



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
Secretaría de Posgrado

Magister en Estética y Teoría del Arte

“Arte y desplazamiento simbólico de la angustia ante la finitud”

Una lectura del film *En presencia de un payaso*,
de Ingmar Bergman.

Prof. Federico Sagaspe
Directora de Tesis: Dra. Roxana Ynoub

La Plata, octubre de 2017

ÍNDICE

Agradecimientos.....	1
Introducción.....	4
Capítulo I	
<i>El arte. Una creación del hombre para su propio ser</i>	
I.1.Un recorrido por la noción de arte.....	18
I.2.Reflexiones sobre el arte en Occidente. Desde la Antigüedad hasta la autonomía de la Estética.....	20
I.3. El nacimiento de la Estética.....	37
I.4. Breves consideraciones hasta la actualidad.....	39
I.4.1. Las primeras vanguardias. Impresionismo y ruptura.....	43
Capítulo II	
<i>En torno al desplazamiento simbólico.</i>	
II.1. La noción de desplazamiento	51
II.2. Un acercamiento al símbolo.....	53
II.3. La interpretación simbólica.....	66
II.4. La interpretación en el arte.....	69
Capítulo III	
<i>El arte como barrera ontológica</i>	
III.1. Las barreras ontológicas.....	80
III.2. El No como representación de lo temido.....	83
III.3. Las barreras ontológicas como permanente creación del hombre.....	89
III.4. El hombre y lo simbólico.....	92
III.5. La barrera ante la angustia existencial.....	100
Capítulo IV	
<i>El circo de la vida y de la muerte</i>	
IV.1. La música de Schubert y la apertura a la pregunta.....	108
IV.2. En presencia de un payaso.....	123
IV.3. Una empresa conjunta	127
IV.4 El escenario de la vida y de la muerte.....	129
Conclusiones	
El arte y el gozo del conocimiento.....	140
Bibliografía.....	154

Agradecimientos

A la Dra. Roxana Ynoub, mi Directora, por concederme el privilegio de acompañarme en este proyecto, de escucharme y aconsejarme. Por su apoyo, su incentivo y su humildad. Por su cordial, enriquecedor y desinteresado magisterio, fundamental para llevar a cabo esta Tesis.

A la Dra. Marta Zátanyi, por su generosidad intelectual, su estímulo, por la calidez de sus oportunas palabras, por ser un reflejo de dedicación y amor al arte, por su influencia docente como motivación para escribir este trabajo.

A la Profesora Adriana Rogliano, por introducirme en el mundo de la Estética y posibilitarme crecer en esa disciplina, al apoyarme y permitirme enseñar durante tantos años junto a ella. Por su presencia permanente, sus diálogos, su sinceridad y su amistad.

A la Facultad de Bellas Artes, sus Autoridades, por haberme dado la oportunidad de formarme como alumno y como docente.

Introducción

Introducción

El presente trabajo fue concebido a partir de sistematizar aquellos interrogantes e intereses surgidos durante el cursado del Magíster en Estética y Teoría del Arte, los cuales, a lo largo del tiempo, fueron conformando particulares problemáticas y concepciones vinculadas al arte.

Este proceso de búsqueda y profundización se encontraba impulsado, canalizado y en estrecha reciprocidad con la labor docente llevada a cabo en la asignatura *Estética*. Una actividad de este tipo implica la exposición y el diálogo cotidiano con otros docentes y alumnos, situación que conlleva una formulación y una reformulación conceptual permanente.

Asimismo, la propia experiencia como productor y espectador de arte, generaba cuestionamientos que no podían ser resueltos desde los estudios técnicos-formales de cada disciplina. Por este motivo, aparece la Estética como punto de apoyo que ofrece un abordaje *complejo*, entrelazado, del fenómeno artístico. Es decir, un estudio que atienda al arte no sólo desde lo procedimental, sino también, considerando otras perspectivas que le son propias como disciplina filosófica.

Las indagaciones planteadas se caracterizaron por temáticas tendientes a determinar de qué modos se conciben, producen y perciben las obras de arte, admitidas como creaciones hechas por y para el hombre, dentro de un andamiaje simbólico igualmente elaborado por él y para él, en tanto se proyecta, descubre y transforma la situación en la que se encuentra inmerso.

En este sentido, partimos de concebir el hombre como *ser en el mundo*, según la definición de Martin Heidegger en *Ser y Tiempo*¹. No es la intención en este trabajo -dada la no especificidad y el desvío que significaría- abordar una exégesis del Ser en Heidegger. Por este motivo, nuestro punto de partida no es una pregunta sobre el *ser*, sino el asumir el hombre como *ser en el mundo*.

Desde aquí, entendiendo al arte como parte de ese *mundo* en el que el hombre es -y el cual, a su vez, no es sin el hombre-, enfatizamos la creación

¹ HEIDDEGER, Martin, *Ser y Tiempo*, traducción de José Gaos, Buenos Aires, F.C.E, 1991.

artística y la experiencia estética como modos específicos de concebir, producir y descubrir el hombre su *mundo* y su propio *ser en el mundo*.

Al hablar de *ser-en-el mundo*, entendemos el *mundo* no como naturaleza, no como entes que rodean al individuo, sino como una trama constituida por intencionalidades y sentidos que emergen de la relación entre el hombre y las cosas, los útiles y los *otros seres ahí* en tanto se proyecta. De este modo, el individuo mismo, en situación, desoculta aquello con lo que se relaciona al proyectarse.

Pero, en tanto arrojado, el hombre se encuentra inicialmente en una situación que no eligió, en un *mundo* que lo antecede, mundo que alguna vez fue *proyecto* de otros y desde el cual parte hacia sus posibles. No obstante, encontramos que no se halla condenado a esa realidad en la que es involuntariamente inmerso, sino que, proyectándose, encuentra la posibilidad de modificar lo dado, aún con los condicionamientos de su *circunstancia*. Por esto, no debe ser entendido el individuo como un mero producto de la realidad, sino, fundamentalmente, como productor, responsable de lo que implican sus elecciones en su hacer y en su hacerse.

El ser-ahí, es entonces *ser posible*. Siempre está *por ser*, constituyéndose al elegir. El hombre se funda por posibilidades; por alternativas que se le presentan en su *ahí*, a partir de las cuales deberá optar por una, anulando las demás. En este transcurso se encuentra con las cosas y con los *otros*, en un mundo ya “interpretado”, pre-comprendido, que le sirve como condición primaria de cualquier experiencia y proyecto posible.

De este modo, se descubre el hombre como un ser entre *otros*, pero con la característica distintiva de ser un *ser* que se pregunta por su *ser* y su entorno. Esos otros, de quienes, en cierta medida, depende su realidad, son diversos seres-ahí, otros *ser-con*. Martín Heidegger señala en su libro *Ser y tiempo*, que no aprehendemos a ese *otro* como una *cosa-humana* a la mano como a los *útiles*, ni como algo *ante los ojos*, sino que lo encontramos como *otro*, con el cual coexistimos en un mundo compartido².

Consecuentemente, situado en el mundo con los *otros*, el *ser-ahí* encuentra la necesidad de figurar sus experiencias, sus deseos (incluso el

² Ibíd., pp. 134-135.

deseo entendido como la posesión del deseo del *otro*), temores y expectativas. Aquí, aparece la palabra como un modo primigenio de simbolizar. Al encontrar la oportunidad de dar cuenta de un pensamiento y de poder comunicarlo -tanto a lo concreto como lo posible-, el hombre descubre y amplía el mundo, al tiempo que vislumbra la posibilidad de trascender su propia experiencia, de *con-vivir*. Coexiste *con* en el lenguaje.

No obstante, debe cuidarse de no reducir al lenguaje a un mero mediador, no debe ser distinguido como un *ser para*. El lenguaje no sólo permite comunicar lo pensado o nombrar una cosa, sino que es algo más fundacional: somos en el lenguaje. Por medio de éste instalamos la realidad y nos instalamos en ella. Es a través del lenguaje que conseguimos *develar*, aprehender, ordenar y explicitar la realidad. El pensamiento y el mundo cobran forma a través del lenguaje. Todo lo comprendido lo es en el lenguaje. El hombre se manifiesta como un ente que habla; o bien, citando a Ernst Cassirer, como *un animal simbólico*.

En consecuencia, se presenta una posibilidad y una imposibilidad: podemos pensar hasta donde podemos llegar con el lenguaje.

Al respecto, el filósofo chino Lao Tse nos enseña que “aquel que sabe darle nombre a las cosas no debe olvidar que existe lo innombrable”; afirmación con la cual nos señala hacia aquello que está más allá de lo humanamente decible y que solemos ignorar. Aunque también podemos esforzarnos por pensar y nombrar, como un modo de darle forma, de rodearlo, de traerlo a la seguridad de nuestro territorio “humano”.

Asimismo, entendemos que el *ser-ahí*, en tanto situado y arrojado a sus posibles, al entrar en relación con el mundo, ama, teme, crea, piensa. Es así como la afectividad, la acción, la reflexión, cada conducta en particular, *devela* de un modo insustituible nuestro *ahí* y nuestros posibles. Ineludiblemente, desde el proyectarse, se descubre la situación y el mundo en el que nos realizamos.

No obstante, siguiendo nuevamente a Heidegger, todo proyecto resulta atravesado por la posibilidad de morir, y, por ende, por la imposibilidad de ser realizado. En este punto, el reconocimiento más difícil de ser proyecto irremediable hacia la muerte y la instauración de la *angustia* como temple de

ánimo que patentiza tal develamiento, resultan constituyentes de la existencia auténtica e indicador del hombre que eligió responsablemente su proyecto individual.

Este “encontrarse” en la angustia ante la posibilidad de la nada, ante “la imposibilidad esencial de una determinabilidad”³, ante la inevitable posibilidad de morir -a solas-, es lo que le permite al ser-ahí elegir seguir *siendo*, proyectarse, libremente, aun sabiendo de su finitud. Y ese es un privilegio distintivamente humano que le permite modificar su relación con el *mundo* y lo vuelve responsable de su ser.

No obstante, puede llegar el hombre a no soportar el peso de la nada. A querer permanecer refugiado bajo los *otros*, supeditado a las decisiones ya tomadas por *otros*, a los distintos dogmas, a las respuestas asumidas, a lo instaurado. Es decir, sumergirse en el impersonal del *se*, en la *inautenticidad*, caer en el *Uno* (das Man), hacer lo que *se dice* que debe hacerse para no elegir por él y no asumir las responsabilidades de una decisión. De esta manera, escoge el *ser-ahí* quedarse cobijado por un anonimato que le otorga invisibilidad, seguridad e impunidad en la cotidianidad, tal como puede advertirse en las obras teatrales de Eugene Ionesco y sus *clichés*⁴.

No son éstos, modos de proceder que se juzguen éticamente sino gnoseológicamente. No es malo el existente inauténtico, sino que tiene vedado el acceso al conocimiento a causa de esa muralla de palabrerío que instaló entre él y la realidad para no afrontar aquello a lo que le teme.

Desde aquí, observamos cómo el hombre, al proyectarse en situación, encuentra limitaciones, riesgos, libertad y responsabilidades.

Todo proyecto y pensamiento factible resulta, como quedó expresado, a partir de una herencia que lo cimienta y lo condiciona. Dicha herencia se muestra establecida en obras y pensamientos de esos otros seres ahí que nos anteceden. Por tanto, nuestra *situación* emerge como los proyectos de esos *otros* predecesores, a partir de los cuales obtenemos el punto de partida desde el cual afrontamos nuestros posibles.

³ HEIDEGGER, Martin, *¿Qué es metafísica?*, Madrid, Alianza, 1956, p.54.

⁴ Ver *La cantante calva*, obra teatral representante del teatro del absurdo.

