

Por JOSE ECHEVERRIA

INTENTARÉ aquí fundar en nuestra experiencia del tiempo una teoría del arte que respete la diversidad de las artes varias y que al par dé cuenta de su unidad y de su arraigo en el ser del hombre. No pretendo, por cierto, ofrecer una concepción acabada, sino sólo algunas sugerencias.

1. Quisiera decir ante todo que el tiempo humano posee, como es obvio, una cierta estructura: es retención de momentos pasados que adhieren al presente, es espera de momentos futuros que se añadirán a estos que ahora vivo, que se los «incorporarán» formando con ellos un todo. Una experiencia es temporal por la presencia-ausencia de otras, de las que algunas se me dan como presencia de lo *sido*, de lo que jamás volverá a ser como fue al ocurrir en presente, y es lo que llamamos *pasado*; y otras se me ofrecen en cuanto presencia de la posibilidad de ser vividas como nuevas y primerizas, y es lo que llamamos proyecto, expectativa, es decir, *futuro*. Aquí quisiera destacar esta característica del tiempo: su tendencia, a ordenarse en un cuerpo temporal, por así decir, y de hacerlo *según la pauta de lo último*.

Veamos un ejemplo de la vida cotidiana. Salimos de excursión un domingo: los hechos varios de ese paseo, los incidentes que en él ocurren, las observaciones serias o humorísticas que hacen nuestros compañeros, nuestro disfrute del mar, de la arena o del sol, todo ello está, por así decir, en suspenso, a la espera de una vivencia final —la del regreso— que clausura la secuencia, que coloca sobre ella y sobre cada uno de sus momentos un sello de aprobación o de rechazo. Lo mismo ocurre con esos tiempos más prolongados y complejos, porque formados a su vez de otros más breves, que son, por ejemplo, la infancia, los estudios universitarios, un noviazgo o el ejercicio de una profesión. Lo mis-

mo rige para la simple enunciación de una frase. Sólo cuando pongo un punto, cuando me callo o dejo de escribir, adquiere cada palabra un sentido por la función que ella tiene en ese todo que es la oración, o bien, al contrario se revela que no tenía ninguno. Lo mismo rige, por fin, para el gesto. Hago un movimiento con mi mano en el aire. Quienes observan no saben aún qué es lo que ello significa. Pero mi mano se detiene de pronto. Sólo entonces comprenden: era un saludo, o era un llamado, o estaba simulando que dibujaba una letra, o era un gesto desprovisto de significado (1).

(1) El presente trabajo fue leído el 28 de noviembre de 1962, en un coloquio auspiciado por el Departamento de Filosofía de la Universidad de Puerto Rico sobre el tema *Tiempo, arte y ética*, el que fue presidido por el Dr. Antonio Rodríguez Huéscar y en el que participaron como ponentes los profesores Georges Delacre, Jorge Enjuto y yo mismo. Al terminar esta lectura, dos profesores argentinos, los señores Eugenio Pucciarelli y Adolfo Carpio, señalaron que había cierta similitud entre la concepción del tiempo que yo había expuesto y la teoría de las totalidades sucesivas sustentada por el filósofo argentino Alberto Rougés, en su obra *Las jerarquías del ser y la eternidad* (Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1962, 1.ª edic., 1942). De regreso a la Argentina, el Dr. Pucciarelli tuvo la gentileza de hacerme llegar, gracias a la amabilidad del hijo del filósofo, Dr. Jorge-Luis Rougés, un ejemplar de dicho libro. Allí dice el autor: "El concepto de totalidad sucesiva va a conducirnos en seguida al corazón mismo de la espiritualidad... Nuestra tarea se facilitará grandemente si, en vez de iniciarnos con una definición, comenzamos por examinar un ejemplo típico de totalidad sucesiva, para indagar en él los principales caracteres de ésta. Lo encontramos dentro de nosotros mismos, siempre que nos observemos en plena actividad creadora. Pongámonos, pues, en la tarea de crear y expresar, al mismo tiempo, un pensamiento cuyo sentido esté pendiente hasta el momento mismo en que concluya su creación y expresión. Supongamos, para mayor claridad, que ésta requiera dos o tres frases que formen un breve discurso. Este constituirá un todo orgánico, puesto que el sentido del pensamiento va a hallarse pendiente hasta el final, de tal manera que entonces solamente, y no antes, se podrá conocer su significado. Pasado, presente y futuro del acto creador formarán, pues, un todo indivisible, a tal punto que sería lícito afirmar que los tres nacen y crecen juntos hasta que aquél haya terminado" (pág. 17). Y luego aduce el ejemplo de una melodía: "Así, las notas que se suceden van haciendo de las primeras notas, notas de una melodía, y las palabras que van formando una frase, van dándole un sentido a las primeras palabras, van decidiendo acerca de su significado, el que se halla así pendiente del futuro" (pág. 130). Más tarde había yo de encontrar una concepción análoga en el libro poco leído de José Vasconcelos *Pitágoras: una teoría del ritmo* (La Habana, 1916), y en la *Estética general*, de Alejandro Deústua (Lima, 1923). Tuve entonces el grato sentimiento de estar secretamente ligado a una familia de filósofos de este continente, de saberme intelectualmente emparentado en algún respecto con ilustres pensadores hispanoamericanos a los que, por desgracia, apenas había oído nombrar. Ello me llevó a destacar de un modo especial la actitud de estos filósofos, como representativa del modo en que Hispanoamérica ha abordado por su cuenta la filosofía, en mi libro titulado: *La filosofía y la Universidad hispanoamericana*, de próxima publicación.

