

En este estudio nos referiremos a las antinomias estéticas, es decir, a los elementos de tensión, de contraste, constitutivos de toda obra de arte, y sin los cuales ésta no puede existir. Hasta la creación artística en apariencia más "inocente" para el apreciador, en el sentido de que parece ser una reproducción fiel de la realidad, implica un choque, un antagonismo con lo que llamamos, simplemente, copia, imitación.

A través de su historia, la Estética se ha desarrollado, precisamente, a través de un oscilar entre conceptos antinómicos que demuestran la complejidad del objeto de su estudio: se ha hablado del arte, y de la experiencia estética en general, como *imitación*, frente a criterios que lo han considerado como *creación*; se ha defendido la *forma*, al paso que otros se han polarizado por el *contenido*. Se habla del *objetivismo estético*, pero también del *subjetivismo estético*. La obra de arte es explicada como *inmanencia* o como *trascendencia*, como producto del *sentimiento* o de la *razón*, como *organismo* o como *unidad espiritual*, como *intemporalidad* o como *reflejo histórico-sociológico*, como *concentración vital* o *actividad lúdica*. En fin, podríamos alargar la enumeración, pero lo dicho basta para confirmar lo aseverado.

La Estética ha ido comprobando, al afinar sus métodos, que las respuestas a sus interrogantes estaban no en los afanes reduccionistas, sino en la superación de las antinomias en síntesis específicas que las distinguen de los valores extraestéticos.

De las múltiples antinomias que se ofrecen en la experiencia del arte, desarrollaremos en estas páginas, las siguientes: mimesis-creación; forma-significado; lo sensible-lo inteligible; sentimiento-expresión; función-desinterés.

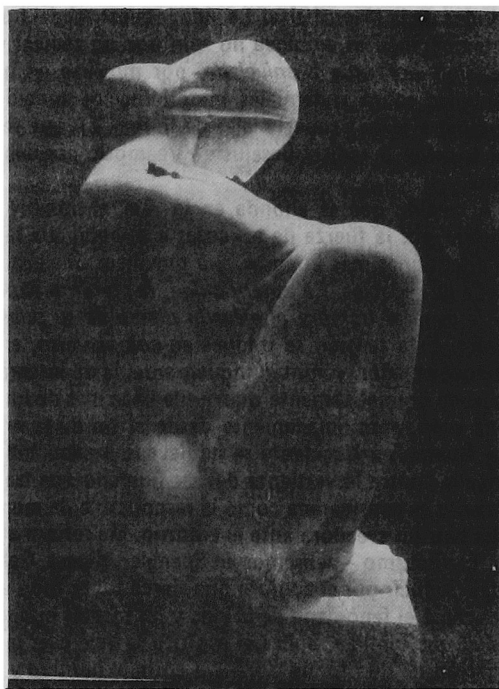
La antinomia mimesis-creación

La naturaleza del arte no radica en una repetición infravalente de los seres, como lo sería toda copia de la realidad. El arte pertenece al universo simbólico —como explica Cassirer— con que el hombre asume el cosmos puramente físico: "el lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de aquel universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red"¹.

En el arte, el universo simbólico es un modo específico de manifestación humana donde la realidad y lo creativo, como una sola cosa, permiten la existencia del ser artístico: hay fantasía, pero, a la vez, y en la fantasía misma, *realidad*; o, al revés, hay realidad, y en la realidad misma, *fantasía*. Pero no se trata de una mezcla o suma, sino de un nuevo ser irreplicable en cada obra de arte.

Este modo de existir de la obra de arte podemos expresarla con el término "*arrealidad estética*", que ha tenido variadas interpretaciones en la historia de la Estética, y que, en consecuencia, es necesario precisar: si nos detene-

mos frente a una escultura, por ejemplo, "Contemplación", de Iván Mestrovic, lo primero que se impone a nuestra visión es su realidad física, su materia, indesmentiblemente sólida, tangible, mensurable. Tiene, además, un referente de fácil identificación: la figura de una mujer sentada, y que, como tal, es también real. Estamos, hasta el momento, frente a lo que hemos denominado en otro estudio nuestro², las dimensiones extrínsecas del arte (*textual y referencial*). Pero el fenómeno estético empieza cuando advertimos que *jamás un ser humano puede adoptar esos volúmenes de la escultura "Contemplación"*, y



Contemplación, Mestrovic.

que, sin embargo, revelan un sentimiento de recogimiento espiritual, con perfecta coherencia y unidad.

Si la figura femenina de la escultura "Contemplación" se pudiera poner de pie, es decir, cobrar *realidad*, sería

² Ivelic, Radoslav. *Problemática del Juicio Estético*. En *Aisthesis* N° 10, 1977. Hemos señalado, en este ensayo, cuatro dimensiones (modos de existir) de la obra de arte: textual, referencial, fisiognómica y simbólica. Como sistema de signos extraestético, la obra tiene textualidad, con la cual se apropia de un contexto real o imaginariamente real (significados psíquicos, morales, religiosos, históricos, sociológicos, filosóficos, etc.). Pero en la textualidad, y vitalizándola, está también la presencia configuradora de los medios de expresión de cada clase de arte (dimensión fisiognómica). A su vez, del juego profundo de las imágenes fisiognómicas (metáforas, colores, líneas, volúmenes, pasos danzables, fotogramas en movimiento, etc.) nace la dimensión simbólica, irreplicable para cada obra en concreto. Las dimensiones textual y referencial son, en sí, extraestéticas, pero sin ellas la creación artística no puede existir.

¹ Cassirer, Ernst. *Antropología Filosófica*. (vers. cast.) México, F.C.E., 1965, p. 47.

monstruosa, deforme; sin embargo, en *esa posición definitiva y plena* que le confirió Mestrovic, sentimos *la profunda unidad y verdad de sus volúmenes*.

