

HOMO AESTHETICUS

Genaro Arias

Universidad de Santiago de Chile

Desde hace ya varios años el Prof. Fidel Sepúlveda ha venido trabajando una reflexión estética en torno a la cultura tradicional. El apunte que aquí se presenta se propone como un ejercicio de lectura de la obra del Prof. Sepúlveda, a objeto de explicitar las bases teóricas y las líneas centrales de este ejercicio reflexivo, en que se nos invita a un trabajo de recuperación del sentido de la existencia; del Arte de Vivir.

Since many years, Prof. Fidel Sepúlveda has been working on an aesthetic reflection around the traditional culture. The text presented here is intended to be a reading exercise of Prof. Sepúlveda's work, with the aim of specifying the theoretical bases and central lines of this reflective exercise, which invites us to do a retrieving work of the sense of the existence; the Art of Living.

I. INTRODUCCIÓN:

En el año 1983, el Prof. Sepúlveda escribe:

... Si de algún arte se puede hablar como verdadera encarnación del espíritu humano como búsqueda de su ser en el encuentro consigo mismo, con los demás, con lo otro, más allá del tiempo y del espacio, pero en diálogo con ellos, ese arte es el folklore. La Historia del arte y de la estética está por hacerse y debiera comenzar por situar al folklore como arte modélico...¹

El párrafo es monumental, revolucionario, redentor. Es la espada y el escudo prometido para aquellos que han sostenido con su vida el valor del proyecto romántico que consiste en idealizar al pueblo como reserva moral y espiritual de una sociedad y de una cultura en progresivo descenso a la oquedad de sinsentido. Aún así, ha tenido poca relevancia a la hora de implementar el atavío del guerrero. Quizás porque no es sencillo comprender al revolucionario. Quizás porque a la militancia le basta la fortaleza del caudillo; o tal vez porque sienten que lo que se dijo no es más que la confirmación de lo que siempre supieron, o

¹ *Aisthesis* 16.

intuyeron. Bautismo de luz que recupera en la razón las verdades enterradas en las márgenes sociales, psicológicas y culturales, en los residuos fragmentados de la reflexión, del discurso y de la argumentación; la frase ha pasado, tal vez porque no dijo nada nuevo; o porque es demasiado radical para ser tomada en serio; o quizá porque no se ha oído, porque no hay masa crítica, capital cultural, mercado...

Pero mas allá de toda esta especulación, y asumiendo que en esta frase el autor define y sintetiza su punto de vista respecto de un objeto en particular, queremos desplegar un ejercicio de lectura a propósito de esta cita. Adelantamos la pregunta por el arte, por el hombre, por lo real; por el optimismo desbordante; por el sistema que organiza y da coherencia al párrafo; en fin, preguntamos por aquello que aquí se nos quiso decir, y con ello abrimos el espacio infinito del momento que sigue al impacto producido por la afirmación, a la sorpresa, al descrédito o al rechazo; en la expectativa de apropiarnos de las bases que nos permitan entender un poco más aquello que el Prof. Sepúlveda viene escribiendo desde la década del 60.

- a) Como una primera aproximación, podemos fragmentar el enunciado en algunas afirmaciones que nos ayuden a visualizar con mayor claridad los propósitos y alcances de la propuesta
- b) El arte es la encarnación del espíritu humano como búsqueda de su ser en el encuentro consigo mismo, con los demás, con lo otro, más allá del tiempo y del espacio pero en diálogo con ellos.
- c) El folklore encarna este itinerario de búsqueda y esta vocación de encuentro, y en consecuencia, no solo es, indiscutiblemente, un arte, sino que es un arte modélico.
- d) La consideración de este arte como un arte modélico implica la reconstrucción de la teoría, la historia, la estética y la crítica de arte.

El objetivo del proyecto, a la luz de los materiales puestos en trámite, se nos aparece claro: se trata de instalar un nuevo concepto y un nuevo paradigma para el estudio del Arte.

La historia de este paradigma comienza en 1977. Un artículo publicado ese año por el Prof. Sepúlveda, en co-autoría con el Prof. Radoslav Ivelic, titulado " Ser y Razón de la Estética en el Mundo Actual", enfatiza la necesidad de la estética como soporte para construir una respuesta a la problemática del hombre inserto en un mundo cada vez más deshumanizado. Se propone, entonces, el proyecto que busca recuperar al hombre. Este proyecto comienza por establecer el primado de la estética como recurso eficiente y funcional para el logro de los objetivos propuestos; luego la estética se despliega en la lectura del entorno; más tarde y en la plenitud de este ejercicio reflexivo que busca la recuperación de los espacios humanos, aparece el folklore como un modo de asumir esta estética; misma que más tarde se implementara como estrategia para una lectura del "Canto por Angelito" en tanto ejemplo paradigmático del valor estético del folklore, y para desplegar una visión de la cultura regional, en la que

acontece el ser humano en toda su integridad. Desde estas bases se revisan las posibilidades para que, asumiendo el folklore como cultura modelo, se implemente un proyecto educativo capaz de abordar el proyecto de recuperación del hombre en su integridad. Finalmente, y por un camino paralelo, se impugna la orientación tradicional de la crítica de arte y se instalan las bases para la crítica de una obra acontecida en la alteridad, toda vez que la creación desde la raíz es posible vía instalación de lo tradicional en la vanguardia a través de la proyección de la dimensión ética y estética que subyace en las obras de la cultura tradicional.