Tal vez podamos darle un nombre a esta tan especial característica del tiempo vivencial. Yo propongo uno: *proceso*, en el sentido de avance o desarrollo hacia un fin. Según esto, diríamos que nuestro tiempo está sometido a una ley, *la ley del proceso*. Quisiera destacar las connotaciones del vocablo en el lenguaje judicial: el proceso es, desde luego, disputa, discusión, interlocución de dos o más personas; pero esta voz implica, sobre todo, que cada momento significativo de esta interlocución, desde el requerimiento o la demanda hasta la interrogación y la prueba, que cada argumento que las partes aporten a lo largo de su disputa, habrá de ser conservado con miras a una recapitulación, a una consideración y apreciación final en la sentencia. Acaso contra esta sentencia puedan intentarse todavía algunos recursos que vuelven a abrir la cuestión debatida, hasta que a la postre el proceso se cierra de una vez para siempre en lo que se llama *sentencia de término*. Entonces ya no caben nuevos recursos; entonces ya no quedan expectativas. El proceso todo adquiere su *figura*, se constituye en cosa, en aquello que en la jerga procesal se llama *cosa juzgada*, precisamente porque lo que se discutió en su curso ya no puede volver a discutirse.

Ampliando algo más estas observaciones, podríamos decir que los momentos diversos del vivir humano apuntan desde ahora a una sentencia de término que los consuma; que los procesos varios y las vivencias que los cierran no son sino anuncios, esbozos y prefiguraciones de la postrera sentencia que hace de nuestro vivir una vida, una vida vivida, concluida, juzgada. Cada episodio significativo, al igual que la vida en su conjunto, da cuenta de esta ley del tiempo humano: que el fin actualiza e ilumina su pasado y en el mejor de los casos lo justifica como tal. Ese viaje, esa amistad, tal trabajo que realizamos, tal empresa cumplida: siempre está ahí el término, feliz o infortunado, como pauta que califica cada momento por el conjunto en que se integra. Sobre ello he hablado en otras ocasiones (2); no creo necesario volver a hacerlo ahora.

2. Está bien, se dirá. O está mal. Pero, ¿qué tiene ello que ver con el arte? Espero mostrar que mucho.

Nadie podrá sostener que el filósofo pretenda saber muchas cosas, que es un *sábelo todo*. Más bien habría de definirlo como un *sábelo nada*. Desde Sócrates, el filósofo ha pretendido ante to-

(2) Véanse nuestras *Réflexions métaphysiques sur la mort et le problème du sujet*, París, Vrin, 1957, y la ponencia titulada "Naturaleza, Historia y Vida personal", en *Atti del XII Congresso Internazionale di Filosofia* (Venezia, 12-18 settembre 1958), Florencia, 1961, págs. 65 y sg.

do al saber de lo muy poco, de lo casi nada que se sabe. Pero sí hay un dominio en que los filósofos son particularmente modestos es en éste de lo que es el arte, de por qué los hombres dedican parte de su existencia a estas actividades extrañas que llamamos las artes.

