

Problemática del Juicio Estético

RADOSLAV IVELIĆ K.

RADOSLAV IVELIĆ K.

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor de Castellano, titulado en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ex Jefe del Departamento de Teoría y Crítica de Arte, ex Sub-Director del Instituto de Estética. Director de Aisthesis. Profesor de Estética en la Pontificia Universidad Católica y en la Universidad de Chile.

Ha publicado numerosos estudios sobre Estética General, Estética Literaria y Crítica de Arte.

Arte y valores

En el arte está presente el valor estético, pero también confluyen, en cada obra, diversos valores heterogéneos al arte, que pueden demarcar campos de atracción para emitir un juicio. Este hecho explica la multiplicidad de criterios y metodologías que se han utilizado para enfocar la creación artística: cuando Platón exalta la música marcial, en La República, porque es "la fortaleza de la ciudad" y en cambio destierra la tragedia, porque entrega el alma a la intensidad de las emociones, está juzgando el arte desde una posición moral psicosociológica; y cuando expresa que el pintor y los poetas, al imitar las apariencias sensibles se encuentran triplemente alejados de la verdadera realidad, aplica un punto de vista metafísico, basado en su teorías de las Ideas¹. En cambio, Aristóteles, desde los mismos criterios ya mencionados, piensa que la tragedia tiene la capacidad de mover a compasión y temor, con lo cual se produce la *catarsis* (purificación) de esas emociones. La visión estética de este filósofo está fundamentada en su *metafísica realista*, que le permite conceder valor a la *mimesis* en el arte, en un sentido diferente a la copia servil: la poesía —dice el Estagi-

rita— es más filosófica y doctrinal que la historia"².

La relación del arte con *los valores históricos y sociales* ha sido una perspectiva crítica que se ha revestido con distintas tonalidades, según las épocas. Así, a la concepción *idealista* de Hegel, que hace marchar el arte al compás del desarrollo del espíritu, en tres movimientos —arte simbólico, arte clásico y arte romántico—, se opone la visión *naturalista* de la sociedad, que en Hipólito Taine encierra al arte en tres moldes ineludibles: *la raza, el ambiente y el momento*. El marxismo, a su vez, ha subsumido el arte dentro del marco del *materialismo histórico y dialéctico*, poniéndolo al servicio de la lucha de clases.

También *la relación del arte con la Psicología* ha tenido múltiples aplicaciones, como ocurre con los análisis del proceso de la creación artística, de las leyes psicológicas que rigen la obra, del efecto que produce en los apreciadores, de la proyección de la personalidad del autor, de los valores terapéuticos de las formas artísticas, etc. Una de las direcciones del *Psicoanálisis* que ha tenido mayor aplicación en la crítica de arte es el estudio de las imágenes simbólicas producidas por el inconsciente tanto individual como colectivo. Este enfoque, cuando pretende ser exclusivo, suele caer en un *psicologismo* que substituye los procesos creadores, de suyo originales, por un mecanismo causal, perfectamente previsible: los significados simbólicos están *codificados*, preestablecidos antes de la existencia de la obra.

Basada, en parte, en el criterio psicoanalítico, surgió *la crítica mitológica y arquetípica*. También se busca sacar a la superficie de la obra su contenido latente, oculto en imágenes simbólicas que tienen un sentido universal. La relación entre las imágenes y los significados es *constante*, como en el enfoque

¹Platón. *La República*. Libro x.

²Aristóteles, *Poética*.

anteriormente revisado; pero este criterio está basado más en *premisas filosóficas, antropológicas, religiosas y de historia de la cultura*, al contrario de lo que ocurre con el Psicoanálisis, de *base experimental y terapéutica*³.

Como se ve, los criterios son múltiples y el peligro, ya observado, de identificación del arte con otros valores es muy evidente. Sin embargo, no se trata de desentenderse de estos métodos, siempre que se tenga presente su carácter auxiliar; cuando se analiza el arte *por su contenido*, se pierde la conciencia de *la obra de arte en sí*, en función de los parámetros de las distintas posiciones valorativas extraestéticas. Sin duda la profundidad del contenido de una obra ejerce una fuerte fascinación, como ocurre con la actitud de León Tolstoi, para quien el objetivo del arte consiste en introducir en la conciencia humana las verdades que derivan de la concepción religiosa de una época. Para este autor el arte era valorado, siempre y por dondequiera, a partir de su contenido; y así es como debiera valorársele siempre. El arte no es un goce, un placer, un entretenimiento: el arte es algo grande. Es el órgano vital de la humanidad⁴.

La posición de Tolstoi tiene, por cierto, una larga tradición; se funde con *criterios morales y filosóficos*, como ya se advirtió al comienzo de este estudio, y pone de manifiesto el poder del arte como expresión unida a las ceremonias rituales, es decir, como *símbolo potente y lleno de eficacia*, que se *identifica* con el hecho conmemorado en el rito, haciéndolo presencia viva y renovada.

La vivencia del arte como *revelación* fue perdiendo su eficacia con el avance del racionalismo y positivismo, que dejarán de lado las dimensiones espirituales y por lo tanto más recónditas, del hombre. Sin duda, confundir *arte y religión* no es un criterio que pueda aceptarse, ya que se trata de órdenes distintos. Pero el sentido de trascendencia que alienta en cada obra artística, la originalidad y fuerza de sus símbolos, la atempo-

ralidad y ahistoricidad acercan estas dos esferas valóricas.

