidad real de desarrollar aquello que está implícito, es una estructura de posibles efectivos y la falta de libertad es una inhibición por las circunstancias de posibles reales. Eso es muy importante en el pensamiento marxista, la concepción de la libertad solamente como liberación, de liberación concreta, de posibles, eso se da en el tiempo. Lo que es interesante es que cuando Marx analiza la técnica como tendencia en *Los fundamentos de la economía política*, dice que la técnica capitalista tiene una tendencia a la automatización, tendencia que es absolutamente inevitable y necesaria y que no depende de nadie, también es una tendencia del capital, no del capitalista, sino del capital. Por lo demás, Marx considera al capitalista como un empleado del capital: si sigue las leyes de la acumulación, adquiere más capital, si no se quiebra, el capital lo destituye, es decir, no es de buena o de mala persona el que decide mejorar la maquinaria para tal parte del producto, lo que sucede es que si no la mejora otros la mejoran y él sobra.

Marx decía hace más de un siglo, que llegaría un momento en que el trabajo consistiría casi exclusivamente en la vigilancia de má-

quinas; cuando él lo dijo era difícil prever todo eso, pues en su época existía sólo la máquina de vapor; sin embargo, eso es lo que va a ocurrir dentro de poco, lo que ya casi vemos es una tendencia que Marx mostraba como inevitable en el proceso capitalista de producción y que saludaba por lo demás, por las posibilidades que crea. Porque su análisis del capital no es solamente un ataque, sino también una consideración de las posibilidades que le crea a la humanidad, lo mismo que los análisis de la propiedad privada (no es solamente un ataque, a pesar de ser un ataque a la barbarie y al egoísmo de la propiedad privada, pero también hay un elogio, porque creó el individuo personal, el individuo diferenciado, lo sacó de la comunidad anónima y ese individuo, cuando se superen las limitaciones de la propiedad privada, no se volverá a una sociedad primitiva, sino que se conservará el individualismo que generó la propiedad privada como un éxito, pensaba Marx, que era muy individualista).

Hay que ver pues, la complejidad del hombre, él llamaba a eso dialéctica, al que no le guste la palabra llámelo complejidad que con eso tiene. Un pensamiento multilateral en el que Marx va a mostrar que la técnica puede liderar en una sociedad que no esté regida por la ley de la acumulación del capital, y ahí es donde muestra que "el tiempo es el espacio de la libertad"; se generará el tiempo en el cual el hombre pueda sufrir una gran mutación, en el que pueda superar aquella época algo triste en que había un período de la vida en que se estudiaba y otro en que se trabajaba; se estudiaba sin trabajar y se trabajaba sin estudiar.

Vendrá una época en la que el consumo no sea la repetición del individuo biológico, de su signo de clase porque compra tal marca de automóvil, de ropa, por sus necesidades, sino que el consumo se vuelva productivo, renovador del individuo. ¿El "consumo" de qué? Del arte, de la ciencia; sólo el consumo del arte hace que se transforme el consumidor, no sólo que se repita y se sostenga, no que solamente se señale: "Yo pertenezco a los que compraron el Renault 18 y no como usted a los del 12"; no que solamente se distinga y se diferencie, sino que se transforme, que se abra a sí mismo, a la vez que a los otros, que se abra al régimen del pensamiento. Esa era la guía y la meta de la nueva racionalidad que Marx tenía en mente, no fue ninguna casualidad que estuviera estudiando continuamente a Shakespeare (sabía de memoria gran parte de su obra) y a Eurípides y a Goethe, cuando escribía *El capital*, pues él estaba aproximándose una y otra vez a la

guía fundamental de su pensamiento, el arte como clave radical de una sociedad efectivamente nueva; el arte como tendencia de una nueva forma de consumo, que no sea la reproducción de las clases como él describió el consumo en la sociedad capitalista.

El capitalismo es una fábrica de capitalistas, no solamente produce máquinas para hacer máquinas y para hacer productos, no solamente reproduce todo lo que se gasta en un ciclo; la materia prima, los combustibles, la máquina desgastada, sino que reproduce las formas de propiedad por medio de los salarios, reproduce la clase obrera por medio de las utilidades, reproduce la burguesía porque las utilidades se pueden acumular y los salarios no. No solamente es una reproducción de la distribución de las formas de propiedad sino que también es una reproducción de sus clases, de sus criterios ideológicos, de los motivos por los cuales trabajan; no son su superación, no son su pasión, no son su amor, no son su gusto, es el status, es el señalar a qué clase se pertenece. Es el salario, hay que trabajar porque si no no le pagan a uno, hay que reinvertir porque si no uno se quiebra, hay que estudiar aunque para nosotros no signifique nada lo que estamos haciendo.

