

IDEAS
SOBRE
ESTETICA
GENERAL

Por:
Rafaél C. Sánchez SJ.

XX

Introducción

Puede haber infinitos sistemas para estudiar la Estética.

Dependerá del punto de partida y de la finalidad con que se trazan los principios o leyes, el que cada diverso sistema sea más verdadero ó, mejor dicho, más fecundo.

La belleza tiene siempre una simpática característica: aparentar la prescindencia de leyes rígidas; semejar un inocente juego de niños, donde la sorpresa hace sonreír y gozar con lo imprevisto y lo improvisado. Toda belleza encierra en sí un misterio, una insondable cualidad: la ficción. Se finge improvisación, en medio de principios y leyes eternas, incommovibles.

Los artistas más audaces y originales apenas si añaden un poco de su propia creación, frente al enorme acervo de tradición e imitación. Esta tradición que parece esclavizar la creación artística tiene dos fuentes: a) la clara inteligibilidad de la obra
y b) los eternos principios de la estética.

Quién se obstina en pensar que las artes carecen / de principios inmutables o es un teórico (que jamás ha creado) o es un improvisador (que no ha sido capaz de analizar lo que produce).

Hay, pues, infinitas posibilidades de sintetizar las artes. El abocarse a un sistema no debería significar rechazo de otros. A veces los estetas son exclusivistas, se ciegan, se encierran en su propia concepción y se creen los verdaderos poseedores de "el sistema".

Aclaro ésto, para que no se fíen de mí. El camino que me sirve de fundamento no pasa más allá de ser "un método". Muchas veces he pensado que mis primeras incursiones en la estética (filosofía de la belleza) podrían haber tomado rumbos completamente diversos y, entonces, todo el sistema habría cambiado. Les confieso que cada vez que vuelvo a presentar mi sistema, comienzo de manera diversa.

El estudio de las artes tropieza de continuo con / antinomias casi indesifrables. Nos saldrán al en-

cuentro desde el comienzo y serán esas antinomias (aparentes contradicciones), las que dejarán algunos aspectos de las artes siempre sumidos en el misterio y susceptibles de discusión. Esta insensurable cualidad hace que las artes nunca sean analizadas hasta el fin; que sus leyes jamás puedan ser codificadas y momificadas. Por eso resulta // chocante todo conato de hacer "laboratorios" donde se fabrican obras de arte, por aplicación matemática de fórmulas de creación.

No obstante, existen principios. Me atrevería a / decir que no es tan difícil codificar los principios y leyes estéticas. Lo difícil es saber cómo se engranan, cómo se comportan, cómo se jerarquizan entre ellos.

Las personas que intervienen en la obra artística:

- 1.- El creador.
- 2.- El intérprete o re-creador.
- 3.- El público o contemplador.

Todos ellos, como seres humanos, poseen diversas facultades, mediante las cuales crean lo bello, lo captan, lo gozan.

Podríamos añadir: 4.- el crítico y 5.- el esteta.

El crítico suele identificarse con un periodista que tiene por oficio escarbar en los defectos y luego redactar su veredicto para todo el público. Suele ser el enemigo número uno del artista y el aliado del público inculto. Aunque admito que // gran número de los críticos son así, sostengo que su oficio, cuando es inteligente y positivo, es de gran beneficio para el artista.

El esteta es un filósofo del arte. Su oficio es /

de vital importancia y de alta responsabilidad. Corre el riesgo (típicamente escolástico, o sea tomista, por último aristotélico) de simplificar el camino a base de conceptos y principios metafísicos, puramente abstractos; olvidando que el arte / nace y llega a través de las experiencias sensitivas y concretas, donde siempre se hallan en juego afectos y emociones. Dos campos irreductibles y a la vez esenciales: lo abstracto y lo concreto.

Las facultades del ser humano son diversas. Lamentable es creer que no hay diversidad de facultades; es tan tonto como creer que no hay diversidad entre la facultad de ver y oír. Son los actos esencialmente distintos, son las ideas diversas de los deseos, de las decisiones de nuestro querer, de // los afectos y de las experiencias sensoriales las que nos revelan fuentes diversas.

Por otra parte, es ciertísimo, que la unidad de la persona es tan formidable, que olvidarla o trizarla mediante el análisis puede inducir a error en el conocimiento *modus operandi* del hombre total.

