

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA
Plantel 7 “Ezequiel A. Chávez”

Antología de Estética
Tercera Parte
El objeto estético

Profesor Jesús Zúñiga García

El objeto estético

Materia y forma

Escoge alguno de los siguientes párrafos subraya dos oraciones declarativas, dos exclamativas y dos interrogativas.

El Loco.-¿No oísteis hablar de aquel loco que en pleno día corría por la plaza pública con una linterna encendida, gritando sin cesar: ¡Busco a Dios! ¡Busco a Dios! Como estaban presentes muchos que no creían en Dios, sus gritos provocaron risa. ¿Se te ha extraviado? -decía uno. ¿Se ha perdido como un niño? -preguntaba otro-. ¿Se ha escondido?, ¿tiene miedo de nosotros?, ¿se ha embarcado?, ¿ha emigrado? Y a estas preguntas acompañaban risas en coro. El loco se encaró con ellos, y clavándoles la mirada, exclamó: “¿Dónde está Dios? Os lo voy a decir. Le hemos matado; vosotros y yo, todos nosotros somos sus asesinos. Pero ¿cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo pudimos vaciar el mar? ¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho después de desprender a la Tierra de la cadena de su sol? ¿Dónde la conducen ahora sus movimientos? ¿A dónde la llevan los nuestros? ¿Es que caemos sin cesar? ¿Vamos hacia adelante, hacia atrás, hacia algún lado, erramos en todas direcciones? ¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿Flotamos en una nada infinita? ¿Nos persigue el vacío con su aliento? ¿No sentimos frío? ¿No veis de continuo acercarse la noche, cada vez más cerrada? ¿Necesitamos encender las linternas antes del medio día? ¿No oís el rumor de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No percibimos aún nada de la descomposición divina?... Los dioses también se descomponen, ¿Dios ha muerto? ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros le dimos muerte! ¡Cómo consolarnos, nosotros, asesinos entre los asesinos! Lo más sagrado, lo más poderoso que había hasta ahora en el mundo ha teñido con su sangre nuestro cuchillo. ¿Quién borrará esta mancha de sangre? ¿Qué aguas servirán para purificarnos? ¿Qué expiaciones, qué ceremonias sagradas tendremos que inventar? La grandeza de este acto, ¿no es demasiado grande para nosotros? ¿Tendremos que convertirnos en dioses o al menos que parecer dignos de los dioses?. Jamás hubo acción más grandiosa, y los que nazcan después de nosotros pertenecerán, a causa de ella, a una historia más elevada que lo fue nunca historia alguna.”...

Peso formidable.-¿Qué ocurriría si día y noche te persiguiese un demonio en la más solitaria de las soledades diciéndote: «Esta vida, tal como al presente la vives, tal como la has vivido, tendrás que vivirla otra vez y otras innumerables veces, y en ella nada habrá de nuevo; al contrario, cada dolor y cada alegría, cada pensamiento y cada suspiro, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño de tu vida, se reproducirán

para ti, por el mismo orden y en la misma sucesión; también aquella araña y aquel rayo de luna, también este instante; también yo. El eterno reloj de arena de la existencia será vuelto de nuevo y con él tú, polvo del polvo?». ¿No te arrojarías al suelo rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te hablaba? ¿O habrás vivido el prodigioso instante en que podrías contestarle: «¡Eres un dios! ¡Jamás oí lenguaje más divino!»? Si este pensamiento arraigase en ti, tal como eres, tal vez te transformaría, pero acaso te aniquilara: la pregunta «¿quieres que esto se repita una e innumerables veces?» ¡pesaría con formidable peso sobre tus actos, en todo y por todo! ¡Cuánto necesitarías amar entonces la vida y amarte a ti mismo para no desear otra cosa que esta suprema y eterna confirmación!

Friedrich Nietzsche

La Gaya Ciencia

Materia, material y forma estética

[La cuestión de la forma]

Estética

Nicolai Hartmann

Nada es tan usual en la estética como el concepto de forma. Todo lo bello que nos sale al paso —sea en la naturaleza o en las creaciones artísticas— se presenta por lo pronto como una plasmación de tipo determinado y, como contempladores, sentimos de inmediato que la menor modificación de la forma destruiría lo bello como tal. La unidad y totalidad del producto, su unicidad y rotundidad en sí dependen por completo de la forma; y sabemos, sin poder demostrarlo tampoco, que aquí no se trata sólo de lo externo, del contorno y los límites, ni aun de lo visible o de lo dado sensorialmente, en cierto modo, sino de una unidad e integración interiores, de estructuración y coherencia, de disciplina y necesidad totales.

...La "materia" aparece como complementaria de la forma. Con este término no debemos entender, de ninguna manera, sólo el elemento que llena un espacio; materia, en sentido amplio, es todo aquello que, de suyo, es indeterminado e indiferenciado, en la medida en que es capaz de recibir una plasmación —y desde aquí hasta llegar a las meras dimensiones de espacio y tiempo. También éstas desempeñan un evidente papel de materia en el objeto artístico. Tal como se ofrece en las artes espaciales y temporales.

Pero hay también, para la comprensión estética, un sentido más limitado de "materia". Con esta palabra se mienta el campo de los elementos sensibles en el que se mueve la configuración. En este sentido, la piedra o el bronce es la materia de la escultura, el color la de la pintura, el sonido la de la música. Aquí "materia" no tiene el significado de algo último e indisoluble, para no hablar de algo sustancial, sino sólo la especie de los elementos sensibles que en la configuración artística reciben una forma de tipo propio.

Esta relación es, sin duda, básica para cualquier análisis de objetos en el terreno de lo bello. Es más, pertenece a los primeros pasos de tal análisis. Pues es fácil ver que todo tipo de plasmación en las artes depende, en gran medida, del tipo de materia a la que da forma. Se comprueba aquí la "ley general-categorial de la materia" que dice que en todas las regiones de objetos la materia codetermina la forma, en la medida en que no todo tipo de forma es posible en cada materia, sino sólo un determinado tipo de forma en una materia determinada. Esto, desde luego, no cancela la autonomía de la forma, sino que sólo la limita. Aquí están las raíces de aquellos fenómenos de limitación, muy conocidos desde la época de la "disputa del Laocoonte" en el siglo XVII, de lo que es posible presentar en cada una de las artes. La escultura no puede dar forma en mármol a todo lo que la poesía presenta, sin esfuerzo, en la materia de las palabras. Son los fenómenos legítimos de limitación de los campos artísticos y sus leyes, una vez descubiertas, no pueden ponerse de ningún modo en tela de juicio.

En la oposición categorial a la materia, en tanto principio que delimita regiones, alcanza pues el concepto estético de forma una primera determinación clara; que puede mantenerse sin dificultad en todas las regiones del arte; pues cada una de ellas tiene su materia determinada. En verdad puede decirse que toda la división de las bellas artes se inició, en primer término, en la diferencia entre sus materias. Sin embargo, en parte, el principio de la diferenciación pasa al terreno más amplio de lo bello extra artístico.

Pero además esta relación sólo concierne a un aspecto del concepto de forma. Como puede verse ya por el hecho de que justo el "contenido" de una obra de arte, es decir, lo que se denomina así inadecuadamente, no es absorbido por tal concepto de materia. Casi ni es rozado por él. Así, pues, si el concepto de contenido ha de alcanzar aquí un sentido claro, debe haber otra oposición a la forma.

Esta otra oposición aparece claramente en todos aquellos casos en que se trata de representación, es decir, en los que el dar forma consiste en hacer algo visible sensorialmente, lo que también tiene lugar —o podría tenerlo— más acá del arte. Así, la poesía presenta conflictos, pasiones y destinos humanos, la escultura las formas corpóreas y la pintura casi todo lo visible. Estas regiones de contenido no son, en sí, artísticas, sólo las convierte en ello la plasmación del arte. Pero proporcionan los "temas" de tal plasmación, el "sujeto", así, pues, el "material" en este sentido, que es convertido en presencia visible sensorialmente por el creador.