Eso es lo que Marx llamaba el capitalismo, y lo que tenía en mente era una sociedad en la cual las necesidades se satisficieran con un mínimo de tiempo de trabajo y el resto fuera, no para repetir al hombre, ni menos aún las clases, sino para transformar al hombre, para que el hombre fuera un producto de su trabajo y de su consumo y un creador, el ejemplo que se le ocurre cuando se pregunta *¿qué podría suceder en una sociedad como la que aquí imaginamos?* Él dice que sería una sociedad en la que el hombre podría adquirir "una nueva seriedad", un nuevo sentido de la dificultad. Él no se imagina al individuo satisfecho, mirándose la barriga, llorando de aburrimiento o babiándose de contento; él lo que se imagina es exactamente lo contrario, una sociedad en la que haya cada vez más necesidades insatisfechas, más sutiles, más sensibilidad, más necesidad de crear, más necesidad de pensar y un mundo artístico en el cual vivir y que haya que estar haciendo continuamente. Es una desgracia creer que Marx es un economista y que su análisis del mundo moderno es un análisis económico; él es un crítico de la economía y su perspectiva es esencialmente artística. En el próximo capítulo veremos cómo pensó Marx el problema de la ciudad y luego cómo se ha presentado el problema de la ciudad.

Ciudad e identidad

Así como se encuentra en la obra de Marx una reflexión continua desarrollada sobre el valor, que estaba resumiendo rápidamente en el capítulo anterior, existe también una preocupación que ha sido menos desarrollada y sobre todo que se encuentra más dispersa en el conjunto de las obras, desde las obras de juventud hasta las últimas escritas en el año 1882 y es la consideración sobre el valor de uso y el problema del objeto útil y la necesidad. Esto en Marx está mucho menos desarrollado y mucho más disperso, pero es igualmente muy importante. En las obras de juventud, principalmente en este caso en *Los manuscritos económico-filosóficos* del año 1844, nos encontramos con una reflexión muy notable que va a tener muchas consecuencias en la concepción que Marx se hace del proceso social y en el estilo de la crítica marxista, se trata de su consideración acerca de la riqueza y su distinción de una riqueza concreta y una riqueza abstracta.

Marx definía la riqueza abstracta como una relación de poder y de propiedad, esa relación ha sido estudiada muy largamente luego en las obras de Marx, por ahora basta saber que Marx la considera en primer lugar, negativamente; la propiedad como derecho es considerada negativamente, es decir, como el derecho de excluir a otros. En otros textos en los cuales se refiere más claramente a los medios de producción, Marx define directamente la propiedad como expropiación. Por ejemplo, haciendo una discusión con el derecho, con la concepción jurídica, que generalmente desde el derecho romano hasta nuestro tiempo sigue definiendo la propiedad como una relación con las cosas, derecho al uso y al abuso de las cosas.

Discutiendo ese principio, Marx sostiene que la propiedad no es una relación con las cosas, sino con los otros hombres, y es una relación de expropiación; es por tanto una relación social (la relación de un hombre con una cosa no es precisamente una relación social); esto se ve muy claro en los medios de producción, estudiándolos se puede llegar a ver la propiedad como expropiación. Es decir, para simplificar un poco, si uno se pregunta ¿qué tiene un individuo, propietario de

una hacienda por ejemplo, de tres mil hectáreas? Entonces uno dice: tiene un papel en una notaría en el que dice que eso es de él. Por una parte tiene eso, pero eso no sería mayor cosa; otra cosa que ya es más interesante y más concreta que un papel en la notaría, es que se podría decir que tiene a la policía de su parte, es decir, que si lo invaden allí campesinos sin tierra, la policía los saca. Eso es ya algo más concreto que un papel en una notaría, se parece un poco más a la propiedad; pero tampoco serviría de mucho por sí solo el hecho de tener la policía de su parte, pues al fin y al cabo la policía no produce nada, la policía no da utilidades. Lo que tiene es otra cosa, todavía más interesante que la policía: el hecho de que haya mucha gente sin tierra que no tenga en dónde trabajar, y que necesita hacerlo para vivir. Eso ya resulta más interesante, porque permite arrendarla, ponerla en aparcería o conseguir peones que se la cultiven, de otra manera no tendría nada, aunque tuviera la policía de su parte y el papel en la notaría. En otras palabras, el centro y el secreto de la cosa es la expropiación de otros, esa es una fórmula muy clara cuando se trata de los medios de producción; una fábrica, la tierra que excede a lo laborable por su propietario y su familia, la pequeña producción campesina. Ese tema en cambio, no es aplicable de manera directa y clara a los valores de uso, en términos generales e indiscriminados; no se podría decir, ni mucho menos, que yo tengo una camisa en la medida que muchos otros vayan sin camisa, ni que yo tengo casa sólo en la medida en que los otros estén en la calle o estén durmiendo debajo de los puentes; pueden tenerla todos y eso no me quita la mía, es decir, en el sentido del consumo, en primer lugar. Es muy fácil también en la dirección del pensamiento marxista, para mantenernos primero en ese nivel muy sencillo, mostrar otra forma de la propiedad como relación de apropiación y no de expropiación, que no es exclusiva y que no se puede definir en términos de polarización (propiedad es expropiación de otros), o por lo menos no es necesario.