Arte y Forma

Cuando Platón —cuyas obras son planteamiento y ventiente de múltiples problemáticas estéticas— afirma que la música es la parte principal de la educación de los niños, porque el número y la armonía se apoderan del alma y consiguen que la gracia y lo bello entren como un resultado necesario (La República), utiliza *un canon matemático-pitagórico* muy propio del espíritu griego, que involucra *una concepción simbólica* que se contrapone con sus afirmaciones sobre la triple lejanía de lo real en que se encuentran otras clases de arte, como ya tuvimos ocasión de expresar. El mismo Aristóteles, en su *Poética*, aduce que lo bello consiste en *proporción y grandeza*, y que la tragedia presenta una acción *completa y total*, es decir, que tiene *principio, medio y fin*.

En la Literatura, uno de los criterios formales que tuvo mayor difusión fue el *gramatical normativo*, que juzgaba las obras por parámetros exteriores, asimilando el lenguaje a la lógica, el estilo a las reglas, la fantasía al raciocinio. Pero el lenguaje está en función del pensamiento: el artista cambia o violenta los moldes habituales de la lengua, porque frenan su expresividad; no se trata de romper con la inteligibilidad, con el sentido, sino de adecuar la lengua a las posibilidades creadoras. Así lo entendió la Lingüística, que, al estudiar no sólo la creación literaria, sino también el habla cotidiana, verificó que ésta expresaba el sentimiento, la acción, la vida⁵. Expresión, por lo tanto, que tiene su propio dinamismo y significación, diverso al enunciado lógico-abstractivo.

Los moldes logicistas en que se encerraba a la gramática, a consecuencia de los nuevos estudios fueron substituidos por criterios *intra lingüísticos*. En la perspectiva literaria, la *crítica estilística* significó estudiar la *forma* de la obra, desde estas nuevas premisas.

El concepto de *forma* está muy unido a

³cfr. Guerin, Wilfred y otros, *Introducción a la Crítica Literaria*. B. Aires, Ed. Marymar, 1974, p. 136.

⁴Tolstoi, León. *¿Qué es el Arte?* B. Aires. Ed. Ateneo, 1949, v. Cap. xv y Conclusión.

⁵cfr. Bally, Charles. *El Lenguaje y la Vida*. B. Aires, Ed. Losada, 1962.

ciertas visiones teóricas que, cuando se proyectan al arte, suelen distorsionarlo. Así ocurre, por ejemplo, con el criterio basado en la *Gestaltpsychologie*, para el cual la obra, como *totalidad*, supera el sentido de las partes aisladas. Pero si bien el *conjunto* tiene primacía, para la Gestalt este fenómeno se impone *autónomamente*, lo que va en desmedro de las partes, de los detalles particulares, de las relaciones internas, que en el arte tienen tanta importancia y que son expresión de la libertad creadora.

La forma artística ha ejercido atracción en los teóricos de todos los tiempos: la sección áurea, los números en sí se han revestido, como se sabe, incluso de significación mágica y se han constituido en el arquetipo de todas las cosas. En el Renacimiento el pintor es un mago que conoce la naturaleza y trabaja con ella moldeándola y revelándola en la perspectiva geométrica⁶, aunque, y obviamente, es esa suerte de "magia" y no la geometría la que explica la actual vigencia de las obras

Cuando se analiza el arte por su contenido, se pierde la conciencia de la obra de arte en sí.

de los grandes maestros de esa época.

Número, armonía, simetría, orden, unidad, arte como juego, arte por el arte.

Abstracción orfismo, suprematismo, radialismo, op art...

Sería largo y fuera del propósito de este estudio especificar los cambios de sentido que ha experimentado el concepto de forma artística hasta el influjo que el *Estructuralismo* ha operado con sus análisis, en su

intento de desplazar el concepto de *forma* por el de *estructura*. Nos reservaremos algunas observaciones al respecto para más adelante.

Arte y Apreciador.

Hay otro grupo de criterios que se determina por la *valoración de las reacciones que produce la obra de arte*. Llevado a un extremo, configura la *crítica impresionista*, que se expresa en la conocida fórmula de Anatole France: Señores, voy a hablar de mí mismo a propósito de Racine, o de Pascal, o de Goethe...⁷.

Dentro de la perspectiva que acabamos de enunciar, hay un sector que se interesa por la personalidad del criticado: su fin es "la transposición integral de un universo del espíritu al interior de otro espíritu"⁷. Jacques Riviere y Charles du Bos son los principales iniciadores de esta *crítica de identificación*, muy propicia a las obras literarias: "Soy incompleto, insuficiente para mí mismo—declara el primero de los nombrados—; necesito una existencia distinta a la mía", a la vez que du Bos afirma: "Soy completamente líquido...", es decir, su pensamiento se amolda al recipiente de la personalidad de los distintos autores. Sin embargo, en du Bos hay, además, un segundo momento crítico, en el cual no sólo recoge, imita, sino que prolonga y desarrolla la personalidad del criticado⁸.

Estos últimos métodos recuerdan a Sainte-Beuve, iniciador de la *crítica biográfica*; pero en ésta se trata de explicar la obra a través de la vida del autor, sin que exista, metodológicamente, el momento de embeberse en la personalidad del apreciador.

Otro crítico que toma como punto de partida el principio de identificación es Ramón Fernández, para quien la crítica es "visión de una visión"⁹: "todo lo que, en la obra examinada presenta algo confuso, indistinto o equívoco, debe substituirse en la versión correspondiente, dada por la crítica, por una

⁷Poulet, Georges y otros. *Los Caminos Actuales de la Crítica*. Barcelona, Ed. Planeta, 1969, p. 29.

⁸Ibíd. pp. 29 y 31, respectivamente.

⁹Ibíd. p. 33.

⁶cfr. Venturi, Lionello. *Historia de la Crítica de Arte*. B. Aires, Ed. Poseidón, 1949, p. 73.

exposición compuesta de fórmulas claras. La obra se substituye por su esquema; un esquema redactado en el estilo más abstracto posible, tendiente a hacer aparecer, en lugar de la obra, el sistema de leyes que rigen su funcionamiento"¹⁰.