No todas las artes tienen "material" en este sentido, por ejemplo, la música (cuando menos no la música pura), la arquitectura, la ornamentación. Y su concepto se vuelve del todo dudoso en lo bello natural. Sin embargo, en las artes representativas, incluso la poesía, es un momento constitutivo; y con ello basta para asegurar su lugar en la estética. Pero entonces debe ser cierto que en estas artes aparece la categoría de forma en una doble relación de oposición: por una parte respecto a la materia "en" la que

forman y, por la otra, respecto al material "al que" forman. Y es evidente que aquí hay una conexión señalable entre la plasmación en el primero y el segundo sentidos.

El problema que así se plantea tiene un largo alcance. Sólo difícilmente se lo podrá solucionar de un golpe. ¿Acaso hay una plasmación doble en uno y el mismo producto? ¿No deben ser en el fondo la plasmación de la materia y la plasmación del material una y la misma? Y sin embargo, no sólo son distinguibles una de otra, sino esencialmente distintas. Cuando el escritor forma, por una parte, caracteres y destinos y, por la otra, las palabras mediante las cuales les da expresión, es imposible que aquella formación y ésta sean idénticas. Sin embargo, en la obra terminada, por ejemplo, en una secuencia de escenas acuñada y realizada en diálogo, ambas han llegado a una unidad tal que no sólo son inseparables sino que se dan como una sola plasmación que repercutiera en dos direcciones.

¿Se trata de una equivocación o se da en realidad esta plasmación en dos direcciones? Esto último vendría a significar que una y la misma plasmación domina dos algo informes, es decir, formables. Podría ser que justo en esta doble relación pudiera apresarse el secreto de lo bello como tal —si no todo, cuando menos sí una parte esencial de él.

Es evidente que en este caso la categoría de forma no sería ya suficiente y que, en su lugar, deberían aparecer las categorías de la estructura del objeto con las cuales se podría apresarse el enlace característico de dos relaciones evidentemente heterogéneas, lo mismo que su concurso a la unidad de una multiplicidad intuitiva —o mejor dicho a la unidad intuitiva de dos multiplicidades.

Opfer
Rainer Maria Rilke
(Fragmento)

Alles was durch meine Kinderjahre
namenlos noch und wie Wasser glänzt,
will ich nach dir nennen am Altare,
der entzündet ist von deinem Haare
und mit deinen Brüsten leicht bekränzt.

La estructura del objeto estético

*La belleza tiene el privilegio único
de hacer lo inteligible manifiesto al sentido
y de fundir en un solo acto vital el goce y
el conocimiento.*

Antonio Gómez Robledo.

*Lo importante en la obra artística
es la aparición de lo que contempla
el artista y que el ser humano, en
la vida diaria, no ve o ve
de manera incompleta.*

Nicolai Hartmann

[*Estructura del objeto estético*]

Estética

Nicolai Hartmann

Como se dirige a los sentidos, se ha creído que el objeto bello es una cosa como las demás: perceptible, apresable y de la misma realidad que ellas. ¿Es esto cierto? ¿Por qué, entonces no es honrado y gozado por todos los que lo ven, sino sólo por los elegidos, para quienes es algo más que una cosa? No se logra, evidentemente, por medio de la percepción. Dos hombres pasean por el campo que la primavera hace revivir, los dos se ocupan interiormente del paisaje: uno calcula a ojo lo que podrán rendir las tierras, el precio de los troncos maderables, al otro se le llena el alma casi hasta estallar con el verde tierno, con el olor de la tierra y la azul lejanía. Las impresiones sensibles son las mismas, las cosas de las que proceden también; pero el objeto que mediatizan es muy diferente. ¿Qué diferencia el paisaje que uno tiene ante los ojos del que el otro ve?

Se dice poco si se habla de dos objetos. La tierra real y lo que crece en ella es la misma. Así, pues, depende sólo de la manera de ver; esto es lo que se ha dicho una y otra vez. Pero con ello se convierte el objeto estético por completo en función del acto y se da la razón al subjetivismo. ¿Por qué necesita entonces del pasear por el paisaje real y de la percepción? Es evidente que quien goza estéticamente no puede "ver" sin más el paisaje en su fantasía, en el lugar y en el momento en que lo desee, sino que está ligado a su existencia real y a su percepción.

Pero así como en la conciencia prácticamente dispuesta se agrega la reflexión y, con ella, un dominio de relaciones objetivamente distinto, así en la conciencia dispuesta estéticamente surge, provocada por las mismas cosas, otra visión y lo visto es objetivamente distinto. Aquí nos vemos retrotraídos a la "visión de segundo orden" de la que ya se habló más atrás. Y en ella parece estar la solución del enigma. Lo que nos lleva de nuevo del problema del objeto al del acto.

Esto cambia cuando advertimos que el sentimiento de felicidad en el que contempla y goza no es muy privado o individual, sino que lo comparte con hombres de su mismo espíritu y sensibilidad; es más, que dados ciertos supuestos anímicos, hay unas ciertas objetividad, validez universal y necesidad; y también que no es un paisaje cualquiera, sino de tipo muy determinado, el que puede contemplarse y gozarse de esta manera. Tanto lo uno como lo otro señala de modo evidente una raíz objetiva de lo bello natural, por más que la actitud y la manera de ver subjetivas participen en ello.

Todavía no hemos de discutir en qué consiste tal raíz. Nos desviaría el utilizar para ella algunas de las viejas y gastadas categorías, quizá de nuevo la forma de lo percibido o su función de expresión. Con ello no se adelantaría mucho, y también nos desviaría el aducir, por parte del sujeto, la empatía o una función interpretativa emparentada con ella. Más bien hay que ver el fenómeno, por lo pronto, en el modo de ser y la estructura

del objeto mismo. Y sobre esto puede decirse ya algo —aun antes de iniciar el análisis más detallado—, aunque desde luego ha de quedar abierto a rectificaciones posteriores.

Es evidente que quien goza estéticamente del paisaje primaveral, lo mismo que quien lo valúa de manera práctica, tiene igualmente poco qué ver con lo real que se da a los sentidos. Ambos tienen otra cosa ante los ojos, para ambos surge tras lo visto de inmediato algo no visto que para ellos es lo verdaderamente importante; así, pues, ambos penetran con la mirada hasta alcanzar este algo distinto y permanecen en él, uno en una reflexión que calcula económicamente y el otro en la liberación anímica del entregarse. En el primer caso, es fácil ver qué es este algo distinto, en el segundo resulta mucho más difícil. Pero está ahí y de manera objetiva —quizá como el gran ritmo de lo vivo en la naturaleza, que reina con fuerza tanto en nosotros como fuera de nosotros, aunque sea tan poco visible como aquél.

Éste es ya un resultado preliminar. Detengámonos en él por un momento y veamos cómo se estructura el todo del objeto estético natural. Hay una doble visión entrelazada; la primera se dirige por medio de los sentidos a lo que existe realmente, la segunda a aquello que sólo está ahí "para" nosotros, los contempladores. Pero tampoco este algo distinto se proyecta arbitrariamente, sino que está en clara dependencia con lo visto sensiblemente. No puede aparecérsenos en todos los objetos percibidos, sino sólo en uno determinado y está, en consecuencia, condicionado por éste. Pero a la vez lo que aquí domina es algo más que un mero ser condicionado: lo contemplado está también determinado en gran medida en cuanto a su contenido por lo visto real, la "imaginación" no campea aquí libremente sino que es guiada por la percepción; por ello, lo contemplado interiormente en el objeto no es un puro producto de la fantasía sino algo evocado, a saber, por la estructura sensible de lo visto.

El objeto estético natural se construye así en dos capas que, evidentemente, se entrelazan de la misma manera que los dos grados de la intuición. La relación entre las dos capas es, en ello, tan estrecha, que experimentamos la disposición primaveral sentida y gozada como si fuera el paisaje mismo y le adjudicamos una existencia en éste. Así el objeto estético nos parece una unidad, sin huecos ni juntas, aunque sepamos muy bien que en realidad la disposición anímica no sea suya, sino nuestra.

Este fenómeno de la unidad es del todo comprensible; con lo dicho no se le ha agotado ni mucho menos y no digamos que se le ha aclarado. Es un fenómeno específicamente estético y constituye la verdadera esencia fundamental del objeto estético. Cómo se forma sigue siendo un gran enigma, el enigma de lo bello natural.