Ahora, lo que Marx quiere plantear con el tema de la riqueza abstracta y de la riqueza concreta es otro problema en cuanto a los denominados valores de uso; veremos que esa terminología del valor de uso y en general de los bienes de consumo y del consumismo, es un poco vaga y había de superar esa concepción. En la descripción de los valores de uso Marx de todas maneras muestra que el acceso al valor de uso, aunque no dependa de la exclusión de otros, sí depende de la posición de aquél que accede, digámoslo así, para plantear la termi-

nología tradicional: es necesario que el sujeto esté a la altura del objeto. Quiere decirse con esto, por ejemplo, que el sujeto lo necesite realmente, que no se le convierta en una propiedad abstracta, quiere decir, que el sujeto pueda disfrutarlo realmente; allí Marx da como ejemplo el arte, pero se pueden tomar muchos otros ejemplos de viajes o de muchas otras cosas en referencia al tema de la propiedad para orientarnos en esta dirección.

Es fácil comprender la diferencia entre riqueza concreta y riqueza abstracta con respecto al arte; dice Marx que la mejor música no tiene sentido alguno para un oído no musical, cosa muy interesante porque con eso se inicia un tipo de crítica a la relación de simple propiedad que tendrá mucho futuro. Quiere decir: todo el mundo sabe que un individuo puede tener, en nuestro tiempo o en cualquier tiempo, el acceso a un determinado número de cosas a cuya altura no está, es decir, un sordo puede comprarse toda la obra de Mozart, desde luego, si tiene con qué comprarla, nadie tiene qué decir nada al respecto y tampoco necesitaría ser sordo, simplemente sería suficiente que no tuviera nada que ver con la música para que su inmensa discoteca fuera lo que Marx llama una riqueza abstracta; también podría tener otra riqueza abstracta como biblioteca, también podría tener viajes como riqueza abstracta, ser llevado por ahí, por alguna agencia de turismo de cabestro por cien países y vuelto a traer y desempacado de nuevo en su casa, después de grandes costos, había conocido algunos países como riqueza abstracta, como el sordo las obras de Mozart.

Se puede desarrollar muchísimo la riqueza abstracta, la riqueza que no depende de la relación entre el sujeto y el objeto, aquella en que el sujeto no está a la altura del objeto, sino que tiene acceso a él a través del intermediario en el que todos estamos pensando, el dinero, que es a lo que se refiere Marx, como el medio de la riqueza abstracta. Y se puede llamar también la democracia abstracta, dicho a lo guasón, el derecho de cualquiera a cualquier cosa independiente de la posibilidad y de la necesidad. Ahora, hay otra manera de riqueza que no está en una relación directa con la anterior, es la riqueza concreta. Desde luego que si uno considera una finca como un bien de producción (estábamos hablando de una hacienda hace poco) su propiedad puede ser definida como una exclusión, es decir, una expropiación de otro; si uno considera esa finca como un conjunto de muchos otros elementos, la propiedad ya no puede ser simplemente concebida, por-

que no hay más que una apropiación. Por ejemplo, esa finca puede tener un río y unas arboledas hermosísimas; pero eso no es para cualquiera, es mucho más propietario de eso un pintor que se pasee por allí, que el propietario que no puede ni siquiera conocerla sino simplemente recibir su renta; es decir, hay otra dimensión de los objetos, de los objetos no solamente como cosas, sino como posibles. Ejemplo: un libro o un piano, o cualquier otro objeto, pero un conjunto de posibles que no se pueden pensar, sin pensar en aquellos que se relacionan con los objetos, incluidos los paisajes, las relaciones interhumanas. Hay pues una noción de la multiplicación de la riqueza que desde el comienzo Marx verá como una noción de la multiplicación de la necesidad, empleando allí un término muy general, el término necesidad, sobre el cual sólo quisiera especificar por ahora un punto. Marx habla de necesidad advirtiendo que trata la necesidad como un fenómeno histórico, es decir, no como un fenómeno natural o biológico, porque no hay ninguna necesidad en el caso humano que no esté históricamente ya determinado. Marx lo expone en los siguientes términos:

El hambre es hambre, pero el hambre que se satisface con carne cruda y dientes y uñas, no es la misma que sienten aquellos que han pasado la vida comiendo carne asada con cuchillo y tenedor, ni tampoco la satisfacción de la necesidad es la misma.

No debemos considerar la necesidad como en una forma propiamente ahistórica, sino como un fenómeno histórico-simbólico. Es en ese sentido, la necesidad como correlato con una parte personal que depende del desarrollo propio de una persona, como organización histórica y organización simbólica, es en ese sentido que la necesidad hace que la riqueza deje de ser abstracta y se vuelva una riqueza concreta, si alguien la necesita. Pero necesita allí que se desarrolle en una forma más amplia, por ejemplo, en ese mismo texto Marx dice que piensa en el comunismo (es un texto muy utópico) no como una sociedad de la satisfacción de las necesidades, sino una sociedad capaz continuamente de multiplicar las necesidades humanas y por lo tanto, de crear una insatisfacción creciente, de hacer que aquello que es hoy suntuario se convierta en necesario. Por ejemplo, un gran desarrollo artístico, un conocimiento y una riqueza profunda, ya no una riqueza en ese contexto a la apropiación por el individuo concreto de lo que la humanidad ha producido como arte, cultura y saber, apro-

piación que será una necesidad creciente del individuo concreto. Es en ese sentido en que él precisa el desarrollo de la sociedad. Quería, pues, traer a cuento su teoría de la riqueza concreta y la riqueza abstracta para desarrollar un poco una frase que había dejado al aire la vez anterior de que en el pensamiento de Marx el desarrollo de la sociedad como efecto de una racionalización de la producción y de un ahorro de tiempo —que era para él efectivamente lo más racional y esencial— era una multiplicación de la riqueza en el sentido de un incremento de la necesidad, de un incremento de la necesidad de arte y de conciencia y de cultura y de una multiplicidad de las relaciones humanas.