II. DOS SUPUESTOS FUNDAMENTALES

"... Más allá del hommo hábilis, del erectus, del sapiens, está el homo aestheticus..."

El supuesto inicial de la tesis del Profesor Sepúlveda es una visión específica de la condición humana. En efecto, el hombre es asumido como un ser en el que se "... compenetran lo espiritual y lo corpóreo para constituir una sola esencia o naturaleza..."; es decir, es la síntesis de una dicotomía, y su esencia es absolutamente natural, es decir, está inscrita en el orden del mundo, y está sujeta al misterio del orden del mundo.

Se reconoce además que la vocación estética es un rasgo constitucional de la especie humana. El hombre es visto como un ser que desde el principio del tiempo ha venido ejerciéndose como sujeto estético, sintiendo el espacio cargado de latencias y presencias que, desde una gota de agua, un estambre o una espora, convocan el afán de ser del universo; habitando el tiempo y el espacio vital en la plenitud de un presente que "... es escritura de instantes en que arden astillas de la eternidad...", recuperando vitalidad e impulso para llevar adelante el proyecto humano de hacerse humano; desplegando el hábito de hacer visible el reverso del mundo; aconteciendo en la frontera y asumiéndose como punto de encuentro de la familiaridad y del misterio, modulando sentidos, espiritualizando la materia, encarnando el espíritu.

El segundo supuesto es una visión de la época contemporánea: la crisis valórica y el progreso tecnológico trae aparejada la caída de las facultades esenciales con las que el hombre se hominiza: superficialidad, pasividad, insensibilidad, falta de creatividad para imaginar, falta de permeabilidad para percibir, metas de confort, comodidad, placer, etc., constituyen modalidades regresivas que contrarían la inclinación natural del hombre a la trascendencia y deprimen la calidad humana del mundo moderno. El resultado es la fragmentación, la dispersión y la descomposición de la integridad del hombre. Y ésta es precisamente la situación en la que el hombre se encuentra actualmente. Bajo estos dos supuestos, el proyecto de recuperación del hombre debe comenzar ineludiblemente por restituir aquello que es más esencial a la especie.

En la época, como en cualquier otra, instalado en la contingencia el hombre no puede sino construirse con los materiales que están a la mano. Si

atendemos a su naturaleza, a su condición de homo aestheticus, esto de construirse con los materiales que están a la mano implica una apertura a la virtualidad de lo que existe y pone al universo "en trance de ser" atendiendo al sonido, al ritmo, al pulso de la creación. En esta operación la estética revela al hombre su condición esencial, a saber: un ser sensible y creador que al atender la integridad del entorno atiende su propia integridad por cuanto despliega una actitud y una disposición de apertura hacia un mundo con el que comparte la condición de "estar en hacia" y por cuya comunión se establece una red de interpelaciones que buscan alumbrar sentido hacia uno y otro polo, discerniendo acerca del sentido de ser en la creación de las obras y de la vida desde la filosofía de la vinculación con el otro. Desde aquí se construye una vida con sentido poblada de actos, obras y tiempos y espacios sentidos con sentido. A esto se le llama "arte de vivir", y en tanto es encarnación de la belleza del hombre y del mundo importa valores estéticos, éticos y ecológicos. Evidentemente no es exactamente esta práctica la más habitual en nuestros días, y ello levanta la primacía de la estética en el mundo contemporáneo.

El objeto formal de la estética se alcanza en el punto abstracto en que las distintas clases de arte y manifestaciones estéticas coinciden en una esencia unitaria, pero su ejercicio epistemológico recorre incesantemente el trayecto que une lo general con lo particular, abarcando la relación de lo bello con el Ser y la de ésta con el Ser Superior. Su campo epistemológico permite, entre otras cosas, confrontar el valor de lo bello con otros valores humanos y entender "... la evolución de las formas artísticas, no como mero reflejo de los hechos socio-históricos sino como encarnación de la naturaleza espiritual del hombre...", "... lo bello supone la unión de lo visible y lo invisible; lo material y lo inmaterial..." y la educación estética adiestra en la percepción y práctica de esos valores cuyas consecuencias no son sólo de orden trascendental sino que impactan directamente la convivencia y la calidad de vida del hombre y del espacio humano.

La síntesis que une la materia y la forma, lo material y lo espiritual, lo abstracto y lo concreto vinculando extremos opuestos en una esencia unitaria e indivisible se realiza en el arte. Pero ocurre que la naturaleza del arte es incomprendible desde aproximaciones racionalistas o mecanicistas. Sólo la estética puede atender la naturaleza esencial de esa síntesis. Ahora bien; el hombre, según hemos visto, es una síntesis unitaria de materia y espíritu. Y si la estética es eficiente para alcanzar la integridad de síntesis complejas tales como las obras de arte; es perfectamente posible que sea igualmente eficiente para atender y alcanzar la integridad y la esencia de esa síntesis de materia y espíritu que es el hombre, puesto que en ambos casos se trata de una síntesis de materia y espíritu. Si el proyecto consiste en recuperar la esencia de la condición humana, y ésta es asumida del modo en que se ha delineado más arriba entonces la estética es, definitivamente, el instrumento privilegiado para llevar a cabo el proyecto.

