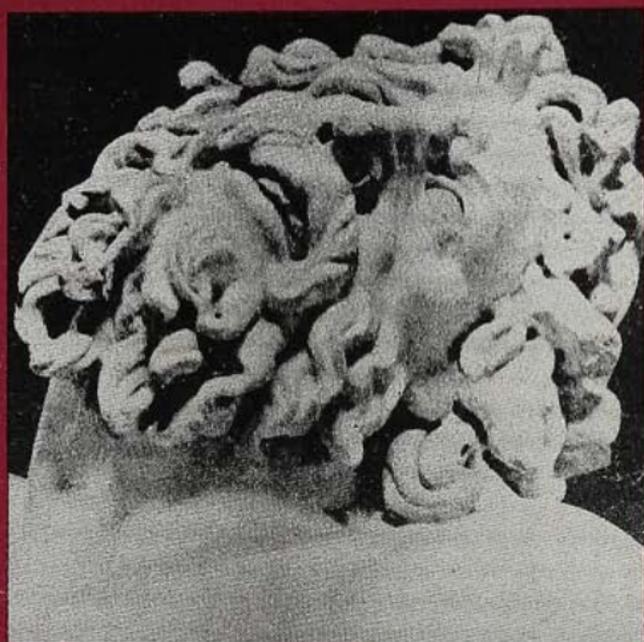


10(51-50)
LUIS ADVIS



DISPLACER
y trascendencia
en el arte



CORMORAN

Editorial Universitaria

BIBLIOTECA NACIONAL



OBJETIVOS Y PRECISIONES

El objetivo de este libro es analizar algunos aspectos de la experiencia estética creativa o receptiva que los textos especializados, muchas veces, puede lateralizar o desconocer. Nos referimos al influjo que en aquella singular experiencia pueden poseer ciertos factores que hemos querido llamar *displacenteros*, los cuales se relacionan con tres realidades que encontramos en el hecho estético.

En primer lugar, lo *displacentero* se vincula a la tensionalidad o expectativa que pueda generarse en la aprehensión de los elementos estructurales o expresivo-estructurales del objeto artístico. El *displacer*, en este caso, no tiene por qué necesariamente implicar la presencia eminente de aspectos dolorosos; sin embargo, cabe hacer hincapié en que tal concepto en la vivencia creativa o receptiva de lo artístico contiene en su profunda realidad una serie de constantes que se asocian a un conflicto: aquél que parte del hecho de que toda experiencia tensa o expectante supone una doble faceta que afecta siempre al individuo aprehensor. Por un lado, la insatisfacción implícita que hallamos en lo suspensivo por antonomasia y, por otro, la necesidad de que aquella insatisfacción pueda desaparecer a través de los estímulos solucionadores que proponga el objeto estético (I Parte).

En segundo lugar, lo *displacentero* está relacionado con los universos temáticos o de contenido que el fenómeno artístico despliega cuando se trata de obras de índole conceptual o representativa, las cuales desarrollan asuntos que afectan conmoviendo y penosamente al receptor. Dicho aspecto dimensiona un nuevo conflicto: el arte conceptual pareciera dirigirse preferentemente hacia la descripción de mundos donde el hombre se debate inmerso en soledades, incomprendiones o aspiraciones, si es que no contiene asimismo rangos expresivos que se interseccionan con los terrenos de la fealdad o del horror (II Parte).

En tercer lugar, el displacer puede unirse a la significación profunda que lo expresivo tiene en la experiencia estética y que se constituye por fin en lo más esencial de ella. Toda aprehensión del objeto estético o imagen estética implica, pues, el afán comprensivo de la totalidad de aquel objeto; de allí que la calidad trascendente de los mundos expresivos del arte constituya un nuevo sesgo de lo displacentero, en la medida en que el receptor, y aun el creador, desde el proceso conflictual mismo de la experiencia expectante, deben enfrentar la necesidad de abarcar un todo que nunca puede entregárseles. Este anhelo de comprensión, que nos permite penetrar en un concepto más preciso de lo artístico y su fundamental autonomía, está comprometido con la naturaleza más íntima de lo humano y, por ende, puede vincularse genéricamente con otras experiencias vitales, como lo son la experiencia intelectual y la experiencia mística (III Parte).

Tensionalidad, expectativa, insatisfacción, proyección o asociación dolorosa y, por último, displacer y trascendencia, se convertirían así en constantes conflictuales que emergen desde la compleja relación establecida entre un sujeto en actitud estética y un objeto que, virtualmente, contiene las posibilidades de provocarla; constantes que, en todo caso, no agotarán nunca aquella relación, la que contendrá siempre las gratificaciones más excelsas que el hombre pueda esperar en esta tierra.

Capítulo v:

ARTE BELLO Y ARTE DISPLACENTERO

- 1) En torno al *arte bello*.
- 2) Reflexión sobre el *arte displacentero*: ejemplificación a través de la historia de las artes. (Primera Parte).

Los estudios de estética nos presentan siempre una visión unilateral de las resultantes emocionales de la experiencia estética. Ya hemos aludido en los capítulos anteriores a los aspectos tensionales que el receptor puede hallar en la pura combinación estructural de los elementos conformantes del objeto artístico, hecho este que dimensiona en algún grado la intervención de lo displacentero en los procesos aprehensivo-estructurales. Es preciso ahora referirnos al papel displacentero que pueda desempeñar cierto tratamiento temático o descriptivo hallable en las artes conceptuales o representativas.

En la historia de la estética, nos encontramos con ciertas justificadas digresiones de las épocas clásicas que excluyen toda posibilidad de ver en lo doloroso, lo feo, lo repugnante o lo pavoroso, la incidencia que puedan tener en la experiencia estética. Asimismo, en pensadores contemporáneos, vemos cómo las más de las veces, al estar orientados en sus apreciaciones por criterios eminentemente formalistas, llegan a entregarnos ideas que siempre suponen la exclusión de esas probables realidades estéticas; ideas que, también, están unidas a la falta de intensidad en el compromiso emocional del esteta, y que mayoritariamente debiera sustentar todo enjuiciamiento de esa índole.

No podemos desconocer que la vinculación entre arte y displacer puede surgir como fruto de una posición hipersensible o enfermiza de tal o cual sujeto creador o receptor y que, en general, el gran público difícilmente podría acep-

tar o comprender dicha relación. Tampoco podemos dejar de reconocer que al romanticismo y su *grand mal*, el dolor cósmico, cabe observarlo como una dirección muy específica de su siglo, y que esa posición ofrece sólo una de las tantas posibilidades de comprensión de la experiencia estética. Sin embargo, es necesario precisar que un concepto amplio, cabal, de la relación estética no puede descuidar la consideración de este aspecto, aun cuando el hombre corriente a menudo entienda en forma práctica e irreflexiva que lo bello está unido sólo al agrado, al placer, al goce.