Pues no sucede en él lo que afirman las teorías de la empatía. No hay aquí una actividad de la propia alma que proyectemos dentro del objeto. Hay, sin embargo, una familiaridad con el campo, la pradera y el bosque que no necesita surgir por asociación, sino que se anuncia en nosotros como sentimiento vital y señala una conexión entre el hombre y la naturaleza, de la que provenimos todos, por más que hayamos perdido tal conexión. Bajo este cielo, el volverse hacia el sol, el erguirse y el desarrollarse son iguales en el hombre y en las plantas. Esto no necesita introyectarlo el hombre, lo encuentra ya ahí y despierta una gran resonancia en él. Y su liga con todo lo vivo lo sobrecoge como un milagro — justo a él, el fugitivo, que en su vida cotidiana se ha alejado tanto de lo originario que, indiferente a su olvido, lo ciñe aún sobre la vieja tierra.

Desde luego, al tratar de la relación entre la naturaleza dentro de nosotros y la naturaleza fuera de nosotros habrá que cuidarse de aquellas sentimentales analogías e identificaciones que tanto se extendieron en el romanticismo alemán; el desbordamiento sólo puede perjudicar la comprensión del problema. Aquellos éxtasis de los románticos

están estrechamente emparentados con la visión estética de la naturaleza y quizá pueda incluirse los como fenómenos límites en el complejo de hechos (visto históricamente) que tenemos ante nosotros. Pero justo por ello no pueden ser aducidos, a la vez, para aclarar los hechos. Pues aquí no es esencial la medida en que podamos interpretar la resonancia sentida y vivida de modo psicológico o antropológico —o aun metafísico—, sino sólo, en general, que en la visión de segundo orden se vive y se siente intensamente un algo segundo que se da de modo tan objetivo como el primero (lo percibido en forma directa), y que éste parece estar ensamblado en una firme unidad con aquél.

Con esto se indica el esquema mediante el cual puede entenderse tanto la estructura como el modo de ser del objeto bello. Lo bello es un objeto doble, pero único. Es un objeto real y, por ello, se da a los sentidos, pero no se agota ahí, sino que es más bien y en la misma medida algo distinto, más irreal, que aparece en el real —o surge tras él. Lo bello no es ni el primer objeto solo ni el segundo solo, sino más bien ambos unidos y juntos. Mejor dicho, es la aparición del uno en el otro.

Es evidente que dada esta estructura el modo de ser del objeto estético no podrá ser sencillo. Así como hay en él un objeto doble, así hay también un ser doble: uno real y otro irreal, mera aparición. Y lo peculiar es que, a pesar su total heterogeneidad, esta duplicidad del ser no divide el objeto ni lo hace aparecer como carente de unidad. Así pues, la relación entre ambas partes constitutivas debe ser muy íntima, podría decirse que funcional. Lo propio, de lo que depende el ser bello del objeto, es el papel decisivo de lo real (lo dado a los sentidos) en él, el dejar aparecer lo otro irreal.

Esta es la razón por la que el modo de ser del todo tendrá que ser un modo escindido, aun cuando el objeto produzca estructuralmente, el efecto de algo unitario y sin escisión alguna. Lo que deja aparecer debe ser real, lo que aparece puede no ser real, pues

consiste sólo en este aparecer. De ahí la reverberación en el modo de ser de lo bello: está ahí y a la vez no lo está. Su ser ahí es flotante.

En la visión y en el goce experimentamos este flotar como la magia de lo bello. Si apresáramos el objeto mismo como algo escindido se acabaría la magia. Sólo podemos experimentar la magia de esta relación del aparecer si vivimos el objeto como una unidad intacta y, sin embargo, rastreamos en él la oposición entre ser y no-ser.

Valle de México
José María Velasco



Las escaleras
Maurits Cornelis Escher



El día de las madres

Carlos Fuentes

(Fragmento)

... En la plaza Garibaldi, a la una y cuarto de la mañana, lo primero es lo primero, chamaco, unos mariachis que la sigan con nosotros toda la noche, ni preguntes cuánto, nomás si saben tocar "La Valentina" y "Caminos de Guanajuato", a ver muchacho, qué tal templan el guitarrón, el abuelo lanzó un aullido de coyote, Valentina, Valentina, yo te quisiera decir, éntrenle con nosotros al Tenampa, vamos a empinarnos unos tequilas, con eso me desayuno yo, muchachos, a ver quien aguanta más, así me templé para el encuentro de Celaya, cuando le echamos los villistas la caballería encima a Obregón, una pasión me domina, y es la que siento por ti, y frente a nosotros sólo veíamos el llano inmenso y al fondo las artillerías y los jinetes inmóviles del enemigo y aquí las bandejas abolladas llenas de cerveza y nos lanzamos a todo galope, seguros de la victoria, con unos bríos de tigres salvajes, y entonces los mariachis nos miraron con sus ojos de piedra, como si mi abuelito y yo no existiéramos y entonces de las loberas invisibles en el llano salieron de golpe mil bayonetas, muchachos, en esos hoyos estaban escondidos los yaquis fieles a Obregón, cuidado, no derramen las frías así de raro nos miraban, un viejito hablantín y un chamaco con pijama, ¿qué se traen?, nomás nos iban clavando las bayonetas en las panzas de nuestros caballos, manteniéndolas firmes hasta rajarles las tripas, esos yaquis con arracadas en las orejas las cabezas cubiertas de pañoletas rojas bañadas de sangre y tripa y cojón de caballo, otra vuelta, seguro, la noche es joven, nos espantamos, cómo no nos íbamos a espantar, quién iba a imaginarse esa táctica tan tremenda de mi general Obregón, allí comencé a respetarlo, palabra que sí, ¿a qué hora cantamos?, ¿no nos contrató para cantarle, señor?, nos miraban diciendo éstos no traen ni morralla, retrocedimos, atacamos con cañones, pero ya estábamos vencidos por la

sorpresa, Celaya era un campo de humo y sangre y canaliza agonizante, humo de cigarrillos Delicados, un mariachi aburrido le untó sal y le exprimió un limón a mi abuelo en el puño cerrado, le volamos un brazo al general Obregón, así de dura estuvo la cosa, allí me dije, contra éste no se puede, se encogió de hombros y le untó la sal a la boca de la trompeta y comenzó a jugar con ella, a sacarle tristezas, Villa es pura fuerza desatada, sin rumbo, Obregón es fuerza inteligente, es el más chingón, ya estaba dispuesto a meterme en ese campo de batalla como quien se mete a un rastro, a buscar el brazo que le volamos a Obregón, para devolvérselo diciéndole: mi general, usted es el mero chingón, aquí tiene su bracito y dispense, ah qué caray, aunque ustedes ya saben lo que pasó, ¿no?, ¿nadie sabe?, ¿no les importa saber?, pues que el propio general Obregón lanzó un centenario de oro al aire, así, y el bazo mutilado se levantó volando de la tierra, el puño sangriento pescó al aire la moneda, así, ah que caray, te gané, mariachazo, ¿ahora sí te interesó mi historia?, te gané, así nos ganó Obregón y así recuperó su brazo en Celaya, si me han de matar mañana, que me maten, que me maten de una vez, quiero que me quieran, muchachos, nomás, quiero que me sean fieles, aunque sea una noche, nomás.

Rayuela

Capítulo 7

Julio Cortazar

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad...y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja.

Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio. Entonces mis manos buscan hundirse en tu pelo, acariciar lentamente la profundidad de tu pelo mientras nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura. Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella. Y hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí. Y yo me quedo temblando como una luna en el agua.

