

La experiencia artística

Tomás Lefever

“¿Cómo comprender, interpretar, prever hechos cuyas manifestaciones esenciales son la heterogeneidad y el conflicto?”.

— STEPHANE LUPASCO

¿Qué hechos son aquéllos que todo hombre busca con pasión o vehemente inquietud en todo cuanto hace en términos de espíritu y materia? Tal pregunta permanece incommovible frente a la incalculable variedad de acontecimientos que comprende la totalidad del vivir. Cada paso que damos (en cualquier sentido) provoca irresistiblemente en nuestro intelecto, el desarrollo de una cifra interior que mide nuestra progresiva entrega a buscar una noción concreta de realidad que alimente y respalde nuestra difícil situación de seres que no existen por la propia voluntad de existir. Diversos niveles de experiencia que resultan de la interferencia de direcciones horizontales (comportamientos) y verticales (circunstancias), nos proporcionan algo que podría definirse como estilo, carácter, manera de ser o singularidad; nociones éstas que se ajustan a la idea de un ser que posee las cualidades de único, irrepetible y exhaustivo (aun cuando sólo lo aceptemos como probable y no definitivo). No obstante lo dicho, nuestro existir descansa jun-

to a la presencia de una zona impenetrable y neutral, que puede compararse a una incógnita de valor absoluto, no asimilable a nuestra idea de movimiento desuniformemente ordenado. De esto inferimos que la citada zona inmóvil es semejante a un motor que mueve aquello que se mueve. ¿Qué prueba palpable existe? Sólo nuestra convicción de que *algo es a condición de que algo no sea*. Nuestra convicción de que *algo se mueve, a condición de que algo no se mueva*. Y ya no es un misterio que esto que denominamos materia se mueve sin reposo. ¿Qué podría ser aquello que lo mueve, en términos de razón suficiente? Cada partícula de materia que se desplaza en el espacio constituye un hecho dinámico que, como tal, presenta lo característico de un acto interrogativo. Esto viene a demostrar que hay algo que no camina. Dicho de otro modo, si damos el nombre de materia a lo que se mueve, no será tan desafortunado que a esa zona incógnita, vecina de la realidad e hipotéticamente inmóvil, la definamos como antimateria (justo término antagónico de materia). Esto, por otra parte, es consecuente con algunas de las posiciones más avanzadas del pensamiento contemporáneo, que reflexiona acerca de una realidad confirmada por los instrumentos de la ciencia actual.

Contemplando, como desde una cima, el espectáculo complejo pero asombrosamente continuo de mi desarrollo integral como persona humana y como artista, no puedo menos que detenerme como ante un obstáculo insuperable, cuando se me solicita un pronunciamiento en torno a lo que se da en llamar experiencia artística. En un primer impulso y con el ánimo de concretar la redacción del presente artículo, me entregué a la tarea de ordenar las fuentes de información que deberán servir mi propósito. Me ha llenado de inquietud y de asombro el hecho de que los factores existenciales y estéticos no alcanzan en ningún momento un grado de relativa independencia entre ellos. Claro está que no hago referencia aquí a la interdependencia obvia que resulta de la presencia de un ser viviente único que asume el doble compromiso de vivir y de crear. Pretendo de este modo destacar mi dificultad (comprobada a partir del análisis de mi experiencia integral) para distinguir dos formas distintas de comportamiento: una, observada en el hecho de vivir o ética (conducta consecuente con una finalidad última); y la otra, relativa a mi manifestación estética (conducta consecuente con una finalidad relativa que representa aquella finalidad última). Para mayor claridad, puedo explicitar lo que afirmo con una ilustración: El artista Mozart se conceptúa como un caso límite de magnitud creadora. Contemplando su obra a la luz de la reflexión estética, aquélla es estimada como valiosa de acuerdo a un determinado canon o escala que mide niveles de armonía o de belleza entre forma y propósito. Con un criterio valorativo diverso del anterior, se juzga la vida del hombre Mozart como un caso más o menos común de comportamiento ético. Así, su vida es estimada como considerablemente menos valiosa que su obra; de tal manera que si Mozart

merece clasificarse como un genio incomparable del arte de la música, como hombre no sobrepasa la medianía. En cuanto a mi experiencia personal, he llegado a comprender que siempre estimé mi obra de creación como algo inseparable de mi vivir. Todas las pruebas acumuladas así lo confirman, partiendo desde los misteriosos confines de la infancia. Cada acontecimiento vivido es observado desde la conciencia, como una fantasía lírica desprendida casi por entero de los patrones míticos prehistóricos, sin que se adviertan por eso los reemplazos constativos que deben operarse, a fin de obtener un manejo de la realidad convencional a través de una concepción racional del mundo exterior (significativo de aceptar la incorporación del yo a la realidad ambiente).