El problema parecía resuelto, al menos verbalmente, cuando se definía el arte como búsqueda y realización de *la belleza*. Pero entonces se definía a la vez la belleza como el fin del arte, de las «bellas artes». Querer eludir este vicio lógico implicaba verse remitido al sentido que tiene el vocablo fuera del ámbito del arte, en la vida cotidiana. Pero ello nos dejaba ante el problema mayor de comprender aquellas obras que exhiben lo que, para los juicios de la vida cotidiana, es lo contrario de lo bello —lo feo, lo tremendo, lo horrible— y que son, a no dudarlo, artísticas.

Un nuevo criterio, que surge con el romanticismo, pero que conserva su atractivo hasta nuestros días, consiste en juzgar las artes por su virtud expresiva. ¿Expresiva de qué? El arte, se dijo, expresa el espíritu de la época. Mas con ello el arte quedaba subsumido en la época, en una época definida con independencia de él, puesto que lo generaba. Sobre todo: se privaba al arte de una de sus notas más esenciales: el aspirar, precisamente, a trascender la época, a valer para toda época. O bien, se dijo que el arte expresaba sentimientos, emociones. Mas reducido así a una función interjectiva, a mera exclamación o confidencia personal, no resultaba comprensible la veneración que inspira ni el valor que se le atribuye. Sobre todo: se prescindía en esta concepción del hecho obvio de que ni el artista que esculpe un cuerpo desnudo lo hace bajo el efecto de la emoción sexual, o el que pinta unas frutas, bajo el del hambre, ni nadie va a los museos, a las bibliotecas o a las salas de concierto en busca tan sólo de emociones, pues en todo caso es igualmente probable encontrarlas en otros sitios... De modo que, si hubiéramos de insistir en ver las artes a la luz de esta concepción, tendríamos que especificar que las emociones que sus obras expresan, comunican o provocan son tan *sui generis* que, para distinguirlas de otras, debemos calificarlas de *artísticas* o de *estéticas* con lo que volvemos a caer en el círculo que encontramos a propósito de la belleza y que pretendíamos eludir.

Por fin, en nuestra época se tiende a destacar la función *significativa* de las artes, con lo que se las aproxima del lenguaje. Pero surge el problema de distinguir este lenguaje artístico de otros, del de la vida cotidiana o el de las ciencias, por ejemplo.

Se dirá, pues, que el arte *significa, simboliza, o menciona* de un modo no discursivo sentimientos o emociones (3). Mas entonces esta concepción queda en compromiso con la anterior. Y aunque pueden encontrarse los elementos de la vida emocional que la literatura, la pintura o la escultura *representan*, sobre todo si exhiben cosas que suelen provocar en efecto emociones, que son «emocionantes», es más difícil indicarlos en el caso de la sinfonía o de la obra arquitectónica. Por fin, creemos que esta visión que distingue tres «vidas» —intelectual, volitiva y afectiva—, y que pesa sobre nosotros con su secular poder simplificador, es apenas un recurso didáctico, y que nada serio puede fundarse en ella, sobre todo cuando la afectividad sólo ocupa una posición residual, cuando no es más que un fondo oscuro en el que se arroja todo aquello que no participa de la claridad del juicio o de la nitidez de la decisión voluntaria.

¿Habremos de desesperar de encontrar a la obra de arte, al que hacer artístico, un sentido?

3. Imaginémonos en el acto de escuchar una obra musical de calidad, por ejemplo alguno de los *Concerti grossi*, Opus 6, de Haendel. Decimos que es bello, pero ¿qué sentido tiene esta aserción? ¿Acaso aludimos con ella a los sentimientos que experimentamos o a los que el artista pudo tener al componerla? ¿Acaso encontramos allí *mentados* algunos de nuestros estados de ánimo más sutiles y secretos?

