

De Velázquez a Tapies

*Por JOSE LUIS FERNANDEZ
DE CASTILLEJO*

LOS ESPEJOS EN LA PINTURA DE VELAZQUEZ

Me llamaron la atención los espejos en las pinturas de Velázquez desde que hace ya tiempo vi en Londres la Venus de la "National Gallery" y "Las Meninas" en el Museo del Prado de Madrid. Pero la sugestión provocada por esos dos cuadros no me hizo pensar con cierto detenimiento, sino que fué a parar al poso del espíritu (¿diríase, acaso, que fué una sensación estética?).

Sólo hace poco tiempo comencé a interesarme por ciertos problemas del arte actual, estando en América, e influído por mi amigo el pintor Manuel Barbadillo. Descubrimos un interés mutuo por una serie de temas, entre ellos el del espacio-tiempo en la pintura. Sobre tan amplia cuestión hablamos bastante. Seguí pensando en el tema al volver a los Estados Unidos y un buen día lo relacioné con la vieja sugestión que habían tenido sobre mí los espejos de los cuadros de Velázquez.

Los críticos de arte han llamado al pintor español un "realista". Con ello quieren decir no sólo que se interesaba más por la realidad que por otras cosas, como la belleza, la utilidad, la moral, etc., sino que su mundo es el corriente. Diremos de paso que la ciencia busca también la realidad a su modo, por lo que es interesante ver cuáles son sus coincidencias con la pintura. Este ensayo no es más que una serie de consideraciones sobre el asunto.

La palabra "realidad" ha sido tan mal empleada que hoy en día casi constituye un signo de "realismo" el usarla poco o nada, como hacen los científicos. Lo mismo sucede a los críticos de arte con el término "belleza". En todo caso, muchos consideran que un pintor realista es el que ve las cosas tal y como vienen "dadas" en la vida corriente y no el que va a la caza y captura de algo más grande o, por lo menos, más elusivo. Estas gentes no se han planteado nunca la inquietante pre-

gunta (para ellos) de por qué le costó a la humanidad tanto tiempo y esfuerzo llegar a un realismo como el de Velázquez.

Lo que sucede es que la pintura de Velázquez puede tomarse como uno de los principales exponentes (o según dicen los entusiastas, de los que todavía hay muchos en España, "la cumbre") de una visión del mundo que inician los griegos, en el mismo sentido que lo es la física de Newton. Ambas creaciones parecen llevar casi a sus últimas consecuencias *viabiles* una serie de abstracciones e interpretaciones del mundo familiar de las cosas y personas corrientes que iniciaron los antiguos cuando separaron el pleno del vacío, concibieron la realidad física material como la ocupación del espacio por los cuerpos elementales impenetrables, colocaron al hombre como protagonista separándolo de los objetos, etc., etc.

Es una casualidad impresionante que "Las Meninas" se llame también "La Familia". Porque es una de las creaciones máximas de la concepción clásica del mundo familiar que nos rodea, con sus objetos, sujetos, personas y cosas. Podríamos también estudiar a "Las Hilanderas", cuadro en el que se contiene en forma pictórica la idea de la mecánica clásica de que el movimiento es el desplazamiento de los cuerpos sólidos en el espacio. Pero hemos de confesar que para nosotros todo empezó con el juego de los espejos y por eso volvemos a ocuparnos de "Las Meninas".

Con anterioridad a Velázquez la técnica de la perspectiva permitía ya incluir en una imagen a un número considerable de personas y cosas situadas, física o imaginariamente, delante del pintor. Resultaba entonces que en el cuadro no estaba incluido su autor, ni cuanto quedaba a sus espaldas. El sujeto agente de la obra de arte permanecía fuera de ella. Y es un lugar común que la distinción sujeto-objeto era el supuesto metafísico de la edad moderna. Por sujeto se entendía el hombre de esa época en primer lugar a sí mismo y sólo por analogía a los demás.

Es entonces cuando Velázquez y otros pintores acuden a un instrumento técnico, al espejo. Diríamos casi que a un "truco", pero no llegaremos a tanto. Porque en arte la distinción entre "técnica" y "virtuosismo" o "truco" es fundamental. Los que no la entienden no podrán comprender por qué la grandeza de muchos artistas, como Tapies o Dubuffet, está ligada a la técnica. Podríamos decir que un "truco" proporciona un efecto ilusionista, una distracción, mientras que una "técnica" nueva permite expresar o descubrir una realidad. Existe una gradación que nos puede dar la medida de la sensibilidad de un artista.

Con el espejo representa Velázquez no sólo al pintor-sujeto, sino también a otros espectadores y a las personas y cosas situadas delante del cuadro. De este modo consigue incluir en "Las Meninas" a los distintos componentes de la visión del mundo de la época: sujeto y objetos. *Idealmente parece como si se pudiera captar el mundo entero en una imagen.* Pero Velázquez era un auténtico realista y no forzó las cosas. Se limitó a pintar lo familiar, "La Familia". Luego vendría la teoría de la Relatividad a darle la razón y explicar lo que hubiera pasado pintando algo más.

Apuntaremos aquí que el espejo es un objeto no transparente que

al captar la realidad en una imagen niega tanto la diafanidad y penetrabilidad propia como la de lo real. Es decir que, en un sentido estricto, no deberíamos emplear la palabra "captar", sino "reflejar". El espejo es el lugar donde una realidad elusiva, elástica, e impenetrable tropieza con su réplica; el sitio de los encuentros o choques que establecen una imagen de la realidad que conserva la simetría del original.

Un precio que se paga, entre otros, es la impenetrabilidad y la duplicidad. Ya nos referimos antes a la duplicidad sujeto-objeto, por ejemplo, que considera al primero como una "tabla rasa" en la que se reflejan las sensaciones. Pero los costes pasaban inadvertidos porque para la mecánica clásica, y el atomismo antiguo de la que proviene, la realidad material última era impenetrable y el universo un conjunto de encuentros que nunca podían calar muy hondo, al ser los elementos impenetrables.

Lo contrario de la técnica pictórica de los espejos sería, en nuestros días, el "grattage" de un pintor como Tapies o el "desgarramiento" del lienzo de un Millares. La física moderna nos dice que quizá ciertas partículas pudieran ser algo así como "agujeros" o "huecos" del espacio-tiempo o "grumos" o "terrones" del mismo. Lo más impresionante cuando contemplamos los huecos de un cuadro de Tapies o alguna de sus blanquecinas masas, es que estamos seguros que el artista no es un estudioso de la nueva "geometría de los terrones". También estamos convencidos de que Velázquez debía saber poco de física... En hechos tremendos como éstos debe residir la explicación de qué sea el arte.