Estableciendo un orden cronológico aproximado en mi quehacer creador puedo inferir del análisis de los hechos, una constante en la actitud y en el procedimiento (inconsciente) que me llevan sin rodeos a una interpretación del universo como objeto sometido a una voluntad concebible por ahora como una incógnita fundamental. Reconozco, en ello, mi propósito de obtener un resultado práctico consistente en el descubrimiento del valor presunto de mis afanes como hombre y como creador.

Asociando las nociones de *existencia* y de *obra* (de acuerdo a mi percepción integral de vivir y crear, como dos acontecimientos inseparables) debo antes que nada resolver hipotéticamente el enigma que aquéllas implican, definiendo el ser de cada una en respuestas que sean el producto exhaustivo de una reflexión emprendida sobre la práctica; sobre el currículum personal.

Los primeros pasos de una actividad creadora se ocultan, por lo general, en la trama de ciertas funciones de tránsito

con que la psiquis entra en difícil contacto con el exterior. Hay antes que nada un campo ambiental previo (medio social, medio familiar y paisaje) que acechan desde el nacimiento, sin contar los factores atávicos o hereditarios que se agregan en su rol de lazos indestructibles con el pasado remoto de la especie humana. Los sentidos, mucho antes que la razón y el afecto, abren el fuego del conflicto entre individuo y medio. El mito ancestral, señor del alma, recibe el primer impacto desde afuera. Dicho impacto podemos ejemplificarlo como un conjunto de sensaciones puras grabadas mentalmente en un *film* de visión, audición, olor, sabor y presencia material. El resto queda a cargo de la naturaleza (acontecimiento constante y atemporal) que, tomando la forma de temperamento, obstaculiza la función homogeneizante del medio con reacciones heterogéneas que al final socavan los cimientos de todo sistema social posible. Así el ser humano viene a ser el motor del desarrollo, apogeo y decadencia de toda su especie, convirtiéndose de este modo en un puente intermedio entre materia y su noción antagónica. El individuo convive en armonía con su especie para producir el desenvolvimiento de todas sus capacidades de encumbramiento material, para luego contradecir su gestión original y provocar con esto la degradación del sistema social hasta su completo aniquilamiento. Por esto, la mente se ubica a medio camino entre los extremos y sólo puede concebirse como inmersa en una realidad contradictoria: en el *antagonismo del par de opuestos*, único clima soportable para el alma que, en una magnificación límite de los contrarios, crea a Dios como oposición extrema (o absoluto) a la cosa (o extremo relativo). De acuerdo a lo anterior, la mente humana se ubicaría en el

punto medio de ese campo representado por el último par de opuestos.

En el momento en que el afecto y el razonamiento se incorporan al vivir, la orientación profunda del individuo ya ha tomado partido para siempre. La grabación de las primeras sensaciones (relacionadas con el modelo ancestral del mito) ya han establecido la dirección ética y estética del ser, que en adelante podrá perfeccionarse mediante lo *intuitivo* del afecto y lo *constativo* del razonamiento. La idea abstracta de perfección (implícita por lo demás en el ser de la materia) elige y pule un camino peculiar, psicológico, único e irrepetible. El destino queda así determinado, entre naturaleza y facultad de afirmar o negar, como línea ubicable (dentro de un margen de perpetua fluctuación) entre las nociones de *acierto y error*; de *afinidad y oposición*; de *atracción y rechazo*. En adelante, las posibilidades se ajustarán al juego desuniforme de sistemas homogéneos y heterogéneos cuyo inaccesible sentido pondrá en jaque a la firmeza del carácter. Todo esto debe generar la idea de un límite de ponderación de los hechos, lo que significa en otras palabras aceptar en el juego la presencia de factores imponderables cuyo poder no alcanzamos a sospechar. De aquí a la idea de un poder absoluto, hay sólo un paso. Y también lo hay hacia las ideas de castigo y de recompensa; hacia las ideas de obediencia y rebeldía y hacia las de *imagen y semejanza*. ¿Por qué no, entonces, robar el fuego divino? ¿Por qué no, entonces, comer del fruto de la ciencia? ¿Por qué no, entonces, sobrepasar nuestra naturaleza limitada y manejarlo todo? Arte y ciencia de vivir. Estética y ética de vivir: *occidente o la impertinencia de ser curioso*.