En este juego dialéctico de apertura y cierre que le ofrece *lo dado*, de libertad limitada, es que el hombre consigue construir, reconstruir y ampliar su hábitat, su *mundo*. Esto es, modificar su *ahí*, entendido no sólo como algo material, sino también conceptual. Allí donde sus percepciones y conocimientos pueden modificarse, ampliarse, aumenta el hombre su mundo y sus *posibles*.

De este modo, para poder constituirse y sostenerse, para dar sentido, para humanizarse, el hombre construye su morada considerando la fragilidad que le es propia. Fragilidad que señala finitud, límite, imposibilidad, y es percibida ante los abismos (en alemán *Abgrun*, sin fondo, sin fundamento), ante lo desconocido, ante lo infinito, ante lo “indecible”. Por esto, el hombre necesita instaurar límites para no precipitarse y hacer el mundo habitable, menos hostil.

Aparecen así, de acuerdo con lo señalado por Marta Zátanyi en su libro *Arte y Creación*, las denominadas *barreras ontológicas*, conformadas por el Arte, la Religión, la Ciencia y la Filosofía⁵.

Estas creaciones que supieron institucionalizarse de diferentes modos, dan cuenta de un concebir el hombre concreto su existencia en la *totalidad*, al tiempo que le otorgan un continente afectivo-intelectual que le permite conocer (se), experimentar(se), crear(se), percibir(se), y proyectar(se), considerando sus deseos, miedos, angustias, anhelos, posibilidades y limitaciones.

La barrera, como tal, señala un límite y una seguridad. Podemos contemplar contenidos por la barrera, sin precipitarnos. Conocer en la experiencia aquellas cosas que de otro modo resultarían inaccesibles, dado el temor que suscita el abismo o a causa de las limitaciones propias de la condición humana. Es decir, abarcados por la barrera experimentamos más allá de la imposibilidad fáctica de encontrarnos en un lugar; ante lo cual, logramos aumentar el conocimiento de lo posible, de nuestra realidad, en una experiencia liberadora del *ahí*. El límite se instaura, con apariencia de oxímoron, como una necesaria posibilidad.

De este modo, las barreras contienen al hombre, le permiten erigirse y *desplazar* su *angustia* en su permanente edificación. M. Zátanyi las define como un sistema defensivo con rango ontológico.

⁵ ZÁTANYI, Marta, *Arte y Creación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007, pp. 13-14.

Dentro de estas barreras nos ocupa especialmente el tema del arte. El mismo es abordado a partir de la definición desarrollada por la mencionada autora en *Arte y Creación*, texto en el cual determina el arte como *desplazamiento simbólico*. Aparece en esta condición simbólica el *sine qua non* de la expresión artística: sin símbolo no hay arte.

El desplazamiento que da sentido a este trabajo es el desplazamiento ante *angustia existencial*. Este afecto se da ante el reconocimiento de la finitud, ante la posibilidad de morir, de caer en un abismo en el que no podemos resbalar sin pagar un alto precio, esto es dejar de ser posibilidad.

Pero esta *angustia*, como ya fue esbozado, forma parte de la misma condición humana. Por esto, puja, como todo lo humano, por ser dicho a través de lo simbólico.

Consecuentemente, se expresa de diversos modos en las barreras ontológicas, pero es en el arte donde alcanza su máxima posibilidad de exposición y empiria. No postulamos que, entre el Arte, la Religión, la Ciencia y la Filosofía -en cuanto barreras, en cuanto distintas esferas de la vida misma-, existan diferencias que puedan expresar una supremacía de una sobre la otra. Entendemos que son todas ellas, con sus particularidades -en el qué y en el cómo-, vías para interpretar y construir el mundo, sentidos. En consecuencia, cada barrera ontológica da cuenta de diversas vías para relacionarse con lo otro, de humanizarse, de *realizar la vida* contenidos, limitando los abismos.

Con todo, en virtud de la angustia ante la existencia que nos ocupa, entendemos que la experiencia estética no promete salvación, ni la posibilidad de sanar ni de evadir el dolor; como tampoco la oportunidad de ocultar o retrasar lo inevitable. El arte no nos evita la contradicción; sino, por el contrario, en tanto nos enfrenta a ese *aún no* en el que solemos ampararnos, a la inautenticidad en la que la cotidianeidad nos sumerge; posibilita experimentar sin riesgos y desocultar aquello que podemos no querer ver sin pagar un alto precio. El lenguaje poético nos propone universos experimentables más allá de lo fácticamente establecido y amplía nuestra experiencia de posibles. En consecuencia, somos modificados en la experiencia estética al ampliar nuestros saberes, nuestro mundo -ese mismo mundo que nos otorga un soporte sobre el cual realizamos una determinada lectura- y enriquecer nuestra

relación con él. Por medio de la experiencia estética podemos conquistar nuestra libertad, vivir *auténticamente*.

Llegado este punto podemos justificar para este *trabajo*, nuestro abordaje del *arte como desplazamiento simbólico ante la angustia existencial*. En consecuencia, queda establecida una relación entre la obra de arte como símbolo y la experiencia estética como develadora del mismo a través de un proceso de interpretación. Relación que conlleva y manifiesta la condición del arte de ser experiencia de conocimiento que deviene en autocomprensión.

Entendemos que ante la obra de arte nos encontramos con un mundo por ella desplegado, el cual, visto desde nuestra situación, con nuestros *prejuicios*, nuestro capital cultural, nuestra historia, nos incita a interpretarlo, a habitarlo, y con ello conocernos a nosotros mismos en la experiencia estética. Esta es la fusión de horizontes -expresada por Hans-Georg Gadamer- que permite acreditar el encuentro entre el pasado y el presente en toda interpretación.

En síntesis, la obra de arte es aquí tomada como símbolo que debe ser develado, interpretado, mediante un acto hermenéutico.

El término símbolo, es aquí concebido a partir de la obra de Paul Ricoeur. Este autor francés, en su libro *Freud: Una interpretación de la cultura*, lo determina como “una expresión lingüística de doble sentido que requiere una interpretación, y la interpretación un trabajo de comprensión que se propone descifrar los símbolos”⁶.

En el símbolo hay algo por develar, por des-ocultar; hay algo que se oculta en lo mostrado. Esta situación de opacidad en la transparencia, considerando el aspecto simbólico de toda creación artística, resulta propia de la obra de arte y su lenguaje

El filósofo francés mencionado, amplía su noción de símbolo al referir que éste “presupone signos que ya tienen un sentido primario, literal, manifiesto, y que, a través de este sentido, remiten a otro”⁷. Es ese mismo mostrar-ocultando el que sentencia al precisar:

⁶ RICOEUR, Paul, *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1990, p.12.

⁷ *Ibíd.*, p. 15.

“Restrinjo, pues, deliberadamente la noción de símbolo a las expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples”.⁸

Desde esta posición, concebimos la necesidad de considerar al receptor de la obra de arte en nuestro trabajo, entendido activamente, como “lector”, dado que todo trabajo de interpretación supone un intérprete con su propio horizonte de comprensión. El lector representa ese alguien en situación hacia quién está dirigido el discurso, dado que todo discurso tiene la característica de estar orientado, implícita o explícitamente, hacia alguien.

Mediante el proceso hermenéutico, interpretativo, se determina que significa una obra para nosotros aquí y ahora, aportando con cada lectura una nueva mirada sobre la misma; a la vez que -producto del diálogo entre obra y receptor-, se modifica y amplía nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos.

Ricoeur destaca esa facultad que tiene el lector de *comprenderse ante la obra*, al considerar como una dimensión de la noción de texto, que “el texto es la mediación por la cual nos comprendemos a nosotros mismos”⁹. Posteriormente contradice la tradición del *cogito* y la pretensión del sujeto de conocerse a sí mismo por intuición inmediata, al sostener que “*sólo nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos depositados en las obras culturales*”.¹⁰

En virtud de lo expuesto, entendemos por hermenéutica a un tipo de interpretación que, siguiendo a Ricoeur, podemos denominar *interpretación simbólica*.¹¹

En su ensayo *La función hermenéutica del distanciamiento*, en *Del texto a la acción II*, especifica aún más la tarea de la hermenéutica al pronunciar:

⁸ Loc. cit.

⁹ RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción II*, Buenos Aires, F.C.E, 2010, p.108.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 109.

¹¹ YNOUB, Roxana, *Metodología y Hermenéutica*, en *El poder y la vida. Modulaciones epistemológicas*. Esther Díaz, comp. Ed: Biblos y Universidad Nacional de Lanús. Buenos Aires, 2012, p.235.

“Mi tesis es que la anulación de una referencia de primer grado, operada por la ficción y la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberada una referencia segunda, que se conecta con el mundo no sólo ya en el nivel de los objetos manipulables, sino en el nivel que Husserl designaba con la expresión *Lebenswelt*¹² y Heidegger con la de *ser en el mundo*. Esta dimensión referencial absolutamente original de la obra de ficción y de poesía plantea, en mi opinión, el problema hermenéutico fundamental. Si ya no podemos definir la búsqueda de la hermenéutica por la búsqueda de otro y de sus intenciones psicológicas que se disimulan detrás del texto, y si no queremos reducir la interpretación a la deconstrucción de las estructuras, ¿qué es lo que queda para interpretar? Mi respuesta será: interpretar es explicitar el tipo de ser-en-el mundo desplegado ante el texto”¹³

Conforme las definiciones hasta aquí señaladas, podemos concluir que el presente trabajo se enmarca dentro de las denominadas investigaciones interpretativas, especificándose a su vez como investigación de fenómenos culturales.

El diseño de esta investigación lo presenta como un estudio “denso”.

Dado que lo que se propone en el presente trabajo es estudiar el desplazamiento simbólico de la angustia ante la muerte, vehiculizada en la expresión artística como barrera ontológica, podemos enunciar las siguientes situaciones como características del hombre que se angustia y de cómo el arte permite desplazar simbólicamente.

Las siguientes referencias, a modo de hipótesis interpretativas, se tornan condición indispensable al observar las obras analizadas en este trabajo:

- ❖ El hombre, arrojado al mundo hacia sus posibles, descubre que puede morir en una de esas posibilidades. Debe afrontar que es un ser para la muerte.
- ❖ El hombre se *encuentra* angustiado ante la posibilidad de morir, pero esta angustia es reveladora. Puede hacerse responsable de su propia vida y vivir auténticamente o esconderse en el anonimato. La angustia permite develar.
- ❖ La creación artística permite expresar esta situación y vehiculizar lo temible.
- ❖ La obra de arte, desde lo simbólico, enfrenta al hombre a lo que en la cotidianeidad se oculta. Promueve la interrogación.

¹² Suele ser traducido como "mundo vivido" o "mundo de la vida". El mundo de la vida es para Husserl nuestro mundo diario, el mundo en el que vivimos cotidianamente nuestras actividades.

¹³ RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción II*, buenos Aires, F.C.E., 2010, p.107.

- ❖ Mediante el diálogo con la obra se experimenta más allá de lo fáctico. Adquiere el hombre un conocimiento que le permite ampliar su morada, sus posibles, modificar su horizonte.
- ❖ El hombre construye las *barreras ontológicas*, como parte del universo simbólico que le permite afrontar y dar cuenta de la existencia; conquistar su *ser para la muerte*; construir sentido.

De acuerdo a las definiciones de Paul Ricoeur esgrimidas anteriormente, el material a investigar se concibe como *expresión* portadora de un sentido de segundo grado, latente, el cual puede ser develado mediante un trabajo de interpretación.

Para realizar este trabajo, se distingue como principal material significativo el film *En presencia de un payaso*¹⁴, de Ingmar Bergman. Dicho largometraje es considerado plausible de hacer visible el arte como desplazamiento simbólico ante la angustia, a partir de una particular interpretación sobre las escenas, personajes y escenarios.

El tratamiento del material propuesto es propio de las *hipótesis hermenéuticas*, las cuales son entendidas como “una proposición que postula, a título de conjetura, una interpretación o lectura sobre determinado material o fenómeno, que será tomado como material significativo”¹⁵, conforme un marco conceptual asumido.