LA IMAGEN COMO INSTANTANEA UNIVERSAL

Con el cuadro de "Las Meninas" se produce una ampliación dramática de la capacidad de una imagen para captar las cosas del mundo. Los críticos de arte intuían la importancia de este cuadro en la historia de la pintura, pero nunca habían dado una explicación satisfactoria. Es un lugar común que el Renacimiento pretendió llegar a conseguir una imagen del mundo. La "Weltanschauung" de la imagen del mundo tiene su máximo exponente artístico en "Las Meninas", en Velázquez. Este es a la pintura lo que Newton a la física. Así lo vieron los Impresionistas aunque no lo explicaran explícitamente.

La física de Newton tenía como supuesto la posibilidad, claro está que ideal, de describir el estado de todo el universo en cada uno de sus momentos, consiguiendo la serie de las instantáneas universales. A primera vista parece que una serie de imágenes no es una "imago mundi". Pero conocidas las leyes de la naturaleza bastaba con una sola descripción o imagen del universo para obtener todas las restantes, pretéritas o futuras. En las pinturas de Velázquez la luz proporciona ese efecto de fugacidad propio del instante que no se da, por ejemplo, en un pintor anterior como Leonardo. Los cuadros de este último son más intemporales.

Aunque la imagen sea efímera, instantánea, en un cuadro de Velázquez no ha dimitido de su pretensión de captar la realidad. Hay en ella

todavía objetos, personas, cosas, aunque a veces resulten fantasmagóricos, desprovistos de fundamento. En la física clásica basta un momento del universo para remontarnos al pasado de las cosas o anticipar su futuro. Tanto en pintura como en filosofía natural mientras se crea que el mundo está regido por leyes causales una imagen hará referencia a las restantes al contener objetos, es decir, algo más que sensaciones. En Velázquez apenas se insinúan las dudas sobre la causalidad y por eso no es un Impresionista. Las críticas de Hume a la idea de causa fueron recogidas más tarde por el Impresionismo y disolvieron la explicación del mundo propia de los objetos corrientes e incluso la misma "Weltanschauung" de la imagen del mundo, típica del Renacimiento.

Se ha repetido continuamente que el arte y la ciencia actuales no "representan" lo real. Esta afirmación puede hacer más daño que provecho a no ser que sólo se vea en ella lo siguiente: es cierto que la física contemporánea o el arte actual no dan *una* imagen del mundo en el sentido en que entendía ésta la física clásica. La discusión de este tema de las imágenes, representaciones y modelos tendría que ser muy extensa. Nos limitaremos por ahora a algunas observaciones.

Una de ellas es que, cuando decimos que la física o la pintura de nuestros días no pueden dar una imagen del mundo, esa expresión debe tomarse en el sentido estricto de "instantánea universal", la cual, según la mecánica clásica, captaba uno de los momentos del universo. La teoría de la relatividad nos dice que no hay tal cosa como el "allí-ahora" que los pintores perseguían con la perspectiva. "Ahora" sólo vale para "aquí" y sus cercanías. No hay simultaneidad más que para el mundo cercano a nosotros. El instante fugitivo y universal que capta la pintura desde los tiempos de Velázquez hasta los impresionistas (sería interesante precisar hasta cuándo y preguntarse por el problema del tiempo-espacio en el cubismo, surrealismo y expresionismo abstracto) no es un momento universal porque éste no existe. No hay tal cosa como todo el mundo en un instante, una instantánea del universo.

EL LIBRO ABIERTO DE LA NATURALEZA: UN MUNDO SIN ARCANOS

Otro de los supuestos equívocos que la pintura del Renacimiento comparte con la física y metafísica del mundo moderno es la idea de que la naturaleza es un "libro abierto": el mundo de los objetos, o por lo menos el más reducido de las sensaciones, es "dado" al sujeto. El propio Newton parecía creerlo así: "Hypothesis non fingo". Entonces, los signos y símbolos con los que intentamos captar lo real no serían hipótesis e interpretaciones, sino "representaciones" constituidas por lo "dado": la Naturaleza. Esta es la teoría naturalista del significado. Sus defensores no cayeron en la cuenta que el precio de la eliminación de la ambigüedad de los signos es la pobreza de contenido, hasta llegar al vacío de la tautología. De ahí que en nuestra época haya habido que volver a la libertad y ambigüedad de las caligrafías orientales para recuperar lo que el gran crítico y pintor francés Mathieu llama "la trascendencia de los

signos". Sus ideas sobre el arte coinciden con las que en filosofía defiende Popper, uno de los pensadores más representativos de nuestra época.

Si la naturaleza es un libro abierto, ello quiere decir que la realidad es superficial o que tenemos un acceso fácil y directo, una visión intuitiva, de las cosas profundas u ocultas. A partir del siglo XVIII la pintura, influida sin duda por la sensibilidad creada por el empirismo y más tarde el positivismo, se irá limitando sólo a las apariencias en forma de sensaciones. Para los impresionistas sólo hay "sense-data" y en su época el físico Mach trata de construir el mundo partiendo de sensaciones. Pero mientras estas consideraciones son un lugar común de la historia de la cultura quizá no se hayan puesto de relieve los rasgos y supuestos del arte del Renacimiento que hicieron gradualmente superficial la realidad captada por los artistas. En el terreno del arte vemos que a partir del siglo XVIII la pintura oscila entre la sensibilidad creada por el empirismo y el positivismo, o el intuicionismo de los románticos. En el primer caso la realidad se irá limitando a las apariencias, en el segundo a las intuiciones "profundas" del genio romántico. El clasicismo greco-romano, heredado por el Renacimiento, ha terminado haciendo superficial la realidad o llevando a lo irracional, al misticismo y al culto de la intuición.

EL ESENCIALISMO CLASICO. — LEONARDO COMO PLATONICO

Puede interpretarse el término clasicismo como una tendencia a codificar una visión familiar del mundo con sus divisiones en zonas claras, definidas por las formas admitidas, y otras oscuras que estarían más allá de las que Lucrecio llamaba "murallas del mundo" (*maenia mundi*). Esta sensibilidad está relacionada con una física que concebía los cuerpos materiales como compuestos de elementos últimos impenetrables que conservaban su identidad y ocupaban un espacio delimitado. Lo importante es el establecimiento de líneas claras de un límite. Porque no faltan los que —como Platón— son clásicos aunque vean la luz sólo más allá de las murallas y todo negro alrededor suyo.