Las vigiliias de Bonaventura

Primera Vigilia

(Fragmento)

Anonimo

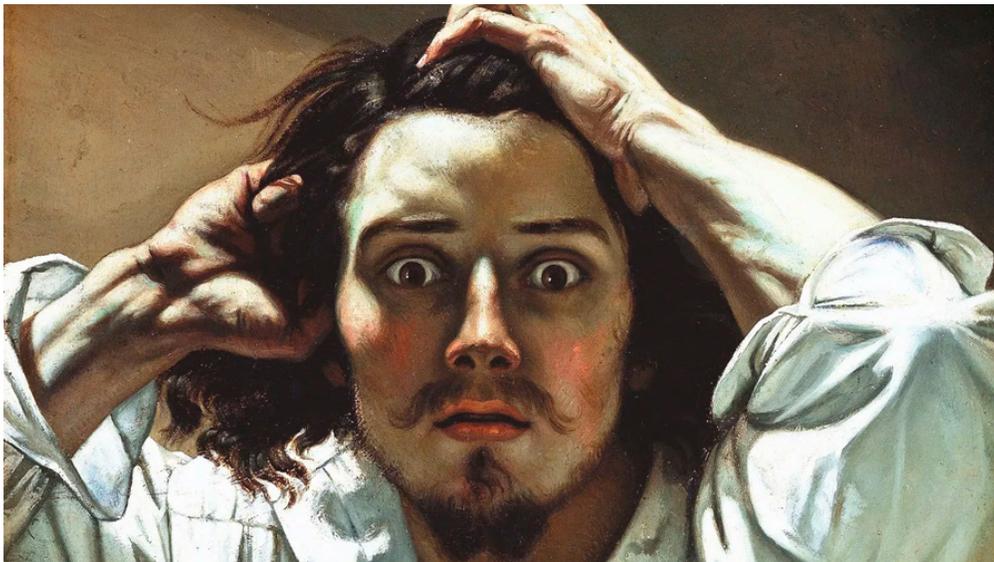
Sonó la hora nocturna. Me envolví en mi disfraz de aventurero, tomé la pica y el cuerno y salí a las tinieblas. Afuera me protegí de los malos espíritus con la señal de la cruz y grité la hora.

Era una de esas noches lúgubres en las que luz y oscuridad alternan con extraña rapidez. En el cielo, las nubes corrían impelidas por el viento, cual imágenes fantásticas y colosales, y el veloz intercambio hacía a la luna aparecer y desaparecer una y otra vez. Abajo, en las calles, reinaba un silencio de muerte ; sólo en lo alto, en el aire, habitaba la tormenta como un espíritu invisible...

Un ejemplo: el retrato

1. En el primer plano esta lo único real dado, la mancha de color sobre el lienzo en una ordenación absolutamente de dos dimensiones. (Indirectamente cuenta también aquí la luz que cae sobre el cuadro, así como también el espacio real en el que tomamos la posición correcta frente a él).
2. Aparece después a través de este primer plano el primer estrato del trasfondo: la espacialidad tridimensional, la otra luz irreal con su fuente luminosa (por lo común invisible), así como también la forma cósmica de la figura representada con un trozo de su ambiente.
3. Podría insertarse aquí como tercero el estrato del movimiento, de la corporeidad viva. Ya no pertenece —en el retrato está limitada por supuesto al juego de las facciones— a lo que el pintor puede hacer visible directamente, está pues, resaltado de la espacialidad que aparece y es también fundamento de todo lo demás.
4. Pues con él aparece a la vez otra cosa: el hombre con su interioridad, el carácter; aparece algo de la lucha, éxito y fracaso del hombre, de su destino; desde luego, no el destino exterior, si bien también éste puede dejar sus huellas en un rostro, sino el interior, es decir, el destino en la medida en que está condicionado por la propia personalidad. Este estrato es extraordinariamente rico o, cuando menos, puede serlo. Es, quizá, el que nos apresa más profundamente en la contemplación. Por su esencia escapa, por completo, a la visibilidad; le falta espacialidad, coloración, cosidad, del mismo modo que también escapa a la visibilidad en el hombre vivo. El artista sólo puede dejarla aparecer de modo mediato— del mismo modo en que aparece también en la vida sólo en el exterior de un rostro. Desde luego, su aparecer se facilita ahí por la movilidad visible de los rasgos.
5. Pero lo asombroso es que también este estrato, del todo no cósmico y no sensible, tiene a su vez la fuerza de la transparencia para otra cosa. En el hombre, tal como es, puede aparecer el hombre, tal como no es, pero como debería ser de acuerdo con su esencia y su idea, es decir, puede aparecer su idea individual —del mismo modo en que, en la vida, aparece sólo para la mirada amorosa. Es una de las capacidades más notables del arte el lograr esto: un percibir y aparecer de la esencia moral de la personalidad en su peculiaridad e idealidad a la vez (por así decirlo, el carácter inteligible). Esta no es la capacidad del conocedor de hombres que sólo ve siempre lo típico. Aquí la mirada atraviesa hasta lo que se da una vez y es único en su género, y justo es lo que hace el verdadero "parecido" del retrato, es decir, literalmente, lo entrevisto. Todo hombre tiene momentos felices en los que aparece su idea individual. El artista apresa uno de esos momentos y lo retiene. Retiene con ello su aparecer.
6. Y después todavía hay algo que también puede aparecer al mismo modo de trasfondo, inapresable y, sin embargo, adherido a la esencia interior del hombre: algo humano general que todo el que lo ve experimenta en sí mismo. Está con ello

en estricta oposición a la idea individual que no es transferible y que debe afectar a todos los demás como algo extraño. Pero aquí irradia algo que atañe a todos, que a todos muestra el alma propia. En las artes se ha llamado a esto lo simbólico. Y no se puede negar que es lo que da a las figuras individuales o aun a lo especial de sus vidas y sus destinos el peso verdadero. Las grandes obras de arte obtienen justo de este último estrato profundo su grandeza y su significación permanente. Esto es comprensible porque es lo general lo que habla siempre a los hombres de todas las épocas. Pero debe quedar claro que para este algo no hay otra expresión ulterior que no sea la artística: el dejar aparecer. No hay un nombre para ello: los introducidos con este propósito —lo significativo, la idea (con frecuencia sólo se hacía referencia a la propia convicción religiosa) o el "sentido profundo"— nada dicen acerca de su contenido. Sólo se da en el reconocimiento concreto de lo que aparece. Pero ahí es inconfundible.



Monólogo de Segismundo

Calderon de la Barca

[...] estamos

en un mundo tan singular,

que el vivir sólo es soñar;

y la experiencia me enseña

que el hombre que vive, sueña

lo que es, hasta despertar.

Sueña el rey que es rey, y vive

con ese engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!);
¿Qué hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?
Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidado le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí,
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

La estratificación y el aparecer en las artes representativas

Nicolai Hartmann

La obra escultórica

En la escultura el mármol configurado está quieto, no se mueve, no vive, y mucho menos podría decirse que “actúa” algo. Y, sin embargo, vemos en él mucho más que esto cuando estamos en contemplación artística ante él. Vemos el movimiento, vemos la vida de este cuerpo humano, vemos la acción, que a pesar de haberse realizado, se expresa aún en la posición. Representado y dado a la vez hay algo muy distinto a lo que la materia sola puede hacer visible: la acción, la vida que pulsa en la figura, el dinamismo del acto; a ello hay que agregar la actitud de ensimismamiento, reflexión y recato o de relajación y poderosa libertad. Así sucede siempre en la escultura, se expresa el cuerpo en movimiento. La piedra retiene solamente la forma externa de este momento. Pero al contemplador se aparece en él todo el proceso con su dinamismo. Siempre resulta apreciable la oposición entre los estratos: el producto real en reposo y lo que aparece en movimiento.



El despertar del amanecer

Ben Viktor

El movimiento, la vida y la acción son contemplados en plena concreción, están dados a su modo. A ello se añade que el contemplador distingue claramente entre uno y otro estrato. Aunque los vea uno en otro, no los confunde de ningún modo y no borra la frontera entre lo real y lo que aparece. En la obra escultórica pueden enumerarse los cuatro momentos de la relación del aparecer : 1) Primer plano material real; 2) trasfondo irreal, que aparece con igual concreción, pero sin ilusión de realidad; 3) firme unión del primero con el segundo para el contemplador; 4) conservación de la oposición de los modos de ser en la visión.