No hay explicación más clara en este aspecto que / la cristiana, según la cual el hombre está compuesto de cuerpo material y alma espiritual. El alma / no se aloja ni hospeda en el cuerpo "como una ave-cilla aprisionada en la jaula" (según una comparación antigua y falsa), sino que conduce como principio de vida humana, o sea de vida biológica y espiritual, de vida total, al cuerpo. Y el cuerpo, / en todas sus maravillosas manifestaciones se desarrolla y actúa, bajo la unificante conducción espiritual e indivisible del alma.

Por lo mismo que las facultades son diversas, unas más espirituales, otras más corporales, los diversos seres humanos se comportan en diversas formas. Unos son más espirituales, otros más materiales; unos más intelectuales, otros más afectivos, otros

más sensoriales. Unos prefieren pensar, otros prefieren trabajar con sus manos; unos tienen su mayor deleite en las ciencias y en las artes, otros en los placeres de la buena vida. Por una u otra causa han cultivado más una facultad y han echado al olvido las otras, a veces hasta atrofiarlas. Abundan los ignorantes que viven casi sin pensar, / como también abundan los intelectuales que ignoran el valor de la fantasía y de la sensibilidad. Todo ello comprensible, por la limitación del ser humano y útil, pues lleva a las personas hacia la fe/cunda "especialidad".

Así como aceptamos que un mecánico eminente en su oficio sea inoperante en el campo intelectual y // que un gran pensador sea torpe en los quehaceres domésticos, no aceptamos jamás que alguien no amo. Quién no es capaz de amar no es verdadero hombre. Es anormal. Y aquí vuelve el cristianismo a señalar nos un camino seguro al ponernos ante los ojos el ideal supremo del AMOR. Cualquiera sea el campo de cultivo elegido por el hombre, siempre estará obligado a usarlo para el bien de los demás. // Porque el cultivo de nuestras facultades es un // bien, es una riqueza. Y es triste ser un avaro a puertas cerradas, que vive solitario cuidando su / riqueza. Por experiencia sabemos que la felicidad está más en dar que en recibir. Y el amor es, ante todo, donación.

Por muchos siglos los hombres creyeron que los únicos valores que merecían ser tomados en consideración eran los intelectuales. De aquí que se llamara "inteligente" al pensador, al cultor del intelecto; aunque careciera de sensibilidad, de fantasía, de intuición humana. Hoy día las cosas han // cambiado lo suficiente como para no confundir "intelectual" con "inteligente". Pero aún falta mucho por recorrer para que conozcamos y valoremos ciertas recónditas facultades apenas señaladas por los tratadistas. ¿qué sabemos, acaso de las **fa**ultades

de la mujer? Qué saben ellas mismas de su intuición, de su presentimiento, de su resistencia al dolor, de su afectividad, de sus percepciones espirituales? / (Ellas que abogan por su igualdad de derechos con el sexo masculino; cosa muy legítima en ciertos aspectos y muy triste en otros precisamente cuando alegan con argumentos "masculinos" mientras olvidan sus verdaderos propios valores) ;Qué sabemos de la fantasía, esa enorme facultad desconocida, a la que solamente los artistas han prestado atención y que según William Lynch, SJ. (cf. Congreso OCIC, Montréal) es una de las grandes fuerzas motrices en la comunicación actual de las masas?

¿Qué vale más: la inteligencia razonadora o la intuición intelectual? Es difícil, yo diría estéril, bajar al terreno de tales comparaciones. Lo fecundo es admitir que los valores están repartidos. Que el hombre de valor es el especializado, el que supo elegir su mejor camino y lo va recorriendo paso a paso, sin cejar y que pone lo suyo al servicio de la sociedad. Si acabáramos de andar peleando como niños, y nos apoyáramos y complementáramos, seríamos felices y más enriquecidos. En resumidas cuentas, si comprendiéramos que se es más feliz dando que recibiendo.

No soy psicólogo y temo usar la terminología como // cualquier hijo de vecino. Pero pienso que otros pueden perfeccionar el terreno que aquí insinúo, a propósito de las facultades artísticas.

Al decir "facultades artísticas" estoy lejos de creer que haya facultades no-artísticas. Todo hombre, / con alma y cuerpo, interviene en la creación y contemplación del arte.

En el creador hay, eso sí, un trabajo intelectual mucho más intenso que en el público contemplador. En / este preciso momento tengo frente a mí un receptor / de radio y escucho una canción portuguesa deliciosa. La línea melódica se mece sobre un chispeante ritmo

binario. El tema unificante pasa de una tonalidad a otra, de un timbre instrumental pastoso y bajo a una cuerda nítida y brillante. Todo ello fluye sin / pretensiones, sin explicaciones, como un juego de / niños o como los coqueteos de dos tórtolas en las / ramas del bosque.