Como ha puesto de relieve el gran pintor moderno Dubuffet, se es clásico cuando se ocupa uno del "mundo de lo circunscrito". El instrumento científico para limitar de este modo el mundo fué primero la geometría de Euclides y luego la cartesiana. De ahí la importancia de puntos, líneas y planos en la configuración de las formas clásicas, totales y cerradas. Es una concepción formalista en la que la fluidez sólo se obtiene a costa de vaguedad e imprecisión: esfumino. No se han librado de ella los que creen que la nueva física consiste sólo en la imposibilidad subjetiva de precisar los elementos tradicionales, en hacer nebulosas líneas y puntos. El arte renacentista es euclidiano. La incorporación al mismo de la geometría de Descartes complica aún más las cosas.

Consideremos, por ejemplo, a Leonardo. Nos llaman en él la atención dos problemas con los que se enfrentó: el de la configuración de las formas y la tensión entre apariencia y realidad, lo externo y lo pro-

fundo. Leonardo quiere dar sustantividad, unidad, a las cosas y personas y no a las líneas, planos y puntos. Por eso reduce estos tres últimos entes a contrastes entre los cuerpos y el ambiente: la unidad de las formas viene de la propia sustantividad de los cuerpos y de la del ambiente o espacio.

Leonardo es un platónico. Parece como si en la sonrisa de la Gioconda se intentase captar la verdadera realidad que es ideal y profunda en una superficie, un rostro. El llamado "enigma" de Mona Lisa pudiera consistir en el esfuerzo genial del artista para enfrentarse con la tensión entre superficie e ideal, apariencia y realidad... Hay una cierta tristeza en el cuadro porque todo platonismo enajena. Lo real-ideal está no sólo separado de lo sensible, sino que además uno de los dos ámbitos tiene que ser oscuro, problemático, ilusorio...

En Leonardo el artista puede más que el filósofo y quizá en eso estriba su grandeza. Platón lo hubiera acusado de heterodoxia porque se entregó demasiado a lo sensible.

LA PINTURA DE TAPIES.—TEORIA DEL MISTERIO

Vamos a hacer una afirmación que parecerá sorprendente: el arte que se inicia en el Renacimiento, heredero del greco-romano, y se prolonga hasta el Expresionismo Abstracto, era un arte sin misterio. Se nos podría decir que los Románticos fueron una excepción, pero ya hemos explicado antes cómo se desarrollaron dentro de los mismos supuestos que sus adversarios. Su postura fué más inmodesta y débil que la de los clásicos porque para pretender una vía intuitiva y directa a lo oculto hay que ser irracional, desequilibrado o estar endiosado. La contradicción de los "genios" del Romanticismo estriba en que, aunque su preocupación por lo ignoto y su negativa a aceptar los límites estrechos del clasicismo eran legítimas, no vieron que quedaban en lo irracional sin llegar a lo misterioso.

Una teoría del misterio parece una contradicción. Hasta ahora se ha venido aceptando la tesis (de los que patrocinan una concepción cerrada del mundo) de que lo misterioso es sólo lo irracional, lo esencialmente incognoscible, inabordable, contradictorio. El Romanticismo resulta, desde este punto de vista, una versión individualista de los dogmatismos religiosos. Lo más impresionante es que incluso aquellas concepciones filosóficas que William James llamaba "duras", por ejemplo el empirismo y el positivismo, con tanto prestigio entre los hombres de ciencia, aceptaban este estado de cosas. No creo que se haya dicho mucho que la ciencia no es más que una teoría del misterio. Y que el misterio tiene interés en cuanto significa que quedan cosas por descubrir. Hasta ahora no habíamos tenido una teoría de lo misterioso, aunque sí una práctica que se enfrentaba racionalmente con él: el método científico. De los muchos sentidos que tiene la palabra el que menos había interesado es el más racional: lo no descubierto. La culpa fué de casi todo el mundo: los clásicos se aferraron a las cosas corrientes y creían que la naturaleza era un libro abierto, los místicos tuvieron la falsa modestia de pretender

una vía personal y directa a las cosas difíciles, ciertas castas y grupos deseaban monopolizar lo misterioso y negar su acceso a los demás...

Las anteriores consideraciones quieren decir que tanto el arte como la ciencia actuales han incorporado la idea de "descubrimiento" y no aceptan el "academicismo" clásico (que lo real sea lo dado y haya una simple mecánica para captarlo) o el "misticismo" romántico, el camino fácil. Los grandes pintores de nuestra época, como Dubuffet o Tapies, son verdaderos descubridores que han extendido nuestro mundo gracias a continuados esfuerzos para trabajar con materiales nuevos, buscar otros métodos y técnicas, utilizar posibilidades poco exploradas. Dubuffet lo ha expresado así: "Debo decir que mi sentimiento es, y siempre ha sido, muy fuerte de que la clave de las cosas no tiene que ser como la imaginamos, sino que el mundo debe estar regido por extraños sistemas de los que no tenemos la menor sospecha".

Para los románticos no había una mecánica del descubrimiento de la realidad, y no se equivocaban. Por lo menos no sabemos que exista. Pero al negar todo método y esfuerzo racional eran herederos del dogmatismo de la Edad Media y de su visión mágica del mundo, que establece la inaccesibilidad de lo desconocido a los métodos y esfuerzos racionales.

El arte que termina en nuestros días (es muy difícil fijar fecha, pero podríamos elegir 1945 pensando en Fautrier y Dubuffet o 1956 haciéndolo en Tapies, como el comienzo de una nueva época) había perdido todo misterio porque aceptaba la idea de esencia de la metafísica tradicional, de que hay realidades sustantivas más allá de las cuales no cabe ir, últimas, fundamentales. He aquí algunos nombres: sustancias, formas platónicas, átomos impenetrables de Demócrito, noumeno kantiano, sensaciones de los empiristas y positivistas. Desde este punto de vista resulta sorprendente, pero obvio, que sistemas opuestos como el Platonismo y el Empirismo coinciden en querer llegar, o partir, de entidades esenciales. Al creer en las esencias consideran que hay una realidad acabada, cerrada a lo nuevo.

Cuando hablamos de los espejos en la pintura de Velázquez situamos a algunos de sus cuadros en el mundo físico de Newton. Vamos a intentar hacer ahora algo parecido y relacionar a la ciencia moderna con un pintor actual como Tapies, aunque ello resulte mucho más difícil. Nuestro punto de vista no será además el del científico o crítico de arte profesionales, sino el de un "amateur", que ha leído un poco a unos y a otros y visto la obra de los pintores actuales aprovechando sobre todo las oportunidades que ofrece para seguir el arte moderno una ciudad como Nueva York, cerca de la cual vivimos en el momento de escribir estas líneas.