El método crítico de Fernández recuerda el mundo de las apariencias sensibles y el mundo de las Ideas, de Platón. El crítico tendría por misión elevar a la luz del espíritu "el universo de la obra encerrado en el movimiento confuso de la existencia"¹¹.

Otra vertiente de la perspectiva que revisamos es la del yo del autor, constituido en la obra —como dice Valéry, uno de los precursores de esta visión— en "un ser más puro, más poderoso y más profundo en sus pensamientos, más intenso en su vida..., que cualquiera otra persona real"¹². Sobre este *yo artístico del autor*, que nace junto al *yo empírico*, volveremos más adelante.

En sentido contrario al recientemente expuesto, hay ciertas tendencias de la crítica estructuralista, en que la finalidad no es la asimilación del yo del creador, sino *la estructura de la obra, como sistema de signos que permite al crítico generar un doble de aquella, aunque en un sentido dinámico y creativo*. De este modo, el significado de la obra se renueva constantemente. Sin duda hay ciertas corrientes, como el *nouveau-roman*, que se prestan a esta metódica; obras que —como dice Jean Raymond— "multiplican los signos vacíos, dejando a la crítica el cuidado de llenarlos"¹³.

Es éste un método que, si lo comparamos con el antiguo *impresionismo*, atiende al yo apreciador, sobre nuevas bases, ya que la estructura artística es la fuerza que genera todas las visiones. La obra se convierte en un *sistema de transformaciones cerrado en sí mismo*¹⁴. Pero justamente, al estar cerrado en sí mismo, ofrece un problema capital: se trata, paradójicamente, de un *impresionismo objetivo*, donde el hombre es *una cosa entre*

*las cosas*¹⁵. El Estructuralismo, por su relación con el Psicoanálisis, tiende a una mecánica que convierte el enjuiciamiento de la obra de arte en un proceso analítico sumamente minucioso y exacto. Sin embargo, el substrato más valioso, que se basa en la espiritualidad del hombre, se niega a ser "catalizado" como si se tratase de reacciones químicas. Los métodos de síntesis, de comprensión, son más justos cuando se trata de manifestaciones en que la libertad humana se explicita como *sentido* que da origen a las estructuras, lo que es propio de la creación artística.

Las dimensiones de la obra de arte y sus instancias críticas.

Es evidente, después de lo expuesto, que a cada obra de arte le podemos aplicar las mismas palabras con que Ferdinand de Saussure se refirió al lenguaje: "multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios..."¹⁶. Se hace imprescindible una dis-

Los criterios formales normativos juzgan el arte por parámetros exteriores a la obra misma.

tinción que permita deslindar las realidades no estéticas de la obra y, a la vez, que señale la interpenetración de aquellas en el valor que le da al arte su sello específico.

¹⁰Lévy-Strauss, Claude. *Mitológicas*. Vol. I. Le Cruet le Cuit. París, 1964, p. 18. v. además, el interesante ensayo de Antonio Bentué: *Estructura y Verdad del Lenguaje Mítico*, en *Teología y Vida*, Stgo., 1975, primer trimestre.

¹⁶Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. B. Aires, Ed. Losada, p. 51.

¹⁰Ibid. p. 34.

¹¹Ibid. p. 35.

¹²Ibid. p. 52.

¹³Ibid. p. 135.

¹⁴cfr. Piaget, Jean. *El Estructuralismo*.

Podemos reducir ese campo "multiforme y heteróclito", a cuatro dimensiones:

Textual.

Referencial.

Fisiognómica.

Simbólica.

Estas dimensiones se compenetran correlativamente: lo referencial implica lo textual, lo fisiognómico supone la instancia textual-referencial y, por último, lo simbólico es una cuarta dimensión que domina a las anteriores —si se nos permite una analogía con la Teoría de la Relatividad—, dándoles otra ordenación, otro sentido y vida nueva. Por supuesto las dimensiones textual y referencial son *en sí extrínsecas al arte*; pero sin ellas la obra no puede cobrar existencia: son su cimiento necesario.

La crítica impresionista juzga el arte desde las reacciones subjetivas del apreciador.

Dimensión textual.

La especificamos en relación al sentido etimológico del término que la denomina: *textual* proviene del vocablo latino *texere* (tejer). Se trata entonces de la obra como *corpus* semiótico, con su respectivo canal de transmisión (libro, máquina cinematográfica, cuadro, órganos de la fonación, etc.) en el cual o con el cual se "teje" un sistema, una red de imágenes.

Interesa, en esta dimensión, el análisis de las leyes que rigen la estructura como tal, en los aspectos *extrínsecos al arte*, como también la materia con que está constituido.

De este modo, pertenece a un análisis textual *la estructura lingüística* de las creaciones literarias, en cuanto sistema base extra-artístico en sí, y su *material fonético*; además de un *análisis gramatical*, la literatura, en este contexto puede ser estudiada desde un *enfoque filológico*, o un fonético puede analizar las propiedades físico-acústicas de la voz de tal o cual recitador o actor.

En el caso de la pintura le es propio a esta dimensión un análisis del pigmento, para fines de restauración de un cuadro, o el análisis del *código icónico* que conlleva mensajes de base no estética, como la simple representación imitativa.

En fin, en la arquitectura corresponde un estudio de la resistencia de los materiales de construcción; o, por citar un último ejemplo, el estudio, en la música, del sistema de transcripción gráfica de los sonidos y de las propiedades acústicas del material.