La virgen del velo
Giovanni Strazza

Empero es también algo más lo que llega a aparecer con la escultura. En el Discóbolo aparece el lanzamiento y, con él, aparece la palestra. El lanzamiento necesita de un

amplio espacio. En consecuencia, la palestra co-aparece. Así pues, en el estrato irreal de ser de la obra de arte lo que aparece no es sólo el movimiento y la vida, sino también el espacio especial que corresponde a ellos; y quizás se pueda decir que aparece todo un trozo de aquel mundo. Solamente en la medida en que aparece movimiento, vida, espacio irreal, en verdad, toda una sección del mundo con sus pasiones, en la forma silenciosa y pétrea de lo material, podemos llamar a tal plasmación escultórica una obra de arte.



El Discóbolo
Mirón de Eleuterias

La pintura y el dibujo

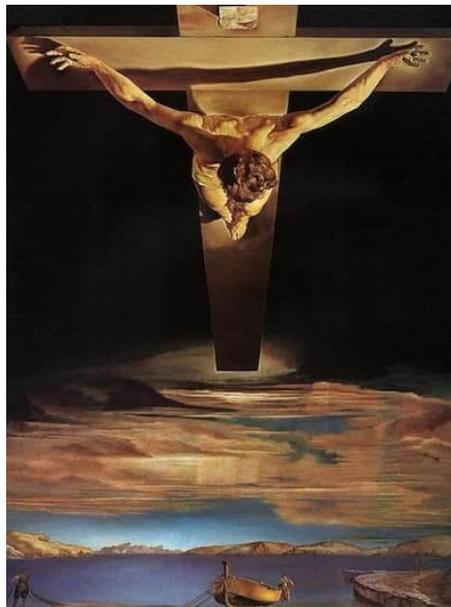
También en la pintura pueden distinguirse claramente los dos estratos principales del objeto estético; es más, son más heterogéneos y menos parecidos entre sí que en la escultura, y su separación es por ello más corriente. Al producto real sólo le pertenece aquí la tela con las manchas de color, pero vemos el paisaje, la escena, el hombre, un trozo de vida. Todo esto pertenece al trasfondo y es del todo irreal; tampoco el espectador lo toma por real.

La mayor heterogeneidad de los estratos se anuncia en la bidimensionalidad de la superficie pintada mientras que el trasfondo que aparece tiene la extensión tridimensional de lo corpóreo cósmico. Así pues, el primer rendimiento es el aparecer de la profundidad espacial hacia la que vemos.

La superficie bidimensional de la pintura no desaparece en la contemplación artística. Es vista al mismo tiempo, junto con la profundidad del espacio en la pintura. El primer plano del objeto estético sigue siendo objetivo como tal.

De ello se sigue que el “espacio del cuadro”, hacia el que vemos, es un espacio que aparece nada más; únicamente se destaca del espacio real “en” el que aparece. Jamás se confunde, en la contemplación de la pintura, el espacio que aparece con el espacio real dado.

“El otro espacio” no aparece ensamblado en el espacio real, sino destacado en él, liberado, sin fundirse con él y sin transición auténtica. Esto nos es patente. Lo observamos en el hecho de que el aparecer del espacio irreal está mediatizado por la superficie bidimensional pintada, del todo heterogénea a él. Penetramos con la mirada la superficie pintada hasta el espacio que aparece, hasta el paisaje, hasta el interior.



Cristo de San Juan de la Cruz
Dalí

Un segundo momento, que separa los estratos, es la luz. La “luz del cuadro”, que cae sobre las cosas representadas y las deja aparecer con matices, no es la misma que cae desde una ventana o un tragaluz sobre el cuadro en la habitación real circundante. La luz real y la que aparece en el cuadro son distintas. La luz del cuadro tiene su propia intensidad y su propia fuente; mantiene, de acuerdo con las leyes de la estratificación, su independencia.

La independencia del espacio y de la luz en la obra pictórica son los momentos normativos del aparecer visual.



Filósofo en meditación
Rembrandt

Aún ha de completarse algo. El destacarse del trasfondo con respecto a la conexión real es en sí un fenómeno de importancia especial dentro de un arte tan patente como la pintura. Pues es el mismo ver el que percibe tanto las cosas reales como las que aparecen, según su modo en la misma espacialidad tridimensional, la misma perspectiva, el mismo efecto plástico de luz y sombra y aun el mismo colorido en los tonos.

Destacar la diferencia entre el espacio real y el pintado necesita por ello de una acentuación, de un reforzamiento. Éste se alcanza al destacar la limitación del cuadro, el marco visible. El efecto del marco es esencial y es una especie de prueba para la relación del aparecer en la obra acabada: no sólo destaca el contenido que aparece del cuadro, que está asimilado a lo objetivo real visible; sino que destaca lo que aparece como tal frente a lo real como tal

Por ello, el fenómeno del marco no es algo externo en la pintura, sino esencial. Sirve a la desrealización, trabaja en contra de la ilusión no artística. Permite destacar de la realidad con toda claridad las figuras o escenas representadas.

Sin una desrealización notable el cuadro no es obra de arte. Si borramos intencionalmente toda limitación frente al mundo de cosas circundante —lo que puede lograrse sin duda alguna mediante determinados efectos de iluminación obra sólo como sustituto de la realidad. El enmarcado es el medio más sencillo de contraatacar tal fetichismo frente a las cosas. La pintura cuenta aún con otros.

La literatura

La literatura se asemeja a las artes plásticas por el hecho de que también es representativa, trata un asunto y empieza con la imitación de lo real. Pero no es "plástica" en sentido estricto pues no conforma directamente sus temas en una materia,

en la que pudieran aparecer entonces sensorialmente, sino que toma el rodeo de la palabra y por su mediación se dirige a la fantasía del lector o del oyente.

Esta distancia frente a lo visible corresponde a otro círculo de temas que, tomado en su totalidad, es mayor. Abarca toda la vida humana. Y lo que en él domina son las cosas anímico-espirituales.

La materia con la que trabaja este arte no es sólo distinta, sino de un género por completo diferente a la de las artes plásticas —y de otro poder. No es dada naturalmente, sino una materia conformada por el hombre: el lenguaje, la palabra, la escritura. En la literatura la palabra se convierte en material de plasmación superior y en la imagen escrita se la retiene, se le da consistencia, capacidad de resistencia, duración.

Es evidente que el verso es aquí sólo un adorno del habla que pertenece, por completo, al primer plano sensible, a lo audible. Pero como plasmación es esencial: retiene al oyente en el primer plano, le impide, a la vez, que se deslice sobre él y que se sumerja sin trabas en la profundidad del trasfondo que aparece. Se realiza aquí algo asombroso: la plasmación apresa lo dicho, y se pone como un resplandor de luces sobre el significado de la palabra, especializándolo e intensificándolo. De esta manera, configura el trasfondo que llega a la representación. Por ello, en circunstancias favorables, logra la configuración sonora del habla entregar —de modo concretamente sensible— justo aquello que la palabra común con su significado convencional (que siempre es general) no puede ofrecer.

Consumación Efrén Hernández

Un día, ya muy distante del de nuestra última entrevista, en el cual yo a causa del frío había puesto una de mis manos entre mi ropa y mi seno, inopinadamente advertí que mi corazón latía sereno y apagado, lo mismo que si nunca te hubiera conocido o no estuviera acordándome de ti, y comprendí de golpe mi pobreza. Desconsolado me dije: “quiero aplicar esta quebrada fuerza y estos deshechos días en cantar sobre tí”. Y comencé a cantar humildemente de cómo era tu sombra encima de la arena, copiada en los estanques, mal reproducida en el balanceo incierto de las ramas y en la volátil forma de las flores, evanescente entre las ruedas de sueño de la luna, y distanciada, compacta y empequeñecida en el conciso resplandor de las estrellas.

En la literatura se presenta un sentido del habla que está más allá del peso de lo verdadero y no verdadero, que no se preocupa por esta contraposición y que en todo caso se presenta sin el *ethos* del convencimiento o la negación de lo real. Este sentido del habla es el dejar aparecer por mor de sí mismo, el "fabular", el "poetizar" auténtico. En el producto real de la palabra, del sonido, nada se cambia por ello. Pero cambia el sentido del habla. Se comporta frente al habla cotidiana como el sueño frente a la realidad.