1)

Las realidades placenteras de la experiencia estética siempre se vincularon a un enfoque de las artes plásticas que a posteriori llegó a asociarse con la idea de *arte bello*, concepto que se refería a ciertos objetos de una estructuración armoniosa y equilibrada que podía presentarse abstractamente o bien concretada en una representación idealizada; de este modo, se podía hallar un *arte bello* paradigmático en el clasicismo griego reflejado en su arquitectura, su cerámica y su estatuaria, y en un sinnúmero de obras de arte anteriores y posteriores que aparentemente podían conducir al concepto de recepción plácida, contemplativa, de satisfacción interior y profunda producida por la presencia de una *forma bella* (ver lámina 2).

Es palmario que el Partenón ha sido siempre un modelo del arte clásico: su fuerza expresiva radica fundamentalmente en su equilibrio; aquella «noble sencillez y grandeza tranquila» winckelmanniana se cumple fielmente ante esa visión majestuosa, y también dimensiona, en un orden menor, las graciosas formas de vasos o jarrones que nos entrega la cerámica. Por otra parte, la concepción mímica, imitativa o representativa, de la escultura griega suponía y exigía de ésta la posibilidad no sólo de mostrar una mera copia del modelo sino una copia mejorada de él. Sócrates, como nos cuenta Jenofonte, recomendaba

al artista no reproducir servilmente sus modelos »sino tomar de cada uno lo más bello que tiene y componer, en consecuencia, un simulacro superior a la realidad«¹.

Estas concretas dimensiones del *arte bello* fueron, a la postre, desvirtuándose. Ya el siglo XVIII nos señala una línea esteticista que llega a aceptar, por ejemplo, la jardinería como un arte muy específico tal como la consideraría Kant en su última *Crítica*, y a rechazar, en cambio, otra serie de manifestaciones que sólo más tarde adquirirían fueros propiamente artísticos. Sin embargo, más allá de aquellas desviaciones erróneas, podemos hallar en el *arte bello* la realización de una postura artística que dimensiona con profundidad una especial concepción sensible y emocional del mundo. La historia misma del arte, a través de ejemplos que recorren los tiempos hasta, por lo menos, los siglos barrocos, muestra alturas que se identifican con las realizaciones más plenas del sentido de lo artístico; empero, hay que convenir desde ya que estos enjuiciamientos obedecen no tanto al hecho de que una obra participe de ciertos cánones formales y representativos que en general dimensionan un especial sentido de lo bello, cuanto porque su realidad misma está constituida en su esencia puramente artística por contenidos estéticos que van más allá de cualquiera adjetivación. Tal esencia, que categoriza única y definitivamente la obra de arte, se relaciona con la dinámica expresiva que emana de las formas y de las estructuras y determina un mundo de trascendencia experimentado por el receptor, mundo este en permanente conexión con las mismas realidades emocionales que pueden ser producidas por las proposiciones de un arte cuyas formas sobrepasan anormalmente los estatutos del clasicismo y cuyos planteamientos temáticos lindan con lo displacentero.

Antes de referirnos nuevamente al postulado anterior, pensemos por ahora que aquella teoría imitativa de los griegos que fundamentara un quehacer artístico de valor

inigualado, serviría también para que en los siglos post-medievales el hombre nos entregase una serie de culminaciones creativas, la que sumada al empleo de ciertas estructuraciones —proporciones áureas, reglas de perspectiva, etc.—, al perfeccionamiento de las técnicas, al imperioso estímulo que un mundo superior e ideal le prestaba, y al talento genial, nos habría de procurar las realizaciones del arte flamenco e italiano del siglo xv, las obras de Leonardo y Rafael, los impecables y tranquilos interiores y paisajes de los holandeses del siglo xvii, las perfectas mitologías de Poussin, así como una escultórica representada por la obra de Ghiberti, Donatello, los Della Robbia y Miguel Angel. Posteriormente con el rococó y el neoclasicismo, sobre todo a través de Watteau, Fragonard, David y Ingres, más el intimismo plácido de Chardin —quienes pudieron superar la tónica fría y decorativa en que las artes habían caído— el *arte bello* presentará sus immaculadas elocuencias que después parecerán atomizarse en los juegos reverberantes de los impresionistas y se reiterarán de modo abstracto en las tendencias puramente formalistas de este siglo.

2)

Las *artes displacenteras* tienen una realidad tan específica como la que posee el *arte bello*. La historia misma de la relación que hemos establecido, surge con el concepto de *mimesis* que Aristóteles analiza en su *Poética*. Este, después de plantear que la imitación y el placer causado por ésta son connaturales al hombre desde niño, propone como indicio de su aserto el hecho de que »hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres«, para agregar en seguida que la aprehensión de lo imitado es siempre deleitable y, en el caso de los retratos, los observadores »disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas aprenden y deducen qué es cada cosa, por

ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna cosa semejante².

El ejemplo ofrecido por Aristóteles respecto a la fealdad que puede mostrar una obra plástica o al desagrado que ésta suscita y que produce placer por el reconocimiento o por los elementos formales o técnicos, puede vincularse a aquella otra manifestación artística que es la Tragedia. En este caso, opera de otra forma el efecto sobre el espectador: ya no se trata de que estructuralmente muestre su perfecto equilibrio sino que produzca un efecto catártico, esto es, la purificación o purgación de las pasiones, y lo que es más importante en nuestro caso, por medio de la piedad o del temor (terror, leemos en otras traducciones). Es evidente que en la tragedia nos topamos con la muestra primera y palmaria de la vinculación entre arte y displacer: la tónica emotiva —pasión, dolor, fatalidad— alcanza situaciones-límite en las que nada es posible hacer ya. Todos los personajes de Esquilo, Sófocles y Eurípides parecieran estar envueltos en las tempestades de Prometeo, encadenado en el yermo inaccesible:

»Las palabras ya son obras. La tierra se agita, y el eco del trueno ruge en las profundas entrañas, y las inflamadas escalas del rayo fulguran en el aire, y el polvo se alza en revuelto torbellino, y los ímpetus de todos los vientos se desatan; y en encontrados soplos chocan con porfiada pelea; y el mar y el aire se encuentran y confunden. Contra mí, y de parte de Zeus, viene, sin duda, esta furia poniendo espanto (...) cuán injusto es mi padecer«.

La lucubración aristotélica está entreverada con alguna reflexión estética posterior en forma más o menos importante. Así, el reconocimiento de las relaciones entre lo displacentero y lo bello se vuelve a expresar, con claridad, en Plutarco de Queronea (siglo I d.C.) quien se pre-

gunta si en arte lo feo puede llegar a ser bello. La respuesta se centra en una distinción entre la belleza propiamente tal y la imitación de lo bello: en otras palabras, al igual que Aristóteles, pensará que »lo feo no puede hacerse bello; pero la imitación es admirada como semejanza«³.

