

---

## LA LIBERTAD VACIA O EL DESAMPARO DE LA VIDA SIN ÁMBITOS

---

En el artículo anterior inicié el análisis de un fenómeno contemporáneo desconcertante: la propensión del Arte a ensimismarse, a replegarse en sí mismo, concediendo honores de primera figura a la vertiente real-fáctica, objetiva, meramente sensorial de la obra de arte. Para comprender de cerca este rasgo de la cultura actual es necesario—según vimos—estudiarlo a la luz de la campaña iniciada contra el espíritu hace más de un cuarto de siglo por el nefasto prejuicio de que con el espíritu se inician las distancias entre el sujeto y el objeto.

Por no estudiar bien los diferentes modos que se dan de *inmediatez* respecto a la realidad, se ha pensado que la distancia que inaugura el espíritu respecto al entorno es una pérdida que sufre el hombre por comparación al animal, que se halla ineludiblemente incrustado en su medio vital. Esto llevó a tomar el nivel de la vida animal como *modélico* y a considerar que el fin de la vida intelectual del hombre debe consistir en avacindar el ser humano lo más aproximadamente posible en tal nivel. Inconfesadamente, la meta del *vitalismo* y su derivado el *objetivismo* no es otra sino este descenso al nivel meramente vital. Como ejemplo de esta proclividad a dejarse llevar por el embriagante conjuro de la caída en lo meramente vital—falto de la tensión que exige toda vida al nivel del espíritu, que es vida creadora—analizamos la experiencia de la raíz que constituye el centro de la obra sartriana *La náusea*. La actitud de defecación que implica esta experiencia inspira la posición de Sartre frente a los temas decisivos del pensamiento: *Dios* (*Les Mouches*), *amor* (*Huis Clos*), *libertad* (*Le Chemins de la Liberté*). Tocados ya los dos primeros pun-

tos en artículos anteriores de esta misma revista, es necesario ver ahora un tanto de cerca la relación que media entre la *pérdida del mundo de las significaciones* consiguiendo a la experiencia antedicha y la *desaparición de la auténtica libertad*. Este análisis nos pondrá en óptima disposición para abordar el estudio de la posibilidad humana de crear ámbitos y desplegar al máximo la personalidad.

### I. LA LIBERTAD DE UN DESERTOR

Mathieu Delarue debía haber tomado el tren para incorporarse a filas y afrontar el tremendo destino de la vida en el frente de guerra. Pero se quedó en París. *Incorporarse* significaba colaborar a la creación de un ámbito, el amplio, complejísimo y dramático ámbito de una nación levantada en armas. *Quedarse* era cortar amarras con un entorno que invita ineludiblemente al compromiso creador. Delarue, afanoso de libertad, de lo que entendía por libertad, optó por la ruptura. Ese ideal—en apariencia tan lejano para un joven—de ser libre estaba ante su mano, apretándose contra él, identificándose con él. La libertad ya no es ahora nada lejano, rico, lleno de posibilidades. Es sencillamente él, Mathieu Delarue, solo, aislado de todo, con su cuerpo joven inclinado sobre el Sena en la mitad del Pont-Neuf. Al ver cómo se le cortaba el cuello a la elocuencia que suele rodear a la palabra libertad, Delarue se echó a reír. "Esta libertad que había buscado tan lejos estaba tan próxima que no podía verla, que no podía tocarla; no era más que yo. Yo soy mi libertad. Había esperado que un día estaría lleno de alegría atravesado de parte a parte por el rayo. Pero no había ni rayo

ni alegría: solamente esta desnudez, este vacío lleno de vértigo delante de él mismo, esta angustia que su propia transparencia impedía que nada pudiera ver."

Este vértigo significa la caída del nivel de las significaciones (de los campos de sentido que abren ante el hombre horizontes y posibilidades de acción rigurosamente humana) al nivel meramente vital de la inmediatez de fusión con las cosas vacías de sentido. Por eso el sentido del tacto—de la inmediatez opaca—cobra valor a expensas de los sentidos de la distancia—la vista y el oído—, propios de la vida espiritual del hombre. En este plano la necesidad de fundirse con el entorno se hace ineludible, y en el ánimo del hombre surge una violenta añoranza por la soledad del árbol—como sucedía al Calígula de Camus, después de romper toda clase de vínculos con los hombres—y por la opacidad de la piedra. "Extendió las manos y las paseó lentamente por la piedra de la balaustrada; era rugosa, agujereada, una esponja petrificada, caliente aún del sol de la tarde. Estaba allí, enorme y masiva, encerrando en sí el silencio aplastado (...). Hubiera querido apretarse a esta piedra, fundirse en ella, llenarse de su capacidad de reposo; pero la piedra no podía serle ningún socorro, estaba más allá para siempre."