La síntesis estética que une la antinomia entre lo creado artísticamente y lo real es *la arrealidad estética*: el arte no es real, porque sería copia, duplicación de lo existente, ni tampoco irreal, es decir, mundo fantástico. La arrealidad estética nace en el momento en que la obra de arte, como tal, es el contenido de nuestra conciencia (conciencia específicamente estética) y no en el solo hecho —si lo aplicamos a “Contemplación”— de ver un trozo de mármol que alude a una mujer real.

Esta situación antinómica, tan propia de la fantasía estética, de *eludir* para *aludir*, supera la reducción del arte a simple copia o a creación absoluta, tan absoluta, *que nada puede sostenerla*: la creación de mundos nuevos en el arte jamás puede ser tan radical como para eliminar el cosmos humano, sus realizaciones, anhelos y desesperanzas. En los primeros versos de uno de sus poemas, dice Juan Ramón Jiménez: *Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente*.

La cosa misma, en la palabra exacta. Esta unión, al parecer inalcanzable —y lo es en un plano real o irreal— se manifiesta en *la arrealidad estética*. El poema citado termina de la siguiente manera: *Inteligencia, dame / el nombre exacto, y tuyo, / y suyo y mío, de las cosas!* Inteligencia, o mejor, “inteligencia” (conocimiento estético), en un vértice superior que se abre a otros dos ángulos: *la cosa*, por un lado; *el nombre*, por el otro, para formar un triángulo. Trilogía perfecta que se hace unidad en cada uno de sus vértices.

Apliquemos este “nombre” nuevo y exacto a la expresión artística que nace en los colores, volúmenes, sonidos, personajes, encuadramientos, pasos danzables, metáforas. . . en fin, en todos los medios de expresión de las artes. Verbo, expresión antinómica, porque hay que superar la visión habitual y chata de lo real; verbo antinómico, porque en el nuevo “nombre” están las cosas, los seres —físicos o psíquicos— sin perder su propia y profunda entidad:

MADRE

Vicente Huidobro

*Oh sangre mía
 Qué has hecho
 Cómo es posible que te fueras
 Sin importarte las distancias
 Sin pensar en el tiempo
 Oh sangre mía
 Es inútil tu ausencia
 Puesto que estás en mis adentros
 Puesto que eres la esencia de mi vida
 Oh sangre mía
 Una lágrima viene rodando
 Me estás llorando
 Porque yo soy el muerto que quedó en el camino
 Dulce profundidad de mis arterias
 Oh sangre mía*

*Tan inútil tu ausencia
 Flor paloma en dónde estás ahora
 con la energía de tus alas
 y la ternura de tu alma*

¿Cómo sustraerse a las sugerencias de esta sangre, que es sugerente por su anomalía, por las antinomias, por las tensiones que presenta en relación a la sangre como fenómeno fisiológico? Sangre que, precisamente porque se ha ido y, sin embargo, “*estás en mis adentros*”, tiene tan profunda significancia. Aparente irrealidad que, en su jugar, es más que simple jugar: la sangre, el hijo, la madre ya no pueden existir fuera de este texto; no son los seres reales y, pese a todo, y en un sentido profundo, *sí lo son*, transfigurados en un universo simbólico:

*Inteligencia, dame
 el nombre exacto de las cosas!*

La antinomia forma-significado

Las posiciones formalistas y contenidistas son reducciones extremas de la antinomia que ahora revisamos: en el arte, la forma no es molde, figura exterior, envase o recipiente, sino la obra misma. Pareciera, con esta afirmación, que estamos insistiendo, pese a todo, en una posición formalista; no es así, si se considera la *forma* en el sentido que explica Luigi Pareyson, en su obra “*Conversioni di Estetica*”: “Lo estético no debe hacernos pensar en disposición formal, proporción, etc.; lo estético es significación que se manifiesta formalmente de manera tal que no podemos separar lo físico de la obra, de la es-

El arte elude lo real para aludirlo más profundamente.

piritualidad con que eso mismo físico está revestido”.

Y, sin embargo, para llegar a esta perfecta unidad que nos expone Pareyson, el artista debe poner en juego *un modo sorprendente de relación entre lo físico y los espiritual*, una nueva intuición profunda y reveladora que será irreplicable en cada obra de arte.

Se entiende, por lo anterior, que la significancia estética, aunque constituya inseparablemente la forma misma, no se nos ofrece a nuestra intuición sensible, ni a la conciencia lógica, discursiva: la forma artística (y su contrapartida inseparable, que es la significancia estética) no se devela en sensaciones que, a su vez, se transfieren a contenidos explícitos (conceptos, juicios, raciocinios), sino en *la alogicidad estética*.

La alogicidad estética es la síntesis que explica la unión antinómica entre la forma y, no ya los significados

explícitos, sino la significancia estética. Arrealidad y alogicidad se explican mutuamente, son solidarias, como lo son los otros términos de las antinomias que más adelante analizaremos.

La forma artística es alógicamente significativa, lo cual no quiere decir, es obvio, que no tenga lógica, sino que tiene su propia lógica y cuya génesis implica el concepto de relación. Hemos dicho en nuestro ensayo "Problemática del Juicio Estético", citado más arriba, que la dimensión simbólica del arte surge del juego de las imágenes fisiognómicas, es decir, de los medios de expresión propios de cada clase de arte. Pero en el arte el problema de la relación es inmensamente complejo, debido a su riqueza: no consiste en cualquier tipo de comparación, analogía, sino, como lo expresa Pierre Reverdy, al referirse a la Poesía, de "acercar sin comparación dos realidades distintas"³.

Acercar sin comparación es como decir "relacionar sin relacionar". Pareciera que estamos ante un absurdo; pero se trata de un nuevo orden que el espíritu imprime a la materia, con lo cual puede superar la homogeneidad, continuidad y contigüidad de aquella o bien unir la discontinuidad y discontigüidad, relacionando espacios y tiempos, al parecer, inconciliables⁴.