Hay en esto una perspectiva que se ignora por completo cuando se imagina —como es muy frecuente hoy, y por razones históricas probablemente muy explicables— la voluntad de transformación propia del marxismo como la voluntad de la satisfacción de necesidades, olvidando que desde el comienzo y en todo su desarrollo Marx siempre pensó en términos de la multiplicación de las necesidades y de la generalización creciente de la insatisfacción humana.

Ahora, el fenómeno de las formaciones colectivas, del crecimiento de las unidades colectivas, el fenómeno del desarrollo de las grandes ciudades en el siglo XVII, XVIII y XIX hace que el hombre se vea enfrentado no propiamente con un problema exclusivo al consumo de bienes o de cosas, sino a un fenómeno mucho más vasto, que ya la palabra consumo no nos daría propiamente una noción adecuada que nos sirva para pensar, por ejemplo, en términos de arquitectura o en términos de urbanismo. Nosotros generalmente no hablamos de qué calles sería bueno consumir, sino en qué calle sería bueno vivir o qué plazas o qué tipo de relaciones sociales son posibles con una determinada organización del espacio, qué tipo de relaciones humanas resultan habitables y qué quiere decir allí habitable. Para que no resulte un corte muy abrupto quiero recordar que entre las múltiples gentes que se asombraron ante la experiencia de la gran ciudad estuvieron muy desde el comienzo también los marxistas. Ustedes ven por eso en la cultura y la literatura de la primera mitad del siglo XIX, no sólo de la primera mitad, pero es allí donde resulta el primer asombro de la gran ciudad, el fenómeno de la gran ciudad; en ese momento fue visto por muchas gentes que llegaron a ella desde las aldeas. Hoy las cosas se ven muy distintas, a nosotros nos queda muy difícil imaginar aquellas aldeas con unas que llamaríamos hoy pequeñas aldeas

(el Königsberg con su famosa universidad y sus grandes pensadores y sus músicos y sus pintores, pues era diez o quince veces más pequeño que Palmira y así estaba llena Europa de esas aldeas), a nosotros ya nos queda un poco difícil concebir aquello que, sin embargo, hace muy poco, hace dos siglos fue así, y siglo y medio también era así, (de Tubinga, salía Hegel para Jena pero Jena era mucho más pequeña que Santander de Quilichao, lo que pasa es que allá estaba la gran universidad). Cuando estas gentes producían con una forma de existencia que nosotros vemos tan extraña para nosotros, veían la gran ciudad con un asombro muy grande que ya nosotros hemos perdido. En una obra muy notable de Engels que se llama *La situación de la clase trabajadora en Inglaterra*, una de sus primeras obras y la que tuvo una más grande influencia sobre Marx, a quien la cita con gran respeto y reconoce continuamente lo que le debe, dice Engels lo siguiente:

Cosa extraña ver una ciudad como Londres, allí uno puede caminar durante horas sin descubrir ni siquiera el comienzo de un final, sin encontrar el menor signo que indique al menos que ya está vecino el campo, ¡qué prodigiosa centralización! Esta reunión en un solo punto de tres millones y medio de hombres ha centuplicado la fuerza de estos tres millones y medio, pero no se descubre si no más adelante el sacrificio que puede costar esta multiplicación de la fuerza. Después de haber caminado durante varios días por el pavimento de las grandes ciudades, uno se da cuenta por primera vez que los londinenses han debido sacrificar la mejor parte de su humanidad para realizar estos milagros de civilización, de los que su ciudad se mantiene tan orgullosa, que todas las fuerzas que en ellos dormitan necesitan permanecer improductivas, necesitan ser inhibidas en su desarrollo para que esta ciudad exista, por ello mismo la multitud de las calles tiene algo de antipático, algo de repugnante para la naturaleza humana; estos centenares de miles de individuos que pertenecen a todas las clases sociales y a todas las condiciones humanas que aquí se aprietan y se codean, cuesta recordar sin embargo, que son hombres con las mismas cualidades, aptitudes y que todos tendrían el principio del interés de llegar a ser felices y sin embargo, aquí corre el uno al lado del otro como si no tuviesen nada en común, nada que hacer juntos, ninguna empresa que los ligue. El único punto sobre el cual están de acuerdo tácitamente es el de que cada uno vaya por la parte derecha de la acera para que no se choque con la

corriente que viene en el sentido inverso y para que el río no se detenga; nadie tiene ni siquiera la idea de que el otro merezca una simple mirada o pueda tener algún interés propio, esta manera de acumularse los individuos en una masa cerrada, en tan pequeño espacio, hace surgir de manera terrible y escandalosa, la indiferencia más brutal de que cada uno es capaz. La imposibilidad de aislarse en su propio interés privado los lleva a todos a refugiarse en él.