EL PRIMADO DE LA ESTÉTICA

El mundo es visto como creación perfecta dinamizada por una vocación estética cuyo orden, estructura y energía patentizan un orden superior². En ese mundo se despliega el homo aestheticus abriendo su ser en la búsqueda de un sentido. El mito habla de una caída, de una ruptura del orden primordial por la que se desangra la dignidad de la condición humana y que, al pasar, también adelgaza la densidad del mundo. Sin embargo, un recurso constitucional de la especie viene a fundar una perspectiva de repunte: "... la capacidad de asombro es la llave maestra que permite el acceso a la experiencia estética³..." y desde esta experiencia se crea el entorno; desde este gesto creativo, instaurador o quizá restaurador de lo que se tuvo "in illo tempore", se actualiza la belleza.

Pero la capacidad de asombro se ejercita cada vez menos. La posibilidad de habitar, esto es, la posibilidad de instalar relaciones de encuentro del hombre con el mundo parece colisionar con una tendencia que, sin ser nueva en la historia del hombre, parece dirigirse más bien en un sentido contrario. Las denuncias y las voces de alarma están por todas partes; la violencia en todas sus formas, el desarraigo y la crisis valórica despliegan un verdadero drama humano en donde la pérdida de lo humano encarna el drama verdadero. Sin pasado, sin historia, sin memoria, sin posibilidad de crear su presente y su proyecto de futuro; rechazando acriticamente el pasado en una práctica que adelgaza el modo de pensar el mundo, el hombre se va quedando sin espacio ni tiempo humano... es el mundo bajo el signo de la desvinculación.

De otro lado está lo de la estética, y lo de la estética es el signo de la vinculación.

El modelo del mundo, bajo el signo de la vinculación, está provisto por la matriz cósmica. Proyectada al micro y macrocosmo natural y humano aparece una estructura relacional denominada relación de razón estética⁴, que permite la inserción de lo estético en un área que supera y desborda el de la obra de arte, autorizando a postular la posibilidad de una estética del entorno y convirtiendo al modo de fecundación del "entre" en un espacio de competencia de la estética. El espacio físico deviene en ámbito, espacio lúdico, contexto humano en el que el hombre arriesga su ser en el encuentro con el misterio. Su despliegue es lúdico y su juego consiste en ser hombre: un ser que se consume en el encuentro.

Para este juego la creatividad es esencial. El juego se juega creadora y creativamente, lo que implica jugar con responsabilidad y seriedad. La estética de la vinculación es una estética dialógica por cuanto los gestos interferentes transfiguran no sólo el espacio urbano o el paisaje natural sino también el paisaje interno, y así abre paso a la emergencia del hombre originario, lejos del hombre original que se afana en lo nuevo por lo novedoso, es decir, sin arraigo. El diálogo del hombre con el mundo teje la experiencia estética desde una reali-

2 *Aisthesis* N° 14; pp. 11.

3 *Opus Cit.* N° 6; pp. 11.

4 "El Valor del Arte", 1964; pp. 23.

dad que ambitaliza lo humano en el mundo y lo cósmico en el hombre. Esta realidad se revela poblada de cosas reales que por ser tales están abiertas a otras cosas que sin dejar de ser ellas mismas pueden ser diferentes, aunque esta diferencia no sea sino la revelación de la interioridad de sí mismas. Solo así estos materiales pueden articular lo visible y lo invisible, lo material con lo transmaterial haciendo evidente la alteridad que habita en el reverso del ser y que lo proyecta al infinito.

ESTÉTICA DEL ENTORNO

La obra de arte busca, por un lado, ser creación original; por otro, busca desbordar el ámbito de lo particular para arrimarse a la universalidad movilizándolo esencial de la especie. Por ambos caminos el resultado final es el mismo: El proyecto no tiene futuro. El imperativo de la originalidad ha derivado en idiolectos y la proyección hacia lo universal ha olvidado la necesidad de consumirse a través de las redes mediáticas que ambitalizan axiológicamente el espacio humano. "... La obra de arte está en un punto muerto en cuanto a futuro, por ausencia de una cosmovisión de relevo que restituya la red de comunicación a lo ancho y a lo hondo, del hombre con el hombre⁵ ..."; la carencia de esta ambitalidad axiológica desemantiza el mundo y adelgaza el espesor de la realidad, imposibilitando el encuentro, única alternativa posible de recuperar la densidad del mundo vía alumbramiento de sentido a través de la interferencia humana, creativa y creadora. Tal es "el arte de la cultura occidental"

Pero junto al mundo en que se inserta este arte existe el mundo de la alteridad tradicional. Este mundo está fundado en la experiencia de la vinculación y contextualizado por "... una cosmovisión interrelacional del hombre con el cosmos, con lo tremendum numinosum, con el tiempo fundamental (Ricoeur, 1978:30) que siente a lo existente con un trasfondo de correspondencias que desbordan el tiempo, espacio y acontecer físicos en donde lo cuantificable es desplazado por lo imponderable⁶ ...". La apertura hacia lo imponderable produce la emergencia del misterio y replantea lo real como el punto de convergencia en que se bisagran dos mundos. El mundo se resemantiza por cuanto el espacio se puebla de epifanías que, vía metamorfosis y analogías, irrumpen en lo real, y la estética, entonces, concurre a dar cuenta de la belleza aparecida en el entorno.