La alogicidad del arte se basa en relaciones estéticas de las imágenes fisiognómicas, que difieren de las relaciones reales y lógicas, porque estas dos últimas tienen un fundamento real; en cambio, el fundamento que une los elementos de una obra de arte es extrínseco a dichos elementos. Todo el misterio del ser está presente en la alogicidad estética, como lo ha observado entre otros, Martin Heidegger: ese fundamento extrínseco que, en las imágenes fisiognómicas, relaciona las cosas que "de hecho, no tienen ninguna relación entre sí en sentido real, físico, sino en sentido metafórico, o mejor, simbólico"⁵ es lo que llamamos significancia estética. De aquí su intraducibilidad e irrepitibilidad.

El recogimiento espiritual, en sí mismo, es extrínseco a los volúmenes de "Contemplación", de Mestrovic; de otro modo, toda persona que se recoge espiritualmente adoptaría, de modo real, físico, dichos volúmenes; pero, a pesar de que esto es imposible en un plano real, cuánta verdad hay en ellos como volúmenes escultóricos: nos sugieren ser el recogimiento espiritual mismo. De igual modo el sentimiento filial es extrínseco a la sangre, en el poema de Huidobro; pero, en nuestra conciencia estética, la sangre es el sentimiento filial ante la muerte de la madre, en un profundo sentido simbólico.

Las relaciones reales y lógicas (filosóficas o científicas) entran en el arte como materia que el artista torna alogicidad estética. Dichas relaciones son, normalmente, las que ocupan el interés del público; es decir, su valoración alcanza sólo hasta los recintos de las dimensiones re-

ferenciales y textuales, con lo cual se margina la obra de arte. Así "Las Meninas", de Velázquez, se presenta a la conciencia extraestética como un fenómeno que representa fidedignamente una escena real: pareciera que el espectador está en el estudio que Velázquez tenía en el Alcázar: el artista está autorretratado, con un pincel en la mano, mirando a los Reyes de España, sus modelos en la ocasión; pero estos se reflejan en un espejo de la pared del fondo, con lo cual el espectador ocupa, supuestamente, el lugar en que debieran estar los Reyes. La Infanta Margarita, sus meninas, dos enanos, un perro y otros personajes completan la escena. Se podría suponer que la infanta entró al taller a contemplar a sus padres, acompañada de su séquito; pero, ¿por qué no entró —sería lo más lógico— a ver la pintura que ejecuta Velázquez, la cual por otra parte, sólo ve el artista ya que está vuelta hacia el interior, de modo que la persona que observe "Las Meninas" puede apreciar el bastidor, el revés de la pintura, nada más que tela y palos? ¿Por qué en la penumbra cuelgan varios cuadros, casi desvanecidos, mientras que el reflejo de los Reyes Felipe y Mariana, en un espejo de la misma pared, tiene, en cambio, la luz que los cuadros colgados no poseen? ¿No es significativo, en relación a los antecedentes que hemos entregado, que la figura de Velázquez esté unida a la penumbra, fuera de la composición que forma la infanta y su séquito?

Ya el cuadro se nos está revelando en su complejidad: "Las Meninas" es una *ars pictoria*; un preguntarse acerca de lo que es la pintura en sí.

Y hasta el momento —con lo que llevamos expuesto— pareciera que la luz óptica puede más que la luz del pintor. De hecho, el graduado juego de luz y sombra está basado en una rigurosa composición: si se traza una línea horizontal que divida el cuadro en dos mitades, el rectángulo inferior resultante destaca la luz que baña a los personajes; en cambio, el superior sólo muestra el vacío de las paredes en penumbra, en las cuales los cuadros están compenetrados: el contraste entre la vida y lo inerte se hace tangible en esta oposición. Si se divide, ahora, "Las Meninas", con una diagonal que vaya desde el vértice superior derecho, hasta el inferior izquierdo, comprobamos que el triángulo superior entrega la figura de Velázquez y el bastidor, unidos a la penumbra de los cuadros que cuelgan en la pared, y el triángulo inferior, otra vez lleno de luz, muestra a la infanta Margarita y a sus acompañantes: luz y vida por una parte; lo pintado y lo inerte por el otro.

Pero la luz y la vida también están pintadas, con lo cual lo que hemos expuesto se invierte: los dos grandes cuadros de la pared del fondo son copias de un Rubens (Minerva y Aragné) y de un Jordaens (Apolo y Pan); tema, aquél, referido a la superioridad del arte sobre la destreza manual, y éste, de lo ideal sobre lo sensible, instintivo. El gesto del autorretrato de Velázquez, con el pincel en la mano, y la expresión de su rostro implican una tensión interior: piensa, imagina cómo pintar, lo cual sería absurdo si considerara el arte como ínfima copia de lo real.

La perspectiva aérea de "Las Meninas", que tanto contribuye al realismo de la obra, finge esconder la creación, para ofrecer en apariencia sólo una perfecta copia, del

³ cit. en Maritain, Jacques. *Arte y Escolástica*. (vers. cast.) B. Aires, La Espiga de Oro, 1945, p. 195.

⁴ cfr. Kupareo, Raimundo. *El tiempo y el Espacio Novelescos*. En *Aisthesis* N° 3, Stgo., 1968, pp. 11-43.

⁵ Kupareo, Raimundo. *El Valor del Arte*. Stgo., Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Investigaciones Estéticas, 1964, p. 23.



Las Meninas, Velázquez.

mismo modo que la verdadera forma artística de la pintura se esconde a los fenómenos puramente óptico-físicos. La Infanta Margarita y los demás personajes destacan su nítida presencia, frente a la opacidad, desleimiento, de los cuadros de la pared del fondo, y, sin embargo, repetimos, *cuán pintados son*. Tanto, que ninguna ley físico-óptica podría explicarlos; paradójicamente, es ésta la causa por la cual se revelan como en la realidad no podrían hacerlo.

"Las Meninas", al "esconder" su calidad de cuadro, implica, en la dialéctica interna de los agentes plásticos, un cántico a lo que es la pintura en sí misma.