El ritmo del mundo es revelado. De inmediato pretendemos escucharlo en los latidos de nuestro corazón y hablamos de

nuevas razones que la razón no puede comprender; pero sí el corazón, que no es un puro músculo hueco sino, por sobre todo, el asiento del ritmo vital que nos arrastra por un camino enigmático y sin embargo conocido, familiar. Entonces los seres y los objetos del mundo exterior cobran importancia y belleza en nosotros; porque intuimos en aquéllos, el mismo ritmo con que todo se mueve y se desplaza hacia alguna parte.

Se va concretando así la gran aventura, durante la cual haremos una obra con la vida y una imagen de la vida con la obra. De este modo comienza a generarse el intercambio. El dar y el recibir. La comunicación entre los sistemas. Primero con sonidos inarticulados y tensiones de los músculos faciales. Luego todo el organismo muscular, que descubre el tiempo y el espacio. Después, la expresión del placer y del dolor. En seguida incorporamos el arte elemental de la risa y del llanto (el poder de las lágrimas). Más tarde, los órganos de fonación ensayan las primeras articulaciones de pensamiento constativo y también los primeros deleites de la sensación de poder. Desde el sueño del poder nos desplazamos hacia la materialidad del deseo. Descubrimos la trompeta de la palabra que sirve para abrir puertas cerradas, pero que por otra parte cierra muchas puertas abiertas. Y la palabra muestra sus opuestos: concepto y sentido. Lo primero tiene materia; lo segundo tiene sentido (o como diría la física, al enfrentar la realidad energética: corpúsculo y onda). Surge la pregunta interior: ¿qué preferir? ¿Cómo combinar la materia y el misterio de una misma palabra, de un mismo pensamiento? ¿Cómo hermanar la razón y el afecto, lo frío y lo caliente, lo claro y lo oscuro, lo fácil y lo difícil, la calma y el tumulto de la agitación? Lo investigamos sin des-

perdiciar momento ni lugar a través de la palabra hablada, del gesto, del movimiento, y como si esto no fuera suficiente, dibujamos trazos sobre la piedra y el papel, que son bien semejantes a ciertos fantasmas que afloran desde nuestra imaginación. Pero a cada paso continuamos descubriendo más y más elementos de juicio que hasta cierto punto nos identifican con los demás seres (documentos que delatan acontecimientos y problemas comunes). Todo ha brotado de las formas, movimientos, ruidos y otras sensaciones que nos vienen del mundo exterior. Parece ser que desde el fondo de esa variedad y multiplicidad inconmensurables, un principio único e inmóvil justifica la animación de las cosas. Un solo módulo rítmico la establece sobre un margen de dos extremos antagónicos más la posibilidad de sólo una trayectoria en cada caso. Así se fundamenta toda asociación más o menos estable de objetos. Y esto ocurre adentro y afuera de nosotros. No somos una sola cosa con el resto de la realidad, pero en cierto grado lo somos. Algo no nos permite parar y nos condena a movernos sin término; salvo que nuestra curiosidad casi ilimitada nos llevara a descubrir el opuesto máximo: ése que es antagónico al movimiento y por eso mismo, inmóvil; centro absoluto en reposo absoluto; motivación de la cifra inconmensurable de lo relativo. Todo, como relación de tres números: el uno, para engendrar la polaridad del dos. El dos, como campo de posibilidades, engendra una sola de ellas para cada unidad de materia. El sujeto absoluto ordena hacer. La vocación motiva la profesión de la perfectibilidad. Esto es lo que *debe ser* o actitud constante del comportamiento. La relación entre ser y deber determina una segunda que agrega la noción de sentir. Ética y estética en que se resuelve la función del

alma, la que no sabe sabiendo sino sintiendo; escuchando la palabra rítmica que sostiene el universo (forma impenetrable de la realidad, que pareciendo ser revela lo que es). Lo creado es la consecuencia de lo creador, que es causa y finalidad reunida, religada.