No, no se trata de esto. Nuestra vivencia es más bien la de participar en un cierto tiempo, de modo que los sonidos que ahora escuchamos y los silencios con que forman cuerpo guardan cierta relación con los sonidos y silencios que les procedieron, como si los conservaran, y a la vez parecen reclamar otros que vienen a satisfacer un anhelo, a cumplir un proyecto que la sucesión llevaba consigo. La línea melódica, articulada por el ritmo (4), se insinúa como frase, se organiza un tema, sobre el que

(3) Me refiero sobre todo, claro está, a la concepción que SUZZANE K. LANGER expone, siguiendo huellas de Cassirer, en sus obras *Philosophy in a New Key*, Harvard University Press, 1942, y *Feeling and Form*, New York, Scribner's Sons, 1953. Del primero, véanse en especial los capítulos VIII y IX; del segundo, los caps. III y IV. Sea dicho de paso, la concepción que la autora defiende sobre la obra musical, y que con ciertas reservas extiende a las otras artes, nos parece inadecuada por no tener en consideración el término recapitulador en el tiempo humano y en la música.

(4) Creemos que el ritmo se diferencia de la mera división mecánica del tiempo en que implica espera, proceso, crecimiento, consumación. Esto es lo que lo aproxima del tratamiento matemático de lo real que opera a través de sucesivas totalizaciones. Véase el libro citado de José Vasconcelos.

recapitula y varía; pero a través de juegos y modulaciones, de recuerdos y promesas, va a dar el fin resolutivo que apacigua las tensiones y aporta el exaltado reposo de la armonía. Por cierto, el flujo sonoro suele escapar a nuestra expectativa, pero esa figura inesperada que contituye de pronto completa tan bien lo que hasta entonces habíamos escuchado, que quedamos con el sentimiento de que *teníamos que haberla esperado*, puesto que ello no debía ser, no podía ser de otro modo a como ahora es.

Pero entonces ¿qué es la música? Strawinsky ha dado una definición concisa y clara: *la música*, ha dicho en alguna parte, *es tiempo organizado*. Organizar es crear un organismo como culminación de un desenvolvimiento genético, de modo que las partes, que acaso pudieron aspirar a la autonomía, quedan subordinadas al conjunto, constituidas en órganos dentro del todo. Organizar, ordenar el tiempo, es, pues, someter sus momentos varios a aquel en que culminan, que los actualiza y que es el fin del proceso de que son parte. O para emplear unas palabras que Proust escribe a propósito de una experiencia que sólo a primera vista es diferente: la música, podríamos afirmar, es *un poco de tiempo en estado puro* (5). No el tiempo del olvido, de la pérdida, del remordimiento o de la mala resignación, no el tiempo de la disolución o entropía, no el tiempo de la repetición mecánica que encontramos en la música vulgar; más bien: lo que quisiéramos que nuestro tiempo fuese: plena solidaridad con el pasado, que lo mantiene, que lo sostiene mediante reiteraciones con variantes; expectativa y cumplimiento de un término que pudiera actualizar y perfeccionar el proceso todo, que pudiera ser la vivencia simultánea de sus momentos en el acto pleno de una entera aquiescencia (6). La música nada sería si no retuviéramos lo ya oído en el desarrollo sonoro para recuperarlo, reconocerlo y aprobarlo en un *totum simul* cuando la audición llegue a su término (7).

(5) *A la recherche du temps perdu*, Le temps retrouvé, t. II; París, Gallimard, N. R. F., 1927, t. 15, pág. 15.

(6) Cf. con el ensayo de HANS SEDLMAYER "El verdadero y el falso presente", basado en la concepción del tiempo de Franz von Baader; *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*, n.º 1, 1954, págs. 155 y sg.

(7) Se afirma con excesiva frecuencia que la música de hoy carece de elementos melódicos. Si por "melodía" entendemos un tiempo sonoro que se organiza innovando sobre el pasado y a la vez conservándolo, esto no es ni puede ser verdad, pues la melodía así definida es de la esencia misma de la música. Claro está que nuestro oído, aún no educado para las nuevas formas musicales, puede perderse, puede no ser capaz de captar la organización del tiempo que se nos propone; pero ello en manera alguna implica que no haya tal organización para el compositor o para el

Pero esto, que es cierto para la obra musical, lo es también para el poema: sus palabras conservan las anteriores —mediante la articulación del metro, acaso mediante las reiteraciones de la rima— y al par apuntan a las últimas, al fin que las revelará en lo que definitivamente han de ser; sus signos aspiran a quedar soldados por la irrupción explosiva de un sentido que en el poema escrito es además; como lo comprendió Mallarmé, la visión fulgurante y simultánea de la página. Ello es verdad también para la epopeya y la novela, para la tragedia, la comedia o el drama, con el doble tiempo que les es propio —el de la acción narrada o representada, de una parte, el de la lectura, audición o representación, de otra— ambos confluyendo hacia un mismo desenlace que los actualiza y unifica. Y si la literatura es un arte y no mero relato o testimonio de hechos, no simple lenguaje indicativo de algo, es precisamente porque el tiempo de la palabra, tiempo de elocuciones, de pausas y silencios, se erige en tutor del tiempo que las palabras representan o indican.