Llegado este punto, entendemos como “material significativo” a cualquier materialidad sensorialmente capturable que adviene a una función sígnica. “Advenir a una función sígnica supone que esa materialidad reenvía a otra cosa, o más precisamente, hay función sígnica si ese reenvío reenvía a un significado o sentido”¹⁶

Las obras estudiadas, son analizadas proyectando sobre ellas la trama conceptual para ello establecida. De este modo cobran dimensión y justificación las variables, los indicadores y la interpretación. Las observaciones

¹⁴ *En presencia de un payaso*. Suecia, 1997. Ingmar BERGMAN. Título original: Larmar och gör sig till.

¹⁵ YNOUB, Roxana, op.cit., p.237.

¹⁶ *Ibid.*, p.238.

se respaldan en analogías postuladas entre el material significativo y la significación postulada.

Se entiende, por tanto, considerar:

Variable	Indicador
Aparición de la angustia	Discontinuidad en las conductas. Reflexión. Sensación de la <i>nada</i> que debe “llenarse”.
Existencia autentica/inauténtica.	Aceptación de ser un <i>ser</i> que va a morir / Negación de <i>ser</i> para la muerte. La <i>caída</i> .
Aceptación de la angustia existencial	Encontrar sentido a la existencia y a la finitud. Reconocer como propia la <i>posibilidad</i> de morir.
Negación de la angustia	Mecanismos de ocultamiento y desvíos ante la posibilidad de morir. La muerte del <i>otro</i> como espectáculo. La <i>caída</i> . El <i>aún no</i> .
Desplazamiento simbólico	La creación artística como vía para representar lo inevitable, lo relativamente desconocido o aquello a lo que se le teme, asumido o no. Experimentar y anticipar sin riesgos, aumentando el conocimiento sobre nosotros mismos y nuestro mundo.

Cabe destacar que el film de Bergman no constituye la única obra a analizar, pero sí la vertebral en este trabajo. Se consideró también reseñar el ciclo de lieder *Winterreise*, de Schubert dada la importancia particular que tiene en esta obra cinematográfica. Estas canciones que nos relata el *viaje de invierno* (tal cual es su traducción) realizado por un típico viajero romántico, puede mostrarnos como la huida ante un amor no correspondido, suscita una *errancia* que conlleva inautenticidad.

Esta obra, a su vez, podría en sí misma tomarse como desplazamiento simbólico de su autor Franz Schubert, competencia que resulta sugerida dentro de la misma película. La obra dentro de la obra puede verse en esta situación.

La elección del film se encuentra fundamentada en las posibilidades de análisis que el mismo ofrece desde nuestra óptica. Postulamos que, durante su desarrollo, se evidencia como diversas expresiones artísticas (música, cine, teatro, poesía) desplazan el tema de la angustia ante la muerte, y permiten abordarla y visibilizarla de un modo particular a través de la experiencia estética. Asimismo, entendemos que para que dicha experiencia sea posible, la obra de arte debe ser contemplada como tal; no como espectáculo que llena un tiempo vacío, por cuyas palabras, imágenes y sonidos nos deslizamos como en una conversación frívola y sin interés. La obra de arte proporciona una experiencia que nos sitúa dentro de su propia lógica, de sus reglas, lo cual pone en cuestionamiento nuestro habituado devenir, nuestras percepciones, nuestros condicionamientos, acrecentando el modo en el que percibimos el mundo y nuestros posibles, al permitir desocultar lo oculto en la cotidianidad.

La inautenticidad, bajo el *Uno*, es la modalidad en la que en la cotidianidad se da, regularmente, la existencia. Así, se oculta la angustia, se niega la posibilidad de morir, se resigna nuestra subjetividad y se nos convierte en uno más del montón. El dramaturgo Eugene Ionesco, nos permitirá observar en la "Cantante calva", como el hombre puede caer en la *inautenticidad* cobijado en el anonimato del *se dice, del uno*. Dicha obra nos presenta, mediante el *absurdo* que plantean los personajes en sus diálogos, los tres elementos de la inautenticidad que considera Heidegger: la *habladuría*, la *avidez de novedades o curiosidad* y la *ambigüedad*. Tal comportamiento, tal uso del lenguaje, habilita que éste no resulte develador sino enmascarador, en

consecuencia, el existente inauténtico comprende por lo que “se dice” y vive acrítica y pasatistamente

En síntesis, a partir de concebir el arte como desplazamiento simbólico de la angustia existencial, privativa de un *ser-en-el-mundo*, abordaremos el film en *Presencia de un payaso* como material signifiante que permite demostrar esta posición.

Tomada esta película como material principal, la misma ha sido entrecruzada con otras creaciones artísticas que puedan completar o validar lo observado.

Para llegar a cabo el presente trabajo, se proyectó un capitulo del siguiente modo:

- El *Capítulo 1* presenta un recorrido histórico por las principales nociones de arte de la Antigüedad hasta el nacimiento de la Estética como disciplina filosófica autónoma, para presentar luego la definición propuesta en este trabajo.
- En el *Capítulo 2* se analizan los conceptos de desplazamiento, símbolo y el de interpretación simbólica, a fin de establecer de qué modo son en este trabajo concebidos.
- En el *Capítulo 3* se desarrolla el concepto de barreras ontológicas y el desplazamiento simbólico ante la *angustia*.
- El *Capítulo 4* se presenta el análisis realizado sobre el film y de las otras obras citadas como validaciones convergentes.
- Por último, se presentan las *Conclusiones*, entre las cuales se encuentran temáticas plausibles de ser desarrolladas en otras instancias.

Llegado este punto, resulta importante resaltar que el modo de análisis presentado justifica el realizar estudios de los elementos técnicos de las obras sólo en casos que puedan resultar relevantes a la interpretación propuesta, dado que no se trata de un estudio técnico ni morfológico. La intención no fue conformar una propedéutica técnica-procedimental, sino un modo de “leer”, abordar y entender las obras de arte conforme el marco teórico expuesto.

Capítulo I

El arte.

Una creación del hombre para su propio ser

I.1 Un recorrido por la noción de arte

El arte aparece en la historia de la humanidad como una creación hecha por y para el hombre.

El argumento de que el arte sea *para* el hombre no significa que éste, como *ser en el mundo*, lo conciba como un útil, y que en ese *uso* se agote esta relación. Por el contrario, debe entenderse que no es posible apreciar el *arte* como tal, en su integridad, con una actitud tecnológica; es decir, con una orientación que entienda a las cosas como simples recursos disponibles para ser usados.

La relación entre el hombre y el arte es mucho más originaria, compleja y profunda. Es creación del hombre, realizada para él mismo, para su propio ser. El arte surge fundado en un *mundo*, pero a la vez resulta parte fundante de éste.

A lo largo de la historia de Occidente, la misma palabra *arte* fue sufriendo transformaciones en su apreciación, por lo cual sólo puede entenderse íntegramente, si se considera la *totalidad* de la cual resulta expresión y es, como dijimos, parte fundante

Dado que la creación artística emerge como producto de un hombre atravesado por sus *circunstancias* -así como lo son, indefectiblemente, las interpretaciones que puedan hacerse de las mismas-; para poder comprender los diversos modos de pensar, producir y percibir el arte, resulta indispensable prestarle atención al marco histórico que lo contiene y le da sentido, sin olvidar que el mismo acto de aprehenderlo será también un acto *situado*. No es posible lectura alguna inocente, sin prejuicios, de ninguna historia, de ningún relato; y la *Historia del Arte* no se encuentra exenta de condicionamientos.

Esto no quiere decir que por medio de la obra de arte ilustremos un período de la historia; o bien, que necesariamente podamos comprender mejor la vida de un artista estudiando sus producciones artísticas. Tampoco significa que la historia de por sí, ni la biografía de un autor, nos clarifique la apreciación de una obra de arte. Emilio Estiú, en su texto *Arte y posibilidad*¹⁷, señala que

¹⁷ ESTIÚ, Emilio, *Arte y posibilidad*, en Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires 1950, tomo III, pp. 1440-1444.

en el arte se retiene algo de la vida de su creador, que nuestra vida comprende la de la cultura, pero en el producto “late una vida que es más que vida”.

Por este motivo, resulta inconsistente pretender una lectura que aprehenda la obra en su totalidad.

No obstante, la obra de arte contemplada estéticamente, demanda una interpretación diferente a la de la Historia como disciplina. Los interrogantes y las categorías de análisis de la Estética no se centran sobre las obras como relato de un pasado reconstruible; sino como apertura al poder ser, al todavía no. Su dominio no es el cuándo, el dónde, el cómo, en qué circunstancias; sino lo posible, develar nuestro propio *ser en el mundo*.

Sin duda que resulta hartamente dificultoso, sino absurdo, reducir a una definición unívoca, universal y eternamente válida eso que llamamos *arte*, dado que su apreciación semántica es, asimismo, una construcción humana. Al respecto, Theodor W. Adorno (1903 - 1969), señala en su *Teoría Estética*, que “el arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas. Su concepto no puede definirse”¹⁸.

En este capítulo, realizaremos un recorrido por algunos autores y pensamientos que marcaron la reflexión estética en Occidente, desde la Antigüedad -dado que aquí se inicia la reflexión sistemática acerca del arte, con lo cual se gestan, paulatinamente, la mayoría de los conceptos y categorías que, ciertamente resignificados, se mantienen en la actualidad- hasta la autonomía de la Estética como disciplina filosófica.

Si bien abordaremos brevemente los siglos siguientes a la autonomía del juicio de gusto, la intención es destacar el extenso proceso que permitió pensar el arte sin el condicionamiento de otras esferas del conocimiento, de otras disciplinas de estudio; o, mejor dicho, con el auxilio de las mismas. Es decir, desde en una interrelación disciplinaria, no en un vínculo de subordinación.

En tal sentido, se buscará exponer las diversas maneras que el hombre tuvo de crear y relacionarse con el arte, entendido como un modo de producción, representación y contemplación que lo identifica y diferencia de los demás seres vivos.

¹⁸ ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, Buenos Aires, Ediciones Argentina, 1984, p.11.

I. 2 Reflexiones sobre el arte en Occidente.

Desde la Antigüedad hasta la autonomía de la Estética

Podemos encontrar expresado el ideal de belleza griego en las inscripciones del Templo de Delfos: “Lo más exacto es lo más Bello”, “Respeta el límite”, “Odia la hybris” y “Nada en exceso”.

A partir de estas máximas inferimos que la belleza en la Antigüedad no era una cualidad ligada exclusivamente a las producciones “artísticas”, sino que también podía llegar a calificarse “bellas” las creaciones de la naturaleza tanto como las conductas humanas. Con todo, en un plano físico, las cosas bellas debían tener ciertas condiciones -que dieran cuenta de las citadas inscripciones-, como armonía, proporción y luminosidad.

Puede observarse en el diálogo platónico *Hippias Mayor*, la variedad de cosas que podían ser consideradas bellas por entonces; lo cual suscita la dificultad de diferenciar una multiplicidad posible de cosas bellas, de lo Bello; de aquello que hace que las cosas sean bellas.

En el siglo VI a.C., Pitágoras de Samos, como era propio en las indagaciones de su época, observó el Universo y lo llamó Cosmos. Según este filósofo griego, existe en el Cosmos un orden dinámico, por el cual, el movimiento de los astros, se ajusta en un todo armónico. Si orden y armonía eran propiedades del Cosmos, lo opuesto al Cosmos, la falta de armonía sería el Caos.

El número, responsable de la armonía universal, se reflejaba en los fenómenos. Esta concepción de *armonía* se extendía por analogía a la música, la cual expresaba ese orden interno que la estructura de las cosas debía poseer. Luego, armonía y proporción -ligado a lo visual- se trasladarían como regla a cualquier producción artística. Los pitagóricos emparentaban indivisiblemente la belleza con la armonía.