"... El hombre [ónticamente] instalado en el mundo de la vinculación, constelacionando su acontecer en espacios y tiempos que se abren a otro mundo, expresa su acuerdo con este mundo y uno de estos modos es el folklore⁷ ...". Encarnación de la experiencia humana bajo el signo de la vinculación, el folklore pone en trámite un instrumento fundamental de la especie: la facultad simbolizadora; el símbolo, estructura bifronte capaz de convocar a los opuestos, es esencialmente la estructura expresiva del doble sentido precisamente por-

⁵ *Aisthesis* N° 15; pp. 13

⁶ *Aisthesis* N° 15; pp. 14.

⁷ *Aisthesis* N° 15; pp. 14.

que bisagra planos diferentes y por lo mismo es apertura hacia mundos que por todas partes conectan con otros mundos. La estética del entorno es anterior a todos los discursos estéticos; ha dado cuenta del "...espacio florecido de rupturas que se abren en epifanías y hierofanías por las cuales habla el espesor y el misterio del cosmos⁸ ..." y por esta vía deviene en "... causa y efecto de un arte con real vida y una vida con real arte, o sea, el arte de vivir⁹ ..."

La estética del entorno "... siente al hombre como un ser del distanciamiento, lo que le permite alejarse de los tropismos y asumir el riesgo de crear entorno y a través de él crearse¹⁰ ...". En esta perspectiva la realidad se revela en estado de trance permanente, por cuanto "... cada cosa por ser real está desde sí misma abierta a otras cosas reales¹¹ ..." Una operación permanente de despliegue de lo real modula la realidad incorporando el misterio como parte de la visión de mundo, de tal modo que todo puede ser otra cosa aún desde su propia mismidad. El status ontológico del hombre y de las cosas se vuelve ambiguo desinstalando la relación sujeto-objeto y convirtiendo todo en un ámbito mediacional que permite el ingreso de la naturaleza hasta la intimidad de lo personal y el descenso de los comportamientos hasta la naturaleza de tal modo que hombre y mundo se sintetizan en un mundo cultural. Es por ello que esta estética puede dar cuenta del modo de ser-estar del hombre en el mundo.

La estética del entorno da cuenta del modo de acontecer lo cotidiano en una comunidad. En esta cotidianidad el ser germina bajo tierra, pero una ruptura en el tiempo profano da paso a la emergencia del ser que es estallido de lo que ha venido creciendo y latiendo en el reverso de la historia oficial: ocurre la fiesta ("... un paréntesis abierto en lo cotidiano para la emergencia del ser que, cuando es, es emergencia de lo otro¹² ..."), un tiempo y un espacio sagrado, de alta densidad semiótica, que revela la realidad de un mundo invisible, acontecido de otro modo pero no menos real que lo cotidiano. La comunión con lo sagrado restaura y renueva el pacto original y en la plenitud de este acontecimiento se consagra el acuerdo del hombre con el mundo. Entre lo sagrado y lo profano la cultura regional se hace patente y por este motivo la lectura estética de esta cultura pasa por la lectura estética del entorno y de la fiesta.

El caso particular de Chile, como ser que germina bajo tierra, no es distinto de lo que ocurre en Latinoamérica¹³. Tras las máscaras del ninguneo y del arribismo se oculta el drama socio-histórico aún no resuelto de un ser que no se atreve a ser, cuyo rostro social y cultural es el mestizo. Pero esto que, es comportamiento en el espacio público, acontece de otro modo en el reverso. La imaginación, el sueño y el ensueño abren el espacio que provee el doble sentido

8 *Aisthesis* N° 14; pp. 23.

9 *Aisthesis* N° 14; pp. 22.

10 *Aisthesis* N° 18; pp. 46.

11 Zubiri, Javier. "La inteligencia Sentiente" (1981); pp 198. Cita del Autor en *Aisthesis* N° 16; p p. 46.

12 *Aisthesis* N° 16; pp. 45.

13 El tema de los pueblos enterrados ha sido ya trabajado en la obra de autores como Octavio Paz (*El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.) y Juan Rulfo ("El llano en Llamas" y "Pedro Páramo").

a la expresión y así el mestizo acontece en la frontera y se encuentra con lo que es y que viene siendo a lo largo, ancho y hondo del tiempo, recuperando el tejido relacional que le dicen su modo de ser-estar en el mundo.

El testimonio de este encuentro es su arte, su arte-vida; construido a partir de la relación del hombre con los elementos que la sabiduría tradicional ha reconocido como elementos constitucionales de la realidad: tierra, agua, aire y fuego. En este modo de relación se funda una primera clave para auscultar una cultura o una identidad regional. La otra clave se encuentra en la relación del hombre consigo mismo y con los otros que son: su grupo social, su medio geográfico y socio-histórico, y con "lo Otro" que es misterio trascendente. Estas claves fundan cuatro tipos de módulos expresivos que sintetizan la cosmovisión de una comunidad: Espaciales, Temporales, Personales y Contextuales. De aquí se desprende la posibilidad de la estética del folklore.