En el Fedro dice Platón que todo discurso ha de constituir una suerte de organismo animal (264); y Aristóteles, en la Poética, aplica esta exigencia a la tragedia, a la epopeya y, en general, a toda trama y argumento que inspire a la belleza (1450b 35 sg. y 1459 a 33), al requerir que su duración sea abarcable con la memoria (1451a5) y visible de una mirada (1451a4).

El principio que guía a estas artes del tiempo ¿podrá acaso aplicarse a otras, más vinculadas al espacio? Sí, pues el espacio es, en lo fundamental, un complejo de alusiones al tiempo: tiempo pasado de la generación, del crecimiento, o de la fabricación, tiempo futuro de sucesos o actos posibles. Los campesinos hablan de distancias en términos temporales: «el pueblo está a una hora de aquí», dirán por ejemplo. Es lo que hacen también los astrónomos cuando usan la medida «años-luz». Aun el espacio dado a la vista como inmóvil remite al tiempo. ¿Qué es la visión del camino, sino recuerdo de la marcha e incitación a avanzar? ¿Qué es la del jarro, sino trabajo del alfarero cristalizado en una

auditor cultivado. Al respecto, conviene atenerse a los propósitos de los instauradores de la nueva música. En el libro de NICOLÁS SLONINSKY titulado *Music since 1900* (New York, W. W. Norton and Co. Inc.), el autor reproduce una carta que le escribiera Arnold Schoenberg el 3 de junio de 1937 sobre el sistema dodecafónico (págs. 574-575). Dice allí Schoenberg: "I personally hate to be called a revolutionist which I am not. What I did was neither revolutionary nor anarchic. I possessed from my very first start a thoroughly developed sense of form. There is no falling at all, but on the contrary there is an ascending to a higher and better order". Esto se aplicaría por igual a las innovaciones musicales posteriores a la música dodecafónica y a las que en el futuro pudieren surgir.

posibilidad de coger y verter? La vista es, por cierto, vanguardia de movimientos orientables hacia el tacto y el gusto. Pero las impresiones kinestésicas, táctiles o gustativas se incorporan al flujo de las vivencias sensibles que, a su vez, reclama ser articulado en un proceso más vasto. Cualquier experiencia del espacio y ante todo la de este espacio sensibilizado, irritable y moviente que es nuestro cuerpo, está arraigada en una experiencia fundamental del tiempo, en la evidencia de que somos tiempo en vías de consumación.

La danza es la presentación de un cuerpo humano como centro de movimientos que instituyen y conquistan un espacio, como llamado a otros movimientos posibles, como acto de fascinación de seres humanos que reciben tal llamado, todo ello dentro de un proceso que se perfecciona en la postrera quietud.

Mas si esto es verdad para la música y literatura, si lo es para la danza, y en general para todas aquellas artes que se desenvuelven en el tiempo, no lo es menos para aquellas aparentemente estáticas que son la pintura y la escultura. En verdad, el espacio que exhiben es sólo tiempo concentrado, duración recapitulada. Lo captamos en su totalidad al término de una indagación y una penetración progresivas, pues tras la primera e inatenta mirada a la tela o al mármol el espectador inteligente, el que sabe leer dentro, busca y explora aquí y allá, volviendo periódicamente al conjunto, se detiene en este detalle y en el otro, siguiendo un itinerario previsto por el artista o descubierto por el espectador, para abrirse de pronto a la visión total de la obra como organismo. Jamás el cuadro o la estatua son puramente inmóviles, salvo en el sentido en que pueden serlo también el libro o la partitura musical con meros objetos físicos. Muchas de las invocaciones de la plástica contemporánea se comprenden a la luz de este requerimiento de movilidad. «Las pretendidas deformaciones de Cézanne, observa un crítico contemporáneo, sólo son tales para quien se niega a moverse; son movimientos para quien consiente» (8).