La perfecta proporción —conocido posteriormente como el número áureo— se convertiría en garantía manifiesta de equilibrio y belleza. Bajo esta premisa, los artistas construían desde un templo (y establecían, por ejemplo, la distancia entre las columnas), hasta una escultura o una pintura.

Euclides (siglo III a.C.) explicó esta proporción en una recta, al enunciar que cuando ésta es dividida, y mantiene con el segmento mayor, una relación igual a la que éste último tiene con el segmento menor, la misma ha sido distribuida conforme la proporción áurea.

Pero en tanto este número áureo tenía decimales (1.618), el escultor Policleto, en el siglo V a.C., ya había expresado una proporcionalidad de números enteros en el cuerpo humano. El llamado *Canon de Policleto* definía que el cuerpo humano era en total siete veces lo que la cabeza medía.

En cuanto al *arte*, los griegos no tenían en la Antigüedad un único vocablo para referirse a las producciones que posteriormente serían juzgadas como *artísticas*.

Es posible entender la carencia de un vocablo que distinguiese en particular a esas creaciones, evidencia cómo aquello que hoy designamos *arte*, estaba por entonces inseparablemente ligado a otras esferas fundamentales de la vida, como la religión y la política. El hecho de no denominarlo demuestra que los griegos no necesitaban dar cuenta de una experiencia propiamente “estética”, autónoma, relacionada con aquellas creaciones que hoy denominamos artísticas.

En este sentido, utilizaron, por un lado, el término *poiesis* (en griego *ποίησις*) para designar un modo de acción productivo, creativo e inventivo. Este vocablo abarcaba, en un principio, toda creación artística o artesanal. El sustantivo *poiesis*, etimológicamente, se vincula al verbo *poiéo*; cuyo infinitivo *poiein* significa hacer, fabricar, producir.

Platón, en el *Banquete*, define a la *poiesis* como una acción productiva que determina un paso del *no-ser al ser*: “todo lo que es causa de que algo, sea lo que sea, pase del no ser al ser, es creación, de suerte que todas las actividades que entran en la esfera de todas las artes son creaciones y los artesanos de éstas, creadores o poetas”¹⁹.

Sin embargo, menciona que no a todos los creadores se los llama “poetas”, sino que, a partir de ese concepto general de *creación*, se separa la música y el arte métrico. De esta manera, *poiesis* se referiría, en forma específica, sólo a estas últimas expresiones artísticas.

¹⁹ PLATÓN, *El banquete*, Madrid, Alianza, 205b, 2001.

Por otra parte, los griegos emplearon la palabra *techné* (en griego τέχνη) para designar aquello que en el paso del no-ser al ser, involucraba un saber hacer, un saber reglado, una destreza manual, una habilidad mental, un oficio.

Por esto, resulta desatinado identificar sin más a la palabra *techné* con nuestras actuales expresiones artísticas. Entendido como *técnica* que supone un saber hacer, este término podía abracar la oratoria -como arte de la persuasión-, la estrategia -arte de la guerra²⁰-, hasta las producciones del carpintero. Todos ellos producían guiados por reglas, con *techné*.

Platón, en el dialogo *Ión*, se propone precisar el arte de los poetas y los rapsodas. Para ello diferencia las producciones poéticas, vinculadas a la *poiesis* -de donde deriva precisamente el término poesía-, de las de la *techné*.

En el texto mencionado, plantea una conversación entre Sócrates y el rapsoda Ión, en la cual el filósofo afirma que el poeta no tiene conocimiento alguno acerca de sus producciones. Declara firmemente que no es un oficio lo que hace que el poeta recite admirablemente a Homero, sino que lo elabora movilizado por un poder divino. El rapsoda entra en trance y las palabras lo invaden, no se pronuncia guiado por reglas. Por este motivo, entiende que, si el rapsoda poseyese *techné*, utilizaría el conocimiento de las reglas para aplicarlas análogamente a otro poeta, y así, conmover al auditorio de igual modo que lo hace al recitar Homero.

En cuanto a los poetas épicos, afirma que éstos hacen bellos poemas no por su oficio, sino poseídos también por cierto poder que le es ajeno. El poeta crea en estado de *enthousiasmos*. Es decir, fuera de sí, poseído por una Musa, convertido en un “médium”.

Hesíodo, en el siglo VIII a. C., contemporáneo a Homero, ya invocaba a las Musas en sus textos: “¡Salud, hijas de Zeus! Otorgadme el hechizo de vuestro canto”, “¡Dichoso aquél de quien se prendan las Musas!, Dulce le brota la voz de la boca”, escribe en su *Teogonía*.

Por su parte, el fundador de la Academia de Atenas retoma en *Fedro* este asunto al afirmar que el poeta posee una clase particular de locura que

²⁰Sun Tzu, militar chino, escribió en el siglo IV a. C., el *Arte de la Guerra*. Este libro tuvo una profunda influencia a lo largo de la historia en grandes personalidades del combate, como Napoleón, El emperador francés también fue a un destacado teórico de la estrategia militar.

proviene de las Musas. Otros tipos de locura se observan en los rituales de iniciación, en el enamorado y en el adivino.

La carencia de conocimiento que poseían los artistas imitadores respecto de sus producciones, llevó a que Platón los excluya, en el *Libro X* de la *República (Politeia)*, de su Estado modelo.

En este diálogo tardío, de madurez, ya desarrollada su teoría de las Ideas, entiende que las obras de los poetas son imitación (*mímesis*), igual que la de los pintores, dado que reproducen cosas existentes en el mundo sensible (*kósmos horatós*). Estas últimas, conocidas por medio de los sentidos, son a su vez reproducción de una *Idea*²¹ que se encuentra en el Mundo Inteligible (*kósmos noetós*), realidad primera y verdadera.

Las Ideas, inmateriales, eternas e inmutables, constituyen los modelos, arquetipos, de la realidad sensible. Seguidamente, las cosas del mundo sensible, múltiples, contingentes y mutables, constituyen el modelo a imitar por el artista. Sólo en la Idea se da el verdadero conocimiento. En el mundo sensible únicamente es posible la *doxa*, la opinión. Desde aquí, el arte se encuentra en el extremo contrario de la ciencia, del verdadero conocimiento (*episteme*).

Para ilustrar esto, Platón acude en la *República, Libro X*, al ejemplo de las tres camas. Señala que el fabricante de camas construye algo en *apariencia* semejante a la Idea. Aproximado en apariencia, pero material, efímero y mutable. El pintor, por su parte, al tomar como modelo esa realidad sensible e imitarla, produce un objeto que resulta imitación de una imitación. Hace la cama, pero también en apariencia. Una apariencia aún más degradada, dado que se ubica en una relación de tercer grado en relación con la Idea.

Sin embargo, aunque advirtamos que el artesano también imita, Platón reserva en este diálogo el término *imitador* para el pintor. El arte del pintor es *techné mimetiké* (arte imitativo), y él, *mimetés* (imitador).

Dado que estos artistas se dedicaban a la producción de imágenes (*eidolopoitiqué*), de fantasmas con ilusión de realidad, sus creaciones no

²¹ El término Idea proviene del griego *eidos*, el cual a su vez deriva del verbo *eido*, que significa ver. Platón relaciona la Idea con lo inteligible.

resultaban útiles a la Polis (a diferencia de los artesanos), y por tanto no sería conveniente incluirlos en la República. Bajo premisas educativas, tampoco la poesía, era vista de un modo provechoso para la formación de los jóvenes.

Todos los poetas, desde Homero, y los pintores, debían ser excluidos. El autor de *La Odisea* imita en sus poemas las virtudes de un héroe, pero no puede él mismo producir esas virtudes en la *Polis*. Sólo si se presentara como himnos en honor a los dioses, o se utilizara para hablar de las virtudes de hombres representativos, podría llegar a tornarse admisible el arte poético.

Por su parte, la música era considerada peligrosa en virtud de sus posibles efectos sobre los oyentes, del encanto que podría llegar a engendrar en los mismos. Así la exhibe la flauta de Pan, que hacía danzar a los ciervos en el bosque; o la lira de Orfeo, que enamoró a Eurídice y durmió al cancerbero en el Hades. Llegó a encontrarse en la música una fuerza oscura, un poder capaz de engendrar situaciones de hipnosis en los espectadores; efectos que podían curarlos de males, pero también producirles arrebatos y desequilibrios.

Estas facultades musicales no pasaron desapercibidas a Platón, quién no dudó en tomar los recaudos necesarios a fin de erigir su República. En *Las Leyes*, diálogo tardío, se vale del placer que produce la música, con fines educativos. Sólo los modos y las composiciones que templen el espíritu de los hombres, alaben a los dioses o alienten a los soldados a la batalla serían permitidos. Luego de una selección que debiera ser realizada por aquellos hombres con más formación, se podría proscribir la música contraria al Estado.

No corresponde a un verdadero juez calificar a la música por el placer, como lo hace la multitud, sino por su capacidad de imitar la Belleza, ligada con lo Bueno.

Con influencia pitagórica, Platón encontraría belleza y virtud en la medida y la proporción. Lo bueno y lo bello se conciernen indivisiblemente. Se presenta aquí el concepto de *kalokagathía*²² que impregnó el arte griego en la Antigüedad.

El discípulo y amigo de Platón, Aristóteles de Estagira -pero como el mismo se llamó "más amigo de la verdad"- define a lo bello con las

²²Este término suele ser traducido del griego como *kalós*: bello, y *agathós*: bueno, donde lo bueno es bello y lo bello por tanto lleva a lo bueno, en una relación necesaria e indivisible.

características del orden y la justa medida, y en esto no parece alejarse mucho de su maestro.

La *Poética* constituye una especie de propedéutica acerca de cómo construir adecuadamente una tragedia. La creación artística debía estar dirigida por la razón, por reglas que conlleven orden y medida.

No obstante, redefine el estagirita la relación entre poesía y mimesis, con lo que dignifica y jerarquiza al arte poético. Revierte el sentido negativo que su maestro le daba a la mimesis, al señalar que la “imitación es connatural al hombre desde niño [...] y es gracias a la misma que inicia su aprendizaje.”²³ A través de la mimesis podemos alcanzar conocimiento, no es mero reflejo en un espejo.

Al respecto, manifiesta Aristóteles, en el Capítulo III de su *Poética*, que la poesía es superior a la historia, ya que “[...] el historiador cuenta las cosas del modo en que sucedieron, y el poeta cuenta lo que podría haber sucedido. A esto se debe que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia”.²⁴

Para acentuar esta distinción introduce la noción de *verosimilitud* (del griego *eikos*). Destaca Aristóteles que la tragedia -en tanto imitación de acciones nobles y elevadas- se relaciona con lo verosímil (posible y universal) y no con lo verdadero (particular), como la historia. Señala, de igual modo, que la finalidad de la tragedia es producir *catarsis* en los espectadores, proceso mediante el cual la audiencia se purifica de las pasiones de temor y piedad. En este acto catártico, el espectador equilibra la psique, se *templa*. Un individuo templado, ecuánime, contribuye al equilibrio y la justicia de la Polis. El orden, la medida, la proporción, la templanza, aquí y allá.

En relación a la interpretación musical, rescata el estagirita su estudio en los jóvenes para que éstos pudiesen obtener la capacidad de emitir juicios precisos cuando adultos, diferenciándose de simples ejecutantes y jueces aficionados. También reconoce Aristóteles efectos catárticos en la música, tal como lo había hecho Pitágoras.

²³Ibíd. p.37.

²⁴ARISTÓTELES, *Poética*, Buenos Aires, Ediciones Andrómeda, 2004, p.55.

En el siglo I a.C., el arquitecto romano Vitrubio, continúa la línea de pensamiento que, a través del número y la proporción, encontraba la justa medida y la armonía. En este sentido, resaltó la importancia del número cuatro entre los demás, al exponer que un cuadrado podía contener proporcionalmente la figura del cuerpo humano. De este modo, un hombre de pie, con sus brazos extendidos, tendría la misma longitud en su ancho que en su alto.