Se comprende que, para un enjuiciamiento estético, ninguno de estos análisis son indiferentes, puesto que están en función del fenómeno artístico: la sintaxis o la clase de sonidos articulados de un poema ya se insertan en *las dimensiones intrínsecas al arte* (fisiognómica y simbólica). En tal caso el gramático y el fonético ceden su turno al crítico de arte, lo cual no quiere decir, es obvio, que estas funciones no puedan darse en una misma persona. De hecho, se implican mutuamente, dentro de la especificidad que las diversifica.

Dimensión Referencial.

Está conformada por la realidad extrasignifica (o referente), a la cual alude el sistema de signos de una obra de arte.

La crítica biográfica, psicológica, sociológica, histórica, moral, temática, mítica, arquetípica, etc., representan esta dimensión desde un ángulo extrínseco al arte en sí. No se trata entonces, de la problemática metafísica, psicológica, moral, histórica, etc., del arte; sino de los contenidos (significados) no estéticos, que tales métodos pueden recoger.

Cabe notar que no interesa la calidad histórica, o de acción de posible ocurrencia real, o de mera ficción del mundo configu-

rado por la dimensión referencial. Un cuento de hadas, por ejemplo, se lee como si los hechos hubiesen sucedido; se convierte en un mundo *imaginariamente real*.

También es importante observar que hasta la más abstracta de las obras de arte tiene una *dimensión referencial que la concreta*: líneas, colores, volúmenes, espacios, sonidos, pasos danzables, metáforas, en fin, todo el universo de las imágenes se corresponde con la vasta extensión de los sentimientos y del mundo corpóreo. Es una atribución basada en las características propias de las imágenes y del material utilizado.

Dimensión fisiognómica.

Con esta dimensión ingresamos a los aspectos intrínsecos al arte.

El término *fisiognómica* pertenece al vocabulario psicológico: es la ciencia que analiza la interpretación de la estructura o movimientos expresivos del cuerpo, especialmente de la expresión del rostro, sujetos a condiciones mentales y emotivas.

Empleamos este término por analogía, en razón de que cada clase de arte tiene su propia fisonomía, su propio rostro o, en otros términos, *su propio medio de expresión*, al cual se pliega el mundo referencial, adquiriendo una nueva realidad, *inseparable de la obra misma*. "El arte es plasmación o configuración, es representación; en esto insisten acertadamente Meumann y Utitz. Una actividad sólo puede declararse artística allí donde comienza la configuración o donde se introduce al menos la voluntad de configuración. Esto es lo que distingue la poesía más torpe de la conversación más henchida de sentimiento, la danza más inhábil de la mímica más expresiva. La relación inversa no siempre es exacta; no toda actividad orientada hacia la configuración es, por eso solo, actividad artística"¹⁷. Puede tratarse sólo de una buena producción técnica, a la cual le falta el aliento que le entrega la "cuarta" dimensión, que hemos llamado simbólica.

Configuración y expresión se aúnan en la

obra, iniciándose el difícil proceso de distinguir teóricamente estos planos tan indisolublemente unidos.

El artista vive intensamente las cosas, desde la perspectiva fisiognómica que le es particular; posee un tipo especial de imaginación, que le permite percibir y sentir de manera privilegiada, *en los medios de expresión propios* de cada clase de arte: al poeta el lenguaje se le transmuta en *soliloquio* pleno de afinidades acústicas, de entrelazamientos sintácticos nuevos, de evocaciones y resonancias que vinculan palabras entre sí profundamente separadas; a su vez el dramaturgo siente la tensión dialéctica, conflictiva, del *diálogo*, que se le objetiva en personajes antagónicos, en honda pugna; y el novelista, que la *narración* tiene valor cosmogónico, forjador de nuevos mundos. El pintor contempla los seres en un *plano-luz* que le dinamiza las cosas, separándolas, entrelazándolas, fundiéndolas en contrastes y afinidades tonales; al paso que al escultor los objetos se le muestran en su condición de *volúmenes*,

En la apreciación de la obra de arte surge un yo estético, que da otra dimensión al yo empírico, biográfico.

y al arquitecto, el lugar en *formas (delimitaciones) espaciales*, o al coreógrafo el cuerpo se le manifiesta en *pasos danzables* cuyos ritmos vuelven ingrátida su pesadez, su masa. En fin, al cineasta la realidad se le enmarca en fotogramas *plenos de dinamismo* y al músico el cosmos entero le canta en *sonidos*.

¡Cuántos artistas han sucumbido al puro esplendor formal de la dimensión fisiognómica! a la fuerza con que su connaturalidad atrae sus potencialidades! Y otro tanto ha ocurrido con la crítica de arte: es fácil caer

¹⁷Geiger, Moritz. *Estética*. B. Aires. Ed. Argos, 1946, pp. 96-97.

en el embrujo de la configuración sensible y hacer de ella el fin de la obra: Konrad Fiedler defendía la *visualidad pura*, la visión de las cosas en su condición necesaria; nitidez de visión, liberada de lo contingente (*Sichtbarkeit*). Los formalistas de la música, a su vez, proclamaban la *audibilidad pura*, o H. Bremond, la *poesía pura*, independiente de "la sensación, el sentimiento, en el sentido estrecho de esta palabra, las imágenes, las ideas, sobre todo las ideas"¹⁸. En otros términos, se concibe la dimensión fisiognómica no como medio de expresión, sino como plasmación absolutamente autónoma, olvidando la *arrealidad* del arte, de la cual hablaremos en el apartado próximo, y que hace que toda configuración artística suponga no una separación del mundo real, sino su *transfiguración*¹⁹.