Aunque Plutarco pretendiera solucionar un problema concreto —representación teatral de un asunto doloroso— en su relación con la moral, su digresión actualizaba un tema que sus contemporáneos epicúreos habían desconocido, al entregarnos una intuición que en parte explica un mero aspecto de la relación entre lo artístico y lo displacentero. Dicha relación parecía desplegarse en su época con gran fuerza, no sólo, por ejemplo, en la tragedia de Séneca, sino también en la plástica, cada vez más sentimental y menos pura, más pasional y menos moderada, en la que los estertores del *Laocoonte* se unen a las miserias de campesinas y cantores callejeros y a la fealdad de los eunucos de Alejandría (ver láminas 3, 4 y 5).

Si la reflexión estética posterior a Plutarco sólo remozca y enriquece aquel tema a contar del siglo XVII, el desenvolvimiento de las artes, en cambio, que se muestra desde el medievo, se vincula aún más estrechamente a aquellos elementos con que nos hemos encontrado en cierto arte helénico y helenístico, los que son intensificados por una antinómica concepción cuyos últimos fundamentos radican en la nueva espiritualidad que el cristianismo ofrece al mundo. Aun cuando la decadencia del arte pagano nos muestre algunas descoyuntadas interpretaciones reproductivas, como las que hallamos en el Arco de Constantino —contemporáneo a la proclamación del Edicto de Milán—, ya el arte paleocristiano nos va entregando una secuencia de realizaciones anunciadoras de un enfoque diametralmente opuesto al que proponían las tendencias teóricas de los griegos.

El arte medieval tiene, en general, una tendencia formal de caracteres expresionistas y una tendencia temática

que incide, las más de las veces, en la mostración ejemplarizadora de lo doloroso o lo horrible. En un primer sentido, la obliteración del valor estético del cuerpo humano y la mediatización con que se emplean las posibilidades estéticas de la naturaleza, convienen a la secundariedad que para el artista del medievo ha adquirido lo terrenal. Aparece así un tratamiento *anormal* de formas y perspectivas que muestran un primitivismo aparente, pero dirigido, al final de cuentas, hacia un expresionismo que marca a la gráfica y a la escultórica. No es otra la fuerza artística que encontramos en los frescos de las catacumbas romanas o en las figuras de los numerosos evangelarios o en las esculturas de las catedrales románicas o góticas; fuerza que ya no está vinculada a aquella armoniosa y equilibrada sensación que producían las manifestaciones griegas. Por otra parte, el empleo de ciertos materiales —mosaico, vidrio— con deslumbrantes resultados en una visión de conjunto, permite en sus detalles reflejar esa misma desvirtuación de las formas normales con los mismos resultados expresionistas y que traducen los singulares efectos, siempre inquietantes, en el receptor: no es otra la realidad que brindan las imponentes figuras que hallamos en los templos de Ravena o en aquellos multicolores relatos plásticos de los vitrales de Reims, de Chartres o de la Sainte Chapelle (ver láminas 6, 7 y 8).

Las tendencias temáticas de la plástica medieval se centran en los mundos que han entregado los hechos bíblicos o la tradición cristiana. Su tendencia didáctica y emplarizadora muestra la enfatización expresiva de ciertos aspectos que puedan conmover o incitar a la piedad, como es el caso de la Pasión de Cristo o los sufrimientos de la Virgen María; o bien, conducir al temor por el pecado y por las penas infernales, como son los que encontramos en las gárgolas u otros monstruos simbólicos o reales que figuran en la gráfica y en las decoraciones arquitectónicas de los templos. Estos aspectos, no están lejanos de

otros similares que hemos visto en la concepción de la tragedia griega, y exhibirán una elocuente continuidad en la plástica posterior del norte europeo.

Hacia los siglos finales de la edad media, se inserta en la plástica otro tema, vinculado a la imagen de la muerte y su triunfo, en que la idea de lo caduco de la vida está intensificada por el horror que implica la corrupción del cadáver. Este tema, que encontramos en múltiples y artísticas ilustraciones de diversos libros de la época y especialmente en los grabados franceses en madera del medievo otoñal⁴, encuentra una terrible y conmovedora realización en Orcagna y, sobre todo, en las pinturas que había en el Camposanto de Pisa (siglo XIV) donde mendigos y achacosos imprecaban a una diosa con alas de murciélago que agita su guadaña sobre un montón de cadáveres la que, como en aquellas expresiones literarias de la España medieval, parece graficar la *Danza de la Muerte* en la que no se cansa de advertir »que a morir abedes, non sabedes cuando« para luego amenazar certera o irrevocablemente:

*E por los palacios daré por medida
Sepulcros oscuros de dentro fedientes
E por los manjares gusanos rroyentes
Que coman por dentro su carne podrida.*

Si la plástica medieval nos entrega en algunos sentidos una temática cuyos resultados emocionales se dirigen al campo de lo más puramente displacentero y que muchas veces linda con los terrenos de la fealdad y del horror, la literatura de esos tiempos, iniciado ya el segundo milenio, no será menos elocuente en sus temas y desarrollos. No sólo la presencia del Infierno en la *Divina Comedia*, o del llanto de la Virgen en Iacopone da Todi nos hundirán en los dolores más inenarrables, sino también el creador transmitirá las vivencias más angustiadas a través de una lírica y una épica siempre humanas y desoladas. Los llantos del emperador en *La Chanson de Roland*, las penas del héroe en el

Poema del Mio Cid, los lamentos del enamorado en *Aucassin et Nicolette*, y prácticamente toda la incalculable producción de las primitivas literaturas germánicas y célticas, nos mostrarán ampliamente las gradaciones que van desde la más desmesurada pasión hasta el cariño más tierno, en un lenguaje de tal fuerza emotiva y acongojante que el lector jamás puede sustraerse a su influjo ni dejar de proyectarse inmerso en emociones que nada tienen de placenteras. A estas realidades temáticas se unen otras, menos excelsas, pero no menos válidas estéticamente, en las que las virtualidades emocionales transitan unidas a los odios de Cecco Angiolieri y a las miserias de Villon y de *La Celestina*, como a la muerte, perseguidora eterna de los hombres, que estará latente hasta en las jocosidades del Arcipreste de Hita y en las juveniles alegrías del *Decamerón*, amenazadas por una peste insoslayable.

La caducidad de la vida, por último, tema poético que se desgaja de aquella medieval presencia del triunfo de la muerte, se mostrará también a través de una lírica que siempre se caracterizará por una profunda nostalgia, por una seria meditación, por una melancolía triste o agridulce. No es otro el sentido de las elegías más geniales de esta edad, no es otro el universo de esta inevitable copla de Jorge Manrique:

¿Qué se fizo el rey Don Juan?

los Infantes de Aragón

¿qué se ficieron?

¿Qué fué de tanto galán,

qué fué de tanta invención

como trujeron?

Las justas y los torneos,

paramentos, bordaduras,

y cimeras,

¿fueron sino devaneos?