Tampoco la literatura simula una realidad, tampoco, como la escultura y la pintura, levanta una ilusión. También el escritor trabaja con ciertos medios de la desrealización. Existen muchas estilizaciones del habla que limitan la pretensión del sentido de realidad. El efecto es que la palabra —que por lo común sirve a los sobrios intereses prácticos— se hace capaz de una plasmación de otro orden. Y por ella alcanza la gran transparencia que por lo general nos revela lo inefable de la vida. Tal transparencia aumentada es posible justo sólo por la indiferencia frente a lo verdadero y no verdadero tomado al pie de la letra.

En la obra literaria, la oposición de lo real y lo irreal en la relación de los estratos del objeto se acentúa aún más, en contra del sentido, originariamente práctico, del habla. No se limita a la diferencia corriente entre sonido y significado —propia de toda habla— sino que va mucho más allá. Se convierte en una especie de descarga de la palabra de su función originaria. De esta descarga depende la libertad del juego en la literatura, lo mismo que el rendimiento específicamente artístico de la palabra.

También en la literatura se presenta de nuevo el destacarse del trasfondo que aparece frente a la conexión real. La literatura hace aparecer toda una vida humana ante nuestra mirada interna; podemos meternos en el mundo que aparece y vivir en él, podemos convivir por un lapso con las personas que se presentan. Vemos actuar y padecer a los hombres y convivimos con ellos-de la manera en que lo hacemos en la vida real. Pero no es en la propia vida auténtica en la que lo hacemos, sino en otra, una vida que aparece, una vida poetizada y fabulada. No por ello necesita ser menos significativa, con frecuencia es más bien superior a la vida real por su contenido sensible y en la "gran literatura" lo esencial es justo esta superioridad.

El trozo de vida que aparece está aislado, separado de la vida real, encerrado por el fenómeno del enmarcamiento como en la pintura. Este trozo de vida está firmemente limitado, en una unidad vital cerrada; no desemboca en la vida circundante, sino que se destaca claramente de ella. En verdad, también aquí hay otro espacio, en el que aparece, y otro tiempo; pues la literatura es esencialmente un arte temporal. Las figuras, los destinos, los hechos y las pasiones "transcurren" en un espacio y un tiempo que aparecen. Al leer, oír o "ver" somos "trasladados" al otro espacio y al otro tiempo, que no confundimos con el aquí y el ahora reales en los que leemos y oímos. Es parte del poder de la literatura el que pueda hacer aparecer el "ser otro" de la vida humana cotidiana en la forma concreta de lo posible y experimentable. Por así decirlo, vemos a través del marco de la palabra escrita hasta alcanzar la vida extraña y ya no experimentable.

Terra Nostra
(Vorágine nocturna)
Fragmento
Carlos Fuentes

Señor: debajo de mis pies sentí una succión creciente que como rayo nacido, no del cielo atormentado, sino de atormentadas aguas, me partía de los pies a la cabeza; un rayo invertido, tal lo sentí, que nos fulminaba sin el previo anuncio del relámpago que el bondadoso firmamento nos reserva, seguramente porque el cielo y la tierra pueden verse cara a cara, y otro es el reino del mar, que ha tomado el velo, y es cielo y tierra como monja a mujer y hombre.

Un rayo, digo, nacido de la profunda irritación del suelo mismo del océano: un fuego líquido. Crujió espantosamente la nave; doblose la noche natural de otra oscuridad huracanada, estalló la tormenta y yo agradecí que el cielo tornase como nuestra barca; que las nubes descendiesen hasta abrigarse las puntas de los mástiles; que los relámpagos reales anunciaran verdaderos rayos. Corrimos Pedro y yo. Cada uno a su mástil, arriamos de prisa las velas, intentamos enrollarlas bien y atarlas con el cordaje, pero el movimiento repentino de la nave nos lo impidió; rodamos y fuimos a estrellarnos contra las bordas. Asime a una argolla empotrada en la banda de estribor; habíamos navegado, bogado¹, barloventeando², asentándonos en el Sargazo, impulsados luego por el nueva alisio³, agitados por el tumulto de la ballena: lo que ahora ocurría era otra cosa, ajena a toda previsión natural. La rueda del timón a la que Pedro logró acercarse no era gobernable, giraba velozmente y a su antojo, dos puños no podían posarse sobre las veloces clavijas, astas enloquecidas que golpeaban sin piedad los nudillos y las palmas impotentes del viejo. El barco no navegaba; el barco giraba, era chupado siempre más hacia abajo, era un juguete del diablo, era el prisionero de una succión originada en las más hondas fauces del ponto⁴.

-Henos aquí a la merced de la catarata universal, me dije, he aquí lo que tanto he temido: llegó la hora...

Pues nuestra barca se hundía en un remolino siniestro, invisible; lo supe, con espanto, cuando dejé de mirar un mar debajo de nosotros y lo vi encima de nosotros: las crestas de fosforescentes de las olas eran la única luz de la negra tormenta, y si antes se alzaban para ahogarnos, ahora amenazaban derrumbarse para aplastarnos: las olas se alzaban de nosotros, pero no en el horizonte, sino verticalmente, no se alejaban de nuestras manos extendidas, sino de nuestras cabezas levantadas: el oleaje iba perdiéndose en lo alto, arriba, muy arriba de nuestras cabezas, cada vez más alto que nuestros mástiles despojados ya de la vecindad de nubes. Nosotros descendíamos los muros de agua de una vorágine sin fondo, éramos barca de papel luchando contra corriente de un riachuelo callejero, mosca nadando en miel, nada éramos, allí.

¹ Mover los remos en el agua para hacer avanzar una embarcación.

² Barloventear: Avanzar contra el viento navegando de manera que la dirección de la quilla forme con la del viento el ángulo menor posible.

³ Viento que es cálido y seco, de velocidad y dirección constantes y sopla durante todo el año en las capas bajas de la atmósfera desde los trópicos hacia el ecuador en dirección noreste en el hemisferio norte y en dirección sureste en el hemisferio sur.

⁴ Mar, masa de agua salada.

El estrato intermedio en la literatura

Hay un punto en el que la literatura difiere de las artes plásticas. Éstas se dirigen directamente a los sentidos. No es así en el caso en la literatura, cuando menos no inmediatamente. Lo único dado real y sensorialmente es la palabra o la escritura. Sin embargo, las figuras, sus caracteres, hechos y destinos no aparecen directamente en la palabra, sino mediatizados una vez más por algo diferente: por un estrato intermedio

¿En qué consiste, pues, lo especial del aparecer en la literatura? La siguiente reflexión nos permite dar con la respuesta más rápidamente. Raras veces habla el escritor directamente de lo anímico, de lo que se trata, del interior de las personas que presenta. Les gusta atenerse, por lo pronto, al exterior, a aquello que se ofrece en la vida diaria a los sentidos: los gestos, el habla, el movimiento humanos, su hacer o reaccionar; muestra a los hombres tal como los experimentamos en lo cotidiano, a partir de su expresión, tanto de la querida como de la no querida. Logra -con ello que la figura se nos haga intuible. Pero estas particularidades externas no son lo que realmente aparece. No son declaradas y envueltas por el escritor con el acontecer interno.

¿Por qué no expresa la palabra literaria estas cosas directamente? Hay una respuesta sencilla: porque la palabra, al hablar directamente de las cosas anímicas, es abstracta e incapaz y sólo dice lo común. Lo dicho se hace conceptual y no intuible.; pero lo que importa a la literatura es la concreción e intuitividad. Sólo lo intuible es inmediato y convincente. Por ello, trata la literatura de llevarnos a "ver" en los rasgos externos de las personas su interior, tal como en la vida diaria vemos en el prójimo su estado de ánimo, pensamientos, excitación, pasión, sin que nos hablen de ello. Pues todo ser humano se revela ininterrumpidamente en el hacer y dejar hacer visibles, lo mismo que en el habla audible (sea lo que fuere de lo que hable). Lo hace sin quererlo, se "traiciona". La literatura se beneficia con ello: deja que sus figuras se revelen a sí mismas, se traicionen; las muestra en situaciones cambiantes y deja que se caractericen a sí mismas por su comportamiento. Lo que alcanza con ello es su interior anímico, su temor y su esperanza, su angustia, su desconfianza...