En el siglo III, Plotino (205-270), considerado el fundador del neoplatonismo y el más importante filósofo griego de los últimos siglos de la Antigüedad, entendió que el hombre, para percibir lo bello, debía purificarse y poseer en sí mismo la belleza. Esto lo haría a través de un recorrido ascendente en busca de lo Uno. Todo procede del *Uno* y todo debe retornar a ese origen:

“Hay que acostumbrar, pues, al alma a mirar por sí misma, primero las ocupaciones bellas; después cuantas obras bellas realizan no las artes, sino los llamados varones buenos; a continuación, pon la vista en el alma de los que realizan las obras bellas. ¿Que cómo puedes ver la clase de belleza que posee un alma buena? Retírate a ti mismo y mira. Y si no te ves aún bello, entonces, como el escultor de una estatua que debe salir bella quita aquí, raspa allá, pule esto y limpia lo otro hasta que saca un rostro bello coronando la estatua, así tú también quita todo lo superfluo, alinea todo lo torcido, limpia y abrillanta todo lo oscuro y no ceses de «labrar» tu propia estatua hasta que se encienda en ti el divinal esplendor de la virtud, hasta que veas «a la morigeración asentada en un santo pedestal»²⁵

El mundo inteligible, describe Plotino, se encuentra conformado por tres *hipóstasis* o sustancias. En primer lugar, se sitúa el *Uno*, inspirado en el Bien platónico. Esta primera hipóstasis, por *emanación* de su superabundancia, engendra el *Nous* (o Intelecto). Luego se encuentra el *Alma* (Alma del Mundo), y debajo de ésta, se ubica lo sensible. Lo Bello, según Plotino, se despliega en estas tres instancias:

“Y, por tanto, la investigación de lo bello debe ir paralela a la de lo bueno; y la de lo feo, a la de lo malo. Y así, lo primero de todo hay que colocar a la Beldad, que es lo mismo que el Bien. De éste procede inmediatamente la Inteligencia en calidad de lo bello. El Alma, en cambio, es bella por la

²⁵ PLOTINO, *Enéada I*, Madrid, Editorial Gredos, 1982, p.291.

Inteligencia, mientras que las demás cosas son ya bellas por obra del Alma, porque las conforma, tanto las que entran en el ámbito de las acciones como las que entran en el de las ocupaciones. E incluso los cuerpos, cuantos son calificados de bellos, es ya el Alma quien los hace tales. Porque como el Alma es cosa divina y una como porción de lo bello, cuantas cosas toca y somete las hace bellas en la medida en que son capaces de participar.”²⁶

La belleza sensible, “fantasmas que ornamentan la materia”, debe dar paso a las bellezas ulteriores contemplada por el alma que se eleva. En lo sensible, el color es bello dado su predominio sobre la tenebrosidad de la materia, por la presencia de la luz, que es incorpórea.

Contradice Plotino la teoría que ligaba la belleza con la simetría (que supone partes) y la entiende como unidad, simplicidad y luminosidad; dando lugar a una estética de la luz, que, junto a la estética de la proporción, aparecerán en la Edad Media como las dos líneas fundamentales del arte.

La palabra griega *techné* fue traducida por los latinos por el vocablo *ars*, del cual deriva precisamente nuestro término *arte*, relacionado con una técnica reglada susceptible de ser aprendida y explicada racionalmente. El término *ars*, tampoco designaba por entonces lo que hoy entendemos por arte. El herrero, el carpintero y hasta el seductor, eran considerados artistas, dado que poseían una cierta destreza en sus ocupaciones para producir.

En el período de transición que se dio entre el mundo antiguo y el medieval, se desarrolla un arte paleocristiano que, en líneas generales, comienza en el Siglo I y se prolonga hasta el siglo VI.

Dentro de las producciones artísticas -con gran contenido religioso- podemos encontrar desde modestas pinturas en las catacumbas y esculturas en los sarcófagos, -producidas durante la persecución religiosa-, hasta imponentes Basílicas -luego de ser declarada la libertad de culto-. La aparición y la expansión del cristianismo, presentará al arte como un instrumento de salvación.

Durante esa primera etapa de persecución religiosa, las obras cristianas resultaban humildes en recursos; ya que los primeros cristianos, además de apremiados políticamente, eran mayormente pobres. A partir del Edicto de Milán, decretado por Constantino en el año 313, se detuvo el hostigamiento

²⁶ *Ibíd.*, p. 287.

hacia los seguidores de Cristo, lo que favoreció la difusión del cristianismo y la construcción de grandes templos.

El mencionado Edicto, instituyó la libertad de culto y estableció al cristianismo como la religión oficial del Imperio. Por este motivo, el arte religioso sería promovido desde las más altas autoridades eclesiásticas y políticas, ya sea con fines gubernamentales -como unificación social y expresión de poder-, o como medio para representar la divinidad y favorecer la formación religiosa.

Los primeros Padres de la Iglesia, con influencias pitagórica, entendían que la música cristiana podía restablecer, por medio del canto, el equilibrio instaurado en el Universo a través de la Creación. Distinguían la *música pagana*, anterior a Cristo, de la *música cristiana* San Basilio, en el Siglo II, afirmaba que el salmo da tranquilidad al espíritu, calma las pasiones y modera sus desarreglos.

San Agustín de Hipona (354-430), considerado el último filósofo y corolario de la Antigüedad, buscaba fervientemente conciliar razón y fe. Convertido en devoto cristiano a una edad adulta, concebía de un modo complementario el creer y el entender. Sostenía que, si bien había que entender y explicar las creencias, la razón no puede nunca contradecir a la fe.

Esta importancia otorgada al estudio y la contemplación religiosa, no le eran ajenos a la música.

El Obispo de Hipona apuntaba que el que canta ora dos veces, alaba con alegría; y le otorgaba a la música supremacía entre las artes, por estar hecha de números y armonía, lo que implica belleza y plenitud.

Las leyes musicales tenían para San Agustín un fundamento racional, por esto define a la música como *scientia bene modulanti* (ciencia de medir bien), en una clara muestra del influjo pitagórico y platónico experimentado. La *ciencia* de la música no era adjudicada a los intérpretes, sino a los compositores, ya que como *scientia*, se dirigía exclusivamente al conocimiento teórico.

La obra de San Agustín se trasladaría a la Edad Media a través de diversos pensadores, como San Anselmo y San Buenaventura.

El arte acentúa y desarrolla su vínculo con la religión en la Edad Media. Esta etapa de la historia que abarcó 1000 años, estuvo delimitada por la caída de dos ciudades e imperios. Su inicio estuvo marcado por el declive de Roma en el año 476 d.C., a causa de las invasiones bárbaras; y su finalización, por la caída de Constantinopla, capital del Imperio bizantino, en manos de los turcos otomanos.

La Edad Media, calificada como “edad oscura”, fue denominada así, peyorativamente, al ser considerada simplemente una transición entre la Antigüedad y el Renacimiento; entre un período de supuesto gran esplendor y un presente excelso.

Lo cierto es que, a lo largo de sus diez siglos, no fue ni un periodo uniforme ni carente de sensibilidad estética. Su pluralidad es clara. Comienza con la caída de Roma, atraviesa crisis religiosas, políticas, pestes y problemas demográficos. No obstante, en esos siglos se logra perfeccionar los medios de transporte -sobre todo marítimos, que permiten conquistar los mares, las rutas comerciales, y favorecer el comercio-, las técnicas de cultivo, se inventa la brújula, la pólvora y la imprenta. No reconocer en la actualidad el valor y la riqueza de esta etapa, sería un acto de ignorancia.

En el arte, las obras religiosas transmitían un mensaje de esperanza en la *otra* vida. La eternidad en la gloria de Dios era la meta de la existencia, la vida después de la muerte era la verdadera vida.

En tanto el arte clásico estuvo signado por la proporción y el antropocentrismo, en esta etapa se vuelve más *simbólico*. La espiritualidad transmitida, la belleza inmaterial que implicaba eternidad y divinidad, era más elevada que la belleza del cuerpo. Los característicos íconos podían dar cuenta de la valoración que poseía el cuerpo humano, al considerar la falta de proporción en sus representaciones. Los mosaicos y las pinturas, alejados de todo naturalismo, no transmitían emociones directas, sino espiritualidad.

Si bien el pensamiento medieval estuvo signado claramente por Platón, Aristóteles y la Patrística -sin duda las fuentes teóricas más citadas y comentadas-, no resultó esto un impedimento para que surgieran grandes pensadores. Umberto Eco señala en la introducción de *Arte y belleza en la estética medieval*, que “la cultura medieval tiene el sentido de la innovación,

pero se las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición (al contrario de la cultura moderna, que finge innovar, incluso cuando repite).”²⁷

El filósofo y teólogo romano Boecio (ca. 475/480-524), considerado la autoridad que enlaza la antigüedad con el medioevo, es quién recopila y transmite la teoría griega por medio de sus traducciones de Platón y Aristóteles. Rescata también conceptos centrales pitagóricos, como el de cosmos y proporción.

Asimismo, distingue tres tipos de música: la *mundana*, que es la música que emerge de la armonía del universo (nuevamente vemos aquí a Pitágoras y su “música de las esferas”); la *humana*, que como un canto interior da cuenta de la armonía existente entre el cuerpo y alma (precisamente es ésta quien percibe esa armonía interior), y la *instrumental*, propiamente producida por instrumentos. Las dos primeras, de orden intelectual, serían artes liberales. En cambio, la música instrumental era vista como producto de un “simple ejecutante”, mera reproducción de la *música mundana*.

Las nuevas prácticas sociales surgidas en la Edad Media, llevaron a que sea modificada la clasificación de las artes, dividiéndolas en Artes liberales y Artes Vulgares o Serviles.

En el primer grupo consideraron aquellas producciones que no implicaran un esfuerzo físico, sino intelectual. Su cultivo llevaría a la concreción de hombres libres.

En búsqueda de una enseñanza adecuada para los estudiantes del clero, Alcuino de York, en el siglo XI, instituyó dos grupos dentro de las siete artes liberales. Consideró a la gramática, la retórica y la dialéctica como las tres primeras artes liberales, las cuales, en su conjunto, formaban el *trivium* (tres vías). La geometría, la aritmética, la astronomía y la música, completaban las Artes Liberales, y se reunían bajo el nombre de *quadrivium* (cuatro vías). El trivium y el quadrivium tuvieron diferente valorización a lo largo de la Edad Media, pudiendo eventualmente destacarse, indistintamente, un grupo por sobre otro.

²⁷ ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997, p. 11.

El mismo Alcuino, tratadista y ministro de Carlomagno, traza un cuadro de las ciencias en el siguiente orden: Filosofía, Ética, Física, Lógica, Aritmética, Música, Geometría, Astronomía, Astrología, Mecánica, y Medicina.

La música, única de nuestras artes actuales considerada por entonces, era definida como “la disciplina que trata de los números que se descubren en los sonidos”.²⁸ El arte musical no se apartó demasiado de la concepción pitagórica y greco-helenística, por lo que continuaba siendo entendido como ciencia.

Por su parte, las *Artes Vulgares*, implicaban un esfuerzo físico, ensuciarse, por lo que tenían menos consideración que las Artes Liberales.

Este grupo podía contener actividades tan diversas, como un obrero de la construcción hasta un escultor.

Las catedrales y los monasterios, imponentes edificaciones de encuentro y formación religioso, se desarrollaron entre la majestuosa sencillez del románico y la esbelta elegancia del gótico. El diseño del espacio invitaba al encuentro con la divinidad. Los vitrales y frescos que allí se encontraban se convertían en la *biblia pauperum*, la Biblia para pobres, para los que no leían latín. Las obras de arte permitían llegar al pueblo el dogma de un modo accesible y “placentero”. Eran un modo de educar en la fe cristiana a los hombres para la salvación de sus almas.