¿Qué fueron sino verduras

de las eras?

Las obras plásticas de los siglos renacentistas y barrocos nos ofrecen muchas proposiciones semejantes a aquellas acotadas en torno al arte medieval. Aun cuando los temas hayan podido orientarse en otras direcciones —mitología grecolatina, retratística—, y se hayan sustituido los cánones formales por otros más de acuerdo con las visiones del clasicismo renaciente, existen, por un lado, persistentes motivos religiosos que se repiten sin cansancio y que hacen referencia a la Pasión, Crucifixión y Descendimiento de Cristo, a los dolores de la Virgen María y a otros planos similares relacionados con el ascetismo; por otro lado, muchas obras muestran formas *anormales* y ciertas técnicas colorísticas y valóricas que conducen a resultados distintos a los del *arte bello*. Si los temas de la mitología, la retratística y, en especial, los Retablos —nacimiento del Niño, visitación de los Reyes Magos, etc.— pueden condicionar expresiones de efectos más equilibrados, la gran fuerza del arte religioso radicará en esa otra temática que desde ya está reflejada en la tónica plástica del siglo xv, como en el caso de las trágicas figuras de Adán y Eva de Masaccio, o aquellas otras del políptico de Gante, o del rostro de Cristo en el *Descendimiento* de Van der Weyden, o de la singular creación de la última etapa botticelliana (ver láminas 10 y 11).

Corresponderá a los siglos siguientes mostrar algunos estallidos definitivamente expresionistas. Si Giotto y Masaccio habían abierto nuevas posibilidades expresivas a través de los avances técnicos productos de su genio, éstas se despliegan en diversas orientaciones, siempre individuales, nunca menos válidas, encarnadas por personalidades creativas a veces antinómicas, pero que siempre logran entregarnos atmósferas inquietantes, tensas o conmovedoras: el Cristo desgarrador del Altar de Isenheim, los cristos de El Greco, los rostros demoníacos del Bosco, los terrores de Brueghel, la cosmicidad de Miguel Ángel, el misterio del Tintoretto, los mundos trágicos de Rembrandt, son

algunas de las tantas manifestaciones de una manera expresivo-formal que se presentará, al igual que en el arte medieval, como la antítesis respecto a los modos expresivo-formales griegos; antítesis que se anula cuando el receptor experimenta los mundos trascendentes de lo expresivo en su última realidad (ver láminas 12, 13, 14, 15, 17 y 18).

Ciertos aspectos temáticos de la literatura de esos tiempos, y que corresponden a la mayor parte de las obras culminantes del período, van dirigidos al planteamiento de situaciones y de personajes que, como en la tragedia griega y romana y en la época medieval, apuntan, al menos parcial si es que no totalmente, hacia proyecciones displacenteras. Las obras de los siglos renacentistas, junto con remozar los temas clásicos y darles un particular enfoque a los de la lírica medieval, aportarán nuevas dimensiones expresivas al mostrar una visión más descarnada de la realidad; allí el hombre, más solo que nunca, se mueve entre incertidumbres, pasiones y angustias. El artista parece estar desposeído definitivamente de aquella segura concepción jerárquica del mundo cristiano y Dios parece estar cada vez más lejos; el goce de lo terreno adquiere así una dimensión imperativa y desesperada y, por ejemplo, los carnavales florentinos ya no significan sólo una fiesta antes del recogimiento cuaresmal, sino un jolgorio que lleva en el fondo la amenazadora presencia de un futuro incierto y acaso doloroso. No son otras las llamadas que Lorenzo de Médicis hace a la juventud en su *Trionfo di Bacco e di Arianna*, la cual debe alegrarse entre el grotesco Sileno y el sediento Midas, sin pensar en el mañana:

*Ciascun apra ben gli orecchi:
di doman nessun si paschi:
oggi s'iam giovani e vecchi
lieti ognun, femmine e maschi;
ogni tristo pensier caschi;*

facciam festa tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza

La lírica, que va dirigida al mundo desde lo más subjetivo del creador, no puede sino ofrecer motivos que afectan al receptor en forma más bien displacentera. Al parecer, aun la alegría más intensa, y que en la lírica ocupa poco lugar, si se expresa artísticamente, pareciera estar tocando los lindes de una emoción cuyos caracteres más profundos ya no gravitan en el plano de lo satisfactorio; la carga poética de imágenes lleva en si contenidos trascendentes, porque siempre hay un más allá inalcanzable que afecta al sujeto aprehensor. La caducidad de la vida, las nostalgias, el desamor, constituyen de todos modos los temas preferidos por los poetas y llegan a ser los *leit motive* de una inmensa producción que recorre las reflexiones acerca de la vida y de la muerte, el amor humano y el amor divino, con toda la gama posible de manifestaciones que los poetas de los siglos de Oro han sabido crear.

La narrativa, aparte de las magníficas y monstruosas expresiones de *Garantúa* y *Pantagruel* y de las miserias que encontramos en la novela picaresca, abre definitivamente una perspectiva más directa y más humana con el *Quijote* cervantesco; novela que constituye un caleidoscopio proyectando hacia el futuro múltiples modos expresivos que se unen a los universos displacenteros de que hablamos. En este sentido, la obra de Cervantes gira más que nada en torno a cierta realidad interior del protagonista que está vinculada a sus empecinadas aspiraciones por mundos míticos inalcanzables y a la constante contradicción que ellas encuentran a través de sus tristes o grotescos fracasos; éstos, observados desde el vínculo que surge entre héroe y lector, no pueden sino producir la compasión y la solidaridad necesarias, que se acentuarán con aquella desmedrante oposición surgida entre la actitud bondadosa e ingenua

del protagonista y el medio hostil en que éste tiene que desenvolverse. El mundo que rodea a Don Quijote, y que deberá también sufrir Sancho, parece estar alimentado por la ingratitud, la hipocresía, la burla escondida, el abierto sarcasmo; la maldad, en suma, de una sociedad que sólo sabe aporrear a Don Quijote, mantear a Sancho, y reírse y abusar de ambos. Aun los seres más cercanos a la pareja parecen en un momento contagiarse con el resto, y cuando ven al caballero darse de trompicaos con el cabrero, podremos leer que »reventaban de risa el canónigo y el cura, saltaban los cuadrilleros de gozo, zuzaban los unos y los otros, como hacen a los perros cuando en pendencia están trabados« (I-LII).

Caballero y criado, burlados implacablemente, viven y reaccionan como pueden ante un mundo que llega a ser de pesadilla. Así, en esa tierna descripción de Sancho, »sepultado en silencio«, ante los fríos engañadores y después frente a su rucio, cuando a decidido dejar las funciones de Gobernador, porque ya le han entrado »por el alma adentro mil miserias, mil trabajos y cuatro mil desasosiegos« (II-LIII); o en aquella derrota postrera de Don Quijote, que es angustia pura, cuando éste, ya sin color y trasudando, tiene que reconocer su fracaso, aun en su último empuje heroico: »Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad: aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra« (II-LXIV); o en las postrimeras horas del hidalgo, cuando de él se han apoderado la pesadumbre y el desconsuelo y ya no puede entender las palabras de Sancho ». . . no se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie lo mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía« (II-LXXIV).