Por fin, la arquitectura sólo nos ofrece ese objeto estético que es la casa, la fábrica o el templo como serie de actos que constituyen el proceso de habitar, de trabajar, de contemplar, orar o venerar. La función del arquitecto es, según una célebre definición organizar el espacio —espacio visual, táctil y de marcha—; no sólo el interior de la casa, sino, hacia el exterior, el es-

(8) CH. LAPICQUE: "Sur l'espace, le corps, le temps et la peinture", in *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, París, Grasset, 1958, pág. 41.

pacio público que es la calle, la plaza, la ciudad, y por fin el espacio laborable como campo o contemplable como paisaje en que la ciudad está situada. Pero organizar el espacio es, a la vez, organizar el tiempo: tiempo del trabajo, del reposo, del recreo, de la comunicación, de la intimidad, en suma de la vida; es favorecer rememoraciones de lo vivido, es incitar a gestos, posturas y acciones posibles, es determinar la germinación de planes, de proyectos y finalidades. Cabría aquí considerar la función de los espacios del ir y venir —pasadizos, corredores, calles, caminos—, cabría considerar la puerta y la ventana como posibilidades de extraversión y trascendencia hacia espacios diferentes, por la marcha o la mirada. Pero quisiera destacar sobre todo la importancia del muro, límite del movimiento posible que configura el acto a que el espacio se destina, y a la vez imperativo de reflexión, de vuelta sobre sí. El muro es lo que totaliza y ordena el tiempo que la obra arquitectónica promueve (9).

La tela, el mármol o el edificio pueden ser sólo útiles; son, además, arte, cuando, tras el espacio fáctico que sólo indica hacia el tiempo de la utilidad nos descubren un supra-espacio como síntesis de la temporalidad, susceptible de contemplación y por ello de admiración.

En suma, para todas las obras de arte vale la definición de Strawinsky, pues siempre son modos de ordenar el tiempo con miras a una forma final. Tal es acaso el sentido de la conocida sentencia de Walter Pater: «todas las artes aspiran a la condición de la música» (10).

4. Pero una teoría no es buena por destruir las que parecían serle adversas, sino por superar esta apariencia de adversidad, por incorporarse esas doctrinas que se tenían por contrarias, por situarlas en otra perspectiva y conferirles nuevo rango.

Es verdad que, según afirma la concepción semántica, todo arte significa, mienta o simboliza. Significa ante todo esto: nuestro tiempo, el tiempo de la vida humana y de esa proyección de ella que es la historia, tal como pudiéramos aspirar a vivirlo,

(9) La revolución arquitectónica de nuestro tiempo deriva, a mi entender, de que los elementos de construcción de que hoy dispone el arquitecto —y aquellos acaso inmateriales que la ciencia le ofrecerá en un futuro cercano— le permiten no sólo plasmar formas nuevas, sino *disociar las funciones del muro y, por ende, diversificar la abertura*: así resulta posible, y lo será cada vez más, establecer una protección contra el frío, el calor o la presencia del prójimo, que sea acaso un muro para la marcha, pero que no sea obstáculo, por ejemplo, para la vista o la audición del que ocupa el espacio así delimitado.

(10) *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, Nueva York, 1908, pág. 140.

tal como podría todavía ser si tuviésemos el inteligente valor, la resuelta lucidez, la contenida decisión que hacen falta para vivirlo como destino, en el sentido más literal, y menos «literario», de ir con destino a un término que nos perfeccione. Pero la obra significa también algo más, algo *otro*, o sea una cosa singular o, en general, el mundo. Aun las artes menos representativas, aun la música y la arquitectura, crean esta comunicación, este diálogo, esta interlocución, ofrecen, cuando su fin se cumple, un contacto con algo diferente de la obra y de nosotros; pues toda gran música es himno, es acto de celebración; pues toda obra arquitectónica es figura metafórica del mundo, presentación de un microcosmos; pues también la pintura y la escultura llamadas «no representativas» representan, hacen valer y celebran el espacio, las superficies y volúmenes en que se inscriben o erigen, y enseñan a descubrir, a ver, según un determinado estilo, aquello para lo cual acaso no teníamos mirada.