Nuestra tesis es que ciencia y arte no están separados en las grandes figuras de nuestra época, pero su relación no puede ser otra cosa que muy sutil, si se quiere que el arte siga siendo tal. El arte de un Tapies, por ejemplo, es la expresión de una realidad de la que también se ocupan los científicos o filósofos de la naturaleza, los Popper, Bohm, Copek, Whitrow, Pap, Nagel, Margenau, De Broglie, Einstein, Heisenberg...

Los encuentros de fuertes y singulares personalidades artísticas espa-

ñolas con la cultura europea son una constante de nuestra historia: Velázquez con el Renacimiento, Goya con la Ilustración y el Prerromanticismo, Picasso con el mundo de los Ismos, y ahora Tapies con la Europa y América actuales. Estudiaremos, breve y ensayísticamente, algunos aspectos que explican en qué medida el arte de Tapies está a la altura de los tiempos y ha creado imágenes propias de nuestra época.

Algo que ha pasado desapercibido, que yo sepa, a los críticos de Tapies (aunque Cirlot lo insinúa cuando dice que no hay en él "ocultamiento") es su antiesencialismo. Su arte ha sido considerado como hermético, cerrado, impenetrable. Un mundo de umbrales, dinteles, puertas ciegas, laberintos, muros, vacíos, arenas... Lo que sucede es que el pintor catalán se ha enfrentado con las cosas ocultas, cerradas, impenetradas, de una manera nueva. Es el primer pintor misterioso de la historia europea. El mismo lo sabe, tiene conciencia de que ha tenido que volver al "punto cero" de la misma. Por lo menos eso manifestó al autor de este ensayo en una de sus visitas a Estados Unidos. Hasta ahora nadie había abordado lo misterioso porque se lo consideraba inabordable o irracional. Goya y sus seguidores románticos, por ejemplo, exploraron lo irracional.

Ya hemos visto que para nosotros el misterio tiene más interés en cuanto no descubierto, más que lo irracional. Estamos quizá en uno de esos momentos culturales en que parece importar lo arcano, lo secreto, lo escondido.

Con esto queda explicado lo que llamamos el "antiesencialismo" de Tapies. Un pintor de lo hermético no tiene que ser hermético. Lo que el gran crítico de Tapies, Cirlot, denomina "agnosticismo" puede interpretarse en un sentido parecido: el no considerar la realidad como algo acabado, completo, circunscrito, fácilmente accesible... No es un escepticismo que dude de las posibilidades de cierto tipo de representación para hacerse con la realidad (tal parece ser el sentido de "Les Demoiselles d'Avignon" de Picasso) o un relativismo perspectivista (como el de ciertas obras del mismo Picasso).

EL PUNTO CERO

La pintura que hemos llamado, por razones de arbitraria brevedad, "renacentista" o "clásica", acaba en la tautología, ya que al agotar muchos de sus supuestos éstos resultan triviales, repetidos y superficiales, y también en la contradicción, cuando se intenta extender esos mismos principios más allá de su campo de aplicación viable. Parece que este es el destino usual de la mayoría de las formas culturales: estilos artísticos, teorías económicas, hipótesis científicas, etc. Por una parte se produce una saturación al reiterarse su contenido, y por otra surgen conflictos cuando se quiere avanzar con ideas gastadas.

Los lógicos y matemáticos nos dicen que las contradicciones son monstruosamente fecundas. Efectivamente, de una proposición contradictoria puede derivarse cualquiera. La época de los Ismos, que se inicia en arte a fines del siglo XIX, lleva a sus últimas consecuencias contradictorias ciertos supuestos artísticos y científicos greco-romanos restaurados

y muy ampliados por el renacimiento. Sería imposible explicarlos aquí con la debida extensión por lo que sólo daremos una idea muy general.

El tiempo y el espacio de las geometrías de Euclides y Descartes son homogéneos, continuos y divisibles, es decir, hacen posibles mundos parecidos al nuestro, pero con una escala distinta, mayor o menor, que la del universo corriente, el "mundo medio" que está al alcance de nuestros sentidos o de su prolongación conforme a principios "clásicos". En la física de Newton los viajes de Gulliver no resultan imposibles. Además, en la mecánica clásica el mundo puede llegar (idealmente) a ser definido con precisión, las cosas localizadas con una exactitud sin límites. Esto quiere decir que las medidas pueden mejorarse hasta fijar la posición de los objetos en un instante efímero, pero determinado y en un lugar específico. El error es, por consiguiente, algo subjetivo y provisional, la naturaleza no es ambigua, sino precisa y determinada. Los hombres, por el contrario, se equivocan aunque sus posibilidades de corregirse sean utópicamente ilimitadas hasta llegar a un mundo cristalino, sin grandes roces o fricciones, sin entusiasmos pero también exento de dolor. En semejante universo no habría lugar para los profesionales de la sensibilidad (Platón desterró a poetas y artistas de su utopía) y ni siquiera quedarían cosas importantes por descubrir, por lo que más que científicos se necesitarían administradores e ingenieros. Una de las fuentes de la estética se secaría: la ambigüedad de ciertas realidades. A ella se refiere Tapiés cuando dice "Procuro que todas las imágenes que selecciono al hacer una obra sean de la máxima ambigüedad, para lograr con ello el máximo de expresividad". El universo sería una tautología en bloque como ya lo deseaba Parménides. En un mundo así caben coincidencias infinitas entre los corpúsculos materiales, los instantes y los puntos del espacio. La realidad es, en último lugar, puntual. El cambio consiste entonces en el paso externo y cuantitativo de un conjunto instantáneo de coincidencias de los elementos últimos al siguiente. Un movimiento que no afecta, en última instancia, a la sustancia de las cosas. Por consiguiente, no habría procesos elementales, en el sentido que un físico moderno como David Bohm da al término: "Una relación entre dos acontecimientos distintos, por la que uno se transforma en el otro. Semejante proceso elemental tiene por su propia definición un aspecto de *indivisibilidad*. Porque aunque sea *potencialmente divisible*, si tal división se efectuase, se convertiría en un *proceso distinto*. (Como, por ejemplo, puede dividirse un huevo rompiéndolo, pero deja así de ser un huevo). De este modo, vemos que la característica básica de la mecánica cuántica de la indivisibilidad de los procesos elementales encaja naturalmente en los conceptos topológicos del espacio y el tiempo, mientras violenta las concepciones "clásicas", que son por su propia naturaleza continuistas" (véase su artículo "Concepts in the Quantum Theory", *British Journal for the Philosophy of Science*, Vol. XII, 1962, p. 277). Conforme a las ideas clásicas ciertas realidades (espacio, tiempo) pueden dividirse continuamente, en cuanto se miden con la precisión matemática de un punto, sin que los elementos últimos pierdan su precisión porque son sustantivos e impenetrables.