Si la lírica y la narrativa renacentistas nos proponen

una temática que estimula al lector a una reflexión seria sobre cierta realidad llena de nostalgias, tormentos y aspiraciones, el teatro, y fundamentalmente su máximo exponente que es Shakespeare, enfocará en forma intensificada los mismos asuntos a través de unos personajes que, por ser puramente humanos, nos han de llevar y traer por tristes desvaríos y pasiones imposibles. Las dudas de Hamlet, las obsesiones de Otello, el trágico amor de Julieta y su Romeo, el dolor indecible del Rey Lear, formarán una comparsa fúnebre que pueda acompañar a Mercucio en su última voltereta y a Falstaff, la más pujante y alegre de las creaciones shakesperianas. Recordemos que éste, de todos modos, no desaparecerá de la escena, ya recompensado de sus fracasos con las señoras Page y Ford, sino, despreciado y, en cierta forma, desterrado por su antiguo amigo el príncipe Hal, tendrá que morir en alguna posada, llamando a Dios, mientras su pies, sus rodillas, su cuerpo entero, se van poniendo *as cold as any stone*. Pareciera que el sentido de la vida y de la muerte sólo pudiera girar en torno a aquellas desesperanzadas palabras de Macbeth, las que definen una desazonante visión de la existencia y que el espectador o el lector no pueden menos que sentir en su profunda gravedad:

*Life's but a waking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifyng nothing*« (Acto V, Escena V)

Capítulo VI:

ARTE DISPLACENTERO Y ARTE BELLO

- 1) Reflexión sobre el *arte displacentero*: ejemplificación a través de la historia de las artes (Segunda Parte)
- 2) En torno al *arte bello*, nuevamente.

1)

El siglo XVII comienza a mostrar un renacimiento de la lucubración en torno a los problemas que nos preocupan, sobre todo cuando ya el barroco ha hecho su irrupción al mostrar una plástica colindante con terrenos expresionistas anteriormente mencionados. Los estetas, fieles al pensamiento aristotélico, al principio sólo sabrán repetir, en forma más o menos adornada, ideas ya establecidas 2000 años antes, como en el caso de Boileau, cuando aconseja:

*Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
qui par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux*¹

Más tarde, con el aporte del Sensualismo inglés, la reflexión se orientará original y sutilmente en una línea que, partiendo de Burke y Lord Kaymes, culminará con Kant. Estos categorizarán lo *feo* que de alguna manera se vincula con lo *sublime*, para llegar a concluir que «una emoción dolorosa, si no es anormalmente violenta, es agradable para la reflexión»². Burke, particularmente, diferenciará entre 'lo grato del placer' y 'lo grato del dolor', para proyectar una serie de intuiciones que Lessing, especialmente, sabrá sopesar más que nada en la incidencia que esos elementos tienen en el campo de la poesía.

El análisis que hace Lessing en su *Laocoonte*, le permite llegar a una diversificación que se debe establecer entre la fealdad desarrollada en la poesía, y esa misma, exhibida en una pintura. En el primer caso, lo feo puede emplear-

se para »producir e intensificar ciertos sentimientos complejos«³ que el receptor mezcla con la piedad, cuando se trata de lo ridículo que es *fealdad inocente*, o con el horror, cuando se trata de lo terrible que es *fealdad dañina*. Lo feo, así, es útil en su calidad de »ingrediente para fortalecer otras sensaciones«⁴, en que »el disgusto y el placer se funden conjuntamente«⁵. Es interesante acotar que Lessing ejemplifica la *fealdad dañina* con personajes del *Rey Lear* y de *Ricardo III*, de un Shakespeare que aún no vislumbraban los continentales.

En el caso de la pintura, los avances de Lessing para la apreciación de lo feo en literatura, se convierten en retroceso. Ni siquiera admitirá las razones miméticas que proponía Aristóteles, porque pensará que en las artes plásticas existe, por naturaleza, una persistencia que a la larga sólo puede producir repugnancia.

La *Crítica del juicio* de Kant no sólo implica cierta síntesis de las ideas que habían surgido en los siglos xvii y xviii en torno a estas cuestiones sino que muestra con el análisis del sentimiento de lo *sublime*, una novedosísima manera de enfocar el problema, tan novedosa que, aunque hayan pasado casi 200 años desde su elaboración, las ideas centrales no han perdido su vigencia.

Kant, por un lado, plantea el concepto de lo desagradable, lo displacentero, en su conexión con lo sublime al aludir que este sentimiento se encuentra en lo informe, en lo ilimitado, como contraposición a lo bello, que se encuentra en la forma, por ende, en su limitación. Por otro lado, para Kant, lo sublime implica un agrado indirecto o negativo, ya que esa reacción se produce »ante un impedimento momentáneo de las energías vitales« que conduce en seguida »al desbordamiento más intenso de éstas«⁶. Lo bello, al revés, producirá un agrado directo o positivo en que las energías vitales se concilian con la imaginación.

Los ejemplos del sentimiento de lo sublime —para

Kant, lo sublime no radica en el objeto sino corresponde a un uso »que la imaginación hace de su representación«⁷ — se vierten a través de los términos: *horroroso, caos, desorden, impetu destructor, elementos salvajes e irregulares, masas informes, feroz desorden, sombrío mar proceloso, ilimitado océano de cólera, elevada catarata de un río poderoso, etc.*⁸. Tales términos, aunque se refieran a lo sublime en la naturaleza —previa distinción entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico— pueden extenderse a aspectos artísticos y a nuestro concepto de displacer: aquel que produce un movimiento del espíritu, que »puede compararse a una conmoción, es decir, a una rápida alternancia de repulsión y atracción«⁹; estado que coincide plenamente con las constantes psicológicas que en nosotros provoca cierto tipo de arte, por ejemplo, el expresionista o el abstracto informal.

Contemporáneamente a Kant, se llegará a conocer el estudio del joven Goethe sobre la arquitectura alemana, en el que se plantearán ideas aún más directas y más acordes con las necesidades del nuevo arte que nacía y proponía pasionalmente el *Sturm und Drang*. Es indicativo en estos aspectos, recordar cómo la obra de Klinger que dio nombre al movimiento, se iba a llamar originalmente *Wirrwarr* (embrollo, maraña, barullo).