Esta es una visión que se repite frecuentemente en los comienzos del siglo XIX, desde luego uno de los momentos en que esto puede verse de manera más clara, es en la manera como lo tratan los artistas. Puedo recomendarles algunas cosas a los que les interese la historia de este problema, cómo se inició y cómo fue vivida desde el comienzo la gran ciudad; por ejemplo, Poe escribió un cuento que se llama *El hombre de la multitud*; pero en la experiencia de la gran ciudad hay una obra que se destaca mucho y es la obra de Baudelaire *Las flores del mal* y en general todo el resto de su obra, *Los pequeños poemas en prosa* principalmente tratan este tema. Toda la obra de Baudelaire puede ser leída sin riesgo alguno como una respuesta a la experiencia de París, de la gran ciudad; por todas partes ustedes encuentran allí, al abrir un poema, "La calle ensordecedora en torno a mí rugía"; la multitud va y viene en toda la obra de Baudelaire, y no sólo de Baudelaire; les doy un ejemplo, el pensamiento de Balzac se ejerce en contra del anonimato, casi como una manía personal, y Baudelaire lo sigue en un texto extraordinario que se llama *Ventanas*, de los pequeños poemas en prosa. También a Balzac le pasaba una cosa muy similar, su manera de contraatacar, de volverse contra la agresión que para él era la gran ciudad. Ustedes se fijan que no se trata solamente de dos individuos que se sienten agredidos por ser artistas, por eso comencé por citar a Engels; en los artistas puede haber una sensibilidad, o si ustedes prefieren, una vulnerabilidad mayor, desde luego, pero no se necesitaba eso, Engels, no era un artista y se sentía agredido por las calles de Londres. El arte y el pensamiento con frecuencia, si no siempre, son un contraataque.

El arte de Baudelaire vive la ciudad como un ataque y ese ataque se caracteriza entre otras cosas por algo que ya está implícito en la descripción de Engels, la despersonalización, la muchedumbre como ataque a la identidad, la pérdida de referencias propias, el hundi-

miento en el anonimato. Algo que ha sido denominado de muchas maneras; los marxistas suelen llamar atomización o masificación. Depende mucho de los estilos de reflexión, cambia la forma de describirlo pero es el mismo fenómeno, el fenómeno de anonimato, de despersonalización, muchedumbre solitaria, etc.; descríbasela como se la describa, siempre fue vivida como una agresión. Un contraataque muy interesante es la obra de los artistas del siglo XIX que produjeron en las grandes ciudades.

Balzac se paseaba por París y tanto en las gentes que veía en los apartamentos cuyas ventanas estaban semicerradas o cuyas persianas estaban corridas, y la angustia de la dispersión que sentía por todo aquello era tal que empezaba a imaginar una vida en todas partes, una vida personal, una vida contable, algo más que una suma, algo más que una serie, y así hizo *La comedia humana*, sirviéndole como él mismo dijo "de secretario a París", es decir, tratando de establecer el acta y rescatando la vida de tanta gente masificada, volviendo a ver detrás de cada ventana una historia, una angustia, una esperanza, algo que existe y no la serie de las semejanzas simples, la serialidad mortal que le angustiaba mucho.

Continuamente se encuentran ustedes en la lectura de esas obras que son válidas, independientemente del siglo XIX, se encuentran ustedes con esa reacción ante una amenaza, que es la gran ciudad. En ese momento la gran ciudad comienza a crecer con un carácter vertiginoso; pero el mismo Balzac lo sabe. También hay varios textos de Marx muy notables en los cuales describe claramente por qué, *La lucha de clases en Francia*; y también muy interesante *El 18 Brumario*; en *El capital*, hay referencias notabilísimas, por ejemplo, el capítulo 24 del primer tomo y los estudios sobre la renta al final en el tercer tomo. Marx ha descrito, pues, ese crecimiento monstruoso de la gran ciudad, tratando de mostrar que el fondo y la forma de ese crecimiento está en dos grandes razones: en una parte la descomposición del campesinado, en el lenguaje marxista se llamaba campesinado a la unidad del trabajador y la propiedad de la tierra, descomposición se llama la pérdida de esa unidad, es decir, el trabajador queda sin tierra y la tierra pasa a ser del terrateniente. Existen estudios muy notables sobre ese tema, ejemplo: en el caso ruso está el estudio de Lenin *Desarrollo del capitalismo en Rusia*. El fenómeno ha sido visto durante mucho tiempo.

Lo que me interesa en este momento es mostrarles que uno de los elementos que vale la pena pensar de toda esta reflexión sobre la

ciudad y que comienza allí en el siglo XIX (como reflexión moderna, quiero decir) es este aspecto: que una gran parte de su crecimiento no procede de que nadie venga a ella porque le atraiga tal o cual cosa; ahora todavía los sociólogos del llamado efecto de demostración se imaginan que son las vitrinas de las ciudades las que atraen a los campesinos, o los cines, etc. En realidad lo que desde el siglo XIX se sabe es que son las gentes expulsadas las que acuden, mejor dicho, que su crecimiento tiene lugar por dos factores: la expulsión del campesinado del sector rural; una tendencia permanente de la forma moderna de la acumulación; prácticamente todos los países con diferentes cifras han tenido en una forma más o menos rápida un cambio de una inmensa mayoría de la población en el campo que va siendo expropiada y va acumulándose en la ciudad.