El hombre, naturaleza causada y destinada, piensa el universo y se piensa a sí mismo. Piensa, de acuerdo a su posibilidad de ser a imagen y semejanza del motor que lo ha creado, que es inmóvil; en pleno reposo. De esta manera, pensar es el resultado de ser a imagen y semejanza del ser creador; del mismo modo que el comportamiento o propiedad ética y la afectividad o propiedad estética resultan del fenómeno del movimiento, operado por aquel principio creador que se proyecta en lo creado. Por esto, pensar es el acto de *reflejar* en lo creado, el origen de lo que parece ser. Imagen y semejanza. El efecto señala la causa: en lo creado se refleja el creador, por *reflexión*.

Reflexionar implica, por otra parte (como noción derivada del reposo), haber alcanzado un punto medio que se encuentra a igual distancia de las nociones extremas finales (que determinan lo absoluto) y a igual distancia de los extremos de la noción de dinamismo antagónico que entrañan el movimiento (determinante de lo relativo). En cada uno de esos extremos, ubiquemos respectivamente el hacer y el sentir o constantes del movimiento y tendremos la noción de alma o psiquis. Esta última corresponde al único estado de materia que permite la revelación de *lo absoluto que crea* y de *lo relativo que es creado*. Se ubica justo a medio camino entre los citados extremos. Por esta razón provoca siempre un resultado mental de indeterminación, hecho de reposo y movimiento en partes iguales. De esto se desprende

que pensar es comparable a superar la realidad material, neutralizando las nociones de tiempo y de espacio que obran sobre el acontecer, para elaborar una nueva noción de universo en reposo que haga posible predicar un sujeto (persona o cosa móvil) que no es predicable en sí, por estar sujeto a un universo en movimiento. En otras palabras, pensar es el acto de inmovilizar la persona o cosa en la forma de una idea, asignándole una cualidad o atribuyéndole una acción natural o voluntaria, todo esto determinable en un juicio. Por lo tanto, pensar es un acto voluntario, ya que por definición se opone a la realidad de la materia que por ser móvil no permite la estatización de una idea. Así, la voluntad supera el estado energético propio de la materia viva para elevarlo al estado de reposo del ser creador y no de lo creado. Ahora bien, la facultad de expresar en un todo el sentimiento que nos despierta la realidad, se llama obra estética. Esta se da cada vez que una circunstancia interfiere verticalmente un momento de nuestra existencia personal, que es una realidad particular de orden sistemático. La persona viene a ser, con esto, un sistema más o menos estable de sistemas articulados entre sí por una fuerza de resistencia. Cuando la circunstancia interferente corta la trayectoria de un sistema humano individual (de mayor tendencia contemplativa que activa), desata una emoción definible como un *acto representativo de la acción ética no vivida en forma directa*. La emoción corresponde de esta manera al efecto producido por la circunstancia en que el acontecimiento particular vivido refleja por contradicción un modelo estético colectivo contenido en el mito. La experiencia de la especie se proyecta en la experiencia de la persona en la forma de una idea estética que se materializa en la *obra de arte*. Esta cumple el rol de con-

secuente del mito, que es antecedente. A su vez la obra de arte como experiencia estética realizada constituirá el antecedente de la siguiente obra de arte y así sucesivamente. El artista da lugar a la manifestación de formas, que una vez materializadas, se homogenizan, porque han cumplido su objeto, con lo que se transforman en modelos. Así se explica que el artista para cumplir con su naturaleza (que es materia energética) deba modificar constantemente sus propios modelos en nuevas realidades estéticas heterogéneas, de acuerdo a la fatalidad de su tendencia que lo lleva hacia una creciente diversidad y multiplicidad. Los modelos o formas estéticas cumplidas entran en la historia (etapa que desarrolla los arquetipos míticos en relación a su capacidad de perfeccionamiento o *valor*) para perpetuar la continuidad estética de la humanidad.