FOLKLORE: UNA OBRA DEL ARTE

La estética clásica es la estética del sintagma; trabaja la obra de autor conocido y celebra la perfección del acabado, la originalidad, la unicidad... En el otro extremo está la estética del folklore que es la estética del paradigma, la de la obra en trance, inacabada, la de autor y destinatario colectivo. Se trata de una obra abierta no sólo en atención a su multiplicidad de lecturas sino también en la integridad de sus significantes que, por esta virtud, siempre son provisionales buscando ajustar la encarnación del sentido y densificar el símbolo. La propuesta del autor es apunte, ayuda memoria, porque no importa la perfección del significante. La obra va adelante con el esquema, el esqueleto, lo esencial, buscando encarnar el habitar perdido in "illo tempore" y se arma in situ con los materiales del entorno. Por ello, en este caso, "... no hay opus único. Hay un proceso¹⁴ ...". Este mecanismo de actualización permanente va definiendo, a través de las variantes, la invariante que constituye el corpus que funda, sostiene, alimenta y optimiza la unicidad de las relaciones entre la diversidad de sintagmas y el paradigma, y que "... se comporta como un macroorganismo estético expresivo del espíritu de una comunidad"¹⁵ ..."

La producción de la obra de arte tiene dos fases: una es la escritura, producto del diálogo del autor con el mundo; la segunda es la lectura producto del diálogo creativo entre la obra y el destinatario. La estética clásica se funda en la primera fase; La estética del folklore se funda en la segunda. Transitando los conceptos de "ambitalidad" (extraído de la estética de la creatividad¹⁶) y la protocategoría del "entre" de (Martín Buber) la obra folklórica es, ópticamente, un proyecto-trayecto; analogía del proyecto-trayecto que es el hombre, y que como Él transita en busca de un sentido. Sus fortalezas son las de la especie; también lo son sus debilidades; con ambas construye, con materiales de su propia naturaleza "¹⁷... una metáfora acabada de la intinerancia estructural del hombre ..." encarnando, de ese modo, la precariedad y la continuidad de la especie.

14 *Aisthesis* N° 15; pp. 17.

15 *Aisthesis* N° 15; pp. 16.

16 Cita del Autor : Zubiri, 1981 : 198, en *Aisthesis* 15; pp. 17.

17 *Aisthesis* N° 15; pp. 17.

Por estos motivos una reflexión sobre el valor estético del folklore debe partir del supuesto de que "... la obra de arte, en el caso del folklore no es ni el texto, ni la partitura, ni la coreografía o la decoración... (puesto que éstas no son sino)... vertientes de una realidad mas honda, compleja y permanente que es el comportamiento... (de la comunidad folklórica)... que encarna realidades humanas esenciales a la manera como las acontece el arte¹⁸ ..."; en este contexto arte y comportamiento establecen un vínculo recíproco: éste último evapora formas de arte, y a su vez estas peculiarizan los comportamientos (forma de vida). Entre arte y comportamiento opera un "entre" que articula el texto de la existencia con materiales simbólicos, arqueológicos y escatológicos recogidos por la memoria a lo largo y a lo hondo del tiempo que llevan en si, y de manera codificada, la experiencia de la especie y que patentizan la dimensión humana más permanente. Así el arte se asume como forma de vida y esta forma de vida como una forma de arte. A partir de esta base es posible desplegar el valor estético del folklore.

UN CONCEPTO DE ARTE

Existen muchas maneras de entender al arte: en este caso es entendido como una creación simbólica; y el símbolo se entiende como quiere Ricoeur: "Hay símbolo cuando el lenguaje produce signos de grado compuesto donde el sentido, no conforme con designar una cosa, designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y a través de su enfoque o intención¹⁹ ...". Las zonas privilegiadas de emergencia de lo simbólico son lo cósmico, lo onírico y lo poético; en esta triada Ricoeur otorga preeminencia a lo poético, por cuanto "... la expresividad del mundo llega al lenguaje por medio del símbolo (...) es el poeta el que nos muestra el nacimiento del verbo, tal como estaba enterrado en los enigmas del cosmos y de la psique²⁰ ...", "... al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto. El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio²¹ ...".

El arte es, en consecuencia, una especie de transconciencia que accede a imágenes y símbolos transhistóricos de una comunidad, toda vez que lo artístico es eminentemente simbólico y lo simbólico es una presencia mediadora entre el caos y el sentido, lo fenoménico y lo numérico. Importa entonces, desprender el sentido que acontece al interior del arte, pero la tarea de desprendimiento del modo de presencialización del sentido, que es presencialización de lo humano, en estructuras simbólicas requiere de instrumentos epistemológicos contruidos de acuerdo a los medios y modos de expresión de este arte. Y el instrumento fundamental para este proyecto es la metáfora viva.

18 *Aisthesis* N° 16; pp. 11.

19 Ricoeur, Paul. *Freud: Una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 1978. pp. 18. Cita del autor en *Aisthesis* N° 20; pp. 46.

20 *Opus cit.* N° 7.

21 Durand, Gilbert. *La Imaginación Simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971; pp. 14. Cita del autor en *Aisthesis* N° 20; pp. 46.