La arquitectura románica (siglo XI-XIII) apelaba a amplios espacios, arcos de medio punto, y una oscuridad en su espacio interior que conlleve el recogimiento espiritual del creyente. La estructura característica de sus iglesias era en forma de cruz latina o griega, construida con gruesos muros. Esta distribución no permitía, al ingresar, contemplar la totalidad del templo. Las columnas dividían el espacio interior, reflejo de una sociedad segmentada, atravesada por una economía rural.

La pintura mural era frontal, bidimensional, con poco naturalismo. Es un arte menos ornamentado y más rústico respecto al arte bizantino, propio del imperio romano e oriente. La escultura, ubicada principalmente en el pórtico y

²⁸GERBERT, M. (1784), “Scriptores Ecclesiastii de Música Sacra Potissimum”, en FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*. Alianza, Madrid, 1988.

en los capiteles, también era vista en función de la estructura arquitectónica del templo y de su función didáctica.

En cuanto a lo musical, alrededor del siglo X aparece la polifonía como “cuerpo” de la línea, una línea, que al igual que el espacio figurativo, dejaba de ser única para la percepción.

En relación con manifestaciones que se dieron por fuera del ámbito religioso, la música pagana estuvo representada a partir del siglo XI por los trovadores y los juglares. Los primeros, principalmente franceses, eran músicos y poetas cortesanos formados en el *trivium* y el *quadrivium*. Tenían un origen noble y además componían sus propias obras. En Alemania fueron llamados *Minnesänger*.

La Península Ibérica, por su parte, desarrolló cantigas galaico-portuguesas. Algunas religiosas, como las Cantigas de Santa María, compuestas por el rey Alfonso X “El Sabio”; y otras profanas, con temas referidos al amor, la amistad, etc.

Músicos “populares” eran los juglares; intérpretes musicales que entretenían cantando historias recreativas. De origen humilde, solían cantar obras de los trovadores, aunque algunos también llegaron a ser cantautores.

Con el surgimiento paulatino de una nueva economía, una burguesía incipiente rompía la antigua configuración social de campesinos y señores feudales, demandaba refinamiento y fastuosidad, situación que fue promoviendo el arte gótico.

A partir de un importante desarrollo urbano, se impulsó la construcción de imponentes iglesias como muestra de poderío y prestigio. Todavía en forma de cruz latina, los templos mostraban a la nave central con mayor altura, al tiempo que la pintura y la escultura comenzaban a tomar independencia de la totalidad del edificio, apreciándose por sí mismas, y ya no en función de la totalidad.

Los muros de las nuevas iglesias, más livianos al no tener que soportar las bóvedas, detentaban ventanales en ojiva y circulares llamados “rosetones”, todos ellos luciendo vitrales que permitían interiores más luminosos. La luz (Dios) atravesaba e iluminaba los vitrales -cuyas ilustraciones expresaban la palabra de Dios (la Biblia)- y se hacía presente en el templo. En tanto, la

pintura, como consecuencia del menor tamaño de los muros, se desarrolló mayormente sobre tablas.

Las artes visuales se destacaron por el énfasis puesto en la luminosidad y el dramatismo de sus representaciones. Las representaciones religiosas, cobraron mayor realismo que en el románico. Los personajes representados exhibían de un modo directo y dramático toda su “humanidad”, sus sentimientos de esperanza, placer, dolor, consuelo, bienestar. El arte daba cuenta de la grandeza divina y de la adoración humana hacia el misterio.

El pensamiento más esclarecedor en cuanto arte y belleza en la Edad Media, lo encontramos en el filósofo y teólogo Santo Tomás (1224/1225-1274).

Este Doctor de la Iglesia definirá a la belleza en su *Suma Teológica*, como lo que agrada a la vista (“*id quod visum placet*”). En un sentido objetivo, la belleza debía poseer *proporción* (los sentidos se deleitan en lo proporcionad), *integridad* (que tenga las partes que le corresponden) y *claridad de la forma* (el resplandor de la forma -*resplendentia formae*- que se difunde por las partes proporcionadas de la materia).

Asimismo, lo bello, como experiencia humana -del sujeto a quién place la belleza- demanda la participación de los sentidos. La vista y el oído, vinculados más estrechamente al entendimiento, serían los más aptos para percibir la belleza.

La dignidad de la pintura y de la escultura, no sería reconocida sino hasta el Renacimiento.

El término *Renacimiento* fue primeramente utilizado por el poeta italiano Petrarca (1304-1374) -quien calificó como “oscura” a la Edad Media-, para designar el revitalizado estudio del aprendizaje clásico que se estaba llevando a cabo.

Por su parte, el historiador florentino Giorgio Vasari (1511-1574), llamó *Renacimiento* al resurgir del arte antiguo en la Italia del 1250, y que alcanzó su madurez entre los siglos XV y XVI.

Los hombres renacentistas rompieron conscientemente con la tradición inmediata, buscaron, deliberadamente, conformar algo superior a su pasado lindante, pero no por ello desecharon su historia. Los artistas italianos

encontraron en su antiguo pasado romano las tesis fundamentales de su propia creación.

A lo largo de esta etapa, se llegó a considerar a la pintura y a la escultura dentro de las *artes liberales* y ya no como *artes serviles*. Las expresiones artísticas se unían particularmente a la belleza, por lo que podían diferenciarse de otras actividades técnicas, ya sea por los medios como en los fines. Esta identificación entre arte y belleza atravesará, con sus particularidades, toda la historia del arte hasta la actualidad. Incluso para posicionar enfrente aquellas expresiones que procuraron disolver este vínculo.

No obstante, la expresión *Bellas Artes* no se menciona claramente sino hasta la Ilustración. D'Alambert utiliza esta locución en la Introducción a la *Enciclopedia*, para referirse a la pintura, la música, la escultura y la poesía.

La fuente de inspiración renacentista, con un arte más secular, se encontraba en los clásicos griegos, sus obras y sus textos. La búsqueda del conocimiento, como en los antiguos, estaba dirigida hacia el estudio de la naturaleza, pero ahora con la intención de dominarla. El conocimiento se relaciona con el poder, ya que el escrutar la naturaleza permitiría expansiones y conquistas comerciales.

En el arte, como en cualquier disciplina, era exigido un tratamiento "científico" para su favorable consideración. La medición y la precisión eran condiciones demandadas para el conocimiento, con lo que se fue reemplazando gradualmente el método lógico deductivo medieval por un método matemático. Galileo declaraba "conocer es medir".

En ese contexto, la música, por medio de la armonía musical, busca racionalizar el espacio sonoro, la pintura el espacio figurativo por medio de la perspectiva, y la escultura hace lo propio por medio de la armonía numérica.

Para esto se basan en la proporción áurea o divina proporción que heredan de la Antigüedad. Ya sea en la representación del cuerpo humano en una escultura o en la pintura, tanto como para diseñar cuestiones espaciales en un edificio, se ceñían a esta referencia matemática.

Leonardo da Vinci se convirtió en el más importante exponente de hombre renacentista. Poseedor de variados y profundos conocimientos era artista, investigador e inventor. En el arte desarrolló la pintura, el dibujo, y la escultura,

en tanto estudió biología, anatomía, geometría, entre otras disciplinas, ya que consideraba que el artista debía manejar, necesariamente, diversos campos del saber, tal como puede leerse en su *Tratado de Pintura*.

Los músicos también buscaron reducir la distancia existente entre teoría y praxis. El teórico y compositor musical italiano Gioseffo Zarlino (1517- 1590), resulta el primer gran exponente de esta línea de pensamiento, al estudiar y explicar que la relación existente entre los intervalos musicales no es arbitraria sino natural, lo que implica el desarrollo de una armonía musical sobre una base racional.

En virtud de la cantidad de transformaciones que produjo en la concepción del mundo y del hombre, tal como se desprende del Humanismo en boga, sería un error reducir el Renacimiento a un simple retorno a la Antigüedad.

Maquiavelo, renovó la doctrina política, Lutero la religiosa y Copérnico y Galileo modificaron radicalmente la relación del hombre con la naturaleza. La ciencia y la religión cobraban nuevos sentidos para el hombre. Un hombre más “protagonista” que establecía un vínculo directo con Dios -la reforma luterana- y convertía a la naturaleza en objeto de dominación, de estudio, no de contemplación.

El pensamiento renacentista también resultó afectado por los descubrimientos geográficos, como la llegada al continente americano. Este hecho dio cuenta de otras formas de vida y amplió la “imagen de hombre” europeizada y universalizada.

Sin embargo, la visión organicista del universo que atravesó todos los periodos hasta aquí mencionados, no sería modificada sino hasta el nacimiento del pensamiento científico y la aparición del sujeto cartesiano.

La modernidad se vincula necesariamente al progreso, adquiere conciencia de sí. La ciencia moderna estudia la naturaleza para dominarla, la “tortura para arrancarle sus secretos”, afirmaba Francis Bacon.

Una nueva teoría debía emanciparse de todo dogmatismo predecesor. Debía formular un nuevo método, un *método científico*, con la matemática como modelo. Si la filosofía anterior había sido deficiente, habría que buscar los motivos en sus silogismos y su subordinación al *criterio de autoridad*.

Descartes propone un nuevo método basado en cuatro reglas: *evidencia, análisis, síntesis y prueba*. La razón era considerada perfecta, y si el sujeto fallaba en la búsqueda del conocimiento era por una desatención del alma o por un prejuicio.

En la segunda de sus *Meditaciones Metafísicas*, el mencionado padre de la modernidad, sostiene como prueba de su propia existencia el hecho de estar pensando: *cogito ergo sum* (pienso por consiguiente existo). De este modo, lo pensado, el contenido del pensamiento puede ser falso, pero para esto no puede ser falso que el sujeto esté pensando. Existo mientras pienso. Se da una relación indivisible, simple, y por eso verdadera, entre el ser y el pensar. Soy una cosa (substancia) que piensa (*Je suis une chose qui pense*), afirma Descartes.

El siglo XVII es en música un racionalismo devenido de la filosofía cartesiana. Precisamente, Descartes intentó establecer una relación mecánica entre determinados intervalos y su repercusión anímica, resumiéndolos en una relación de causa y efecto. Si el Renacimiento buscaba retomar postulados griegos, este período desarrollará los doce modos mayores y menores que configurarán el aún vigente sistema tonal, además de nuevas formas y métodos compositivos.

Con el Barroco nace el melodrama y una indisoluble relación entre música y afectos. La Teoría de los Afectos, implicaba la representación de un solo afecto en cada obra musical, un monotematismo. Este período parecía estar destinado a producir emociones e impresionar al público de manera contundente. Se pierde el barniz de funcionalidad que revestía el arte en demanda de un placer que podemos comenzar a denominar "estético".

La Iglesia, luego de la Contrarreforma, busca usufructuar ese placer al promover un arte fastuoso que lleve al espectador a favorecer su religiosidad en la contemplación.

I.3 El nacimiento de la Estética

El siglo siguiente vio nacer a la Estética como disciplina filosófica de la mano de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), quién establece esa denominación, en virtud de su etimología. La palabra estética deriva del vocablo griego *aisthesis*, que se traduce como percibir por los sentidos.

En su obra *Aesthetica*, de 1750, Baumgarten plantea que la Estética, como ciencia del conocimiento sensible, persigue la perfección de este conocimiento, esto es la belleza.

Con influencias racionalistas, como la de Gottfried Leibniz, define a la *ciencia de lo bello* como *gnoseología inferior*, por debajo de la lógica que sería *gnoseología superior*. Constituiría así un conocimiento particular, sensible, diferente del racional, pero inferior. Esto la colocaría en un lugar intermedio entre el conocimiento claro y distinto de la lógica, y el conocimiento oscuro y confuso de la sensibilidad.

Paulatinamente, la belleza comienza a perder consideraciones metafísicas para ser encontrado en la obra de arte.