El escritor no habla de estas cosas como el psicólogo, no prepara la vida anímica sobre una mesa de operaciones, no analiza. En vez de los conceptos tajantemente definidos aparecen las imágenes concretas de la vida, las escenas que muestra, las situaciones en las que hace presentarse a las personas. Las abstracciones conceptuales le sirven, muy económicamente, de ayuda. Quien las emplea de continuo, no es escritor.

Así surge en la literatura un estrato intermedio, que es en verdad tan irreal como el trasfondo auténtico y, sin embargo es inmediatamente intuible según el modo de lo sensible, si bien no se dirige a los sentidos mismos, sino a la fantasía. Hace surgir en forma concreta la imagen de las personas en la facultad de representación. Forma así una especie de segundo primer plano, que toma el papel de lo sensiblemente dado en todo lo que sigue. Pues la representación literaria exige tal miembro intermedio.

Al mentar la palabra, de modo inmediato, la multiplicidad objetiva de este estrato intermedio, sucede el milagro de que se constituya en la fantasía todo un mundo de cosas, personas y sucesos que tienen la concreción de lo perceptible, sin haber sido percibidos. Esta multiplicidad objetiva intuible es el reino de la perceptibilidad que aparece.

Don Juan
(Ángela)
Fragmento
Azorín

En la mano de Ángela luce una magnífica esmeralda. La mano de Ángela es una mano que no nos cansamos de contemplar sobre la seda joyante de un traje, en la página blanca de un libro, perdiéndose entre la melenita rubia de un niño, es una mano imperativa e indulgente. Ángela tiene estas alternativas de indulgencia y de imperio, de actividad y de languidez. Camina presurosa por la casa, lo ve todo, todo procura que esté limpio. A los criados no les tolera negligencia, pero sabe mandarles con afabilidad. Cuando está todo ordenado y limpio, Ángela se sienta, pone la mano en la rodilla y clava la vista en la esmeralda. Hay, entonces, en su cara un arrebol de epicureísmo satisfecho. La comida está dispuesta y va a ser servida. Tres o cuatro invitados se sientan diariamente a la mesa. Todo ha sido preparado por Ángela, su mano blanca, carnosita, ha ido delicadamente de una parte a otra. Ángela está sentada. Se repliega voluptuosamente sobre sí misma, su barbilla redonda es más carnosita que antes. ¿En qué piensa Ángela? En profundo silencio está el comedor. Nítido el mantel, brillan sobre la nitidez el cristal limpio y las piezas de argentería. Ángela sale de sus ensueños. Ya se sientan a la mesa la familia y los invitados. Resuena el ruido de la porcelana y de la plata. Hay un ligero ambiente de enrarecimiento y de voluptuosidad. La mano de Ángela, con su esmeralda, reposa un momento sobre el mantel: blanco, rosa y verde.

La obra de teatro y el arte del actor

La desventaja de la literatura, que acabamos de mencionar [la de no poseer un primer plano sensible inmediato], se equilibra en el arte dramático —pero sólo porque en él se interpola un segundo arte y un segundo artista entre la literatura propiamente dicha y el lector: el arte escénico y el actor. Con ello se traslada el estrato intermedio a la realidad, se lo sustrae a la fantasía reproductora y se lo lleva a la perceptibilidad efectiva. El "primer plano irreal" se realiza; el estrato objetivo en el que se mueven, hablan y despliegan sus gestos espacio-temporalmente las figuras literarias, se hace visible y audible, se hace inmediatamente experimentable. El lector se convierte en espectador.

Con ello cambian varias cosas. Lo primero es la interpolación del arte interpretativo mismo entre el creador espiritual y el contemplador de la obra. El teatro es un arte de segundo orden —lo que no ha de entenderse en sentido peyorativo. La

literatura se hace dependiente de él, tiene que tomarlo en cuenta, pensar en él (en posibilidad escénica, teatralidad, efecto escénico); necesita ahora actores, director y todo un aparato real; necesita, escenario, proscenio, decorado, en una palabra: el teatro. El escritor no puede acercarse directamente a su público, tiene que ser aceptado por el teatro; experimenta pues por lo pronto la reacción, muy selectiva, del otro gremio: los dramaturgos.

Lo segundo en cambiar es que la obra literaria misma adopta otra forma de aparición. El dispositivo externo del escenario crea una limitación de tipo propio, emparentada con el efecto del marco en la pintura. La literatura —al ser "representada"— necesita ser destacada con mayor fuerza de la conexión real de la vida, por el hecho de que hace visibles las figuras literarias y audible su discurso. La "escena" misma tiene el efecto de destacar, no "es" el mundo, sólo "significa" el mundo. El proscenio es una frontera insuperable, la obra de teatro no la franquea nunca.

En esta medida puede decirse: la representación teatral no complica la relación de estratos de la literatura, sino que la simplifica. Sólo ahora —al unirse con el rendimiento de la escena— se encuentra la obra literaria en exacto paralelo con la obra de las artes plásticas: ya no se dirige a la fantasía del contemplador (como lector), sino directamente al ver y al oír sensibles.

Y con ello llegamos a lo tercero: la obra literaria se hace dependiente, también en cuanto al contenido, del arte del actor. Pues la realización del estrato intermedio no es obra del escritor, sino del mimo. Sobre él recae toda la configuración de los detalles sensorialmente apresables. Tiene libertad de acción por lo que toca a innumerables particularidades de género imponderable. Lo hace co-configurador de la obra y casi coautor. En esta medida está muy lejos de ser un mero artista reproductor; a su manera y dentro de sus límites es también un artista productor.

Pues el escritor no puede determinar firmemente todos los detalles perceptibles de la acción, pues, para ello, resulta demasiado dura su materia: la palabra. Necesita del representante congenial, que acabe de formar lo que él ha formado en el habla y, por ello, sólo a medias; que lo conforme del todo y le dé vida. Esto sólo puede hacerlo el actor al añadir los detalles que faltan. Esto lo hace el actor a través de su propia persona. Su persona se convierte en instrumento, su acción en medio— para la aparición de la otra persona representada, de la figura contemplada y mentada por el escritor.

Este es el significado de que el actor "represente". Y con ello se afirma que su trabajo es arte auténtico, creador. Se ve con mayor claridad en la representación teatral fracasada; pues no todo aquel que domina el oficio es artista. Decimos entonces que "no se acertó" con el papel y con ello queremos decir que la figura contemplada por el autor no ha sido representada cabalmente. Justo porque el actor tiene la libertad de conformar, puede equivocarse. El gran actor es sólo el congenial, capaz de configurar el detalle imponderable por un sentimiento certero del espíritu de su papel.

Por otra parte, en el gran arte de representación se hace visible la libertad de la configuración creadora. De hecho, la obra de teatro es distinta en cada representación. La concepción del autor (o del director) la modifica.

El escritor y el actor representan los mismos sucesos, conflictos, pasiones y las mismas figuras. Pero el escritor conforma, en la palabra, sólo hasta alcanzar la media concreción; también tiene que dirigirse a la fantasía del lector que completa lo que falta. Para ello, forma en un material duradero, pues no hay nada que dure más que la escritura (que puede ser copiada, multiplicada, aun sin entendimiento); forma, por así decirlo, "para la eternidad". El actor forma, al "representar", lo meramente escrito; forma así por completo lo formado a medias, le da la plena concreción y la intuibilidad sensible. Pero forma en un material efímero, en el habla audible y en el movimiento visible, el gesto, la mímica. Esto es lo más pasajero de lo pasajero. En suma, forma sólo para el instante.

Por ello, el arte del actor es y seguirá siendo arte del instante y "la posteridad no teje coronas para el mimo". Junto a las interpretaciones que proporciona, la obra del escritor —en su "media" concreción— permanece inamovible y se ofrece siempre a nuevas interpretaciones. A ello se debe que sea el escritor el que sobrevive unívocamente en la conciencia de la posteridad.