La antinomia entre lo sensorial y lo inteligible

La percepción estética se distingue de la percepción habitual, porque esta última se desvaloriza en función de la finalidad⁶: para un leñador, el árbol interesa en cuanto

resiste o se doblga a sus hachazos, por los metros cúbicos de madera que puede obtener, por el peligro que ofrece al derribarlo, etc.; a un botánico le interesa, a su vez, por los aspectos descriptivo-científicos, así como a un deportista, para atravesarlo en el menor tiempo posible. Pero la experiencia estética de un bosque se da no cuando sólo interesa pasarlo a grandes zancadas, por fines deportivos, sino cuando lo contemplamos. ¿No mutilan el ser de un árbol, un leñador, un deportista, un científico, si sólo pueden verlo desde sus exclusivos intereses parciales? ¿Y no se mutilan a sí mismos, si sólo son capaces de derribarlo, cruzarlo, analizarlo?

En el arte lo sensorial —al igual que en toda experiencia estética— *no sirve para dar paso a otra cosa*; debemos aceptar esas disonancias tan chocantes de una obra musical, los encuadramientos al parecer tan incongruentes, en su sucesión, de una obra fílmica; esos pasos danzables, a primera vista tan grotescos, ese modo de narrar tan extraño, en fin, todas las maneras de manifestación sensible de las distintas artes, porque *en esa presencia está lo que ar-*

⁶ cfr. Ivelić, Milan. *Curso de Estética General*. Stgo, Ed. del Pacífico, 1973, pp. 21-23.

tísticamente interesa (dimensión fisiognómica). El artista moldea de nuevo los seres —ya sean psíquicos o físicos— en la arrealidad y alogicidad que hace nacer en los medios de expresión de cada arte, con lo cual la dimensión fisiognómica se empapa de la dimensión simbólica que la hace tan significativa.

El símbolo estético nace, insistimos, en el juego de las imágenes fisiognómicas, y termina en él; por lo tanto es irrepetible y vale sólo para cada obra de arte particular.

El conocimiento más claramente intuitivo en el hombre lo encontramos en el conocimiento sensorial: los datos que nos proporcionan los sentidos se dan de un modo inmediato, directo; los sentidos se adaptan de tal modo a las cosas que no vacilamos frente a lo que nos ofrecen: allí, frente a mí, hay una cosa; al lado hay otra que es distinta, más atrás otra, etc. Cada una de ellas tiene características que la distinguen, la individualizan de las demás. En cambio, el conocimiento nocional procede por abstracciones y siguiendo la marcha lógica de los juicios y raciocinios:

*Todos los hombres son mortales,
Sócrates es hombre,
luego, Sócrates es mortal.*

Si el arte es arreal, alógico, quiere decir que, para apreciarlo, no nos cabe otra actitud, como dijimos, que aceptar lo sensible tal cual se manifiesta en la obra. Pero, puesto que lo real está de otra manera, y que el arte tiene su propia lógica, en lo sensible hay inteligibilidad y no mero capricho.

Así como antes hemos encontrado un concepto que explicaba la superación de las antinomias ya analizadas, en el caso presente podemos hablar de *ideación estética*. El

En lo sensible estético hay profunda ideación.

concepto de "ideación" nos lleva a pensar en el conocimiento nocional, abstracto, sin imágenes, mientras que el vocablo "estético", viene del griego *aisthanomai* (percibir por los sentidos). De eso se trata, precisamente; de una *antinomía entre lo mediato y lo inmediato: el arte inmediatez lo ideacional*. Es un salto donde el "luego", "por consiguiente", "en consecuencia", desaparece, y queda la revelación, la sugestión profunda en lo sensorial mismo, que, en el arte, está lleno de espiritualidad.

No es igual, de acuerdo a lo aseverado, la *ideación estética*, que la *idea* en el sentido de conocimiento nocional, relacionado con las ciencias y la filosofía, cuyo proceder es *discursivo*. Desde el conocimiento nocional, abstracto, se podrán realizar muchos estudios religiosos, morales, filosóficos, científicos, en torno al sentimiento filial; pero a ningún teólogo, moralista, filósofo o científico se le ocu-

rriría buscarlo en la sangre, como en el poema de Vicente Huidobro.

Ingmar Bergman, en su filme "Sonata Otoñal", juega dialécticamente con dos lenguajes, para sugerir la incomunicación humana: el lenguaje verbal (toda la película puede verse —erróneamente— como un largo diálogo entre una hija y su madre) da razones, explica (discurso) el por qué de la incompreensión de las protagonistas. Sin embargo es el lenguaje fílmico el que va revelando la verdad: sólo la fusión amorosa puede romper los espacios cerrados en que cada ser humano se puede sumir; fusión amorosa que en la madre da la vida afectiva a los hijos y no sólo la vida física. "Sonata Otoñal" enclaustra a los personajes protagónicos en un marco aislante, provocado por sus frustraciones, complejos, ilusiones, egoísmos, enfermedades, y, también, por las funciones que cada uno desempeña en la sociedad. Funciones que devienen en rigidez, formalidad, en vez de palpitante vida.

Los recintos interiores que aprisionan a los personajes son sugeridos por el uso del *corte directo*, que rompe la homogeneidad y continuidad, por la falta de movimiento de la cámara y por la creación de recintos interiores enmarcados por una puerta de acceso. En este último caso nace un desdoblamiento del espacio, donde el narrador —la madre, la hija, el esposo de ésta— no está adentro sino afuera de los espacios íntimos. Estos se convierten en realidades extrañas, inaccesibles. La única fusión la alcanza la protagonista, pero en el recuerdo, a través del pervivir de su hijo muerto, como si fuese una realidad presente: el encuadramiento, en tales circunstancias, muestra las cruces del cementerio en primer plano, en el segundo a Eva (la madre del niño muerto) y en el tercero el paisaje; el espacio y el tiempo se entrelazan, indisolubles.

¿Dónde está, aquí, el "ergo" discursivo?