Al nivel infraespiritual no hay más posibilidad de unión que la fusión indiferenciada. Al ser ésta imposible, un abismo de alejamiento se establece entre el hombre y las cosas. No hay ámbito de interacción posible al ser inviable toda forma de riguroso *encuentro*. Se piensa que el conocimiento necesariamente objetiva, *ob-je-tiva*, pone en frente o proyecta el objeto de conoci-



to. Esta pro-yección implica cierta distancia, y la distancia enajena. "Sus manos estaban, sin embargo, sobre la balaustrada blanca; cuando las miraba le parecían de bronce. Pero justamente para que pudiera contemplarlas no le pertenecían, eran las manos de otro fuera de él, como los árboles, como los reflejos que temblaban en el Sena; manos cortadas." Interrumpida esa especie de cascada incesante que es la mirada obsesiva lanzada sobre un objeto, cesa el proceso petrificante de objetivación. "Cerró los ojos y las manos de nuevo fueron suyas. No quedó contra la piedra cálida más que un gustillo ácido y familiar, un gustillo de hormigas perezosas." Las manos nos acercan a las cosas; pero, cuando las vemos en contacto con ellas, un fluido misterioso de objetivación parece intercambiarse entre cosas y manos, de modo que éstas dejan de pertenecernos para convertirse en una cosa más entre las cosas. Si interrumpo la mirada, las manos se pliegan de nuevo hacia sí, se aferran a mi cuerpo, pero entonces las cosas recobran su distancia primera. ¡Temible dialéctica de cercanía y alejamiento que sitúa al hombre en una posición de dramática inestabilidad ante el entorno mundano! "Mis manos: inapreciable distancia que me acerca a las cosas y me las separa para siempre."

Una y otra vez, en toda experiencia de Sartre se queda el hombre a solas con una película de nada interpuesta entre su ser y el de las cosas. Si éstas carecen de auténtica significación, de un modo de ser potente y calificado que pueda fundar una donación por vía de presencia, el acceso del hombre a las mismas no logra superar la precaria condición de un contacto meramente tangencial, incapaz de hacer surgir formas verdaderas de intercambio y convivencia. "No soy nada, nada tengo. Tan inseparable del mundo como la luz y, sin embargo, exiliado, como la luz brillando en la superficie de las piedras y del agua, sin que nada jamás me acerque o me vincule. Más allá, más allá. Fuera del mundo, fuera del pasado, fuera de mí mismo: la libertad es el exilio y estoy condenado a ser libre."

Esta paradójica vinculación de la condena y la libertad indica hasta qué punto es imposible dar razón de los complejos fenómenos humanos a niveles inferiores a aquellos en que se despliega la vida del hombre en plenitud. Por eso se convierte en problema el uso de la libertad. Se conviene en llamar libertad al vacío angustioso que

sigue a la ruptura de vínculos, y seguidamente debe plantearse la pregunta: "¿Qué voy a hacer con toda esta libertad? ¿Qué voy a hacer de mí?" Al quedarse solo, por no haber asumido las tareas precisas que se le habían asignado—tareas que implican otros tantos ámbitos de acción dentro del entramado de ámbitos que es la vida social de un determinado momento—y no pudiendo ser afectado por ninguna orden, Delarue empezó a pensar "con cansancio" que estaba "libre para nada". La fatiga con que realiza este pensamiento indica que los conceptos se licúan en su mente faltos de consistencia. Ser libre para nada no puede sino engendrar hastío en una persona medianamente lúcida, porque evidentemente se trata de un pensamiento abatido sobre sí mismo, muerto en agraz, agresivo a fuerza de falso.

A Delarue no le queda otra salida en el nivel a que se ha situado que hacer las paces con el mundo de la *soledad*, el *olvido* y la *superficialidad*, y, a ser posible, hacer de necesidad virtud, glorificando demagógicamente su reclusión en la indiferencia y la impotencia. "Mathieu corría por la superficie de las cosas y las cosas no lo sentían. Olvidado. Olvidado por el puente que lo soportaba con indiferencia, por estos caminos que se dirigían hacia la frontera, por esta ciudad que se levantaba lentamente para contemplar en el horizonte un incendio que no la afectaba. Olvidado, ignorado, solo; un retrasado; todos los movilizados habían salido anteayer; no tenía nada que hacer aquí. ¿Tomaría el tren? No tiene importancia. Marchar, quedarse, huir; estos actos no pondrían en juego su libertad. Y, sin embargo, era necesario arriesgarla." ¿Cómo? No enhebrándose creadoramente en un campo de significaciones, aunque sea tan dramático y tan "insentido" como una guerra que no despierta el menor entusiasmo, sino llevando al límite el proceso ya iniciado de ruptura con el mundo de interrelaciones significativas. Sartre vuelve una vez más a sentir la llamada de lo objetivo como un rumor de abismo que provoca el vértigo. "Se aferró con las dos manos a la piedra y se inclinó encima del agua. Le bastaría un salto, el agua lo devoraría, su libertad se haría agua. Sería el reposo. Por qué no. Este suicidio oscuro sería también un absoluto. Toda una ley, una elección, una moral. Un acto único, incomparable, que iluminaría un segundo el puente y el Sena. Bastaría incli-

narse un poco más y sería escogido para la eternidad."