El teórico Charles Batteux (1713-1780), escribe, por entonces, su *Tratado de las bellas artes*, en el cual vincula, claramente, la belleza y el arte. Pintura, escultura, arquitectura, poesía, música eran consideradas *bellas artes* por este autor, grupo al que D'Alambert le añadiría la danza.

En años posteriores, Immanuel Kant criticará a la *diosa razón*, poniéndole límite a la posibilidad del conocimiento, al sostener que no podemos conocer aquello que más nos interesa, lo metafísico -como Dios, el alma- por medio de la razón pura.

En cuanto al arte, encuentra que el *juicio de gusto*, enunciado a partir de un "yo trascendental" con pretensiones de universalidad, tiene su base en un sentimiento. Este juicio de gusto, estético, es reflexionante, dado que lo predicado (*Esta flor es bella*) no nos dice nada del objeto (no es un juicio lógico) sino de cómo juzga el sujeto a través del sentimiento que en él se suscita.

El juicio estético, fruto del libre juego entre el *entendimiento* y la *imaginación*, se distingue de los juicios lógicos y de los morales; dado que no

requiere de conceptos y es desinteresado. Puede además prescindir de la existencia del objeto, dado que place en la representación.

Rompe también Kant la relación tradicional entre lo bueno y lo bello. Si lo bueno se encuentra ligado al bien moral como *fin*, la complacencia que determina el juicio de gusto es para él desinteresada.

Qué es la Belleza no queda definido por este filósofo, sino que establece los sentimientos que ella suscita: un placer necesario, desinteresado, universal, y sin finalidad.

Diferencia también lo bello de lo *agradable*, dado que el agrado *deleita* individualmente sobre la sensación (a mí me agrada); en tanto lo bello, *place* en la representación.

También distingue entre lo bello y lo *sublime*. Si bien ni lo bello ni lo sublime dependen de un concepto ni de una sensación, lo bello requiere forma, en tanto lo sublime, ya sea matemático (lo inconmensurable del cielo estrellado) o dinámico (la fuerza imprevisible y poderosa de una tempestad), se halla desprovisto de forma. Lo inabarcable de la naturaleza supera al entendimiento, por esto la imaginación se pone en juego con la razón como facultades intervinientes en la experiencia de lo sublime.

El placer de la contemplación de la belleza, se diferencia del sentimiento placer-displacer que engendra la experiencia de lo sublime.

Por su parte, el artista creador, era considerado por Kant portador de un don natural, un *genio* que le da las reglas al arte. No se ata al pasado imitando, sino que supone un progreso. Como filósofo moderno, entendía que lo valioso es lo nuevo que comporta progreso.

Con todo, el arte no podía estar ajeno al absolutismo de la razón, lo cual se evidenciaba en la búsqueda de expresiones formalmente equilibradas y contrastes controlados.

Pese a la brevedad del período clásico en la música (1700-1800), consecuentemente con la genialidad de sus compositores (como Mozart, Haydn y Beethoven, representantes de la Primera Escuela de Viena), la cantidad y calidad de las obras escritas por los músicos durante este período resulta verdaderamente copiosa.

La música instrumental, “juego de agradables sensaciones” para Kant o un “agradable arabesco” para Jean-Jacques Rousseau (171-1778), se encontraba destinada, humildemente, a lo recreativo. Sólo el melodrama, en virtud del aspecto literario de la obra, conseguiría consideración masiva en el público clasicista -una selecta aristocracia- y un mayor reconocimiento intelectual.

Destacada por su equilibrio formal, por una comprensible resolución de la expectativa, así como por una claridad melódica y armónica que contrastaba con los artificios técnicos barrocos, la *música pura* o abstracta, no ligado a los afectos, era la instrumentalmente pretendida, lo cual consentía un discurso controlado en cuanto a lo emotivo.

De igual modo, Lessing (1729-1781), en su libro *Laocoonte*, abogaba por expresiones moderadas en la obra de arte. La escultura neoclásica, al igual que la música, se destaca por una claridad y una simplificación de la línea en relación con el barroco. Las artes visuales, estimuladas por las excavaciones que recuperaron obras de la antigüedad clásica, tomaron al arte griego como modelo y siguieron sus cánones.

Asimismo, la arquitectura retoma modelos clásicos y hace prevalecer el orden, la medida y la claridad en la ornamentación de sus construcciones.

Hasta aquí, en virtud de lo expuesto, podemos observar como a través del largo rodeo que recorrió el arte de occidente, el artista, la obra de arte y la experiencia estética, logran una consideración y una autonomía -con Kant, en el siglo XVIII-, que impulsará las variadas reflexiones de los siglos posteriores hasta el presente.

I.4 Breves consideraciones hasta la actualidad

Los cambios en el arte y en la vida se sucedieron hasta la actualidad cada vez con mayor celeridad.

Al mencionado período iluminista, racional, le siguió un arte romántico, pasional, sentimental, folclórico y cosmopolita, con trazas del arte gótico.

Esencialmente burgués, el movimiento romántico rompe con los convencionalismos del (neo)clasicismo propio del Antiguo Régimen, señalando la caída de la aristocracia como destinatario exclusivo del arte.

El siglo XIX se subleva contra los cánones clásicos, dando lugar al reprimido movimiento dionisiaco contrario a la razón. Arte y belleza seguían ligados en este período; pero el concepto de belleza mismo es el que iba transformándose.

El artista romántico representaba en sus obras los aspectos más inquietantes y oscuros de su individualidad. Lo bello y lo feo podía ir juntos, *bellamente* fusionados. La muerte podía ser mejor que la vida, o su escape, tal cual lo demuestra el *Werther* de Goethe. La vida podía ser angustiante, y el morir, mejor que vivir sufriendo.

Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805), caracteriza este período con el adjetivo sentimental, lo que resalta el rasgo característico del Romanticismo, privilegiar lo emotivo sobre lo racional.

El término romántico fue utilizado semánticamente de diversas maneras a lo largo del tiempo. En el siglo XVII *romantic* era vinculado peyorativamente a la novela. En el siglo XVIII *romanesque* significaba quimérico. Finalmente, los primeros románticos alemanes llamaron *romantisch* a lo mágico, lo fúnebre, lo grotesco y lo irracional entre otros designios.

La influencia del sentimiento como motivación se encuentran en un movimiento literario antecesor llamado *Sturm und Drang* y en la Revolución Francesa con sus ideales de igualdad y fraternidad, propósitos drásticamente acabados por Napoleón al autoproclamarse emperador. Esta actitud llevó a Beethoven a borrar la dedicatoria que había realizada a Bonaparte en el manuscrito de su sinfonía N°3, conocida como *Heroica*, considerada además la primera obra musical romántica

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) en su particular división de la historia menciona a la pintura, la música y la poesía como las tres artes románticas, período iniciado con el arte cristiano medieval. En este momento de la historia, la Forma en el arte es superada por el Contenido (la Idea). Lo representado, no es ya del todo representable. El arte, entendido como

manifestación sensible de la Idea, debe entonces dar lugar a la religión y luego a la filosofía, en pos del autoconocimiento del Absoluto.

Asimismo, Hegel veía el arte de su propio tiempo de un modo decadente, por esto, para él, era el arte “cosa del pasado”.

El siglo XIX se caracterizó por mirar filosófica y literariamente al arte, en general, y a la música en particular, dejando con esto de lado, cuestiones técnicas y formales que tanto preocuparon a los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII.

El compositor alemán Richard Wagner, modelo de artista/filósofo/poeta propio de los últimos tiempos del romanticismo, gozaba de importantes e influyentes escritos estéticos.

En ellos utilizaba asiduamente la palabra revolución, entendida como regeneración, purificación y redención. Para este compositor, la redención, la regeneración de la humanidad debía ser realizada estéticamente, es decir, por medio del arte.

Su prematura fascinación por la literatura lo encaminó hacia la búsqueda de la *Gesamtkunsterk*, “la obra de arte total”, la obra del futuro, donde pudiera conjugarse poesía, música y artes visuales. El poeta es músico y el músico poeta. He aquí la síntesis del artista romántico por excelencia.

Esta “obra de arte total” sería realizable en el drama, no en la ópera tradicionalmente entendida, ya que ésta representaba la corrupción y la parodia del Drama a lo largo de la historia.

Con todo, la obra wagneriana, en su búsqueda de “redención”, contiene claros e impetuosos mensajes racistas. En su ensayo titulado *El judaísmo en el arte* manifiesta la necesidad imperiosa de una desjudaización de la sociedad y el arte, o bien, la exigencia de liberar a la sociedad de la opresión judía.

El judío representa para él un mal enraizado en la sociedad, en el mundo, dado que resulta incapaz de expresarse artísticamente.

El marco segregacionista que revestía el arte de Wagner, también permitió vehementes declaraciones para con el cristianismo, al cual acusaba de justificar una existencia mísera e inútil del hombre en la Tierra, con el anhelo de prepararse para un estado de magnificencia inerte después de la muerte. El

cristianismo aparece en el joven Wagner como diametralmente opuesto al arte, ya que le es hostil a la vida, y el arte es ante todo *vida*.

Esta perspectiva lo convirtió en un claro referente para el Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) de *El nacimiento de la Tragedia*, obra justamente dedicada a Richard Wagner en la fase amistosa de la relación entre ambos.

Del mismo modo, Nietzsche recurre al mundo griego y encuentra en el contraste entre el arte figurativo de lo apolíneo y el arte no figurativo, dionisiaco -característico de la música-, los cimientos para desarrollar su teoría. Estos dos instintos en discrepancia aparecen siempre juntos.

La música tenía para este filósofo un lugar privilegiado, metafísicamente hablando. En el prefacio de *El nacimiento de la tragedia* afirma que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de nuestra vida.

A pesar de ello, la relación entre Wagner y Nietzsche acabaría por romperse a partir de la composición del drama musical *Parsifal*, realizado a partir de un poema épico medieval, período al cual, contrariamente al clasicismo, los románticos solían acudir asiduamente en busca de temáticas.

La imposibilidad de congeniar este Wagner con el Wagner crítico del cristianismo lo muestra como traicionando sus primeros ideales. En esa obra pareciera acercarse fuertemente al concepto de redención cristianamente entendido.

A causa de esto, Nietzsche escribe en 1888 *El caso Wagner*, donde declara un profundo repudio para el compositor alemán, molesto por lo que consideraba ambigüedad y traición.

La búsqueda expresiva del período romántico, encontró en su ambiente histórico, burgués, el eco masivo que no había logrado años antes. El romanticismo produjo un arte del sentimiento que conquistó rápidamente al pueblo. El artista, desde su individualidad, se comprometía con la sociedad, la expresaba o salvaba, en tanto, la sociedad se acercaba amena y masivamente al arte al encontrar en él un reflejo de su propia humanidad e ideales.

Sin embargo, esta cercanía y masividad acaecida, sería, prontamente, puesta en crisis a través de las vanguardias.

I.4.1. Las primeras vanguardias. Impresionismo y ruptura

Las vanguardias sustituyen el concepto de crisis, de regeneración, por el de revolución y viven en función del futuro.

Como diría Jorge Glusberg “El arte de vanguardia parte de la actualidad, del hoy, y pretende relacionarse con el futuro.”, “Cree en el cambio permanente y en la innovación perpetua, en el progreso histórico y en la lucha incesante, porque es transgresor por naturaleza.”²⁹

La preocupación común de las vanguardias era la de construir un lenguaje nuevo luego del desarrollo y la saturación de los sistemas imperantes en la producción artística.

El impresionismo aparece como el primer movimiento rupturista que reacciona contra los academicismos en boga. El término “impresionismo” fue utilizado, inicialmente, irónicamente por la crítica, para referirse al cuadro *Impresión; sol naciente (1872-1873)*, de Claude Monet.

Los pintores impresionistas estudiaron profundamente la incidencia de la luz sobre los objetos para producir sus obras y poder captar esa “primera impresión”.