El modelo histórico de forma artística, como objeto expresivo y como resultado de experiencias satisfechas, posee sólo un rol de antecedente que deberá actualizar el modelo individual, psicológico, objeto de la experiencia no satisfecha. Desprendiendo lo anterior de una concepción energética de la materia, paso a definir la forma colectiva (modelo histórico socializado) como un objeto de conocimiento; esto es, una asociación más o menos estable de elementos. De esto le viene su capacidad de estimular nuevas asociaciones cada vez más heterogéneas y diversas, con lo que (parcial y progresivamente) dichas formas (que a partir de su punto extremo de desenvolvimiento entran en una etapa de degradación energética de tendencia homogeneizante) van siendo sustituidas por factores individuales o personales. Completada la sustitución, los factores individuales predominantes regeneran la estructura energética permitiendo la su-

pervivencia del motivo generador de la necesidad estética en la especie humana.

Los sistemas de materia, como conjuntos transformables y de naturaleza contradictoria, son perfectibles o defectibles. Así la humanidad vista como sistema deberá ofrecer una capacidad incommensurable pero limitada de desarrollo, por cuanto su naturaleza de materia biológica tendría que dar margen (por agotamiento) a sucesivos nuevos sistemas afines pero diferentes a aquello que tipifica la noción de *humanidad*. Vista de este modo, la humanidad viene a ser el resultado de una cantidad incommensurable pero finita de procesos de cambio, con sus infaltables etapas de nacimiento, desarrollo, apogeo, decadencia y muerte. Por esto, lo ético y lo estético (como constantes de desarrollo humano) están sujetos también a la misma ley. Por afinidad sistemática, la especie humana determina etapas semejantes a las citadas en sus sistemas afines de *sociedad* e *individuo*, los que relacionados conforman una familia de sistemas biológicos.

El valor estético de la obra de arte es, pues, el resultado de un equilibrio entre las ideas de humanidad, sociedad e individuo (tanto en sus funciones creadoras como receptoras). Si, por ejemplo, un arquetipo valioso no se proyecta desde la humanidad hacia un determinado grupo social, el referido arquetipo no podrá concretarse como modelo estético para dicho grupo y por lo tanto, como modelo de grupo para la obra de arte del individuo artista. En este caso, el arquetipo habría agotado su capacidad energética o mejor dicho, habría sufrido un proceso de degradación que lo llevó a su término. Ahora bien, si todos los valores de una colectividad humana entran a degradarse, el artista (como sistema afín) acusará la degradación de su me-

dio social de dos maneras (antagónicas entre sí):

a) realizando una obra cuyos valores rechazan las proposiciones de los modelos degradados,

y b) realizando una obra sometida a dichas proposiciones.

Relacionando este criterio con el estado de cosas actual, se observa que, por lo general, el artista contemporáneo es llevado a la búsqueda de su realización creadora, por una demanda social ficticia que permite así justificar su necesidad de expresión. Las estructuras sociales actuales parecen no provocar causalmente funciones de creación artística; es decir, que la obra de arte contemporánea no se presenta como una consecuencia lógica desprendida de aquellas estructuras. De esto se infiere que el artista no vive en una relación orgánica con la sociedad a la que por otras razones pertenece. En otras palabras, no existe un real motor que genere consumo real de obra de arte. La creación contemporánea (a nivel mundial) no puede competir en capacidad de demanda, con otros rubros que vienen a ser mayoritarios en el sentido de que alimentan y estimulan el pavoroso grado de incomunicación (y por lo tanto, de incertidumbre y de temor) que afecta al hombre de nuestros tiempos. Tal situación determina un acontecimiento irreversible: si no hay demanda, tampoco habrá recepción de la obra de arte por parte de la sociedad. El artista no logra desarrollar así fuerzas suficientes de actualización creadora, ya que si el sistema social no solicita el objeto artístico, esto traduce ausencia de potencialización en cuanto a necesidad orgánica colectiva. Si la obra de arte no es potencializada por el grupo humano, la actualización en el artista-individuo puede tomar dos conductos: o se degrada proporcionalmente a la degradación energética de su