Al no acertar a ver cómo es posible configurar una personalidad a través de la vinculación a un entramado de tareas envolventes, comunes a muchos hombres, se eleva de rango la mera unicidad del acto solitario e insolidario, el escueto e infundado acto de dejar caer el cuerpo al vacío sobre las aguas. "No existía ninguna razón particular para dejarse caer, pero no existía ninguna razón para evitarlo. Y el acto estaba allí delante de él, en el agua negra que dibujaba su futuro. Todas las amarras estaban cortadas, nadie en el mundo podía retenerlo; esta era la horrible, la horrible libertad. En el fondo de su ser sentía golpear su corazón alocado; un simple gesto, las manos que se abren y habría sido Mathieu." El logro de la personalidad queda así reducido a la plenitud de la identidad de fusión. La libertad llega a su paroxismo en el vértigo, cuando el cielo y el puente desaparecen, el río se alza y el agua parece confundirse con el propio futuro del hombre que la mira con mirada obsesiva y fusiónante. De repente, Delarue decide no tirarse. Sartre no indica de qué trasfondo personal irreductible brota esta insperada decisión que libera al joven de la sumisión al vértigo. Para quitar importancia a la efectividad de esta decisión que abre todo un horizonte nuevo, Sartre anota: Esta decisión "no será más que un intento". "Se encontró fuera, andando, deslizándose en la corteza de un astro muerto. Será la próxima vez." El golpe de la libertad de decisión es tan débil—al parecer—, que el hecho de desbordar la situación sin aparente salida posible no recibe el honor de ser descrito en términos personales. Delarue "se encontró" fuera, en un mundo carente de sentido, que no es sino el lugar de diversas ocasiones de suicidio, frustradas o llenas de éxito. Un mundo sin posibilidad de crear situaciones de riguroso encuentro y significación es, en verdad, un "astro muerto" que no puede sino invitar al suicidio, visto como un intento de lograr un mínimo de sentido llevando al límite con coraje su falta fundamental de sentido.

## II. APERTURA AL ENTORNO Y LOGRO DE LA PERSONALIDAD

A la experiencia sartriana de enquistamiento en lo sensible, que desintegra la visión humana de las cosas por el afán de



descender a lo meramente vital, debemos ahora contraponer dos modos de experiencia constructiva de signo ascendente.

Veamos, en primer lugar, la transfiguración que tiene lugar cuando un hombre se entrega a una realidad que, por estar dotada de un gran valor, lo envuelve, lo satura y plenifica. Cuando un pianista, pongo por caso, inicia el estudio de una obra se siente ajeno a la misma. Ante él se halla a cierta *distancia* la partitura. Lentamente va ensayando la digitación e iniciando el fraseo. Sus movimientos son torpones; carece de libertad. Pero a medida que a través de las notas adivina las formas y las saca a superficie, su ejecución se hace más libre, más suelta, más dominadora. Cuando conoce la obra y se inmerge en la misma, un impulso interno hincha sus velas, su ritmo psicológico se funde con el del autor y en su interior siente la vibración de esa experiencia que los antiguos denominaron con vocablo inigualable *entusiasmo*, que vale tanto como *endiosamiento*, *transporte*. Todo el que haya hecho esta experiencia conoce muy bien la calidad humana altísima de esta elevación de nivel que se experimenta al "dejarse llevar" de la obra. Pero justo es entonces cuando se dice que el ejecutante *domina* la pieza. Siempre que se da esta enigmática dialéctica de dominar y ser dominado, de libertad y de altísima obediencia, estamos a un nivel de creación o co-creación artística. En él, el ejecutante sigue siendo distinto de la partitura, pero esta distancia ha sido superada por una forma de eminente *inmediatez*, la que media entre el músico y la obra que está cocreando por dentro. El buen ejecutante tiene plena conciencia de la autonomía de la obra, entidad distinta de él, irreductible, merecedora de inmenso respeto; pero vive como nadie la experiencia intransferible de una identificación peculiar con ella. Es la tensión de identidad y diferencia que confiere al concepto de inspiración toda su carga de misteriosa hondura. En el proceso de ejecución, la partitura y demás medios expresivos de carácter técnico conservan toda su importancia, pero quedan insertos en la dinámica del proceso expresivo que los desborda y los potencia. No debe estudiarse la relación de forma y fondo, elemento expresivo y elemento expresante de modo estático, sino de modo dinámico-genético, porque la génesis modifica la calidad de tales elementos y crea modos de interacción intensísimos imposibles de concebir

si se considera a cada elemento en una incommunicable soledad. El modo más directo de cerrarse a la comprensión de todo fenómeno estético es tomar los diferentes elementos y vertientes del mismo como algo aparte, como si fuesen elementos de un objeto descomponible.