La figura que encarna el agotamiento de ese tipo de pintura rena-

centista es Picasso. Sus innumerables y bellos esfuerzos para encontrar una salida no han hecho más que probar lo contradictorio de su fertilidad. Como ya hemos dicho antes, "Les Demoiselles d'Avignon" es un auténtico tour de force que demostró que lo que se llama vagamente la "figuración", la representación conforme a los supuestos clásicos por más que se los amplíe, no podía captar la realidad más que arbitrariamente y no era la final "ecuación entre la cosa y el intelecto" que se había creído.

Parece haber acabado, al llegar a sus últimas consecuencias viables, una concepción que iniciaron los griegos en torno a ciertas abstracciones a las que nos habíamos acostumbrado de tal modo que hasta principios de nuestro siglo (cuando surgen los ismos en el arte, la teoría de la relatividad y el descubrimiento del quantum de acción) se las consideraba como la única interpretación posible de la realidad. En pintura, la importancia de Cezanne consiste en volver a afirmar que las cosas no vienen "dadas", sino que una interpretación es necesaria. Pero al precisar esa interpretación Cezanne y el Cubismo abandonan las sensaciones y el puntillismo de los impresionistas para volver al mundo geométrico de las formas cerradas y continuas de Euclides y Platón. En vez de los puntos se pasa a las líneas, planos y volúmenes, pero se trata de los mismos supuestos "mediterráneos". Picasso, aunque se ha movido siempre en ese mismo universo, fué el primero en mostrar su arbitrariedad. Esa es la razón de ser de su gran obra.

No vamos a estudiar aquí la agonía de esos supuestos renacentistas, la época que va desde el cubismo hasta 1945, en que se inicia una nueva etapa en el arte occidental que no puede explicarse como simple desarrollo de la anterior. Tapiés lo ha expresado con claridad en su frase "volver al punto cero". No debe ser sólo una coincidencia el carácter poco convencional de las grandes figuras que han creado la nueva pintura: Fautrier, Dubuffet, Tapiés, Cuixart, Lebenstein... Quizá deberíamos incluir también a Jackson Pollock que, aunque de formación más académica que los anteriores, creó el mito de su barbarie imaginaria, para compensar quizá el gran esfuerzo que le costó liberarse de las influencias (Picasso, sobre todo). Desde los supuestos que nos interesan en este ensayo la "pintura de acción" o "expresionismo abstracto" está menos dentro del nuevo mundo que la obra de los "pintores de la materia". Para estos últimos un artista como Tobey es más interesante que Pollock, porque aporta un nuevo sentido del espacio y de los signos, tomado del oriente. Toda clasificación es arbitraria, pero desde nuestro punto de vista, artistas como Klee y Miró son más actuales que Picasso.

Con anterioridad a la segunda guerra mundial Fautrier había intuido la importancia de un grueso empaste para constituir una gran parte del espacio del cuadro. Por eso no se le puede considerar como un "tachiste" más. Pero su momento propicio no llegó hasta 1945 y antes de esa fecha había abandonado la pintura para dedicarse incluso a dar lecciones de esquí. Dubuffet dejó también su arte que practicaba de modo convencional para ocuparse de su negocio de vinos. Y Antonio Tapiés es un autodidacto en pintura que no estudió en ninguna academia española la herencia renacentista y tuvo varias influencias felices poco ligadas al

pasado: la música de Schoenberg, el romántico catalán, Klee, Miró y los pintores de la materia europeos; así como la circunstancia de pertenecer a una generación española —la a veces llamada de 1956— deseosa de salir del aislamiento a que había estado sometido el país y dispuesta a reconsiderar la retórica de la generación anterior comprometida en la guerra civil.

En todo caso, de 1945 a 1956 cuaja algo que se tenía por imposible, lo que muchos filósofos de la naturaleza que parten de las nuevas ideas consideran todavía como no factible¹: el expresar visualmente una concepción del mundo que tiene en consideración no sólo los criterios derivados de la experiencia de los objetos corrientes que rodean al hombre en su vida diaria, sino otras realidades de escala mucho más grande o pequeña. Ya hemos dicho en la nota anterior que incluso un excelente libro como el de Capek afirma que sólo cabe un modelo auditivo y musical de las nuevas realidades, pero no visual. Estamos seguros de que ese autor no ha visto uno de los magníficos "Corps de Dame" de Dubuffet, las "Figuras" de Lebenstein, o los llamados "muros" o "arenas" de Tapiés. (Apuntaremos aquí, de paso, que la insistencia en el carácter "arenoso" de las obras del pintor español parece haber confundido a algunos imitadores y críticos, quienes pierden de vista que ésta ha logrado algo técnicamente muy interesante, una pasta pictórica que a veces no tiene alusión alguna a diminutos granos o puntos, sino que es lisa y densa).

Los pintores vuelven ahora a la materia originaria, que no coincide siempre con el caos primigenio, en el que espacio-tiempo y materia casi se identifican, a un espacio topológico sin las abstracciones de la geometría clásica. Este espacio materializado no es inerte, sino que está sensibilizado. De ahí que los mejores de los nuevos cuadros produzcan imágenes que podrían pertenecer tanto a la física como a la psicología porque están más allá de los especialismos y de la distinción sujeto-objeto a la antigua usanza. (Quizá podamos aventurar que la época en que la división ilimitada de la realidad parecía factible se ha terminado: la búsqueda de los "simples", la división ilimitada del trabajo tal como la propugnaba un Taylor al decir que las gentes "simples" o idiotas eran las necesarias para el sistema industrial, la confianza ilimitada en el análisis, etc.... La lección de anatomía de Rembrandt quizá marque su comienzo estético).