Sería largo comentar los valores expresivos de "Sonata Otoñal": el enclaustramiento afectivo de la madre de Eva, famosa y eximia pianista, en el marco musical; la sugerencia pictórica de algunos encuadramientos, en función del lenguaje estético-fílmico (Vermeer de Delft, Georges de la Tour); el color, la luz, todo nos habla de esa inmensa riqueza interior humana que no puede desbordarse para *ser-con-el otro*, tema tan propio de la producción de Bergman. Pero lo ya señalado basta para nuestros propósitos: así como en este filme lo "explicativo" no es suficiente, sino que debemos entrar a la forma artística para hacerla directa y nuestra, en la vida es el "lenguaje del corazón" (logique du coeur, dice Pascal) y no el solo "espíritu de geometría" o lógica del discurso en sí, el que nos acerca a los demás.

El conocimiento estético convence y aparece como una intuición, cuando logramos, no sin un esfuerzo previo a veces penoso y largo, la sorprendente revelación arreal y alógica que significa cada obra de arte. El hombre, en un solo acto y no como una suma, une su cuerpo y su espíritu en la intuición estética, de modo que lo espiritual se sensibiliza y lo sensible se espiritualiza⁷

⁷ cfr. Kupareo, Raimundo. *El Valor del Arte*. Op. cit., pp. 126-129.

La antinomia entre el sentimiento y la expresión

La presencia del sentimiento es esencial en el arte. Desde los albores de la reflexión estética notamos la lucha por especificar en qué consiste su presencia en la creación artística. Platón exalta la música en "La República", porque es "la fortaleza de la ciudad" y, en cambio, destierra la tragedia, porque entrega al alma a la intensidad de las emociones. A su vez, Aristóteles piensa que la tragedia tiene la virtud de mover a compasión y temor, con lo cual se produce una reacción catártica, purificadora de estas emociones. Ya más cerca de nosotros, la Estética de la Einführung y del Psicoanálisis son ejemplos de un psicologismo que aleja la obra de arte de sí misma, para observarla desde el prisma de otros valores.

Si en el arte el sentimiento aparece en relación a los conceptos de arrealidad, alogicidad, ideación estética, se comprende que no se trata del sentimiento vivido, biográfico, empírico, o del sentimiento comunicado a los demás por altruismo, compasión, simpatía o cualquiera otra connotación análoga.

Si de sentimientos vividos, empíricos, se tratara, el arte sería la reproducción de los mismos y, por lo tanto, copia, imitación psíquica.

El arte, dice Croce, es *intuición del sentimiento*, y el R.P. Raimundo Kupareo, superando la identificación idealista del autor nombrado en primer término, entre *intuición y expresión*, esclarece: *el arte es la encarnación de los sentimientos humanos en un símbolo concreto*⁸. La presencia creada, arreal, del sentimiento en el arte, pide su encarnación, su expresión, de un modo específico.

En nuestra vida diaria expresamos nuestros sentimientos en los síntomas naturales que les son propios: la risa, el llanto, la cólera, la vergüenza se delatan en nuestras actitudes, en nuestros gestos. Pero también ¡cuánto ocultan estos síntomas expresivos! Incluso el llanto puede ser de alegría; la risa, desesperación.

¿Qué ocurre con el arte, en cambio?

Si se trata no del sentimiento vivido, concreto, empírico, y de sus síntomas, sino de la expresión transfigurada de ellos en sentimiento intuitivo, el arte es *expresión ideacional* y no sintomática, vaga, encubridora. Esta expresión ideacional, en imágenes fisiognómicas que se tornan símbolo, no rompe con la calidez, con la inmediatez del sentimiento. Por eso se trata de un símbolo *concreto*, no de un esquema ideal abstracto del sentimiento: el símbolo estético es su revelación *viva* y a la vez *creada*.

De lo anterior se desprende que el *universal estético* no consiste en un sentimiento que, de antemano, se considera universal (amor, odio, injusticia, etc.), sino de aquél que surge de las relaciones estéticas, puesto que este modo de relación no surge de un condicionamiento sino de una libertad del espíritu.

Es claro el por qué hay una antinomia entre sentimien-

to y expresión en el arte, si no penetramos en su interioridad: desde fuera del arte, ¿cómo aceptar que el sentimiento está vivo y revelado en el irrepetible choque de líneas, colores, volúmenes, metáforas, niveles de narración, etc.?

Consideremos, a modo de ejemplo, la obra musical "Cuadros de una Exposición", de Modesto Moussorgsky, simplificando hasta el extremo de referirnos a ella sólo con palabras: la música va "describiendo" los cuadros de una exposición ("descripción" que es ya musical y no pictórica); junto a esta "descripción", aparece el tema-guía, lleno de variaciones —que el compositor llamó "paseo"— y que representa el desplazamiento del espectador, de un cuadro a otro. Después de "escuchar" los cuadros, llenos de contrastes, que se cierran con la muerte ("Catacumbas") y el absurdo ("La Cabaña sobre las Patas de Pollo"), la vida se abre nuevamente, adquiere sentido con el último cuadro, "La Gran Puerta de Kiev", que, *a la vez*, es el tema-guía: el "paseo" que ahora surge lleno de solemnidad y trascendencia.

¿Cómo vivir en la realidad este *paseo-cuadro-música*?

¿Y cómo considerarlo sólo un juego musical?

Hemos venido insistiendo en que la creación artística no se genera desde una actitud que deslinda de antemano los sentimientos en estéticos y no estéticos. Cualquier sentimiento humano puede transfigurarse y elevarse a intuición estética de él. Las expresiones artísticas contemporáneas ponen el acento, incluso, en aquello de por sí displacentero, doloroso, negativo, como lo explica Luis Advis, en su libro "Displacer y Trascendencia en el Arte"⁹: la relación de las imágenes, en la obra artística, se ha hecho

En el arte lo ideacional supera al "Ergo" discursivo.

cada vez más difícil de aprehender (distintos niveles de conciencia en la narración, enumeración caótica en la poesía, descomposición del objeto en la plástica, disonancia musical, etc.); la temática de las obras de arte se dirigen a "mundos donde el hombre se debate inmerso en soledades, incomprendiones y aspiraciones"¹⁰. En nuestro siglo la desintegración del macrocosmos, a través de la reacción nuclear, es un espejo de la desintegración del microcosmos que es cada hombre; del ser humano tan falto de unidad afectiva, intelectual y volitiva.