LA ESTRATEGIA EPISTEMOLÓGICA

Se parte por ocupar el espacio específico y creativo por excelencia: la protocategoría del "entre". Aquí ocurren las condiciones para que hombre y mundo se encuentren y articulen la opción de vivir "artísticamente". Esta modulación del encuentro ocurre por la contextualidad y por virtud y efecto del uso de una metáfora que, entendida como "... una estrategia del discurso que al preservar y desarrollar el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder heurístico desplegado por la ficción²² ...", se despliega al interior del discurso poético. Pero la plenitud de la metáfora ocurre si y solo si el discurso poético supera su concepción no referencial y se asume como un significante flotante, capaz de desdoblar diversos planos del enunciado poético: Este desplazamiento, sin embargo, no implica el abandono de dicha concepción, por cuanto "... la supremacía de la función poética sobre la referencial no anula la referencia (la denotación) sino que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y una referencia desdoblada²³ ...". En esta ambigüedad madura la metáfora, y acontece como correlato simbólico de la tensión entre el ser y el deber ser, que es el hombre y que se despliega en un proyecto-trayecto metafórico de su ser, que se le va revelando en la tensión entre la unicidad, la equivocidad y la analogía, implementado a través del lenguaje que es expresión-creación del hombre y del mundo.

Pero la plenitud del símbolo exige el descenso al origen y entonces la metáfora acontece también como estrategia del discurso que despoja al lenguaje de sus funciones descriptivas y se instala como una ficción orientada al descubrimiento. En este nivel se despliega y opera sobre la base de tres relaciones tensionales:

- a) Tensión en el enunciado: Entre el dato y la transmisión.
- b) Tensión entre dos interpretaciones: La literal y la metafórica.
- c) Tensión en la función relacional de la cópula: Entre la identidad y la diferencia en el juego de la semejanza... La primera opera a nivel del sentido inmanente al enunciado, la segunda pone en juego una operación exterior al enunciado; y la tercera concierne a la cópula pero en su función relacional²⁴ ...

Por esta estrategia, la metáfora desencadena una estética eminentemente cognoscitiva que reorganiza el mundo en términos de obras y las obras en términos de mundo, entendiendo el "mundo" como una realidad relacional, transi-

22 Ricoeur, Paul. *La Metáfora Viva*. Madrid: Europa, 1980; pp. 14; Cita del Autor en *Aisthesis* N° 20; pp. 46.

23 Jakobson, Roman. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1981. pp. 383. Cita del autor en *Aisthesis* N° 20; pp. 47.

24 Ricoeur, Paul. *La Metáfora Viva*. Madrid: Europa, 1980; pp. 333; Cita del Autor en *Aisthesis* N° 20; pp. 47.

da de respectividad, asumiéndose ella misma (la metáfora) como “inteligencia sentiente”, generando isotopías presencializadoras de sentido, es decir, instalando símbolos tensionales que vinculan el paradigma: horizonte, constitución simultánea de semantismo; con el sintagma que genera reediciones y actualizaciones; deviniendo en una “... estructura sintética que intenta organizar en el tiempo del discurso la intemporalidad de los símbolos”²⁵ ...”

El mito, que es la base de la creación de los universos expresivos, toda vez que “... el semantismo de lo imaginario es la matriz original a partir de la que todo pensamiento racionalizado y su cortejo se despliegan”²⁶ ...”; es un símbolo en tensión, “... un “entre” tensional instalado entre el relato sucesivo y el esquema simbólico constelacional simultáneo; y el propio símbolo es, él mismo, un símbolo en tensión, un “entre” tensional, pero instalado entre lo sensible y lo metasensible”²⁷ ...” El constante intercambio que ocurre en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social, tejen el “entre” generador de los materiales con que se construye el “trayecto antropológico”²⁸ realizador de lo humano.

“... La recepción de la comunicación estética es creación de un mensaje estético...”²⁹ . Para que el “en sí” del objeto artístico devenga en el “para nosotros” que es el objeto estético, hay que tejer un “entre” entre la creación y la recepción. A su vez ello implica percibir el “entre dialéctico” que vincula al individuo y la comunidad en una relación de reciprocidad, posibilitada por el “entre” de un universo axiológico participado homogéneamente, que nuevamente es un “entre” tensional en que interactúan “... la mínima espacio-temporalidad del individuo, la pequeña espacio-temporalidad de la cultura en que (el individuo) está inserto, la larga-temporalidad de la especie que se inmerge en la alteridad...”³⁰

Pero la validación de la metáfora como instrumento epistemológico necesita mostrar como el campo en que se despliega es un campo “real”, porque de otro modo no pasaría de ser una estrategia para operar en el plano de la ficción. Y ello parte por examinar la frontera entre lo real y lo imaginario. El recurso al mito como “humus cultural” que provee vigor, vitalidad, fortaleza y rendimiento a la metáfora como instrumento epistemológico, instaló lo imaginario como la matriz original que hace posible toda creación, pero no sin antes despojar al lenguaje de la función descriptiva. Esta operación tiene una

25 Durand, Gilbert. *Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*. Madrid: Taurus, 1982. pp. 384. Cita del autor en *Aisthesis* Nº 20; pp. 48.

26 Durand, Gilbert. *Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*. Madrid: Taurus, 1982. pp. 27. Cita del autor en *Aisthesis* Nº 20; pp. 48.

27 *Aisthesis* Nº 20; pp. 48.

28 Durand, Gilbert. *Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*. Madrid: Taurus, 1982. pp. 35. Cita del autor en *Aisthesis* Nº 20; p. 48.