El espacio se sensibiliza y la materia es penetrada. Los cuerpos aparecen más bien como el resultado de las convulsiones, deformaciones, grattages, huecos, grumos, irregularidades de la materia-espacio. Ello nos recuerda las afirmaciones de los libros de divulgación sobre la teoría de la relatividad generalizada. Lo irregular o deforme no es ya necesariamente lo monstruoso, como le sucedía al pintor que intentaba salirse de las formas clásicas sin haber logrado un nuevo punto de partida. Aceptando los supuestos renacentistas todo intento (por lo general de tipo

¹ Por ejemplo, CAPEK en su libro "The Philosophical Impact of Contemporary Physics" sostiene que los últimos desarrollos de la ciencia sólo pueden divulgarse mediante imágenes auditivas, pero no visuales. Parece que, por lo menos esta vez,

la música se adelantó a la pintura expresando la nueva visión de las cosas. El filósofo Popper ha reconocido que la evolución de la música occidental inspiró sus teorías sobre la ciencia, en su obra "Conjectures and Refutations".

romántico, como el de los surrealistas) de salirse de los arquetipos, de las entidades geométricas admitidas, conduce a lo deforme, a lo monstruoso, a las enfermizas combinaciones de elementos u objetos que ya están gastados y vistos, como les sucede a los surrealistas. En los clasicismos las irregularidades son deformaciones (sustancialismo) y no fuentes de otras regularidades (relatividad como búsqueda de nuevos invariantes).

En un cuadro como "Las Meninas" la realidad se nos presenta como una aparición, las causas de la imagen instantánea están ocultas. Captamos las distintas combinaciones de los objetos que forman la serie de momentos o *estados* universales, pero no los *procesos*, porque las fuerzas que mueven a las cosas y personas no aparecen en los cuadros. De ahí que Ortega haya dicho que los cuadros de Velázquez son una fantasmagoría. En cambio, en la pintura actual hay una cierta identificación o conexión entre la estructura espacio-temporal y la causal. Muchas imágenes son la materialización de un proceso.

La importancia de la materia pone un límite a la premeditación de las formas por el artista. El ideal clásico era que el artista llegase a definir de antemano el mundo de las formas. La premeditación de las figuras por el artista era el equivalente subjetivo del rigor determinista de las leyes físicas que se aplicaban a los objetos. Aquí enlazan Clasicismo, Subjetivismo y Determinismo. En las imágenes de Tapies la importancia de la materia evita la premeditación absoluta por parte del artista y la pura expresión individual (el expresionismo individualista también tradicional en Occidente y que culmina en Pollock; antes de él, un artista como Kandinsky al intentar moderarlo volvió a caer en las consabidas formas geométricas euclidianas). Como ha dicho el crítico italiano Nello Ponente las imágenes de Tapies no son deterministas (en el sentido antiguo). Se evita la premeditación absoluta no sólo porque Tapies emplea imágenes "por analogías rítmicas" (Cirlot), sino por la importancia de los materiales. Los primeros cuadros de la época original de Dubuffet o Tapies apenas contienen algo más que materiales. Sólo después surgen las nuevas imágenes. En esto estriba la importancia de los materiales en el arte de la Segunda Postguerra: la nueva sensibilidad requería nuevas técnicas sin las cuales no hubiera podido cuajar, del mismo modo que la física necesitó de nuevas geometrías.

Hemos salido ya del determinismo mecanicista clásico. No lo encontramos en los nuevos pintores. El racionalismo tradicional y la física clásica eran deterministas y creían asequible la posesión de las leyes o reglas que regularían el destino del universo. La reacción contra el academicismo y el determinismo fué, en Occidente, una serie de brotes de un irracionalismo exagerado y anárquico, defensor de los imprevistos, la espontaneidad y los impulsos. Jackson Pollock, por ejemplo. Por eso nuestra tesis es que la síntesis de Tapies es superior a la de Pollock. Y eso que las obras del gran pintor americano reflejan algo del mundo físico captado por la ciencia de su época. Pero en muchas cosas Pollock es heredero de lo que no parece ahora vigente: el subjetivismo solipsista, la valoración de las apariencias al usar colores superficiales, etc. En cierto sentido Pollock no se sale de la reducción del mundo a superficie que habían realizado los impresionistas. En su obra hay confusión, movi-

miento, pero no misterio. Es un gran exponente de la misma cultura que ha producido "Time" y "Life", aunque su autenticidad personal no le engañara respecto al elemento de caos en su inquietud. Su última obra fué un laberinto.

En la nueva pintura no hay determinismo mecanicista pero tampoco caos. Espontaneidad y premeditación llegan a un nuevo equilibrio. El mundo no es arbitrario, aunque en él se den determinaciones más amplias y diversas que la sola mecánica de causa y efecto al antiguo estilo. Hay "determinaciones" en el sentido que los modernos filósofos de la naturaleza (Mario Bunge, Mary Hesse) dan a la palabra (véase la recensión del libro "Causality" del primero de esos autores, hecho por el segundo en las pp. 252-257 del "British Journal for the Philosophy of Science", Vol. XI). Las tres condiciones necesarias y suficientes de las mismas son: el principio genético de que nada viene de la nada o desaparece en la nada; el principio de la legalidad, existen regularidades en ciertos acontecimientos; y hay acontecimientos o procesos que son productivos, no sólo estados de un sistema.

En las pinturas de Tapies las huellas son tan importantes que parecen responder a una característica general de nuestro mundo. Las cosas, los acontecimientos dejan trazas, huellas. Nada desaparece sin dejar nada. O por lo menos nuestra vida, nuestra ciencia está centrada en los hechos que dejan traza. Parece ser que los físicos se encuentran a veces con efectos inexplicables, irrepetibles, que no dejan huellas y los descartan de sus investigaciones. Los seres humanos luchan a veces contra esta peculiaridad de universo que se resiste a ser borrado, pero no cabe un triunfo absoluto. Un éxito total nos inspiraría la misma especie de horror que un crimen perfecto. Relacionamos un hecho que no deja trazas con lo milagroso o irreal, una aparición que se desvanece. Ni siquiera podemos saber en todos los casos cuáles son las huellas de un hecho porque no parece que podamos contemplar el universo "sub aeternitatis", como un bloque limitado, aunque algunos grandes físicos como Einstein no han perdido la esperanza. En todo caso el concepto de traza con que opera la física y la psicología (psicoanálisis) ha sido recogido por el arte.