Sin embargo, no hay arte sin un orden interior. Un

⁹ Advis, Luis. *Displacer y Trascendencia en el Arte*. Stgo., Ed. Universitaria, 1979.

¹⁰ *ibid.*, p. 13.

⁸ *ibid.*, p. 17.

poema como "Alberto Rojas Jiménez viene volando", de Pablo Neruda, refleja la desintegración que comentábamos; pero hay en él una forma poética que le da sentido, inteligibilidad. La realidad concreta que inspiró este poema es la muerte y entierro en el mar, del poeta chileno que da nombre a la obra. Cada una de las veintitrés estrofas que la componen termina con el estribillo "vienes volando", que sugiere la presencia espiritual, la "sobrevivencia" del amigo muerto en el amigo que aún vive. Este procedimiento permite un fuerte contraste con los demás versos de las estrofas, con lo cual se entabla el choque de las imágenes fisiognómicas.

Transcribiremos las cuatro estrofas iniciales, con el objeto de ampliar nuestro comentario:

*Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.*

*Bajo las tumbas, bajo las cenizas,
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.*

*Más abajo, entre niñas sumergidas,
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.*

*Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá del fuego,
vienes volando.*

*El arte es expresión ideacional y no mero
síntoma del sentimiento.*

Los tres primeros versos nos sitúan en un ámbito espacio-temporal: *Entre* pájaros (plumas) que atemorizan (signos de muerte), *entre* noches, *entre* flores funerarias (magnolias *entre* avisos (telegramas), *entre* vientos encontrados, *entre* todas estas imágenes confusas domina la presencia espiritual del amigo muerto: "vienes volando" En la segunda estrofa también se reitera una preposición al comienzo de cada verso. Si esta anáfora estuviese construida con la preposición *sobre* (vienes volando *sobre* las tumbas...), lo que sería el uso lógico, toda la estrofa perdería su valor poético. La pervivencia espiritual se "palpa" en la oposición, al parecer incongruente, "bajo las tumbas, caracoles y aguas terrestres / vienes volando": vienes volando a pesar del entierro. A pesar de la bajada al abismo marino, estoy lleno de tu presencia.

La tercera estrofa lleva a su clímax este bajar físico,

para, sin ninguna transición, *más abajo*, entre *nubes* otra vez, "vienes volando" Abismo y cielo, materia y espíritu, muerte y vida se desgarran en un ir y venir contradictorios. Por fin, la cuarta estrofa transcrita muestra las cosas esenciales para el cuerpo, que han quedado atrás, *más allá* de la vida. Pero el estribillo nuevamente trae la oposición: aunque el amigo está *más allá* del alimento material y del abrigo que da el fuego, a pesar de estar *más allá* de su cuerpo, "vienes volando". *Más allá* y *venir*, en su contradicción, dan sentido poético, permitiendo la unidad de las imágenes. El sentimiento ya es imposible vivirlo empíricamente, tal como aquí está presentado, aun cuando Neruda no lo esquiva, sino lo ilumina desde adentro en las relaciones estéticas.

La antinomia funcionalidad-desinterés

Podríamos enunciar también esta antinomia como la oposición y síntesis entre necesidad y libertad: el artista actúa sobre las cosas, moldeándolas en los medios de expresión artística; este fenómeno se ha hecho cada vez más evidente en la evolución de las formas: "en cierto momento, el artista moderno siente la urgencia de que la manzana, la guitarra, el cántaro, lleguen a ser signos nuevos, y por ello lo invierte, los descompone, los trastoca"¹¹. Pero si el artista no actúa sobre las cosas, respetando, a la vez, su dinamismo, curso, sentido, el arte se puede convertir en ornamentica, juego estético abstracto de líneas, colores, volúmenes, sonidos, pasos danzables, aliteraciones, metáforas, etc.; o bien, ya en el extremo, ininteligibilidad, ilogicidad, caos. La ornamentica está dentro del juego fisiognómico de las artes; sin embargo, como lo hemos venido explicando, se trata de un juego trascendente, profundo, simbólico, que lo distingue de otras manifestaciones estéticas.

Es en la *transfiguración estética* donde el artista reconcilia la *necesidad con la libertad*, lo *funcional con lo desinteresado*: el cuerpo humano ya no vale como *medio para* trasladarse de un lugar a otro, en la danza; esta función queda transfigurada en el hecho de que lo esencial es, ahora, el movimiento en sí y su juego significacional. La Arquitectura "transfigura la función del lugar"¹², de modo que no *sirve para* obtener compartimientos prácticos o geométricos, sino, esencialmente, un *espacio humano*; este espacio es útil, sin duda, pero a la vez es *contemplado* como valor que no se enajena en la funcionalidad.

Es difícil que el cuerpo humano se torne *libre, ingravido*, pese a estar atado a la *necesidad* (las leyes físicas), pero el triunfo del coreógrafo está en *apoyarse* en ellas para que su fantasía *vuele*. Es difícil para el arquitecto transfigurar el lugar, por estar sujeto, también, a las leyes físicas y a la geometría; sin embargo el valor profundo de la Arquitectura estriba en que no edifica *huecos* para que se encierren los hombres, sino *recintos* que lo acojan física y espiritualmente.

¹¹ Dortles, Gillo. *Constantes Técnicas de las Artes*. (vers. cast.). B. Aires, Ed. Nueva Visión, 1958, p. 28.

¹² Kupareo, Raimundo. *Filosofía de la Arquitectura*. En *Aisthesis* N° 4, 1968, p. 31.

Dirijamos nuestra atención, ahora, a la creación literaria: debemos afirmar, en primer término, nuestra convicción de que lo lírico, lo épico y lo dramático, en el sentido que les da Emil Staiger¹³, constituyen toda obra de arte literaria. Pero no quiere decir esto que aceptemos la existencia de una sola clase de arte de la palabra: *Poesía*. El hombre se manifiesta integralmente en la experiencia estética, porque lo afectivo, intelectual y volitivo están presentes en la naturaleza de las antinomias estéticas: arrealidad, alogicidad, ideación estética, sentimiento intuitivo, transfiguración estética son conceptos que, en un análisis teórico hemos separado, pero que en la obra de arte se dan como un todo. Es obvia, entonces, su profunda vinculación con la unidad del ser humano.