grupo social; o bien (por incomunicación y natural rechazo a una comunidad que no lo acoge) construye mentalmente una nueva relación de grupo, reemplazando el grupo degradado por otro que le corresponda en jerarquía. Lo primero constituye un fenómeno de *decadencia* o de *agotamiento sistemático* (consecuencia de apogeo o de *clasicismo* inmediatamente anterior); lo segundo, un fenómeno de *ruptura sistemática* cuya finalidad es compensar una relación antagónica degradada por tendencia a la homogenización. El objeto artístico, que traduce una de las manifestaciones más complejas del ser humano, implica un número inconmensurable de procesos de combinación y transformación de la energía, lo que explica muy bien que se trata de un acontecimiento de propiedad heterogeneizante. De acuerdo a esto, si un sistema como la sociedad se muestra *defectible* (contrariando la tendencia diversificadora de todo organismo vivo), el sistema inmediatamente menor (que resulta inadaptable a la decadencia del sistema mayor) se excluirá de dicha sociedad para incorporarse a otra capaz de restituirle el equilibrio sistemático perdido. El factor de ruptura (punto de extrema contradicción con el factor de apogeo, determinante de lo clásico) señala la presencia de un fenómeno de romanticismo.

Así relacionados, lo clásico y lo romántico representan las dos situaciones extremas posibles en relación al equilibrio energético de una familia de sistemas humanos. En el caso del clasicismo apreciamos un fenómeno de equilibrio donde lo social y lo individual implican a través de la relación mito-obra de arte, un ciclo estético, regular y continuo. De este modo se crea una armonía entre la demanda del grupo y la respuesta del artista. En el caso de lo romántico, el fenómeno es de desequilibrio entre los mis-

mos sistemas aludidos. Esto establece la idea de un indispensable motor que desarrolla fuerzas de creación artística en la sociedad, para que así se perpetúe la capacidad expresiva del grupo en sistemas estéticos individuales que sólo pueden concebirse como desprendidos de modelos estéticos colectivos que no han sufrido degradación energética. Cuando por razones de agotamiento, los modelos se debilitan, ocurre algo idéntico entre la colectividad y la obra de arte. Como consecuencia de esto último, el artista reemplaza (arrastrado por el principio de antagonismo) un estado real de equilibrio por un estado ideal de desequilibrio. El romanticismo aparece de este modo como un acontecimiento de fuga que tiene como sujeto al artista, el que se ve impelido a profesar su vocación (bloqueada por una sociedad decadente), religándose por vía directa con el mito. Todo lo anterior establece cómo las épocas clásicas de dinamismo simétrico se alternan (parcial y desuniformemente) con épocas románticas de dinamismo disimétrico para producir así un período cultural de reposo y tensión. Esto constituye por otra parte una constante rítmica de la realidad que es común a todo acontecimiento energético.

Las constantes ética y estética de la personalidad humana dan lugar cada una a tipos de naturaleza que se dan entre dos extremos de *acción* y *afectividad*. Ambos coexisten en todos los casos pero en diferente proporción, originando naturalezas más o menos éticas y más o menos estéticas. El extremo superior de lo ético se da en el santo y en el héroe; el extremo de lo estético, en el genio. Proporcional a esta variedad, encontramos un

número correspondiente de concepciones del vivir que se ajustan o se aproximan a una de esas constantes citadas y que aluden al *deber ser* y al *deber sentir*. La fatal coexistencia de ambas indica que en todo individuo opera una mutua y continua influencia del comportamiento y del sentimiento. Lo dicho permite suponer que una persona cuya naturaleza y concepción de la vida son predominantemente estéticas, podrá infundir a su existencia (noción de movimiento o de acción) lo característico de la obra de arte (noción de sentimiento arquetípico o modelo).

El carácter de mi experiencia humana correspondería (de acuerdo a lo antes expresado) a una materialización de la concepción estética de la vida, donde lo existencial se presenta con la articulación propia del lenguaje expresivo de la obra de arte. En este caso, el comportamiento de la persona se identifica con el desarrollo témporo-espacial de un hecho artístico. Con esto quiero sugerir que un presunto juicio sobre mi experiencia creadora, deberá proyectarse necesariamente sobre mi comportamiento humano integral.

Dado que el tratamiento de un tema que contempla el análisis de semejante hecho excede con holgura los límites del presente artículo, sólo me resta afirmar que, en mi caso, la obra de arte cumple la función de un objeto que señala el inquietante misterio de la vida interior cuyas etapas particulares registran en datos psicológicos objetivos esa raíz motora fundamental que orientaría los pasos de la especie humana en pos de lo verdadero, lo bueno, lo bello, lo útil y lo perfecto.