Goethe se enfrenta con el arte de su época, aquel arte rococó algo débil, tan dulzón como externo, que se propone complacer el gusto imperante en la Francia de los últimos Luises. Sus proposiciones, sus acertados juicios, van en contra de esa moda, para dirigirse a una nueva visión de lo artístico propiamente tal. Nos dice: »El arte es formado mucho antes de ser bello, y, sin embargo, es entonces verdadero y grande arte, muy a menudo, más verdadero y grande que el mismo arte bello. Porque el hombre posee una naturaleza formadora que se despliega en actividad tan pronto como su existencia se halla asegurada«. En seguida, al reconocer el valor *característico* del arte de

los salvajes, en el que lo caprichoso adquiere peso debido al hecho de estar tratado por un solo sentimiento que hace corresponder las formas, continua: »Este arte característico es el único verdadero. Cuando actúa sobre lo que se halla en torno suyo, partiendo de un sentimiento interno, único, individual, original, independiente (...) ya haya nacido del rudo salvajismo o de una sensibilidad cultivada, es complejo y viviente«¹⁰.

Este rechazo a la tradición clásica y neoclásica no planteaba sólo una nueva visión teórico-formal del arte, frente al arte imitativo de los griegos, sino que también, en correspondencia con la época, justificaba y, posiblemente, impulsaba una creación dirigida a nuevas maneras expresivas, nuevos mundos que iban a confluír en el romanticismo inminente.

Los escritores románticos no experimentarán aquella motivación creativa irresistible que los creadores de los siglos precedentes hallaban en la antigüedad clásica. Las normadas secuencias témporo-espaciales de sus estructuraciones querrán ser sustituidas por otras que dimensionarán una vez más el afán por traspasar las convenciones de la razón y de la medición para poder llegar a la realización de los impulsos más subjetivos; el tranquilo bucolismo, la estática claridad de los palacios griegos o romanos, las heroicidades homéricas, son cambiadas por otros mundos: aquellos de las leyendas germánicas o románicas, semisalvajes o imbuidos de un misticismo anhelante; aquellos que permiten las exaltaciones interiores más atormentadas y que están plenos de oscuridades o temores; aquellos poblados de monstruos o fantasmas, brumas y lluvias y que colman las enfermizas imaginaciones. La poesía, el drama y la narrativa de los románticos, más allá de los estereotipos que ellos mismos habrían de crear, caracterizan un pensamiento en que la situación anímica creativa y receptiva está siempre apuntando a

la tristeza, al dolor, a la desesperación, a la nostalgia, al anhelo de infinito.

Si Keats comienza su *Endymion* con el verso »A thing of beauty is a joy forever«, más adelante hará decir a Ariadna que lo que más ama es el dolor. En otro poema, *Melancholy*, encontraremos al Dolor acompañando a la Belleza y a la Alegría, pero a esa:

... *Beauty that must die,*
and Joy, whose hand is ever at his lips
bidding adieu. . .

Este concepto de lo doloroso, llega aún a concebirse como un dolor cósmico, que caracteriza la producción de los artistas hasta llegar a expresarse en Vigny: »J'aime la majesté des souffrances humaines«; y, ejemplarmente, por Musset, en los famosos versos de sus *Nuits de Mai*:

Les plus désespérés sont les chants le plus beaux
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots

La aspiración, la angustia, la pasión y la melancolía más profunda estimularán también la creación musical. Desde el último Mozart, y luego desde Beethoven y Chopin, parecería que empiezan a romperse estructuraciones o apariencias equilibradas. En la realidad artística nada se romperá; sí, en cambio, se intensificarán ciertos usos armónicos suspensivos, se extenderán más amplificada-mente ciertas típicas curvas melódicas de uso anterior, se emplearán ciertos efectos timbrísticos que realzarán, por fin, un transmundo siempre inexplicable, pero donde el dolor estará presente desde los grados más inefables hasta los más extremados.

Estos mismos conceptos pueden también incidir en los campos literario-musicales de dicha época, ya sea en aquellos que se vinculan con el género *Lied*, o bien con un programatismo que antes había sido ya sugerido pero que ahora se halla en franco desarrollo. Los *lieder* de Schu-

bert o Schumann, basados en poemas de románticos alemanes —Goethe, Schiller, Uhland, Rückert, Eichendorf, Heine—, las composiciones orquestales de Liszt o Berlioz, plantearán casi siempre, a través del intimismo, la evocación, el amor o el desamor, una fantasía anhelante, retenida o desbordada, que también habrá de reflejarse en la producción dramático-musical, algo artificial y justamente *melodramática*, pero que indica la preferencia por temáticas displacenteras con que categorizamos al arte de este período, ya que sus artistas concebirán que sólo de la manifestación de las más tiernas nostalgias o de la más exacerbada de las pasiones pueden llegar a vislumbrar los universos de la belleza. Aunque ésta se halle vinculada de algún modo con cierto estado placentero bastante peculiar, su fundamento será siempre aquel estado *conmocional* del que nos ha hablado Kant y que domina no sólo la visión del entorno —Millet declararía que, al mirar la naturaleza o el hombre nunca había visto su aspecto alegre—, sino también la creación —*durch leiden Freude*, anotaría alguna vez Beethoven— y la recepción estética —Schubert comentaría que no conocía música que le produjera alegría.

También las expresiones plásticas que se dan desde fines del siglo XVIII, tenderán hacia temáticas y resultados semejantes, en que lo misterioso, lo terrible, las dinámicas arrebatadas, la grandiosidad de los hechos descritos, el ansia por alcanzar una inabordable infinitud, en suma, el dolor, serán los corolarios expresivos que se puedan desprender de esas creaciones. No solamente en sus pinturas *negras*, sino en otra serie de pinturas y grabados de una manera que tiene su punto de partida en *El incendio* (1793), Goya nos llevará a las manifestaciones más elocuentes de lo sombrío, deprimente u horrible; Blake, metafísico, simbólico o demente, nos introducirá en mundos dantescos donde fuerzas superiores tendrán también la violencia de las alucinaciones fantásticas;

Delacroix y Géricault, con sus atmósferas recargadas de movimiento y espasmo, nos abrirán fronteras de regiones ardientes y quejumbrosas; Turner y Friedrich, el velo del enigma y el horizonte ilimitado, nos conducirán inquieta y angustiadamente hacia esas brumas que, oscuras o luminosas, nunca serán ni transpuestas, ni dominadas, ni materializadas (ver láminas 20, 21, 22, 23, 24, 25 y 26).

Hemos supuesto en el romanticismo la encrucijada más notoria de un cambio de actitud ya anunciada en el siglo de la Ilustración. Las inquietudes creativas posteriores a las primeras décadas del siglo XIX se intensificarán aún más en los pensamientos teóricos y los concretos resultados; éstos se reflejarán en una literatura que ora muestra persistentemente aquel anhelo de infinito y el dolor cósmico de un neorromanticismo arebatador, ora nos hunde cada vez más en conceptos fatalistas de la existencia humana; sea por el camino realista o naturalista, sea por el simbolista, en que el determinismo social o biológico es sustituido por otro: esta vez el hombre es un ente dominado por las fuerzas metafísicas en que se han constituido el Tiempo, la Vida y la Muerte⁸.