En la creación literaria hay tres clases de arte, porque esa integralidad está presente en cada uno de los siguientes modos de expresión: *soliloquio, narración, diálogo*¹⁴

En el habla cotidiana, el hombre utiliza el soliloquio, la narración y el diálogo; pero el poeta, el novelista y el dramaturgo transfiguran la función de estos *comportamientos lingüísticos*, para hacerlos *válidos en sí*. Debiéramos hablar, para significar esta diferencia, de *soliloquización, narratización y dialogización*.

El poeta, en la *soliloquización*, hace de la palabra no una denominación, sino que *la palabra vale en sí*. Dice Juan Guzmán Cruchaga, en la primera estrofa de su conocido poema "Canción":

*Alma, no me digas nada,
que para tu voz dormida
ya está mi puerta cerrada.*

La palabra "puerta", en un contexto práctico, puede servir para dar una orden: "Cierra la puerta". Ya esta expresión del habla engloba las funciones expresiva, representativa y apelativa del lenguaje, puesto que, además de dar una orden (apelación), implica un juicio: esa puerta está abierta (representación); y, además, un plano afectivo (expresión): por ejemplo, si es invierno y estoy enfermo, mi entonación delatará el temor ante un cambio de temperatura.

Pero en el poema "Canción", la palabra "puerta" adquiere un valor que depende del hecho de estar *en el texto mismo, en relación con otras*. En la realidad ya no se puede abrir esa puerta que se cierra al alma y a su voz dormida.

Pedro Prado nos revela cómo el poeta se vuelve sobre la denominación de la palabra; en una *transfiguración estética* donde es aquella la portadora de su propia realidad.

¹³Staiger, Emil. *Conceptos Fundamentales de Poética*. (vers. cast.). Madrid, Rialp, 1966. En esta obra Staiger supera las concepciones que separaban la creación literaria a base de las funciones del lenguaje. En síntesis esta última posición es la siguiente:

Función expresiva: la lírica (sentimiento)
Función representativa: la épica (representación)
Función apelativa: el drama (voluntad).

¹⁴v. Kupareo, Raimundo. *El Valor del Arte*, op. cit., Ivelić, Radoslav. *El Sistema de Estética del Dr. Raimundo Kupareo*. En *Aisthesis* N° 10, 1977; Martínez, Félix. *La Estructura de la Obra Literaria*. Barcelona, Seix Barral, 1972

Como en "Las Meninas", el artista parece ser vencido, pero en esta aparente derrota está su triunfo:

*Llave mohosa en vieja cerradura
esta palabra que indeciso trazo,
se me resiste, sin cederme el paso
a mis días lejanos de ventura.*

*Terca en abrir, ya nada la apresura;
y dudo, y pienso si ella no es, acaso,
la misma llave; que va siendo escaso
el sol que en la alta duna aún perdura.*

*Sobrevendrá la noche, y detenido,
tratando de vencer la vieja puerta,
estaré de mi esfuerzo tan cansado,
que no sabré, siquiera, si he venido
a ver una mansión, en que, desierta,
no queda ni la sombra del pasado.*

Veamos, ahora, lo que ocurre con la *narratización artística*: en la realidad el hombre narra acontecimientos. Sin duda el narrador empieza a adquirir más relieve en la medida en que su narrar enriquece los acontecimientos; la historia, la crónica, el periodismo deben sacrificar, en función de la objetividad de los hechos, la preponderancia del narrador. En cambio, en la *narratización artística* los acontecimientos *surgen, nacen de la narración* y no pueden existir, tal cual, fuera de ella; su libertad la ejerce el novelista, el cuentista, en esta peculiaridad de su relato. No importa que se trate de hechos ocurridos, o de posible ocurrencia, o, incluso, feéricos ("El Príncipe Feliz", de Oscar Wilde; "El Principito", de Saint-Exupéry). Lo que

La transfiguración estética es portadora de su propia realidad.

aquí importa es que la *narratización* trae consigo la presencia de la alogicidad, arrealidad, ideación, sentimiento y transfiguración estéticos. Cervantes *crea los acontecimientos* en la "Historia del Ingenioso Hidalgo Dn. Quijote de la Mancha", a partir de las primeras palabras de la obra: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo. . ." ¿Qué geógrafo podría ubicar ese *inubicable* lugar de la Mancha? Es, simultáneamente, un tiempo y un espacio real e irreal, se acerca al comienzo típico de los cuentos de hadas: "Erase una vez. . ." pero en la novela de Cervantes está no sólo el espacio y el tiempo de los gigantes, duendes y encantamientos, sino también la dura realidad: "En un lugar de la Mancha" donde ocurrieron "no ha mucho tiempo" los sucesos. Realismo y fantasía, lo concreto y lo ideal ya están configurados en esa célula

básica con que se abre esta "historia". Novela que se vuelve constantemente sobre el problema de la esencia de la narración literaria: El protagonista lee novelas de caballería, aceptandolas como verdadera realidad, mientras el yo del narrador finge no encontrar más datos para seguir narrando "esta verdadera e grande historia"; sólo el hallazgo de las crónicas de Cide Hamete Benengeli, sobre las aventuras de Don Quijote, le permiten seguir en su empeño. En la segunda parte de la obra, el protagonista y su fiel escudero Sancho Panza son personajes famosos, porque ya ha aparecido la historia de sus hazañas, que son leídas por los demás personajes. Cervantes ha novelado dentro de la novela y lo ideal se hace más real que la misma realidad.