Para gozar de su contagiosa belleza no necesito tra bajar con mi mente como tuco que trabajar su crea- dor. El debió tener ante sí muchos diversos caminos y posibilidades; y mediante la selección acertada e inspirada logró definir cada una de las partículas sonoras que componen esa obra. Ahora bien ¿cómo tra baja la mente del creador?Cuál de sus facultades interviene con mayor intensidad? Lo que sigue será la mejor respuesta.

Los Principios Esenciales del Arte

Unidad

(cf. "Arte y Belleza" de Maurice de Wulf. Univers. Levaina Ed. Atlántida, Barcelona)

Esta propiedad netamente intelectual o conceptual / es la nota más importante en todo análisis estético.

La primera exigencia de la unidad se refiere al TO- DO, a la obra total, a los límites enmarcados por / un principio y un fin. No hay verdadero arte mien- tras no hay un todo. Por eso arte y obra de arte / son dos expresiones que se usan en igual sentido.

En las artes plásticas (pintura, escultura, archi- tectura, decorado) que son también llamadas (no sin fundado temor) artes estáticas, el todo está presen te al mismo tiempo, la obra no sufre desarrollo tem peral. Los límites son espaciales. Su desarrollo es tá íntegro en todo instante, aunque pueda evocar un desarrollo temperal.

En las artes de tiempo (literatura, música, drama, danza, cine) las etapas de comienzo, desarrollo y fin se dan una tras otra. Por ésto mismo siempre / resultará más fácil captar en ellas la segunda exigencia de la unidad: cada una de las partes debe estar ordenada dentro de la finalidad total de la obra.

Esta finalidad o dirección total de una obra podría llamarse, con propiedad, la IDEA CENTRAL.

Es sumamente útil habituarse a la búsqueda de la / idea central o finalidad intrínseca de toda obra / de arte. (Más adelante podremos justificar este adjetivo de "intrínseca", cuando hablemos de las ideas artísticas).

Es obvio que si hay unidad hay síntesis. El conocimiento de una síntesis es logrado a través del análisis de las partes. Pero como cada parte debe valorarse en función del todo, no podemos examinar una parte sin tener noticia, aunque vaga, de la finalidad total, o sea de la idea central. Más aún, el artista, por lo general, se da por satisfecho / si el público capta la idea central y sabe que sólo muy pocos serán capaces de hacer análisis. Si / las artes persiguieran incitar al análisis se convertirían en ciencias, y perderían su encanto de ficción improvisada y de goce directo.

La idea central (o tema central si por ahora resulta incómodo el uso del término "idea") puede ser un elemento de cualquier clase con tal que vaya / siempre revestido de cuerpo y alma, por decirlo así. O sea que tenga su parte metafísica y su parte física. Su parte metafísica, sólo perceptible por el entendimiento, es una razón (no de razonamiento, sino de "ratio") que ordena todas las partes. Una razón de forma y distancia entre diez columnas puestas en fila las deja ordenadas. Quién / las contemple así, todas iguales y todas enclava-

das en la tierra a una misma distancia, jamás creará en una casualidad, sino pensará instintivamente en el hombre que las esculpió y las "ordenó" así. Allí hay una mente que creó una relación de forma y distancia (elemento metafísico) y la realizó, la concretó (en forma física)

Si además cada columna lleva esculpida en sobrerrelieve una historia, paso a paso narrada en las // diez etapas, podremos descubrir un nuevo mundo de relaciones y de órdenes, más una idea central que dá finalidad a todo el conjunto. El descubrir las relaciones, directa o reflexivamente, es básico en el deleite estético.

Recorrer cada una de las artes, desentrañar y comprobar su unidad es útil y apasionante.

Antes de seguir, conviene dividir y comparar las / artes. Todas ellas son manifestaciones diversas de su factor común: LA BELLEZA.

El paisaje total de las artes, en su desarrollo // histórico nos parece igualmente una obra inmensa, con UNIDAD Y VARIEDAD.

Variedad

La unidad por sí sola cae en la monotonía de toda repetición.

Cualquier conato de desarrollo exige variación.