Los pintores actuales han utilizado el accidente en sus cuadros. En el mundo rígidamente determinado de los clásicos no había acaecer accidental, sino sólo legal. El accidente parecía como tal sujeto debido a su limitación (por otra parte circunstancial). La física moderna reconoce que entre las distintas conexiones o líneas causales puede haber una relación accidental unas veces, legal otra, o una separación debida a que la máxima velocidad que puede lograrse en el universo es la de la luz, con lo que se impone un límite a la posibilidad de que todo se relacione con todo. Hay conexiones accidentales y otras legales. Por lo tanto la obra de arte tiene que tener en cuenta a ambas, establecer un equilibrio que no sea ni pura improvisación a lo Pollock o Mathieu ni rígida premeditación. Claro está que ni siquiera esos dos pintores lograron un puro accidente.

Finalmente, un artista como Tapies logra unas imágenes que hacen referencia a procesos o acontecimientos más que a estados de cosas. La realidad o nuestro conocimiento de la misma, porque estamos más allá del especialismo física-psicología, no es algo acabado. Las imágenes de

Tapies, como ha dicho Nello Ponente, están suspendidas en el tiempo. Un mundo terminado tiene que ser intemporal o instantáneo, en este último caso actual, pretérito o futuro. El clasicismo creía que sus reglas eran eternas o intemporales, válidas para todas las épocas. Podíamos trasladarnos de un tiempo a otro acortarlo o eternizarlo. El platonismo de un Leonardo era casi intemporal. Los impresionistas se encontraron con que el tiempo se les deshacía, tan fugaz era su instantánea. El primitivismo a lo Rousseau o el arcaísmo preferían ir hacia atrás en busca de la edad dorada y ha habido, en nuestro siglo en que todo se ensaya para salvar los supuestos gastados, hasta un futurismo. Tapies niega los ismos temporales: desde el utopismo académico hasta el arcaísmo. El tiempo de sus cuadros viene derivado de la propia obra. Quizá haya algo parecido a lo que propone el físico David Bohm: un espacio-tiempo derivado de la acción. Se evita el ritual (determinismo) y la utopía, el tiempo perfecto. Como ha dicho el crítico Lawrence Alloway "hay una dimensión de alusión en la obra de Tapies, pero en términos de una imagen temporal más que espacial", añadiendo que "no evoca el pasado con nostalgia, como modelo para el presente, sino que nos expone a una impresión mixta del presente y el pasado".

UN MUNDO SIN EMOCIONES: LA CRITICA DE LA AMBIGÜEDAD, SOCIEDADES FRIAS, CULTURA SIN ENTUSIASMO

Creo que no se ha escrito la historia de los esfuerzos realizados por muchos pensadores para suprimir las emociones de nuestro mundo o construir otro exento de ellas. Tampoco se han estudiado las consecuencias de esas ideas para el arte. Es muy probable que sean incompatibles con una auténtica sensibilidad artística, y si triunfaran reducirían el arte a un ritual o academicismo o incluso desaparecería de la república, como deseaba Platón. Los intentos han sido tan numerosos, que a veces se ha identificado el deseo de prescindir de la vida afectiva con el "intelectualismo" o por lo menos con la "frialdad intelectual", generalmente por quienes no tenían una idea clara de la cuestión y eran hostiles a la propia inteligencia. Porque la suspicacia de los intelectuales hacia las emociones ha estado relacionada con los esfuerzos más nobles para evitar el dolor.

Nuestra tesis es que la mayoría de esos intentos, por loables que sean, están relacionados con una concepción "cerrada" del mundo, con las utopías, totalitarismos, etc. Es la de los que creen que si pudiera darse una situación idealmente rígida (sin cambios *sustanciales*, y subrayo esta palabra porque se trata de tendencias que giran en torno a ella sin saberlo muchas veces) se produciría un "vacío emocional" o por lo menos una "estabilización" de la vida efectiva. No habría sentimientos, ni profesionales cuya vida girase en torno a los mismos: poetas, artistas, etc. Incluso los políticos se convertirían en administradores. Parten de un supuesto que, implícito o no, es muy importante y obvio: la posible existencia de una situación. Pero simplifican la naturaleza de la misma, en vez de estudiar las distintas sensibilidades producidas por las diversas circuns-

tancias en función de su rigidez o flexibilidad. Tales trabajos no serían muy difíciles, ya que muchas emociones han sido objeto de considerables esfuerzos intelectuales; por ejemplo, la enajenación de los trabajadores ante cierto tipo de faenas mecánicas, el aburrimiento o el suicidio en ciertas clases o sociedades prósperas (tema este muy de moda en el cine de Antonioni, la novela "La noia" de Moravia o las de la Sagan).

No nos remontaremos a Platón y sus intentos de suprimir las emociones en sus construcciones políticas. Tampoco entraremos aquí en el tema del clasicismo como sistema de estabilización o codificación de la sensibilidad. El punto de partida será la tesis de Spinoza de que una emoción desaparece cuando formamos una idea clara de la misma. Y el de llegada, en rápido viaje ensayístico sin etapas, las ideas de Lévi-Strauss y Tierno Galván, ya que el primero favorece el advenimiento de una "sociedad fría" y el segundo parece resignado, a veces, a una "cultura sin entusiasmo" que identifica con la sociedad del bienestar. Vemos que dos autores contemporáneos bien conocidos en sus respectivos países siguen ocupándose de un tema muy antiguo pero vivo.

Se ha dicho antes que en algunas de esas teorías subyace una visión "cerrada" de la realidad o la nostalgia de tiempos que se consideran como más simples (tal es el caso de Lévi-Strauss y su defensa de los pueblos primitivos). Por lo tanto su viabilidad dependerá de la medida en que pueda cerrarse el universo a las novedades. En torno a esta cuestión convergen una serie de tendencias intelectuales y científicas entre las que mencionaremos como más importantes el intelectualismo exagerado, el determinismo rígido de la física y sociología clásicas y el positivismo moral.

La idea de Espinosa de que una emoción desaparece cuando nos formamos una idea clara de la misma (cuando tenemos un conocimiento completo de lo que sucede) es aceptada en parte por un artista como Tapies, quien procura dar a sus obras la mayor ambigüedad y complejidad con objeto de que éstas resulten expresivas en el mayor grado posible. Pero se la puede generalizar indebidamente, en el sentido de creer que las emociones llegarían a desaparecer cuando tuviésemos ideas claras sobre todas y cada una de ellas. A esto último llamamos "intelectualismo", es la creencia de que nuestro conocimiento puede llegar a ser completo y que la sola aclaración de los hechos resuelve los problemas morales, estéticos y políticos que afectan a la sensibilidad. Un conocimiento total supondría un mundo premeditado, determinado rigurosamente, sin libertad, sin azar; no habría distinción entre conexiones legales y accidentales, ya que todas serían del primer tipo. La premeditación completa sería posible porque nuestro conocimiento de la adecuación de los medios poseídos a los fines establecidos resultaría perfecta: la infalibilidad. Fines y medios quedarían fijados de antemano pues habría un "cierre" de nuevos fines y medios. En realidad, todo se convertiría en ritual (si la cerrazón de la realidad se atribuye a fuerzas mágicas) o automatismo (en una sociedad secular).