La expulsión progresiva del campesinado no solamente por la técnica, primero que la técnica está la concentración, eso ocurre en todas partes de manera más o menos violenta. En Inglaterra fue muy violento, en otros países ha sido menos violento. En Colombia nosotros tenemos un ejemplo extraordinario, lo que llamamos "La Violencia" es eso, la contrarreforma agraria, eso es la violencia, la generalización del latifundio. Allí donde había pequeña propiedad, es facilísimo seguir incluso nuestras estadísticas, por ejemplo, en el Tolima, sólo en 1952 se destruyen treinta y seis mil fincas campesinas; el latifundio crece por todas partes, en el Quindío, en el norte del Valle, en el Huila, todo un municipio queda de un solo propietario: Algeciras. Por todas partes ustedes ven la descomposición del campesinado, disfrazada desde luego de lucha de liberales contra conservadores, pero con un solo triunfador: el terrateniente y un solo perdedor: el campesino, ambos de los dos partidos; a ese fenómeno le llamamos violencia. Allí donde no había pequeña propiedad y por lo tanto nada qué robar para ampliar el latifundio, en la Costa Atlántica que ya era todo latifundio, aunque hubiera habido muchos godos y muchos liberales no hubo violencia, allí no valía la pena la cosa; fue principalmente en los sitios en que había mucho qué robar y las vecindades que produjeron los polos de crecimiento acelerado. Por ejemplo Cali en una década fue la segunda ciudad latinoamericana en crecimiento después de Sao Pablo, por la violencia del norte del Valle, Medellín, Bogotá; es decir, ese desarrollo se puede seguir en algunos países y también en Colombia. Aquí también se produjo la expulsión masiva y creciente, mientras aprueban decretos de reforma agraria que no se llevan a cabo porque la

aprueban los terratenientes y por lo tanto en condiciones irrealizables. En cambio llevan a cabo prácticamente sin decreto alguno la contrarreforma agraria, motivo por el cual la gente se acumula en las ciudades con gran velocidad; es decir, en las ciudades el fenómeno no es solamente crecimiento numérico, sino el hecho de que crece por gentes desarraigadas, expulsadas, desambientadas y el efecto segundo, que los propios pobladores urbanos van a ser desarraigados por un efecto diferente: la descomposición del artesanado, el artesanado es suprimido por la gran industria, un fenómeno muy conocido que hace que los carpinteros por un tiempo se sostengan mientras se producen las industrias de muebles, todavía se mantienen dependientes de los grandes almacenes algunos artesanos por un tiempo y luego la industria va convirtiéndolos a todos en asalariados. Ese es el otro proceso interno, es decir, hay un crecimiento doble: uno externo y otro interno.

Lo que es interesante observar en ese crecimiento es, pues, no solamente el factor que nos dan las estadísticas, sino que el crecimiento va acompañado de un fenómeno humano muy notable y muy característico de nuestra época y es el fenómeno de la pérdida creciente de toda autonomía relativa. La ciudad griega que a veces creció hasta cien mil o más habitantes, Atenas, pero que no tenía esos ritmos ni esos motivos de crecimiento; pero no debemos confundir estas ciudades con el fenómeno del crecimiento de la ciudad moderna, porque no se trata solamente del aumento del número de habitantes, sino que ese aumento está determinado por una característica muy particular, la pérdida de toda autonomía; quiero decir, de toda posibilidad de trabajar por sí mismo, como tiene el campesino con su parcela, de saber qué es lo que está haciendo, de resolver qué siembra. Por ejemplo, un zapatero sabe lo que está haciendo, sabe cómo se hace un par de zapatos, se reconoce en la calidad o en la mala calidad de su producto, sea con el orgullo o con la vergüenza que son dos formas de reconocimiento; en cambio el obrero en una fábrica, no tiene nada que ver con el producto ni tiene la menor idea de cómo ni cuándo se hace, ni dónde interviene o no. La pérdida de la inteligencia del proceso productivo, lo llama Marx, la pérdida de la autonomía relativa, en términos generales. El crecimiento de una barrera radical y terrible entre la producción material artesanal y la producción artística. En las ciudades italianas en la época inicial del Renacimiento, de los siglos XIII y XIV, no había una barrera entre artesanía y arte, y la multiplicación del arte y su contacto con la artesanía son

una misma cosa. Entre nosotros hay una ruptura absoluta entre lo uno y lo otro, la producción directa y la producción artística.

Ahora, eso hay que concebirlo así para poder pensar el efecto del desarrollo de las grandes ciudades; un efecto de depresión generalizada que ha producido muchas filosofías pesimistas, muchas ideas imposibles, sea como refugios personales o como simples utopías, por ejemplo, retorno al campo, retorno a la Edad Media, etc. Lo que tenemos por delante para que los hombres vuelvan a tener una autonomía relativa no es la Edad Media ni el campo ni la parcela ni el tallerito, de los cuales es mejor despedirse; lo que tenemos por delante es algo a lo que es mucho más difícil acceder: es el respeto, el respeto por las diferencias, la autonomía de la persona como persona, el tiempo para su formación, el espacio para decidir su vida. Eso es mucho más difícil que volver a la Edad Media, porque la Edad Media es imposible, no es más que un sueño romántico pero no difícil —lo imposible no es difícil, es una manera de declarar que uno no quiere meterse con el futuro, optar por lo imposible—. Ahora, en nuestra época hay una gran dificultad derivada de la crisis que vivimos para invertir el futuro; ese es uno de los problemas más graves de nuestra época.