No son otros los mundos, las situaciones, los personajes, creados por la gran narrativa, el drama o la poesía de esos tiempos. Todos ellos convergen hacia un centro caleidoscópico en que la ebriedad y la prostitución que muestra Zola son sólo algunos sesgos de la realidad abismal extremada en los universos desgajantes y oscuramente obsesivos de Dostoiewsky o en aquellas opresivas atmósferas de Ibsen, cuyos personajes sólo reflejan en sus escrúpulos de conciencia indecibles temores neuróticos. Flaubert, Balzac, Maupassant, Gogol y Tolstoi, Strindberg y Chéjov, nos conducirán, cuál más cuál menos, a las mismas constantes displacenteras, con sus hombres y mujeres aplastados por imperativos siempre insuperables; hecho este que también reiterará líricamente la poe-

sía imponderable de Hölderlin y Nietzsche, Baudelaire y Verlaine, y que Rimbaud, en su aspiración adolescente por trasponer los límites de unas circunstancias que en su soledad y dolor se le han mostrado implacables, parecerá sintetizar en esta estrofa de su *Bateau ivre*:

*Mais, vrai, j' ai trop pleuré, les aubes sont navrantes
Toute lune est atroce et tout soleil est amer;
L' acre amour m' a gonflé de torpeurs enivrantes.
O! que ma quille éclate! O! que j' aille à la mer*

La evolución posterior de los contenidos de la literatura, cumpliendo persistentemente con aquella premisa displacentera que ha sido siempre su estímulo y su finalidad, seguirá ofreciendo asuntos y significaciones que giran en torno a los aspectos ya sugeridos en nuestra visión esquemática precedente. Cada uno de los géneros literarios en el siglo xx formal y técnicamente multifacéticos, apuntará a la creación y entrega de vivencias angustiadas cuya tónica se presentará aún más acentuada con los holocaustos bélicos. La agresión de Brecht, la pesadumbre de O'Neill, el sarcasmo de Dürrenmatt, el caos de Ionesco, la desazón de Beckett, mostrarán al hombre, tal como lo hicieron los viejos griegos, enfrentando una realidad oprimente que se extralimitará en un arte teatral expresado a través de la crueldad y aún, de la prociadad. Realidad que campeará también en los terrenos de una narrativa de dimensiones siempre expresionistas, las que recorren todas las gamas imaginables desde Joyce y Kafka hasta Böhl y Grass, extendiendo su perspectiva hacia la gran novelística o cuentística latinoamericana desde Asturias y Rulfo hasta los mundos mágicos, aunque desesperados, de García Márquez. La lírica, por último, más allá de su significativa disolución formal, reiterará sus temas tradicionales, inmersos en una tierra donde el alma es una cosa extraña —*Es ist die Seele ein fremdes auf Erden*, nos diría Trakl—, habitada por hombres va-

cios —aquellos *stuffed men* de T.S. Eliot— que se mueven entre ruinas lastimeras, símbolos de esta humanidad desesperanzada o ciega, que también revela Neruda en un culminante trozo de su *Tercera residencia*:

*Ved cómo se ha podrido
la guitarra en la boca de la fragante novia:
ved cómo las palabras que tanto construyeron
ahora son exterminio: mirad sobre la cal y entre el mármol
deshecho
la huella —ya con musgos— del sollozo.*

El arte dramático musical postromántico, especialmente representado por Wagner, constituye el momento más alto de la evolución del género, cuyo significado artístico antes se podía juzgar más que nada desde el mejor punto de vista musical, ya que no en su valor de obra total, como síntesis de música y palabra. Es en tal unión, que Wagner propone y logra comunicar, especialmente en sus obras posteriores a 1848, una concepción paradigmática del mundo romántico y de las aspiraciones humanas, con todas las nostalgias, heroicidades, grandezas y profundidades que esto pueda suponer. El ansia de infinito y el dolor cósmico no sólo se despliega o se vislumbra a través de sus teorías y realizaciones técnico-armónicas de la música *infinita*, sino mediante la amalgama músico-textual en que, por ejemplo, Isolda parecerá diluirse en las evanescencias más inefables; en que la evocación de los mundos míticos del Walhalla pertenecerá siempre a la región de lo inalcanzable; en que la aspiración mística de Parsifal y la gravedad de los Caballeros del Graal tendrá como fondo la quemante herida de Amfortas; en que aun el mundo doméstico de Hans Sachs revelará ser el símbolo de la más tierna esperanza o de la más triste resignación. Siempre universos que trascienden, universos intangibles, conmocionales.

Wagner no sólo provee al campo dramático-musical de nuevas posibilidades que desarrollan el elemento suspensivo, como es el caso de la supresión del sentido limitador de los *números* (recitativo, aria, dueto, cuarteto, etc.) en que se subdivivía la forma operática italiana, sino que asimismo su fuerza transformadora operará sobre la evolución misma de lo musical puro. Esta vez, a las transformaciones del primer romanticismo ya mencionadas, suceden cambios mucho más profundos que hacen desembocar la música de comienzos de nuestro siglo en las conocidas direcciones atonales, dodecafónicas y serialistas que expresivamente han significado un predominio intensificadísimo de la tensión y de la expectativa que jamás encuentra una solución. Romanticismo, neo-romanticismo y expresionismo musicales corresponden a una sola línea evolutiva en que cada vez se insistirá en efectos displacenteros, porque se contravendrá la necesidad psíquica de que lo armónico-suspensivo se resuelva, aspecto que, por otras vías, también nos entregará cierta orientación formalista o timbrística de un Stravinsky, un Hindemith o un Messiaen.

En las dos décadas que preceden al estallido de la Gran Guerra, la plástica extremará los lineamientos expresivo-temáticos que había anunciado y desarrollado la literatura de esos tiempos. Por un lado, la revolución formal que había propuesto Cézanne y que pretendía devolverle a la pintura su papel eminentemente bidimensional y ajeno a lo literario, hizo derivar a ésta hacia otros planteamientos figurativos que incidían en proyecciones también displacenteras, y ello más que nada, a través de las formas *anormales* que debían tener en el aprehensor una influencia desasosegante; porque pensemos que al orden caótico del cubismo, a la violencia colorística en la representatividad de los *fauves* o al torbellino dinámico en que están inmersos los seres y cosas de la pintura futurista, correspondía un resultado emocional semejante

donde, por paradoja, operaba subrepticamente el elemento literario-asociativo.

Por otro lado, el expresionismo escultórico de un Rodin y el pictórico que se ofrece desde Ensor y Munch hasta Rouault, Nolde, Kokoschka y Soutine, con el genial precedente de Van Gogh o Toulouse-Lautrec, intensificaría o exacerbaría las soluciones plásticas a través de la mostración de ese mismo mundo atormentado y pasional que el romanticismo y las direcciones posteriores supieron entregarnos. Intensificación sugerente de realidades dolorosas y contenidas, o exacerbación vociferante, feroz o sarcástica, conducente a la distorsión de estructuras y de particulares formas, con los consiguientes resultados conmocionales en el receptor; hechos que, al menos en las manifestaciones válidas de la plástica posterior, se repetirán incansablemente (ver láminas 28, 29, 30, 31, 32 y 33).