Todo intelectual racional cree que la investigación de los hechos ayuda a plantear los problemas morales y emocionales. Se atribuye a Sócrates la toma de conciencia ante esta cuestión y no vamos a entrar aquí en si

creía simplemente que la verdad era un medio para el logro de la bondad o la belleza o si fué el primero en identificarlas metafísicamente. En todo caso ha habido en la historia del pensamiento muchas variantes de la identificación metafísica del sistema de referencia verdad con otros sistemas referenciales éticos y estéticos (Verdad = Bondad = Belleza). La mayoría de las posturas intelectualistas extremas aceptan esta metafísica. Hay quien cree que los hechos "hablan por sí mismos" en cuestiones éticas o estéticas. Las emociones no serían más que el resultado de nuestra confusión. Lo mismo sostenía Spinoza de la libertad. La realidad es cerrada (determinismo absoluto), no tiene posibilidades y alternativas, por lo que el entusiasmo no es más que el producto de nuestra ignorancia. Es el ideal clásico del sabio indiferente.

La física de Newton, inspirada en el atomismo griego, no concebía una novedad cualitativa, sino que la reducía a las combinaciones distintas de elementos ya dados. Implícita en sus supuestos está una negación o desvalorización del tiempo. Los esfuerzos intelectuales para prescindir del tiempo —desde el mundo intemporal de Parménides y Platón hasta el universo— bloque de Einstein y la "hipótesis del instante" de Tierno Galván (en su obra "Realidad como Resultado") constituyen una constante. Todo el universo estaría regido por leyes mecánicas de tipo determinista.

En cuanto al positivismo moral, es una variante que identifica los hechos con las normas (standards) confundido por la práctica lingüística que da un sentido muy general y vago, entre otros, a la palabra "hecho". Las normas son distintas de los hechos en uno de los sentidos de la palabra, pero son hechos en otro de los sentidos.

Con estos antecedentes entramos en el problema de los entusiasmos políticos y la sensibilidad estética. Tierno Galván tiene razón cuando dice que no hay entusiasmo sin una cierta capacidad para afectar a nuestro destino, pero cae en el positivismo moral cuando sostiene, en su original ensayo "Los Sustitutivos del Entusiasmo", que la libertad se vive como "conformidad a las decisiones de los expertos". Resulta casi obvio que esto no es así porque la capacidad de los expertos no va más allá de la presentación de ciertos hechos y del dominio de los mismos mediante ciertas técnicas. Cuando postulan determinadas actuaciones dejan de ser expertos para convertirse en políticos, moralistas o estetas, aunque pretendan disfrazarse como profesionales. Es más, parece que incluso en la propia sociedad norteamericana existe una tensión entre los expertos y los políticos en el seno de las grandes corporaciones privadas y en los organismos estatales. Por lo menos eso opina un crítico muy agudo de la vida corporativa americana, David Bazelon, en su obra "The Paper Economy". (Pero entramos aquí en un tema que queda por estudiar, el de los límites de la política clásica y su sustitución por una que se ocupe de los grupos). El reinado de los expertos no es posible porque ninguna sociedad es tan cerrada que quepa lo que Tierno llama "acoplamiento perfecto al bienestar".

Desde luego no cabe entusiasmo o emociones positivas cuando una realidad se presenta como inevitable, mecánica, cerrada. Por lo menos, no puede darse ese sentimiento en la forma descrita por Tierno Galván

de "impulso inagotable y creador que confirma la existencia" o por los sociólogos americanos como "commitment". Una sensibilidad creadora no resulta favorecida por una "sociedad fría" a lo Lévi-Strauss, liberada del cambio histórico, ni por las totalitarias, las caóticas o las que funcionasen automáticamente reducidas a la pura rutina de la administración.

Tampoco habría emoción profunda si la acción fuera positiva por sí misma, sin tener en cuenta su finalidad. Así se explica que sociedades con considerable dinamismo cuantitativo generen a veces escaso entusiasmo. En este sentido ciertos aspectos de la sociedad americana confirman parcialmente la tesis de John Dewey de que "a menor acción hay más emoción". El puro movimiento acaba cansando y desorientando, creando una confusión que hace más difícil el "commitment".

No parece que el futuro nos vaya a deparar un esquema simple de las relaciones entre la vida afectiva, artística y moral y las situaciones sociales. Claro está que hay generalizaciones válidas en los autores que hemos citado, como la de que el entusiasmo ideológico propio del XIX europeo no existe ya en las sociedades avanzadas. Pero no sabemos cuáles son las relaciones que va a traer un exceso de mecanización de la vida, ni siquiera estamos seguros de que éste vaya a seguir su curso porque, como ya dijimos antes, parece que la división del trabajo no puede llevarse a cabo infinitamente. El crítico Cyril Connolly considera que ese extraño fenómeno estético que fué el surrealismo representó una protesta delirante contra la vida en algunas grandes ciudades. Hasta ahora puede decirse que en los países democráticos de Occidente, sobre todo los anglosajones, las reacciones se han encauzado pacíficamente y por medios legales, cuando se ha tratado de fenómenos colectivos. Por ejemplo, el tímido ensayo esteticista de la política de Kennedy y su "Nueva Frontera". Pero el aumento de la huída a los países con sol o subdesarrollados, el alcoholismo, la mayor libertad sexual, la criminalidad, parecen ser protestas individuales, que a veces tienen consecuencias políticas, como en el caso de que un neurótico asesine a un Presidente.

En todo caso no puede haber sentimientos profundos sin que sea posible la libertad, y ésta no es sólo lo que los clásicos como Spinoza creían: una idea subjetiva, ni tampoco el azar. Parece que el precio de la misma tiene que ser alguna ambigüedad de lo real. Y también cierta falibilidad en los intentos de controlar los hechos. En la medida en que hay situaciones no estructuradas claramente o no sometidas a un rígido determinismo, o en que estemos dispuestos a aceptar la posibilidad de errores, habrá emociones. Hay ambigüedades que, si no inevitables, no se han evitado todavía, y con ellas se enfrenta el arte, la moral y la ciencia.

Washington, D. C., enero de 1964.