Yo quisiera referirme con cierto detalle a esta cuestión, invertir, lo digo en el sentido psicoanalítico, poner allí su deseo; poner allí su proyecto, poner allí el foco de sus intereses y de sus trabajos, su atención; hoy es muy difícil eso: invertir el futuro. Descriptivamente, sin que por ahora podamos desarrollar los motivos, es fácil darse cuenta de que nosotros tenemos hoy una crisis de una hondura muy grande, tal vez de una hondura más grande de lo que pensó Marx; porque Marx describió la crisis como la crisis de un modo de producción que por su crecimiento ya era irreversible y que iba a conducir a una sociedad radicalmente nueva y sin clases, pero él la describió esencialmente como la crisis acumulativa, creciente de un modo de producción, del modo de producción capitalista y que llegaría a ser mundial.

Cuando les digo que la crisis que nosotros vivimos es probablemente bastante más grave y más aguda de lo que Marx pensaba, es porque no es la crisis solamente de un modo de producción, sino que es una crisis mucho más vasta; recomiendo un libro muy interesante de un antropólogo que ya mencioné, George Balandier que se llama *Antropológicas*, y es un texto de antropología pero de nosotros, de la modernidad, es decir, no solamente vale la pena estudiar a los nambicuaras, a los congos y a los yanomamas, sino también a los

parisienses y eso es lo que hace allí un antropólogo muy notable. Intenta con ellos también la mirada lejana con que los antropólogos suelen pasearse en las sociedades llamadas primitivas con bastante éxito; el asunto que allí encuentra es un problema que toda la sociedad trata a su manera; cómo organizar de un modo simbólico las identidades sobre la base de las diferencias naturales. En todas las sociedades hay un dato natural; las diferencias entre los hombres que no se derivan de la organización social ni de las representaciones ni de los valores ni de las ideas, sino las diferencias naturales, por ejemplo la diferencia entre hombres y mujeres, entre niños y adolescentes, entre adolescentes y adultos y ancianos, esas son diferencias naturales. Toda sociedad, sin embargo, tiene una determinada interpretación de esas diferencias, que le permite constituir a las gentes de esa sociedad una identidad dentro de la diferencia y por lo tanto, en el caso de las edades, hacer el paso de una edad a otra, como el paso de una identidad a otra. Toda sociedad se caracteriza por ejemplo, por la manera como busca el paso, como produce, con qué señales, con qué signos, con qué símbolos, con qué funciones, prohibiciones y posibilidades, produce el paso de la niña a la mujer, cuando viene la primera menstruación qué organizan; algunas hacen túneles por los cuales atraviesa la muchacha mientras las niñas las despiden en una punta y las mujeres las saludan de la otra; en otras la cosa es mucho menos idílica, la suben al tejado durante ocho días, otras las encarcelan. Lo mismo les pasa a los hombres en sus ritos de iniciación, a veces proceden a verdaderas carnicerías iniciales y propiciatorias, a las formas más terribles de lo que nosotros llamaríamos circuncisión, que se aproxima peligrosamente a la castración; pero todas las sociedades lo hacen de una u otra manera, todas tienen que adjudicar una identidad. Esa identidad es para que la sociedad no se hunda en una depresión colectiva, cosa que también ocurre en las primitivas, en una verdadera depresión colectiva. Entonces las secuencias de edad vienen a funcionar para las edades anteriores, a la vez como duelo y conquista, como una propuesta, como una esperanza, como una posibilidad, y esa es una de las formas de lo que yo llamo invertir el futuro.

Investir aquí en el sentido de poner allí su esperanza, su interés. Cuando les digo que en la sociedad nuestra queda extraordinaria y particularmente difícil invertir el futuro, me refiero más específicamente, desde luego, a la juventud. Nosotros vivimos en una época en donde en muy diversas áreas mundiales, no me estoy refi-

riendo solamente a nuestra parroquia, la juventud tiene una inmensa dificultad para invertir el futuro. Hoy más bien lo que tiene es una tendencia a temer el futuro, lo que significa un gran repliegue sobre el presente como disfrute, no como producción –porque la producción, la creación, la búsqueda, la investigación, el proyecto, la acción, postulan siempre un futuro y un desear ser después en el futuro–, sino como consumo puro, además, preferiblemente como consumo destructor; como consumo no productivo y no transformador, una tendencia muy fuerte. Esta tendencia se puede considerar, algunos así lo han descrito porque es un fenómeno muy conocido, como un repliegue narcisista, una supervaloración de lo estético, de lo corporal gimnástico, danzarín y demás de la moda, el narcisismo dirigido por las casas de publicidad que allí lo que parece más íntimo, más propio, resulta ser también la vía y el camino de los vendedores. Un repliegue sobre el presente como narcisismo, como esteticismo, como droga también; droga vivida como rebelión, es decir, aquel que pueda cambiar la realidad tal como es construida por el discurso del deber, por el discurso del otro, por el discurso de los mayores, por el horario de los mayores y tener una “nueva impresión” –digámoslo más pasivamente porque el asunto es pasivo–, una “nueva sensación” del mundo, siente que ha roto con la realidad que le están imponiendo, que tiene acceso a una realidad, incluso muy frecuentemente siente esto como una prueba de omnipotencia interior. No es solamente una tontería producto del efecto de una determinada droga, a veces drogas que tienen efectos desinhibidores, tienen la característica de que, como toda gran borrachera, sea por ejemplo, una borrachera colectiva sin trago, o una borrachera privada con trago o cualquier otra cosa similar con un desinhibidor profundo –la marihuana es uno, por ejemplo, muy eficaz–, producen muy poca autocrítica; también las borracheras colectivas en seco, detrás de un jefecito, producen una falta de autocrítica terrible y un sentimiento de grandeza, para eso no se necesita droga.