Con todo, hay una verdad latente en las teorías formalistas o puristas recién aludidas: cada clase de arte capta los objetos desde puntos de vista válidos sólo para cada una de ellas. "De allí que su fin sea representar

Cada clase de arte tiene su propio medio de expresión, al cual se pliega el mundo referencial, adquiriendo una nueva realidad.

los objetos de manera que ofrezcan la forma más perfecta posible. El aspecto natural y accidental de los objetos no presenta ninguna oportunidad para esa perfecta captación de formas"²⁰. Se trata de rescatar a los seres

sensibles de su contingencia perceptiva y no de "corregirlos" a través de fórmulas preconcebidas, como quiere el arte academista. La perfección fisiognómica encuentra su sentido final en la dimensión simbólica, que luego analizaremos.

Las cosas, desde una contextura fisiognómica, están dimensionadas *fenoménicamente*: son inseparables de la conciencia humana. La presencia de los seres, en la obra de arte, "en su calidad de simples apariencias, de simples cualidades sensibles, es capital... es capital, para la *Sonata a Kreutzer*, o para el *Preludio a la Siesta de un Fauno*, dirigirse a nuestro pensamiento por mediación de nuestro oído, y ser un espejear de apariencias sensibles, específicamente auditivas; es capital, para las danzas de *Giselle*, o de *El Príncipe Igor*, hacernos percibir el movimiento; como para el *Lorenzo de Médicis*, o para *El Hombre que Camina*, revestir la librea fenoménica del relieve, de la profundidad, de la forma en tercera dimensión"²¹.

Es obvio que sólo en el *plano-luz* de un cuadro y no en la naturaleza es dable el claroscuro de Zurbarán o el sfumato de Leonardo da Vinci, o la simultaneidad espaciotemporal de los cuadros cubistas donde incluso cada faceta está iluminada con la luz que emerge del cuadro. En fin, sólo en el cine es posible el movimiento de los fotogramas, sometidos a cortes directos fundidos, planificaciones, angulaciones, etc.

La significación estética de la obra no puede *traducirse*, porque espande en dichos medios de expresión: los sentimientos se fisiognomizan y sólo cabe aprehenderlos desde esta perspectiva.

Creemos que muchas tesis formalistas se reducen, al fin de cuentas, a extremar esta verdad: la *intraducibilidad*, la *inefabilidad de la expresión estética*; pero negarle a ésta un sentido, una significación, y creer que vale sólo en cuanto configuración autónoma es llevar el arte al vacío. Este peligro impele a muchas posiciones formalistas a encontrar un resquicio, como ocurre con H. Bremond, quien, finalmente, identifica la experiencia

¹⁸Bremond, Henry. *Plégaría y Poesía*. B. Aires, Ed. Nova, 1947, p. 122.

¹⁹cfr. Kupareo, Raimundo. *El valor del Arte*. Stgo., Centro de Investigaciones Estéticas, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1964, p. 92 y ss.

²⁰Geiger, Moritz. *Estética*. ed. cit. p. 107.

²¹Souriau, Etienne. *La Correspondencia de las Artes*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, p. 64.

poética con la experiencia mística, confundiendo dos órdenes distintos²².

El formalismo ha implicado aportes cuando no se radicalizan sus principios; así, en el formalismo de Paul Valéry se entrevé, más que la defensa de una poesía abstracta, la imposibilidad de traducir su significación a otras palabras que no sean el poema mismo. Una actitud semejante ofrece Eduard Hanslick ante la música²³: para este autor se trata no del sentimiento, que, para él, es un efecto secundario del fenómeno musical, sino de los sonidos en sí y su combinación. Lo bello, para Hanslick, depende de la fantasía, como actividad de la contemplación pura, que supone, esencialmente, una participación del espíritu; es decir, la música se funda en la perfecta, indivisible e intraducible síntesis entre lo sensible (sonidos) y la idea estética (en el sentido kantiano del término, aunque Hanslick no participa del desdén con que este filósofo trató a la música).

Hanslick admite que el arte produce sentimientos, e incluso "sin causa terrenal, como quien dice, *por gracia divina*"²⁴. Igualmente importante es su afirmación de que "la música es un juego, pero no un juguete"²⁵. . . "la música tiene, pues, un contenido, pero un contenido musical, que es una chispa del juego divino en nada inferior a lo bello de cualquiera otra arte"²⁶. Pero estas aseveraciones no se identifican con un formalismo vacío: confirman que la dimensión fisiognómica no es sólo configuración sino *sentido configurado* que alcanzará su referencia última en la dimensión estética.

El carácter "significacional" de la dimensión fisiognómica lo podemos apreciar en tres aspectos:

a) Vitaliza los contenidos de la dimensión referencial, que se hacen inseparables de los medios de expresión. En este sentido la moderna crítica temática, junto con la mitológica y arquetípica, al considerar la obra como

estructuras de sentido, superan posiciones meramente contenidistas.

b) Los medios de expresión poseen significados básicos, lo cual influye en la textura de los lenguajes-base no estéticos y por supuesto en la dimensión referencial. Este hecho permite comprender mejor lo señalado en a); hay una *estilística* de los medios de expresión, que supone un ingreso preliminar de gran ayuda para el crítico: la gama de los colores fríos tiene un matiz afectivo distinto a los cálidos; la línea quebrada no sugiere el mismo sentimiento que la curva; la cámara en "picado" no valora los elementos del encuadramiento fílmico, del mismo modo que un "contrapicado"; el sentimiento se expresa de distinta manera en una gama mayor que en una menor, en la música; la ojiva envuelve un dinamismo diferente que el arco de medio punto de la arquitectura; no es indiferente utilizar un narrador personal en la novela, que esfumarlo en la técnica de la corriente de la conciencia, etc. Todo lo cual

El artista percibe y siente de manera privilegiada, desde el medio de expresión de su arte.

debe considerarse, no obstante, en la obra como unidad, puesto que de ésta depende el valor de los elementos simples.

c) La materia con que están realizados los medios de expresión también se vitalizan y se hacen inseparables de los mismos: "el pincel empapado en el óleo o en la ténpera, el fagot o el contrabajo al que ha sido confiada una voz, el mármol o la madera en que se esculpe la estatua. Medio material que, casi siempre, no es más que el prónubo dócil e inconsciente entre la obra y el artista, pero que también puede convertirse en el obstácu-

²²v. Lira, Osvaldo. *Experiencia Poética y Experiencia Mística*. En *Aisthesis* N° 5.