La variación, por sí sola, produce deleite estético. Obsérvese este fenómeno en el dibujo decorativo más simple y en la línea melódica musical (:artes de variación)

Distingamos, de inmediato, dos oficios de la VARIEDAD:

VARIACION - posibilidades de la idea. (El Rey fe
z que ama - sufre).

CONTRASTE - limitación de la idea - lo que no es.
descanso de una idea A, pasando a idea B, para vol-
ver a A.

(El Rey que ama) (El traidor que odia) (El Rey que
sufre).

UNIDAD - Orden - Relación Metafísica entre el To
do y las Partes.
Idea Central El Ciclo de Toda Obra
(A B)

VARIEDAD - Revestimiento del Orden, aparta Mono-
tonía
Posibilita El Placer.
Facilita El análisis.

ABSTRACTO - Intelectual, metafísico, universal.
Difícil percepción de relaciones abs
tractas.

CONCRETO - Sensitivo, físico, particular. Fácil
percepción de relaciones revestidas
por imágenes correctas.

INTELECTO - Facultad espiritual. Idea o concepto.
Juicio. Raciocinio. Relación-Síntesis
Análisis.

FANTASIA - Facultad sensorial. Memoria y Combina-
ción de imágenes.

ALECTIVIDAD - Facultad de atracción o repulsión.
Tiene causa y sujeto, pero no obje-
to mensurable.

"LA IDEA ARTISTICA" - Es un concepto de relación
y orden que se concibe como

encarnado en la materia sensible y que provoca un desarrollo interesante, claro y deleitoso (placer estético).

El teatro lo conocen Uds. mejor que yo. Creo que les interesará examinar el cine para ver si merece o no la carta de ciudadanía entre las bellas artes.

Una perfecta copia de un cuadro no tiene el valor de la autenticidad.

En el cuadro original se siente el paso de la mano y del aliento del pintor que "personalmente" lo estampó, plasmando en la tela su idea artística.

En la copia hay un "intermediario" que nos narra lo que vió.

Un fenómeno similar sucede al escuchar una grabación musical. Por alta que sea su "fidelidad", / siempre será más importante escuchar a la niña de doce años que nos ofrece una pieza ejecutada en / su guitarra. Porque ahí está la "persona" creando algo y dedicándose esa su creación - No olvidemos que las artes "por interpretar" son siempre re- / creadas por cada intérprete y ésto las hace siempre palpitantes de vida nueva.

Las grabaciones de discos son para la música algo así como copias de un cuadro o mejor retransmisiones de algo que ya pasó.

La T.V., en materia de transmisiones, obtiene aquí un puesto de categoría, porque puede transmitirnos una obra en el mismo momento que se está creando o interpretando.

Pero nada puede equivaler a presenciar personal y

directamente (sin intermediarios mecánicos y distantes) una creación. El ejecutante musical, el balletista y el actor de teatro se dan enteros al público que tienen allí delante. Ambos han concertado ese encuentro personal y exclusivo.

Si el cine no tuviese otro oficio que transmitirnos obras creadas y ya pasadas, habría fracasado / como arte. Supongamos que voy al teatro munido de una cámara con sonido, la celebro en una bien elegida butaca y abarco con el lente todo el escenario, haciendo correr el film sin interrupción. Supongamos que los factores técnicos son excelentes: película, color, iluminación abundante y bien medida, nitidez de imagen y de sonido. Imaginemos una reproducción perfecta del drama, tal como la ví desde mi butaca.

Pues bien, éste no es más que "teatro filmado"; / distante mil leguas de ser una "obra cinematográfica".

Podríamos simplificar las razones de esta abismal diferencia, diciendo que faltó la condición más esencial del cine, que es la "movilidad de la cámara". Pero será necesario un largo análisis de los elementos del lenguaje cinematográfico para establecer cuán distante está el teatro filmado de la obra cinematográfica. El único término que nos sintetiza al cine entero es EL MONTAJE, tomado en su más complejo y profundo significado.

Si pedimos a un director de cine que haga un film sobre aquella obra de teatro, tendremos que esperar antes de verla proyectada, que él cree en su / fantasía una nueva forma para cada uno de los ángulos y distancias de cámara, o sea para que los / personajes sean vistos y oídos tan lejos o tan cerca como lo exija el ritmo no ya sólo de la acción dramática misma, sino también de los nuevos movimientos que añade la división y composición (análi

sis y síntesis) del espacio y del tiempo cinematográficos.