El contraste creciente entre lo que promete una vida monótona de deberes y la proclamación de la felicidad en el instante, en el presente, el deseo de no ver un futuro amenazador, lleno de oficinas grises, de horarios y buses y de tareas que uno no quiere llenar pero tiene que llenar para pagar cuotas y arriendos. En contra de todo eso la juventud quiere ser alegre aquí y ahora, y no dejan de tener razón los jóvenes al no invertir semejante futuro, sin embargo, si no logran

inventar un futuro, un futuro real, tampoco podrán hacer nada por transformar la sociedad, ni por buscar su propia felicidad. El problema es que el futuro es cada vez más difícil de invertir para la juventud, no por culpa de la juventud, sino del futuro que se les propone como real.

Que no venga ningún moralista a condenar tal o cual droga y sus perniciosos efectos porque el que la consume ve como más pernicioso el futuro que se le ha prefabricado y, en todo caso, como indeseable. Sus ocho horitas, más su busecito, sólo para repetirse en un apartamentico, mientras que la vida se va acabando año por año no es algo de invertir, desde luego. Si no se logra invertir un futuro distinto, con nuevas relaciones humanas, con otro valor, mientras no se logra inventar un consumo distinto que no sea el consumo creciente de cosas, con una disminución creciente de relaciones humanas, como está ocurriendo. Hay investigadores norteamericanos muy notables de este problema, que nos enseñan mucho, han descrito, incluso han hecho cuentas, porque a los norteamericanos les gusta hacer cuentas sobre todo, han hecho cuentas de cómo disminuye la conversación, es decir, el número de minutos por día que la gente se dedica a conversar para decirlo en sus términos, cómo va disminuyendo hasta aproximarse a cero, a medida que aumenta sin embargo la compra de objetos. Las relaciones humanas que sean efectivas, quiere decir, que prometan algo, colaboración, transformación, enamoramiento, cuestionamiento, adversidad, que prometan algo no solamente positivo, puede ser algo negativo, también lucha y puesta en cuestión de nuestras convicciones y nuestros valores, es decir, que prometan algo en general, que prometan entrar en contacto efectivo, disminuye a un ritmo terrible y eso es parte de lo que llamamos ciudad. Lo grave no es sólo diseño, desde luego desde el punto de vista estético, ustedes tienen razón si les aterra como arquitectos, ver la serie de cajones de cemento grises, enfilados al lado de una gran avenida, diseñado todo eso para los automóviles y para albergar una colmena que luego va a salir volada para su fábrica.

La ciudad se hace cada vez más grande y anónima. No se es de Chicago o Hamburgo como se era en otras épocas de Atenas o Florencia; es decir como formas de identidad, como inscripción en tradiciones determinadas y participación en realizaciones culturales colectivas.

En lo que suele llamarse ahora la crisis de la juventud se oculta, generalmente en formas negativas, regresivas (infantilistas), destructivas y autodestructivas, la exigencia de un cambio cualitativo:

no más de lo mismo, sino otra cosa, otra vida. Ya no esperamos nada del desarrollo económico y no moveríamos un dedo porque Cali se convirtiera en Chicago. Es verdad que la lucha contra la inicua y vergonzosa desigualdad y explotación económica es necesaria e inaplazable, pero no es suficiente.

La exigencia de una vida diferenciada, artísticamente productiva, abierta al debate y al conflicto teórico, político y científico, individual y colectivo, no es una exigencia secundaria o diferible; no se puede postergar para después del quinto o el décimo "plan quinquenal"; si no se pone desde el comienzo como estilo, motor y guía, no vendrá después, y esa exigencia es la única que puede sacudir en los más diversos estratos de nuestra sociedad la modorra, la depresión y el escepticismo.

Valorar el arte como algo esencial a la vida, como hemos tratado de hacerlo en estas conferencias, es sólo un aspecto de esa lucha por una nueva sociedad, pero es un aspecto fundamental.

Este libro se terminó de imprimir el día 12 de marzo de 2010, en los talleres de Editorial Lealón (Cra. 54 N° 56-46. Tel.: 571 94 43) de Medellín, Colombia. Se usaron tipos de 11 puntos Goudy Old Style BT para los textos y 14 puntos negro para los títulos, papel Propalibros beige de 70 gramos y cartulina Propalcote 1 lado de 250 gramos. La impresión estuvo dirigida por Ernesto López Arismendi.