²³Hanslick, Eduard. *De lo Bello en la Música*. B. Aires, Ed. Ricordi Americana, 1951.

²⁴Ibíd. p. 19.

²⁵Ibíd. p. 122.

²⁶Ibíd. p. 124.

lo imprevisto, el material rebelde que determina formas y ritmos impremeditados. Si el escultor no hubiese hundido su pulgar en esa masa de arcilla, dúctil, pero no blanduzca, y un poco endurecida ya, quizá no habría sabido (¿o podido?) obtener esa concavidad que quedará para siempre impresa en la greda y después en el bronce (ya sea la órbita vacía en que jugará la luz de una imaginaria pupila o los huecos de la estatua abstracta de Moore, lo mismo da); y si la masa de mármol apuano en que Miguel Ángel comenzó a esculpir su David no hubiese tenido esa insólita dimensión y esa particular estrechez, quizás el brazo del joven artista no habría logrado jamás esa curva preciosa y singular”²⁷.

Para concluir este subtítulo, digamos que el Estructuralismo y la Fenomenología poseen buenos instrumentos metodológicos para realizar investigaciones en lo que concierne a la dimensión fisiognómica de cada una de las artes y de sus interrelaciones.

La forma artística supone no una separación del mundo real, sino su transfiguración.

[Para un estudio más extenso de los conceptos con que se han caracterizado las distintas manifestaciones artísticas (volumen, paso danzable, fotogramas en movimiento, narración, etc.), remitimos a los estudios del Dr. Raimundo Kupareo (cuya síntesis y bibliografía puede revisarse en el número anterior de *Aisthesis*) y a los de Etienne Souriau (*La Correspondencia de las Artes*). Susanne Langer (*Forma y sentimiento; Problemas del*

Arte) y Gillo Dorfles (*El Devenir de las Artes*).

Dimensión simbólica.

El arte es un valor con su propia fisonomía, con su propia esencia. Lo que le confiere este sello es la calidad de los signos con los cuales opera; éstos son autárquicos, presentativos, reveladores: ya no son una mera referencia, ya no son representativos, sino que valen en sí, a pesar de que el artista, por su imposibilidad de alcanzar una creación absoluta, requiera de lo referencial, de lo ancilar, que él sublima en expresión irrepetible.

El arte, por su ineditez, intraducibilidad y trascendencia puede, entonces, denominarse creación. Esta coordenada del pensamiento estético se halla presente a lo largo de la historia y supone conceptos, tan vapuleados por el racionalismo y el materialismo, como *fantasía creadora, intuición, conocimiento estético, arrealidad, símbolo*. Si la obra de arte —y lo estético en general— fundan un nuevo ser, es obvio que debe existir en el hombre una función de sus potencias cognitivas, que le permita aprehenderlo: “El entendimiento práctico (“intellectus adiunta voluntate”) tiene —en nuestra opinión— dos aspectos, funciones diferentes: el re-creativo y el creativo. ¿Por qué uno es artista-creador y el otro no lo es? Todas las teorías psicodinámicas, hereditarias, ambientales, psicoanalíticas, en breves palabras: toda la psicodinámica fracasa frente a este misterio que evidencia la riqueza de las esencias individuales. Pero ¿es posible que todos los hombres “normales” (física y psíquicamente) tengan la capacidad de captar, de re-crear obras de arte? Pensamos que sí previa una enseñanza técnica, histórica y, especialmente, “experimental” del arte. ¿Por qué? Porque la *capacidad expresiva* es innata al hombre y es la *razón de la creatividad y re-creatividad humana*. Tal capacidad la tiene todo hombre normal: el niño ya se expresa por medio de gritos, saltos y garabateos, etc., pero no por esto todos se vuelven artistas creadores. En el niño, más que de la expresión del sentimiento, se trata de una autoexpresión de un sentimiento dado, “vivido” en un momento

²⁷Dorfles, Gillo. *Constantes Técnicas de las Artes*. B. Aires, Ed. Nueva Visión, 1958, p. 53.

preciso; mientras que, en el arte, la auto-expresión es elevada a la expresión pura. *Detrás de mi dolor y de mi amor veo (intuyo) el amor, el dolor*, afirma el poeta francés Pierre Emmanuel²⁸.

¿Cómo surge la dimensión simbólica?

Desde luego, como lo dijimos arriba, en la dimensión fisiognómica; pero como una clase de relación de las imágenes fisiognómicas que supera la simple técnica. No se trata de relaciones reales o de relaciones lógicas (científicas o filosóficas): el artista concibe las imágenes en un mismo acto expresivo-ideacional²⁹, que supera lo puramente intelectual —aunque permanece la revelación del entendimiento— y lo meramente afectivo —aunque no rompe con la calidez, con la inmediatez concreta de los sentimientos—. Es ésta la paradoja del arte, que Schelling expresaba en la unión de lo universal con lo particular, pero desde la visión del Idealismo filosófico. El *universal estético* difiere, por lo tanto, del *universal lógico*, puesto que éste es abstractivo y aquel, en cambio, intuye, en las imágenes, la verdad perenne del sentimiento. Las fuerzas espirituales actúan en el arte de manera distinta al raciocinio especulativo y a la contemplación abstractivo-intelectiva.