El ejecutante *sale de sí* para sumergirse en la partitura, que se halla a cierta *distancia* del mismo. Esta inmersión en el mundo de valores de la obra—que están encarnados expresivamente en los medios expresivos, sin reducirse a los mismos—no significa una *pérdida* del ejecutante, sino una *ganancia* del mismo como músico porque le permite ganar el nivel de la experiencia musical. La relación con las formas musicales, con el mundo íntimo de la música, es de una peculiar e intensa *inmediatez*, muy superior y más rica que la mera inmediatez de fusión de un trozo de cera con otro o del animal con los estímulos del entorno. Este logro de una forma superior de inmediatez mediante el riesgo de la entrega a algo en principio *exterior* es posible porque el entorno verdadero del músico no es la partitura, sino la obra, que se expresa a su través. ¿Cuál es la verdadera *circunstancia del hombre*? Esta pregunta gravísima es la gran ausente de toda la problemática de la cultura actual. Es fácil proclamar con Ortega que "yo soy yo y mi circunstancia". Pero no lo es tanto precisar con alguna aproximación dónde se halla, en qué nivel, la *auténtica* circunstancia del hombre. ¿Se trata de un contorno de objetos o, más bien, de un entorno de presencias? Si el entorno del hombre viene constituido por las otras personas, lo normal es la apertura del amor, no la puerta cerrada del odio, como pretende Sartre. Si la circunstancia humana es formada por el mundo cuajado de significaciones, lo normal es la intuición que funda relaciones de presencia, no la retracción intelectual o la fusión sensorial de mero enquistamiento.

Con esto pasamos a la segunda experiencia constructiva: la *intuición intelectual inmediata-indirecta*. ¿Qué sucede cuando entro en contacto con una persona, es decir, cuando no *choco* con ella—pues el choque se da en la vertiente meramente objetiva—, sino me *encuentro* con todo su ser? Que desde el primer momento entro en relación con su cuerpo y con su espíritu, más intensamen-

te con su espíritu, con su interioridad, que con su facticidad corpórea. Se da a menudo el caso de estar conversando largo rato con una persona y no saber al fin de la conversación cuál es el color de sus ojos, estando en condiciones, sin embargo, de dar un cumplido informe acerca de sus condiciones espirituales: inteligencia, estado de ánimo, intenciones, etc. Cosa análoga sucede con la obra de arte. Desde el primer momento de la contemplación estética se entra en contacto con los dos niveles de la obra u objeto contemplados: el sensible y el metasensible. En cada detalle de los medios expresivos vibra el alma entera de la obra que ellos integran. Y a esta vibración se debe que el medio expresivo no sea mero *signo* de algo que está oculto en sus mallas, sino encarnación visible y palpitante del mismo. La exclamación potente del barítono al comienzo del último tiempo de la *Novena sinfonía* de Beethoven no es *signo* de la alegría del compositor ante la naturaleza, sino *encarnación* de la misma. Es un grito de júbilo, una explosión de gozo desbordante. El gozo vibra en los medios expresivos y les confiere su capacidad expresiva. Todo el alma de la obra vibra en los ojos de los medios expresivos. El alma no está *dentro* del cuerpo expresivo como el agua está *dentro* de una vasija. El esquema "dentro-fuera" es objetivista, propio tan sólo del mundo de los meros objetos, y resulta desconcertante si se lo aplica a entidades mucho más sutiles que tienen entre sí relaciones de potente creatividad.

Desde el principio se está en contacto con *toda la realidad* que se expresa a través de los medios expresivos, aunque no con la *realidad toda* de los mismos. Por eso hace falta el discurso, el ir al hilo del tiempo, penetrando a través de diversos perfiles en la realidad intuida. Discurso e intuición se interpenetran y potencian. De ahí la vinculación de *sentido sensible*, *sentido inteligible* y *sentimiento*, pues las significaciones se captan a través del sentido sensible, es decir, se las ve vibrar creadoramente en los medios sensibles expresivos, y el sentimiento espiritual no es sino la emoción que produce este paso, este estar pasando constantemente de lo sensible a lo metasensible, o mejor: este encabalgamiento simultáneo en el mundo de lo sensible y en el de lo metasensible, vistos como campos abiertos el uno al otro en un proceso de mutua compenetración y potenciación.