2)

Hasta ahora hemos visto cómo los contenidos temáticos de las diversas artes conceptuales o representativas están vinculados, en gran medida, con el planteamiento de realidades que se dirigen a lo displacentero. Esta orientación pudo ser observada, en primer lugar, a través del desarrollo de asuntos o motivos colindantes con lo doloroso y, aun, lo horrible, y que no sólo estaban presentes en los diversos géneros literarios sino también en una plástica alejada de la estática, placentera y perfeccionada imitación clásica de la realidad; en la música, por otra parte, cuando ésta se hallaba supeditada a factores literarios, se podía encontrar un predominio de similares tendencias. En segundo lugar, lo displacentero se presentaba asimismo en el tratamiento *anormal* de las estructuras cuando éstas, operando en la forzosa asociación del receptor, provocaban una vivencia tensional que surgía ante la necesidad de adecuar lo que por su presencia era inadecuado: las orientaciones expresionistas de la plástica de distintas épocas y de la música de nuestro siglo se convertían en

claros ejemplos de este hecho. En tercer lugar, también lo displacentero se vinculaba a cierta dinámica expresiva emanada de formas y de estructuras; aspecto que determinaba un mundo de trascendencia ejemplificado primariamente con cierta plástica y cierta música desarrollada durante el romanticismo. Esta dimensión, hasta ahora meramente sugerida, adquirirá en la experiencia estética una importancia capital: es ella finalmente la que podrá configurar aquella emoción peculiar experimentada por el sujeto frente a la obra de arte.

Este último punto de vista nos podría servir para ensanchar la visión teórica que tradicionalmente se ha entregado del arte *bello* ya que, obviamente, en este caso también se suscita la creación de transmundos ofrecidos por sus proyecciones expresivas. Sin embargo, antes de adentrarnos en este aspecto —que trataremos en los capítulos siguientes— quisiéramos desde ya pensar que el dualismo que hemos establecido entre arte *bello* y arte *displacentero*, arte imitativo clásico y arte característico romántico, puede tornarse sólo aparente porque en la recepción estética del arte *bello* existen elementos que se relacionan con el displacer y que tienen que ver con el proceso de captación de las estructuras, si partimos de la base de que la aprehensión de las formas está vinculada al concepto de tensión.

Pensamos así que razones de índole constitutiva —por ejemplo, armonías suspensivas en la música, sentido de lo ársico-conceptual en la literatura, encuentro de tensiones en la plástica— no pueden sino producir en el receptor una reacción determinada provocada por el hecho de que éste opera en esa recepción como un sujeto expectante, el que persistentemente está ejerciendo una función adecuadora, el que vive inmerso en una tensión que exige una distensión, etc.; realidades psicológicas del sujeto estético que van más allá de cualquiera característica concreta del arte de una época, más allá de cualquier dualismo.

De este modo, una estructura plástica ofrece las mismas singularidades emocionales. Su aprehensión depende del factor temporal y es este factor el que provoca, a fin de cuentas, la definitiva recepción: el recorrido de un arabesco en Goya o en Matisse supone una sucesión de instantes en que el individuo va sintetizando y completando aquella figura; y esta síntesis y completación suponen, por ese hecho, que los instantes estén preñados de una tensión esencial. Frente a las figuras manifiestamente expresionistas de Ensor o Francis Bacon, los juegos rítmicos que crean las *pantallas* y *pasajes* de Bellini o Patinir, el puro juego de luces y sombras, la necesidad del complementario o las fuerzas dinámicas —recordemos las espirales de Rubens, las verticales de El Greco— están operando con las mismas constantes psicológicas expectantes en todos los receptores.

Las estructuras musicales, paradigmáticamente, entregan en forma resuelta estas mismas sugerencias. No es preciso que recordemos la *liebestod* del *Tristán e Isolda*, donde las modulaciones armónicas están allí por la necesidad musical y dramática de una situación en la que la protagonista desea y muere en ese deseo; pensemos, en cambio, en su antinomia estilística: en los grandes corales de Bach o en las fugas del *Clavecín bien temperado* que, sin poseer los recursos *infinitos* wagnerianos, conducen, por sus estructuras a reacciones semejantes. Las modulaciones de los corales sumergen al auditor en emociones expectantes de una tensión creciente que no están exentas de una congoja profunda; asimismo, la forma Fuga con su *sujeto* en lógicas o sorpresivas reapariciones, constantemente sintetizado y reconocido por el receptor, con sus *crescendi* y *diminuendi* o con el típico recurso agógico del *ritardando* final, por fuerza deberá generar el deseo de completación de la idea estructural.

La literatura, por fin, aparte sus asuntos o motivos, nos ofrece estructuraciones no menos ricas que, como en la

plástica o en la música, está determinando el factor temporal-formal. Las secuencias melódicas de las oraciones o períodos prosaicos, las unidades gráficas, intensivas, melódicas y timbrísticas de la poesía, adquieren abstractamente las mismas posibilidades tensionales que hallábamos en los más puros transcurso sonoros. Estas estructuraciones, claro está, dependen en principio de los aspectos semánticos, pero sin duda que una vez establecidos, inciden por lo menos subliminalmente en los procesos aprehensivos.

La calidad displacentera de los momentos en que se van captando y sintetizando las formas y estructuras que posee el objeto estético adquieren, de este modo, una realidad válida tanto para el arte *bello* como para las artes *displacenteras*. Desde aquellos procesos aprehensivos emergerá asimismo una vivencia emocional que apuntará hacia nuevos mundos trascendentes nacidos de la obra de arte; mundos siempre interiores que se insertan en la raíz misma del fenómeno expresivo estético y que giran siempre en torno al binomio placer-displacer.

El autor de este libro, Luis Advis V., se desempeña actualmente como profesor de Estética de las Facultades de Bellas Artes y Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

Su labor teórico-investigativa ha dado como fruto la publicación de diversos estudios en revistas universitarias desde 1960, cuando siendo aún estudiante publica "Aplicación de los Símbolos Lógicos al Análisis Musical" (Revista Musical Chilena, 1960). Posteriormente se suceden diversos estudios sobre temas relacionados con la Historia del Arte y la reflexión estética, uno de los cuales significa un antecedente de las materias desarrolladas en este libro; nos referimos a "Implicancias Objetivas y Subjetivas del Concepto de Ritmo" (Rev. Musical Chilena, 1965).

Aparte la labor teórica, Luis Advis es también músico, habiendo desarrollado su obra principalmente a través del teatro, cine y televisión, así como en los géneros de la música instrumental y vocal.