Kant hablaba de *idea estética*, para expresar el sinnúmero de libres resonancias espirituales que sugiere la obra de arte³⁰; pero hay detrás de su afirmación un acercamiento del fenómeno estético al juego, a lo formal, a lo que no se puede traducir por ambiguo y polivalente. Susanne Langer, a su vez, considera más bien el *aspecto ideacional* de la intuición estética, con lo que tiende a una intelectualización del arte. Por fin, para

nombnar sólo algunas posiciones, la Estilística sobrevalora el *componente expresivo*, con lo cual se inclinó a un psicologismo estético.

Todo lo anterior supone una correspondencia entre apreciador y obra de arte, a partir de la re-intuición de las relaciones creadas por el artista. Estas relaciones no son irreales, porque entonces se trataría de un puro juego, ni tampoco reales, porque el arte no es una copia servil; son *arreales*, puesto que a la vez hay un hondo juego de la fantasía y en ese mismo "juego" una *honda aprehensión simbólica de lo real*.

Cabe preguntarse, ahora, en qué sentido específicamente estético hablamos de símbolo; concepto que, con distintas acepciones, hemos mencionado en estas páginas.

Si nos atenemos al concepto de *lenguaje*, del ya citado Ferdinand de Saussure³¹, quien distingue en aquél el uso colectivo, estatuido, al que denomina *langue* (lengua) y el uso individual, personal, que define como *parole* (palabra), en el arte esta última alcanza su máxima perfección; es el acercamiento más

*El arte, como signo, es autárquico,
presentativo, revelador. No es una
mera referencia, sino que vale en sí.*

alto que puede alcanzar la expresión humana a la Palabra Absoluta; a la síntesis donde las estructuras ceden el paso a la unidad de visión, a lo que no tiene partes, a la simplicidad que es plenitud.

El artista debe valerse, forzosamente, por ser hombre, de las estructuras para expresarse, pero en el arte las supera: su *parole* artística, personal encuentra la libertad, irrepentibilidad.

²⁸Kupareo, Raimundo. *La Educación Artística*. En *Aisthesis* N° 6, p. 17.

²⁹Para un análisis más pormenorizado de los conceptos de relación, intuición y sentimiento estéticos, véase R. Kupareo, *El Valor del Arte*; y nuestro ensayo *El Sistema de Estética del Dr. Raimundo Kupareo*, en *Aisthesis* N° 10.

³⁰Las "Ideas estéticas son aquellas que engendran el impulso de la imaginación... al hacer pensar (aunque sólo sea en forma confusa) que es posible incluir más en un concepto y, en consecuencia, en una expresión verbal determinada" (§ 5). "Crítica del Juicio".

³¹v nota 16.

Nuestra preferencia por la traducción literal de *parole*, en vez del término *habla*, con que se suele denominar, se debe a que la *parole* es unidad, síntesis; cuando una palabra no nos basta para expresarnos, recurrimos a las frases, a las oraciones, a los períodos, es decir, a la descomposición, al análisis. Sin embargo, todos deseáramos contar con una sola *palabra* definitiva y reveladora, que, en su interior, lo contenga todo y le dé el ser a las cosas. A esta "palabra" la llamamos *símbolo estético*, que otorga una nuevo valor a las imágenes fisiognómicas, transfigurándolas en "expresión pura".

Este concepto de símbolo es uno de los más fecundos en la historia de la Estética. Pensamos que una de las contribuciones más importantes del sistema de estética del R. P. Raimundo Kupareo es el estudio del símbolo que revela la esencia unitaria del arte, y del símbolo específico que distingue cada clase de arte: metáfora, acontecimiento, personaje, melodía, molpé, encuadramiento, at-

Cada forma artística no representa más que a sí misma, y en ella se abre y realiza toda su íntima significación.

mósfera, figura, orden son la *parole estética* que crea, en cada obra, un nuevo ser³².

Se suele criticar la noción de *símbolo* aplicado al arte, más que nada porque se piensa en el sentido habitual de este concepto: "representación de una cosa moral o espiritual por las imágenes o propiedades de las cosas naturales; así, por ejemplo, el león es un símbolo del valor." Por supuesto que de esta manera rebajamos la creación artística

a los signos representativos (referenciales, instrumentales, transitivos); se está afirmando, de este modo, que el valor del arte está en lo que oculta, en lo que "comunica" indirectamente. Dice Camón Aznar, a este respecto, que "en arte no existen símbolos. Todo es patente, agotado, inmediato. Cada forma no tiene más trasfondo que su propia esencia, su génesis y su necesidad. Una manera de obviar la inquietud del misterio de una forma es referirla a otra realidad mucho más simple y asimilada ya por nuestra intuición. Cada forma no representa más que a sí misma, y en ella se abre y realiza toda su íntima significación. Nuestra estética ve el hecho artístico en sí mismo, como una realidad enteriza y pura. No puede desglosar la forma de la significación"³³.

Se comprende que Camón Aznar parte de la definición habitual de símbolo, que hemos transcrito más arriba. Pero si se considera el símbolo en su sentido etimológico (dos cosas puestas juntamente y que parecen una sola) suscribimos plenamente las palabras del crítico español. "La definición más simple de *symbolon* sería por lo tanto, la dada por Platón: *uno compuesto de dos*"³⁴.

El conocimiento estético, si se lo juzga desde el conocimiento común, habitual, parece un conocimiento *indirecto*, pero si se aprehende la obra de arte desde su esencia, tiene la fuerza, la convicción del conocimiento real, concreto, directo. Desde este punto de vista *el arte es un ser-para-el otro*³⁵, porque mientras nadie lo aprecie rectamente es, muchas veces, un desconcertante y no significativo conjunto de imágenes: líneas, colores, sonidos, palabras, pasos danzables, etc., en busca de alguien que actualice su ser.

Conclusiones.