En la acción teatral se presentan también los dos estratos de la obra de arte. La acción auténtica, el "drama" en cuanto tal, sigue siendo irreal en la representación teatral. Lo único real es la palabra hablada, la mímica y demás movimientos de las personas, los gestos, el diálogo, en suma, lo visible y audible de la escena. La "escena" misma, entendida como parte de la acción, sigue siendo irreal. La acción pertenece tanto antes como después a la aparición, lo visible y audible es sólo aquello en lo cual y por medio de lo cual aparece. Ella misma se desarrolla en el nivel de las situaciones anímicas y de las resoluciones, de odio y de amor, del padecer y del triunfar, de los destinos y del modo en que son llevados.

Se trata evidentemente de otro nivel. Todo esto permanece siempre irreal. Tampoco debe llegar a ser real. El actor no ama ni odia, no padece, y el destino que presenta no es el suyo. Todo esto sólo "aparece".

Justo lo decisivo en el arte teatral y escénico es que ni las figuras mismas, ni el destino ni la acción —es decir, todo lo que de hecho importa— se realicen. Y sólo así es posible que el espectador admire y, en general, advierta el arte del actor. Si el espectador quisiera tomar los sucesos de la escena por reales, desaparecería para él todo el trabajo de quien representa.

Justo lo decisivo en el arte teatral y escénico es que ni las figuras mismas, ni el destino ni la acción —es decir, todo lo que de hecho importa— se realicen. Y sólo así es posible que el espectador admire y, en general, advierta el arte del actor. Si el espectador quisiera tomar los sucesos de la escena por reales, desaparecería para él todo el trabajo de quien representa. El sentido de la representación trágica tendría que trocarse en

crudeza moral, y el de la cómica en falta de sentimientos. No hay teatro que exija tal cosa del espectador. Todas las teorías que hablan aquí de "ilusión", es decir, de simulación de un suceso real, son fundamentalmente falsas. La conciencia infantil que en el teatro sucumbe en realidad a la ilusión, no es una conciencia estética.

En verdad, es justo a la inversa: el conocimiento natural de suyo, que acompaña a todo contemplar y todo oír, acerca del ser actuado y de la irrealidad de la acción que transcurre en el escenario, es la condición imprescindible del contemplar y gozar estéticamente. Esto da a lo representado el efecto de la ingravidez. Sólo así es posible que el sentido de la obra de teatro sea importante y significativo, aun sublime, sin que el teatro deje de ser teatro.

Tenemos en la representación escénica la misma estratificación que forma la ley fundamental de toda literatura y de todas las artes representativas en general. Sólo que ha sido desplazada en cuanto al contenido. La "obra de teatro" es el desplazamiento de la "perceptibilidad que aparece" hacia la realidad y la percepción efectiva. Así, el primer miembro del trasfondo aun cercano a los sentidos pasa al primer plano. Pero sólo el primero; todo lo demás, la acción misma y las personas que accionan, sigue siendo mera aparición. Y donde se co-aprehende como tal el actuar mismo, se separa claramente la acción de él y se la aprehende como algo irreal.

Del aparecer en las artes no representativas: Música, arquitectura y ornamentación

La belleza en la música

Nicolai Hartmann

Ahora bien, la pregunta de la estética —que concierne tan justamente a la esencia de estas artes— es ésta: ¿se trata en ellas [en las artes no representativas o no figurativas] del mismo género de belleza que en las artes representativas? ¿O acaso se presenta aquí un segundo género de belleza? ¿Quizá no toda belleza es del mismo género? ¿O quizá, en el fondo, toda belleza es de distinto género, y así tendría razón, en un sentido nuevo, la tendencia de la pura estética formal?.

En la música, la sucesión y conexión de los tonos debe valer como estrato real y primer plano. Se pregunta, por tanto, ¿hay en la obra musical algo que se eleve por encima de los sonidos oídos sensorialmente y que se hace apresable al oyente musical como algo que flota por encima de ellos? ¿hay algo que esté detrás de los sonidos y se destaque de ellos y forme así, a través de ellos, el trasfondo que aparece, de tal modo que siga siendo auténtico y verdadero contenido musical?

Puede mostrarse que lo hay. Pero debe buscárselo donde puede ser encontrado —no más allá del mundo de los sonidos sino junto a él y aun dentro de su género.

Pues la música —una "pieza", una composición, una "frase"— no es sólo lo audible sensiblemente; sino que se trata siempre de algo "audible musicalmente", que precisa una síntesis en la conciencia receptiva muy diferente de la que puede proporcionar el puro oír acústico. Este algo distinto es un todo mayor y forma el trasfondo que no es ya sensible.

Lo que se deja "oír junto" en forma puramente sensible, es un producto sonoro muy limitado. Una sonata, una frase o aun un preludio no se disuelve ni con mucho en ello. Desde luego, se oye en uno en forma realmente sensible (puramente acústica) una sucesión limitada de sonidos, lo mismo que una sucesión de armonías, pero sólo en la medida en que alcanza la retención acústica (el "todavía resuena" de lo que se acaba de oír). Y la retención no alcanza más allá de unos cuantos segundos, sobre todo cuando la música sigue y los nuevos sonidos ocupan, borrándose continuamente, el lugar de lo desaparecido temporalmente.

Además: es ya una imposibilidad musical oír junto (sensible-acústicamente) toda la masa de los tonos y armonías de una "frase", pues entregaría una desarmonía insoportable. El oír es un sentido temporal y la música es un arte temporal. Una "frase" se extiende temporalmente, consiste justo de la sucesión— una sucesión mucho más extensa que el alcance de la retención.

Por consiguiente, en ningún instante de su sonar extendido temporalmente es un todo conjunto. La frase necesita tiempo, pasa por nuestro oído, tiene su duración; en todo instante para el oyente sólo está presente un trozo. Y sin embargo, para el oyente no es algo roto, sino que lo aprehende como una conexión, como un todo. Así sucede, cuando menos, en el auténtico oír "musical": es apresado, sin tener en cuenta su estar disgregado en los estadios temporales, como un conjunto —no, desde luego, como algo temporalmente simultáneo, pero sí como algo que se corresponde, como unidad.

Esta unidad sigue siendo temporal, pero no simultaneidad. También una sucesión puede, como tal, ser unidad. Sólo que aquí la unidad no se produce en el oír sensible, sino sólo en la realización de una síntesis, que debe resultar en un oír musical —en contraposición al oír sensible. Pues lo que constituye el producto sonoro musical de la frase no es el sonido instantáneo, sino sólo el todo en la unidad de su sucesión. Y sólo a partir de este todo recibe el detalle estructurado —lo audible sensiblemente en unidad — su sentido.

La música lleva a unidad y totalidad cerrada lo disgregado en la sucesión temporal. Esta síntesis se realiza en el oír musical mismo. Pero no se realiza de golpe, sino sucesivamente, en el transcurso del oír sensible, y por razón de una unidad y cerrazón interior muy determinadas de la obra musical. Pues ésta forma una conexión estructurada objetivamente, una construcción en la que todas las particularidades se refieren unas a otras (hacia adelante y hacia atrás); y estas referencias son apresadas a la vez, desde luego, sin reflexión y con absoluta naturalidad. Pues sólo en la medida en que son apresadas se experimenta la totalidad como tal en el cambio de los sonidos. Y sólo cuando se la experimenta, se comprende la obra musicalmente.

La unidad musical de la obra musical tiene de suyo el carácter de una síntesis. Esto es lo que significa el que sea una "composición" (*compositio* es una simple traducción de "síntesis"). Tal unidad no es audible sensorialmente. En esta medida es un auténtico aparecer y, a saber, algo que aparece a través del oír sensible. Pertenece, pues, al trasfondo de la obra musical.

BEATUS ILLE

Efrén Hernández

(Fragmento)

Mas que acerba y batida
la del que atento atrás vuelve el oído
y advierte, a la caída
de un velo, que el sonido.
del mundo es casi sólo un gran gemido.

que no enciman tanto
la estulticia, el rencor, el fraude, el viento,

cuanto como con llanto
inconcluso y lamento
se nutre, e inacabable sufrimiento.

Por su conciencia siente
distenderse, notoriamente oscura,
larga turba doliente,
hundida en desventura,
más digna de piedad que de censura.

La catedral

Agustín Barrios "Mangoré"

<https://youtu.be/NvTgRwJaAA8?t=240>