29 Trabant, Jürgen. *Semiología de la Obra Literaria*. Madrid: Gredos, 1975. pp. 40. Cita del autor en *Aisthesis* Nº 20. pp. 47.

30 *Aisthesis* Nº 20; pp. 49.

importancia decisiva por cuanto, una vez que se hubo consumada, la ambigüedad de la denotación hizo difuso los rasgos diferenciales y los límites de lo uno y lo otro se disolvieron en una continuidad a partir de la cual fue posible fundar un nuevo orden de cosas; entender las cosas de otro modo. Sobre esta base podemos intuir un nivel de "realidad" que denominaremos como "imaginario"; sin embargo la denominación es imprecisa, toda vez que entendemos lo imaginario como oposición a lo real y lo hacemos corresponder con lo falso, lo ficticio, la invención, lo subjetivo; y entendemos lo real como la contrapartida de lo imaginario. Por este camino desembocamos en una dicotomía insuperable: lo uno no puede ser lo otro y viceversa (y aún no hemos considerado la carga axiológica y social que pesa sobre cada extremo).

Pero aquel residuo que permanece cuando la denotación se hace difusa no puede ser "real" por cuanto carece de las propiedades de lo objetivo; pero tampoco es exactamente "imaginario" porque es el producto de una operación de desmontaje de los instrumentos que hacen inteligible el mundo. Ahora bien, si instalamos a la especie en este momento tensional a punto de resolver su estatuto ontológico, es posible visualizar al hombre y al mundo como virtualidades emergentes articuladas desde lo imaginario, "motor de lo real"³¹; o si se quiere, es posible entender al hombre como el punto de articulación de dos planos: uno que es origen, misterio y virtualidad en tensión, y otro que es producto creado a partir de la comunión con el misterio: "... la vocación de ser del mundo en y desde el hombre se dan en y por el poder de lo imaginario"; "la verdadera libertad y dignidad de la vocación ontológica de las personas sólo se apoyan en la espontaneidad espiritual y la expresión creadora que constituye el campo de lo imaginario..."³²

Diluida la frontera, lo "imaginario" acontece como apertura en el espacio-tiempo que permite la emergencia de un mundo otro, en donde lo imposible es posible. Generador del tejido del "entre" que hace posible la continuidad de los opuestos a través de una operación transfiguradora que convoca a los extremos y los reformula para ingresar en el misterio y para que el misterio ingrese al mundo, lo imaginario es la herramienta disponible para expresar lo inexpressable, decir lo indecible, pensar lo impensable; dueño de una irrevocable vocación creadora que busca madurar en un hombre y en un mundo por hacer. Pero el impulso hacia adelante no es vértigo sino parte de un proyecto-trayecto diseñado desde el origen, que se consuma realizando su vocación de ser. Lo que es no es, es decir, es "no ser". El ser ocurre en otro lado, al otro lado; desde el otro lado. Entonces se desinstala el mundo y se instala un mundo otro que es más real precisamente porque desde éste mundo que "no es" se visualiza como un imposible. En éste contexto lo imaginario es horizonte-metáfora del hombre que se asume como tal corriendo el riesgo de vivir en la frontera. En ello se le viene y se le va la vida.

31 Held, Jacqueline. *Los Niños y la Literatura Fantástica: Función y poder de lo imaginario*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1981. p. 12. Cita del autor en *Aisthesis* N° 20; pp. 49.

32 Durand, Gilbert. *La Imaginación Simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971. pp. 409. Cita del autor en *Aisthesis* N° 20. pp. 49.

UN LENGUAJE DE FRONTERA

La línea de reflexión que se ha venido trabajando se ha construido en torno de la convicción sobre una alteridad en el arte. La atención a esta alteridad ha advertido la existencia de distintos modos de acontecer el arte, o si se quiere, de diferentes clases o tipos de arte, a saber:

- a) Arte de creación individual, acabado y cerrado en la integridad de sus significantes.
- b) Arte de creación comunitaria, inconclusa y abierta en sus significantes y su significado.
- c) Arte de vivir de la cotidianidad asumida como instancia de encuentro con el sentido.

La crítica en uso ha trabajado principalmente la reflexión en torno a la primera y las orientaciones del último tiempo han centrado su actividad hacia la comprensión del significado. Se busca alumbrar el sentido de la obra. Ahora bien: "... el arte ocurre como experiencia humana de frontera que se encarna en un lenguaje de frontera que busca decir el sentido de frontera de la experiencia humana³³ ..." encarnando el sentido de la obra como búsqueda de sentido, como ocurrencia de frontera. El sentido del arte está siempre en trance de ser, haciéndose en la medida que alguien lo hace, aconteciendo en la frontera y por ello no cabe mantener la distancia en nombre de la objetividad que argumenta la distancia como medida de precaución para no enturbiar el proceso. La captura del sentido del arte, que es lo de la crítica, debe ser una experiencia de frontera y por ello debe correr el riesgo de acontecer en la frontera.