Nos hallamos, pues, con una nueva concepción de las formas espaciales y temporales. (Y ésto suponiendo un respeto absoluto del director de cine, hacia la obra de teatro, cuyos personajes y caracteres, cuyo significado no desearía cambiar.)

En cuanto a la escenografía, al vestuario y aún al diálogo podríamos mostrarnos intransigentes, sin admitir cambios. El cinematografista podría aún crear su obra fílmica sujetándose a nuestro deseo. Para el espectador esa acción fílmica sucederá dentro del reducido ámbito de un escenario teatral y sus personajes serán "actores de teatro", con vestuario, maquillaje, iluminación de candilejas y bambalinas de teatro. Es una fuerte intransigencia nuestra; pero a la que, por último, podrá sujetarse sin dejar de tener la posibilidad de crear una obra fílmica. Muchos son los films de categoría que tienen largas escenas dentro de un escenario de teatro.

Ahora bien, no sé si exista (lo creo difícil) una película completa, de más de media hora, perfectamente lograda, que siga estas exigencias. Por qué? Simplemente porque es un doble fraude: para los personajes y para el espectador. Para los personajes de teatro porque los hemos despojado de su verdadero público. Para el espectador porque lo hemos puesto frente a unos personajes teatrales sin serlo y lo hemos obligado durante todo el drama a buscar al actor o sea al hombre de la vida real que por a, b ó c razones está allí haciendo teatro.

Si pensamos solucionar el problema mostrando en algunos planos, al público que asistía a esa función teatral, no hemos hecho otra cosa que agudizar más en el espectador la búsqueda del actor /

real, que al término de su representación va a los camarines, recibe felicitaciones y sale después a la calle. En resumen: resultará peligroso filmar / teatro, porque exigiremos del espectador, a menudo sin utilidad, un doble esfuerzo frente a un doble personaje.

Este examen nos lleva a otra conclusión: el realismo cinematográfico no es sólo un recurso que amplía el horizonte visual, no es un reto al reduciendo escenario del teatro, sino es, ante todo, un respeto al verdadero y actualísimo diálogo entre / el actor de teatro y su invitado, el público; que el cine no puede lograr. Dos cosas debemos aclarar frente a la anterior afirmación:

1) El escenario ampliamente abierto y múltiple no ha sido nunca una condición necesaria para el cine. Conocemos obras geniales cuyo escenario es una sala. Bástenos citar "Doce hombres en pugna"

2) Al decir "realismo" cinematográfico tenemos una confusión, al igual que poco más arriba, cuando dijimos que el espectador buscaría "al hombre de la vida real". En ambos casos nos referimos a un realismo artístico, cinematográfico. Conscientes de / que falta otro término mejor para hablar del realismo artístico, que nunca es realidad, porque / siempre es ficción. Convencidos de que ninguna legítima expresión artística debe tender a producir una sensación o ilusión de realidad total. Todo objeto o sujeto representado dentro del arte deberá ir revestido de una estilización, de una idealización generadora; como parte de un todo deberán ser medidos sus pasos, gestos, intenciones y deseos, / según su papel, su finalidad. En la realidad cotidiana suceden miles de cosas al azar. En el arte / hasta las cosas inesperadas tienen una intencionada finalidad. Aquí radica el difícil proceso selectivo de toda creación.

Aclarados esos dos puntos, y volviendo al ejemplo de "Doce Hombres en pugna", nos encontramos con una obra ciento por ciento cinematográfica, que quiso conservar la unidad escenográfica apretada pero significativa, de una sala estrecha, al igual que la obra teatral original; y que, sin embargo, renuncia del todo al personaje teatral y nos pone en contacto con personajes exclusivamente cinematográficos, revestidos del realismo cinematográfico.

Me he extendido sobre este aspecto porque sé que para la gente de teatro resulta muy arduo aceptar los personajes realísticos del cine. Hombres siempre tomados en la calle, y la calle siempre como son las calles, abigarradas, desordenadas, carentes del dibujo y del rasgo estilizado del escenógrafo.

A mi parecer, el cine ha seguido en esto su correcto camino. Muy pronto, en los primeros años del cine, sus creadores se dieron cuenta de que la estilización del escenario, del maquillaje, del vestuario y de la iluminación lo llevaban indefectiblemente a una exigencia teatral sin sentido, a una copia, mal hecha, del teatro.

Aquí radica una buena dosis de diferencia (aunque no la más importante) entre el teatro y el cine: el campo de estilizaciones.

Continuará.

oooooOooooo

oooOooo

oOo

o