Por fin, en la vida real son las personas las que dan forma al diálogo; pero en el drama son los personajes los que surgen desde el diálogo creado por el dramaturgo. Esta *dialogización*, que hace nacer desde el verbo a los personajes, tiene la autonomía suficiente para hacer de ellos *significancia estética*. Sin duda el aspecto creativo que implica la dialogización se oculta con mayor facilidad que la monologización y narratización. La razón es clara: el diálogo, por su naturaleza, es *objetivador*; tanto, que los personajes pueden cobrar vida en un escenario. Y, sin embargo, es el yo dramático, desplegado en *un solo verbo* que los moldea en todas sus propiedades y riqueza individuales, el que les confiere su existencia¹⁵

Luigi Pirandello esclarece la naturaleza de la *dialogización dramática* en "Seis Personajes en Busca de Autor": esos extraños protagonistas —salidos de la fantasía de un dramaturgo que no quiso escribir la obra que les estaba reservada— enfrentan a los actores, fingidamente reales, de

El arte actual simboliza la angustiada búsqueda del hombre tras su espíritu.

una compañía teatral; solicitan que su *drama* sea encarnado por aquellos; necesitan volcar su "realidad" a la escena, puesto que es su *única y verdadera realidad*, a la cual se aferran desesperadamente.

Pero la transfiguración de lo funcional en el arte está profundamente asida a la realidad: "la llave mohosa" del soneto de Pedro Prado no es sólo la palabra que rehúsa ser poética, sino, en perfecta correspondencia, el dolor de no poder revivir el pasado; más aún, de no poder ser otra vez ese pasado, "esos lejanos días de ventura". La narratización del Quijote está entañada en el idealismo que

triumfa sobre el pragmatismo humano; mientras que la dialogización de "Seis Personajes en Busca de Autor" revela simbólicamente el "escenario" en que cada uno de nosotros es juzgado por los demás; juicio donde queremos convencer de lo que somos o, incluso, de que no somos lo que somos. Juicio donde se nos rotula esquemáticamente, sin penetrar en lo que somos y sin dejarnos ser lo que somos. Como lo dice casi al final de la obra la HIJASTRA, al hablar con la NIÑA:

¡Pobrecita mía! ¡Abre esos ojazos tan bonitos, asombrada de ver todo esto! ¿Dónde crees tú que estamos, angelito? Esto es un escenario, preciosa. ¿No sabes tú lo que es un escenario? ¡Míralo! ¿Lo ves? Es un sitio donde se juega con lo serio. Aquí se hacen comedias. . .

Pirandello es el punto de partida de importantes sectores del teatro y, en general, del arte contemporáneo. En "Seis Personajes en busca de Autor" está presente la sugerencia de un drama que se va haciendo en la medida en que transcurre la obra. Así, en el *teatro del contacto* el público es invitado a actuar durante la función, la cual se inclina hacia una espontaneidad casi absoluta, que libera elementos instintivos.

También el arte actual, como en "Seis Personajes en Busca de Autor", se vuelve sobre los signos mismos del arte, para auscultarlos y crear otros nuevos. El *arte conceptual* es una prueba de esta tendencia.

La violenta ruptura con las formas expresivas del pasado se connota en el prefijo "anti": se hace, hoy, antipintura, antiescultura, antiteatro, antipoesía. . .

El antipoema —dice Iván Muñoz en su artículo "El Antipoema de Parra"¹⁶— es un *contratexto*, es decir, se escribe contra otra poesía o contra cualquier otro tipo de texto: carta, telegrama, noticia, conferencia, consultorio sentimental, cuento, mito, manifiesto literario, exposición científica, salmo, letanía, oración, etc. Nicanor Parra ofrece en sus poemas "anti-verdad, anti-belleza, anti-ley, anti-mito, anti-todo", explica Iván Muñoz, y continúa: el antipoema es pesimista, escéptico, nihilista, nunca constructivo ni profético"

El antipoema parriano es un reflejo de la disgregación de los valores en la época actual. Para escribirlos cuenta el autor con un sentido del humor poco común y una rica imaginación; de este modo la antipoesía es —en sus mejores momentos— verdadera poesía o —por lo menos— apertura a nuevos horizontes expresivos:

*Como queda demostrado,
el mundo moderno se compone de flores artificiales,
que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a
la muerte,
está formado por estrellas de cine,
y de sangrientos boxeadores que pelean a la luz de la
luna. . .*

(Fragmento del poema "Los Vicios del Mundo Moderno")

15v. Kupareo, Raimundo. *Creaciones Humanas*. II. El Drama; con el ensayo de Ivelić, Radoslav. La Vida que te Di, de Luigi Pirandello. Stgo., Pontificia Universidad Católica de Chile, 1966.

16Muñoz, Iván. *El Antipoema de Parra*. En Revista "Estudios Filológicos", N° 13, Valdivia, Universidad Austral de Chile, Fac. de Letras y Educación, 1978.

La ironía o, mejor, el humor corrosivo, deja traslucir una velada tristeza y piedad. Los versos transcritos son contratexto de una exposición científica: *queda demostrado, se compone, se cultivan, está formado*. . . si nos atenemos sólo a estos verbos, podríamos pensar inmediatamente en un texto de botánica. Pero las campanas y las clases de "vegetales" que en ellas se encierran gradúan un contraste creciente entre la frialdad racional y aquellas dolorosas "especies botánicas" que se muestran al mundo artificialmente, dirigidas, destrozadas. El texto, con su esqueleto, con su armazón aparentemente racional, abstracto, provoca la antinomia con el sentimiento.

El artista contemporáneo busca su expresión, desoladamente, en medio de límites que lo acosan. Instintivis-

mo, casualidad, espontaneidad, automatismo, conceptualismo, se han vuelto polos que no encuentran —ni muchas veces buscan— una reconciliación con la forma artística: el arte tiende a convertirse en grito no regulado ni regulable, o en frialdad racional; o en vuelta sobre sí mismo, para considerar hallazgo artístico *el solo hecho* de buscar nuevos medios de expresión.

La imagen total que surge del hacer de todos estos artistas se configura como un símbolo de la angustiosa búsqueda del hombre tras su espíritu; del hombre tras el hombre.

Esta búsqueda es, también, la esperanza del futuro reencuentro.