Desde la dimensión estética podemos reordenar los criterios revisados a lo largo de este ensayo, de la siguiente manera:

³²Camón Aznar, José. *El Arte desde su Esencia*. Zaragoza, 1940, pp. 25-26.

³⁴Giedion, Sigfried. *Las Raíces de la Expresión Simbólica*. En *La Situación Actual de las Artes Visuales*. B. Aires, Ed. 3. 1963, p. 53.

³⁵cfr. Hartmann, Nicolai. *Estética*.

³³Remitimos a la bibliografía correspondiente, incluida en nuestro citado estudio *El Sistema de Estética del Dr. Raimundo Kupareo*.

a) Los distintos valores humanos entran en el arte en tanto sentimientos que el artista eleva a categoría *expresivo-ideacional*: por su calidad ideacional los sentimientos no están al servicio de ninguna tesis. El arte, por ser *presentativo*, no afirma ni niega explícitamente, sino que *revela*: su esencia se manifiesta en la contemplación y no en la praxis.

b) La forma contiene, intransitivamente, la significación. Separar en la obra de arte, estos dos elementos, es destruirla. Ni el formalismo ni el contenidismo pueden bastar para aprehender el ser de la obra.

c) Las reacciones del apreciador se plasman con la presencia de un yo distinto al empírico, biográfico. Esa otra dimensión del yo tiene correspondencia con el yo estético del autor y supone, en consecuencia, la re-intuición de lo que éste intuyó. Pero esta re-creación se logra sobre la base de la personal constitución psicofisiológica, de la propia riqueza espiritual y experiencia particular del apreciador. De este modo, la contemplación estética está en estrecha simbiosis con el yo empírico, con lo cual se explica la diversidad de visiones (en un plano accidental) y a la vez la unidad esencial y univocidad de cada obra de arte.

ch) El artista está condicionado por múltiples determinantes, tales como las psicofisiológicas, históricas y sociales. Además, la materia con la cual trabaja tiene su propia consistencia, que debe respetar. Por otra parte, la dimensión fisiognómica, como ya lo dijimos, ejerce sobre él una presión que le hace sentir el mundo desde un tipo especial de imaginación. Sin embargo, en su actividad creadora, se nutre de aquello que lo condiciona, para superar, en la obra, esos mismos condicionamientos. Es, en fin, en "el yo y sus circunstancias" donde el espíritu creador proclama que él es unidad, simplicidad que vuela sobre lo discontinuo y lo discontiguo, por sobre las partes físicas, para atravesar las barreras de un espacio y un tiempo dados.

La intuición estética no puede revelarse, en consecuencia, en un análisis de las estructura que sincronizan, aspecto que suele olvidar el Estructuralismo. La intuición estética está más alto, cualitativamente, que dichas estructuras (tales como la estructura del autor, la estructura de la visión del

mundo, la estructura de signos codificados).

El arte no es una *crónica* (ni *sincrónica*, ni tampoco *diacrónica*). "En toda creación humana —dice Camón Aznar—, aun en la más desarraigada y reactiva, hay un fondo de solidaridad con el pasado y con las interferencias ambientales que obligan a un conocimiento apurado de los términos, aunque sean oponibles, con que la historia cerca las obras en apariencias más irreductibles y disconformes. Si elegimos una de las más insolidarias y, en apariencias, de un creacionismo más absoluto, como son las cerámicas de Picasso, veremos en ellas latiendo gérmenes aztecas, toros cretenses, estilizaciones neolíticas, máscaras chipriotas, ánforas egipcias, dibujos áticos, relieves con peces deslizantes análogos a los de Palissy y hasta siluetas de un temblor y expresividad hermanas de las pinturas prehistóricas mastienas. Y sobre todas estas imponentas de indudable filiación erudita, una genialidad personal, de explosiva virulencia, que modela con el barro formas y criaturas

El artista, en su actividad creadora, se nutre de aquello que lo condiciona, para superar, en la obra, esos mismos condicionamientos.

de primer día del Génesis. Y es sobre ese residuo inclasificable y no transferido sobre el que se debe cargar el acento crítico"³⁶. Es, por lo tanto, esta *acronía* la que confiere validez artística a la obra, o, en otros términos, la *atemporalidad* que supera lo sincrónico y diacrónico.

Para sorprender este elemento *acrónico* es imprescindible considerar que, a cada obra, le corresponde su propia forma, su propia

³⁶Camón. Aznar, José. *El Arte ante la Crítica*. En *Aisthesis*, N° 2, p. 66.

“palabra” (símbolo) irrepitible. De la re-intuición de ésta nacerá el instrumento crítico adecuado para abordarla.

d) La obra de arte implica muchos significados no-estéticos en sí y que, sin la re-intuición, se captan como tales (históricos, biográficos, religiosos, morales, filosóficos, psicológicos, matemáticos, biológicos, etc.).

De este modo, podemos hablar de *significados* no estéticos y de *significancia* estética. Este último término es más abstracto que el primero y señala, con ello, “ese residuo in-clasificable y no transferido” que da realidad a la obra de arte; además, el sufijo *-ancia* denota “la acción de”, en acto. En cambio, *significado* es un participio pasivo: el sentido

trascendente y siempre actual de la obra de arte queda mejor esclarecido con la palabra *significancia*. Este mismo hecho plantea otro problema terminológico: los conceptos de *estructura* y *forma* deben readecuarse, para significar aquél, los *significados*, los elementos que sincronizan, y reservar el concepto de *forma artística* (en el sentido de aquello que le da el ser a la obra de arte como tal, a la *significancia* irrepitible, inédita, intraducible, que constituye el quehacer creativo. Esta *significancia* se expresa en el símbolo estético, que debe distinguirse de las acepciones religiosas, morales, psicológicas, arquetípicas, míticas, etc., con que habitualmente suele asociarse el término.