Es verdad también que todo arte da cuenta de una emoción, y determina una emoción, pero más que de las emociones de nuestro cotidiano vivir, acaso comprometidas o provocadas accidentalmente, se trata aquí de la que en nosotros genera un proceso que se despliega hacia su mejor conclusión. La emoción de escuchar un concierto, la de leer un poema o una novela, la de contemplar la danza, el cuadro o la estatua, consiste en participar de un tiempo ordenado con miras a un todo que es su fin; la de ejecutar o crear la obra es la de instaurar un tiempo tal, a través de sucesivos triunfos sobre la inercia que induce a la mera repetición. Así también nuestra vida individual aspira a forjar gradualmente su forma por una continua victoria sobre nuestros temores que cristalizan en hábitos, sobre las presiones de lo colectivo y los obstáculos del mundo natural que conspiran para mantenernos en lo ya hecho, como si estuviéramos dados y no en el acto de hacernos. Por la creación, ejecución o recepción artística nuestro tiempo se somete al tiempo de la obra misma y alcanza con ella la síntesis recapituladora que es su perfección, que podría ser la nuestra.

¿Y la belleza? Si el arte no la define, sino que ha de ajustarsele como a su pauta, si por otra parte esta belleza de la obra no se opone al desagrado o al horror que lo exhibido por ella pudiera en otras circunstancias producir, si inclusive lo que llamamos «feo» puede ser un modo de alcanzarla, ¿cómo entenderla? ¿Acaso como tiempo ordenado? Sí, pero ordenado según el fin que promete y lleva implícito. «El desorden es el orden que

nosotros no buscamos», reza una célebre sentencia de Bergson (11). Ello implica algo que acaso Bergson no acentuó suficientemente: *que buscamos un orden*; desde luego, el que asegura el éxito de nuestras diversas actividades, pero también aquél al que tales actividades han de servir, puesto que algún sentido tienen para nosotros.

Ahora bien, si lo buscamos, es porque tenemos el sentimiento de estar sometidos al desorden y queremos arrancarnos de él. Mas esta experiencia remite inevitablemente al orden por confrontación con el cual nuestra situación y nuestro vivir son pobreza, defecto, vacío: *desorden*. Claro está, también este aparente desorden de lo dado puede ser explicado por las ciencias, que así, al aceptarlo tal como es, lo hacen entrar en el orden que es la *naturaleza*. Sólo que este orden no nos satisface, no es el nuestro, y por ello aspiramos a cambiarlo por otro: por el que ha de constituir nuestra vida y la historia —autorrevelación del hombre, de su itinerario, su aventura y su fin.

El artista es el hombre de este orden. Pues si bien frente a lo dado su oficio, su quehacer o artesanía, aparece como creación del algo nuevo, o en todo caso como subversión o peripecia, en relación a su vivencia de estar destinado al orden contra cuyo fondo se revela el desorden de lo dado, tal oficio —esta vez con las connotaciones litúrgicas del término— es ante todo *testimonio*.

De aquí que todas las artes, en todas las épocas, estén vinculadas por su propósito y sentido, pese a la multiplicidad de materiales, de medios, de técnicas, de estilos y de temas; de aquí que sea lícito hablar de «el arte» y no sólo de las artes o las obras varias. Más: todo artista, junto con repudiar los lazos que lo unieron a la sociedad del desorden que su época le proponía, junto con someterse a la prueba de la soledad y el extrañamiento, supo que entraba a participar de una vasta e invisible comunidad, la de aquellos que como él, aunque en situaciones diversas, pretendieron que el orden reluciera. Cada una de sus obras se le aparece, pues, como restauración del principio al par que como progreso, o mejor: como un progreso que consistiera en una restauración, que es también una reiteración, expresión inaudita

(11) "Le désordre et le réel", in *La pensée et le mouvant*, Oeuvres, Edition du Centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, página 1338.

de lo que sus pares siempre dijeron, de lo que él mismo siempre dijo:

*and as the sun is daily new and old  
so is my love still telling what is told.*

Así termina un soneto de Shakespeare (12). Este ensayo no podría aspirar a un término mejor.

---

(12) LXXVI.