Normalmente la originalidad en el arte ocurre como ruptura con la tradición y en eso se evidencia creatividad. Pero el arte comunitario entiende la tradición como un metabolismo de continuidad; la apertura de sus significantes y sus significados lo ponen en situación de trance de modo que cada repetición nunca es repetición sino reactualización que rectifica o reformula o ratifica sus materiales simbólicos. De este modo acontece que entre la obra y la crítica no hay división: "... la creación es crítica y la crítica es creadora, (y) no sólo eso sino que sin la crítica (la obra) no es. Cuando deja de estar incorporada la crítica es que la obra está muerta³⁴ ..." La crítica es el dispositivo epistemológico que guía el modo de preservar la vitalidad de los significantes y los significados en esta arriesgada experiencia de ser que el creador y la creación viven en la frontera; es facultad dialógica incorporada que abre al hombre en su dimensión comunitaria en lo material, en lo psíquico y en lo espiritual. Por ello el alumbramiento del ser que acontece en el arte debiera desplegarse a través de un lenguaje hecho para la aventura. Sólo así puede hacer justicia a un arte que ocurre como riesgo.

El arte-vida es viable a partir de una cotidianidad acontecida como metáfora por cuya virtud aquella ocurre como proceso de evanescencia de la trivialidad y emergencia del misterio que procura el ascenso del sentido. El hom-

33 *Aisthesis* N° 21; pp. 81.

34 *Aisthesis* N° 21; pp. 82.

bre, que se experiencia como encuentro con el sentido, con los materiales para acontecer la vida que es metáfora de un sentido que se despliega según un programa de acomodación de lo cósmico y lo humano, acontece en sí el sentido de la vida que no es otro sino el sentido de alimentar la vida encontrándole sentido; y para ello necesita pasar de la pasividad a la actividad, de receptor a creador; asumirse como protagonista de su propia vida. En esta aventura no puede ir sino con la crítica en ristre, reactualizando el sentido de la obra vía transfiguración de lo inmediato y abriendo la contingencia para dar paso al misterio, resemantizando la virtualidad significante de los materiales que están a la mano: "... Las artes tienen sentido cuando se reconocen como vertientes naturales de este arte mayor..."³⁵ que es el arte de vivir. Desde este arte la creación puebla el entorno con presencias encarnadas en metáforas con las que se prueban, ajustan y seleccionan los significantes en que el sentido, la vida, permanece por sobre, por debajo o en el reverso de la contingencia.

Antes del arte moderno fue el arte tradicional, y antes que este, el arte de vivir: arte en donde el destinatario es en verdad el destinatador. Esto que es ahora ha sido ya desde antes: la obra acontece en el receptor. Es decir, que la obra que busca comunicar sentido debe acontecer su sentido en el receptor, y ello sólo es posible si el receptor se desdobra en creador y construye un sentido para la obra, lo cual implica una crítica de la obra. Pero la crítica no traduce el sentido sino que lo acontece y al acontecerlo escribe una nueva obra que continúa la metáfora de la obra inicial: (la crítica en uso utiliza un recurso a un metalenguaje incapaz de traducir el lenguaje estético y en consecuencia incapaz de alumbrar el sentido de la obra). Así, la crítica no crea un texto ni una opinión sino un objeto vivo que encarna simbólicamente la densidad ontológica del encuentro del hombre con el mundo.

En el arte no hay frontera entre lenguaje y existencia y por eso es confesión íntima expresada en constelaciones simbólicas que dan cuenta de un modo de ser en la frontera en donde el conflicto entre ser y no ser se canaliza en el "ser como", que es lo de la metáfora. Esta no resuelve el conflicto, pero lo encarna, acontece su tensión, su densidad ontológica, su ambigüedad, lo carga en sí; su traducción importa una reencarnación de la tensión en otro lenguaje simbólico en que acontece la misma experiencia de ser, y del mismo modo. La crítica debe hacer justicia al arte aconteciendo en sí lo del arte, cuyo sentido se reedita en la búsqueda de un sentido, que es metáfora del ser que es cuando es búsqueda del ser, intuido y jamás alcanzado. Su grandeza y su poder está en su humildad: la metáfora sabe que "no es", sino que "es como". Así encarna lo precario del hombre que por esta vía se aúpa al misterio, y encarna también la imposibilidad de la certeza definitiva. Abriendo el sentido y la arquitectura de los significantes a la reinterpretación, el mundo deviene en presencias disponibles con las cuales emprender la aventura de búsqueda del sentido. Esa aventura es posible a través de la metáfora, un lenguaje hecho para la aventura de ser en la búsqueda del ser.

35 *Aisthesis* N° 21; pp. 84.

BIBLIOGRAFÍA

- Kupareo, Raimundo. *El Valor del Arte*. Santiago: Centro de Investigaciones Estéticas, 1964.
- Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Sepúlveda, Fidel. "Ser y razón de la estética en el mundo actual". *Aisthesis* N° 10. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile: 1977.
- _____. "Materiales para una estética del entorno". *Aisthesis* N° 14. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile: 1982.
- _____. "Notas para una estética del folklore". *Aisthesis* N° 15. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile: 1983.
- _____. "Valor estético del folklore chileno: El Canto por Angelito" *Aisthesis* N° 16. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile: 1983.
- _____. "Folklore y cultura regional: una aproximación estética" *Aisthesis* N° 18. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile: 1985.
- _____. "El cuento folclórico, una vía al Ser". *Aisthesis* N° 20. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile: 1987.
- _____. "Ética, estética, ecología" *Aisthesis* N° 25 - 26. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile: 1992 - 93.