Édouard Manet afirmaba que en el arte “...sólo hay una cosa verdadera, plasmar al primer golpe lo que se ve” y “no se plasma un paisaje, una marina, una figura. Se plasma la impresión que se tiene a una hora del día de un paisaje, de una figura”³⁰, otorgándole mayor alcance a la designación impresionista para estos tipos de pinturas.

Por su parte, la evolución musical no sigue, históricamente, el curso de las otras artes. De hecho, el Impresionismo musical, como primera vanguardia en la historia de la música, resulta posterior al impresionismo pictórico, con lo cual, la asociación que se hizo entre música y pintura -en ocasiones extremadamente forzada-, siempre fue hecha bajo categorías pictóricas.

²⁹GLUSBERG, J. (1993), “Moderno/posmoderno ; de Nietzsche al arte global”, en Rogliano, Adriana, *Estética. Temas y problemas*. Ediciones al margen, La Plata, 2005.

³⁰ ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2005, p.356.

De este modo, puede afirmarse en el arte impresionista que ambas expresiones, ponen énfasis en la “atmósfera” y el “color”, en desmedro del equilibrio formal.

Así como la pintura impresionista, buscaba reconstruir las imágenes por medio de la yuxtaposición de puntos, por oposición a la línea entendida como continuidad; el impresionismo musical utiliza los acordes yuxtapuestamente como “color”, con una identidad independiente en cada uno, rescatando lo sonoro por sobre una lógica constructivamente lineal. Cada acorde tiene su propio poder de atracción y evocación.

Claude Debussy (1862-1918), es considerado el compositor exclusivo del impresionismo en música y con esto el padre de la música moderna. La figura de este compositor francés logra captar la atención del universo musical de su época, quitándole a los músicos alemanes el protagonismo escénico que habían conseguido preservar durante años.

Aunque la designación impresionista no le caía del todo bien al propio Debussy, dado que en un primer momento era vista como falta de claridad formal mediante el abuso de “colorido musical”, las características puntillistas de su música le valieron esta adjetivación tanto como la búsqueda de su música en temas de la naturaleza.

Difícilmente pueda esta denominación abarcar toda la música del autor de *Pelléas et Mélisande*, dado que en la misma pueden asimismo encontrarse relaciones más cercanas al simbolismo poético que al impresionismo.

La dificultad primera a la que se expone el auditor no entrenado al escuchar una pieza de Debussy, consiste, no en el uso de acordes “raros”, si no la falta de retórica que ostenta en el uso de los mismos y la disolución del aspecto formal apriorístico en su obra.

En Debussy la forma no aparece como contenedora del discurso musical sino todo lo contrario. Aparece como el resultado de la propia evolución de los materiales musicales, quebrando de esta manera la concepción de forma clásico-romántica vigente hasta entonces.

Al no poder acudir el oyente a los criterios de consonancia-disonancia y tensión distensión, a los que tan acostumbrado se encontraba históricamente,

la escucha debía concentrar sus esfuerzos en otros puntales para poder asir el fenómeno musical.

La retórica del romanticismo comenzaba a descomponerse lentamente. Desaparece la noción de tonalidad y con ella la de modulación. El público comienza a sentirse extraño ante estas nuevas formas de composición.

Si el arte romántico tuvo que enfrentarse a una minoría anquilosada en el Antiguo Régimen para imponerse popularmente -lo cual finalmente consiguió, tal como lo evidencian las copiosas tiradas de impresión de sus obras-, según José Ortega y Gasset el “arte nuevo” -como lo define en la *Deshumanización del Arte*-, no es esencialmente popular, es más, es antipopular.

El filósofo español destaca el distanciamiento que se produce entre el “arte nuevo” y el público masivo, el cual, rechaza las producciones vanguardistas:

“[...]en el caso del arte nuevo la disyunción se produce en un plano más profundo de aquel en que se mueven las variedades del gusto individual. No se trata de que a la mayoría del público no le gusta la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que, a la mayoría, la masa, no la entiende”³¹

Asimismo, para clarificar los motivos que lleva a tal distanciamiento, afirma que:

“lo característico del arte nuevo, es que divide al público en estas dos clases de hombre: lo que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros; que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo como el romántico, sino que va desde luego, dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella, y no da lugar a la irritación. Más cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado con una oscura conciencia de su inferioridad, que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra. El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura.”³²

³¹ ORTEGA y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, sexta edición, Espasa Calpe, Madrid, p.49. 1998.

³² *Ibid.*, p.50.

Para acentuar, aún más, el efecto sociológico del arte rupturista, Ortega y Gasset nos dice que:

“La música de Stravinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a la masa a reconocerse como lo que es, como solo pueblo, mero ingrediente entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye a que los mejores se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos”³³

Con todo, en la *Conclusión de La deshumanización del arte*, el pensador español deja abierta la posibilidad de afirmar que el arte nuevo, en realidad, no haya producido nada hasta ese momento que valiera la pena. No obstante, reivindica la intención estética de estas obras y su novedoso posicionamiento, observando la valiosa imposibilidad de volver atrás. El distanciamiento entre el mundo del arte y el gran público estaba iniciado y no iba a atenuarse.

El siglo XX produjo una clara ruptura en los modos de abordar y entender los problemas vinculados al arte. Las categorías imperantes durante siglos no ofrecían viabilidad. Las fronteras del arte se amplían y se instaura con fuerza la pregunta ¿qué es una obra de arte?

La naturaleza misma del arte comenzó a cuestionarse y se refuerza la pregunta acerca de qué condiciones tiene una cosa catalogada como arte por sobre otra que no lo es. Tal como ya lo demostraban los *ready made* de Duchamp, y las *Brillo Box* de Andy Warhol, cualquier cosa de uso cotidiano podía llegar a ser considerada arte por medio de una intervención, aunque más no sea una declaración.

En siglos anteriores, como hemos visto, más allá de las diversas concepciones de la palabra *arte*, no había dificultades para diferenciar una obra de arte de un objeto cualquiera.

El filósofo Theodor W. Adorno, refiere, al inicio de su *Teoría Estética*, la pérdida de la evidencia del arte:

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en el mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a

³³Ibíd., p. 50-51.

la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello. Pero esta infinitud abierta no ha podido compensar todo lo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o aproblemática. La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una auténtica disminución. Los movimientos artísticos de 1910 se adentraron audazmente por el mar de lo que nunca se había sospechado, pero este mar no les proporcionó la prometida felicidad a su aventura. El proceso desencadenado entonces acabó por devorar las mismas categorías en cuyo nombre comenzara. Factores cada vez más numerosos fueron arrastrados por el torbellino de los nuevos tabúes, y los artistas sintieron menos alegría por el nuevo reino de libertad que habían conquistado y más deseo de hallar un orden pasajero en el que no podían hallar fundamento suficiente.³⁴

En la posmodernidad, con la caída de los grandes relatos, se plantea el tema de la legitimación de lo *artístico*. ¿Cuándo hay arte? ¿Quién lo dispone?

El mundo del arte en los años setenta tenía a disposición toda la historia, incluyendo las vanguardias. Los artistas entendían que “no hay imperativos a *priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que las mismas pueden parecer cualquier cosa”³⁵

Arthur Danto, ensayista estadounidense, menciona una etapa *posthistórica* en el arte. Es decir, una etapa donde el modo de ver el arte históricamente sustentada, ha llegado, con las mencionadas *Brillo Box* de Warhol, a su fin. Esta idea es lo que le da nombre a su libro *Después del fin del Arte*, en el cual sostiene que no hay ninguna narrativa ni normativa que resulte dominante en ese momento y que permita reconocer la continuidad del relato *arte*. Su declaración se encuentra ligada a lo afirmado por el politólogo Fukuyama, quién sugirió el *fin de la historia*, argumentando un supuesto triunfo del liberalismo democrático por sobre cualquier opción política.

No hay que olvidar que el primero en concebir el *fin del arte y de la historia* fue Hegel, encontrando estas situaciones en el arte cristiano medieval y en la Revolución Francesa, respectivamente.

Sin embargo, la afirmación de Danto habría que delimitarla y comprenderla dentro de lo que él llama, específicamente, *el* relato del arte occidental, desde Vasari hasta Warhol.

³⁴ ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, Buenos Aires, Ediciones Argentina, 1984, p. 9.

³⁵ DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1995.

Sabemos que este filósofo no entiende que no debería haber más arte ni, tampoco, que no hubo más obras de arte fuera de tales límites. Lo que sostiene es la imposibilidad de seguir abordando el arte actual desde *un* relato hegemónico sustentado en un modo tradicional de comprender el arte.

Hasta aquí, hemos visto diversos modos de aparecer el arte a lo largo del tiempo. En una primera etapa, el hombre se encargó de desarrollar “objetos artísticos” que le permitieran asegurar su subsistencia y comodidad; artes útiles. Posteriormente encontró en el arte un instrumento de salvación, de regeneración de la humanidad, de resistencia; incluso consideró la posibilidad de embellecer el mundo y la vida a través de las producciones artísticas. También llegó a ser considerada la posibilidad de *la muerte del arte y el fin del arte*.

Tanto como medio de acceso a una realidad metafísica, ya sea para reconocerle la posibilidad de educar a los hombres a través de sus expresiones o como libre juego entre la sensibilidad y el entendimiento, lo cierto es que la historia fluctuó al momento de concederle a la producción y a la contemplación artística distintos alcances y responsabilidades.

Estas singularidades históricas guardan entre sí una relación que permiten, en la diversidad, seguir hablando de *arte*.

En acuerdo con Marta Zátanyi, conforme señala en su libro *Arte y Creación*, comprendemos que el arte es, indefectiblemente, parte de un *universo simbólico*, y que es allí, en ese universo, donde se manifiestan los valores y saberes que el hombre comunica a través de los símbolos.

Al hacer cultura, el hombre produce sucesivos *desplazamientos simbólicos* por medio del lenguaje. Y es el modo de ser del arte, su manera de intervenir, de crear, interrogar, experimentar, comunicar, producir quiebres en lo establecido lo que le confiere, necesidad y singularidad. Estos atributos son también su autonomía, dado que el arte, dentro de ese universo simbólico, se dicta sus propias leyes.

En tanto se entienda al hombre como un ser histórico que se va haciendo en su propio devenir, el arte surge inmediatamente como producto de ese hombre y su mundo. Por medio de la obra, al proyectar un estado del mundo posible, distinto de aquel en el que se encuentra fácticamente siendo, el

hombre se interroga y descubre aspectos de sí y de sus circunstancias que no podría iluminar desde otros sitios. Funda su existencia, su mundo, a través del arte, de un modo distintivo.

Es por ello que el hombre no necesita del arte -como creación humana-, con fines hedonistas, sino como barrera -con rango ontológico-, que le permite erigirse. No es el sentimiento de placer que lo humaniza, sino su interrogarse, su descubrir y su fundar. Al mirar hacia lo desconocido, hacia los abismos de la existencia, se incita el hombre a indagar cada vez más allá de lo que su inmediatez le permite. Por este motivo, necesita construir vallas para no precipitarse durante esa búsqueda de discernimiento y (auto)comprensión. Entre estas creaciones, definidas por M. Zátanyi como barreras *ontológicas*, está el arte, junto a la religión, la filosofía y la ciencia.

En los capítulos siguientes desarrollaremos la definición del arte como barrera ontológica, y la noción del desplazamiento simbólico, conceptos vertebrales en este trabajo.

Capítulo II

En torno al desplazamiento simbólico

II .1 La noción de desplazamiento

La Real Academia Española, en su diccionario *on line*, define a la palabra *desplazamiento* como “la acción y el efecto de desplazar”. En tanto, *desplazar* es entendida, en una primera acepción, como “mover o sacar a alguien o algo del lugar en que está”; y en un cuarto sentido, que se le vincula al primero, es definida como “trasladarse, ir de un lugar a otro”. Consecuentemente, para que un *desplazamiento* pueda ser percibido, concebido, debe considerarse una acción que mueva, traslade algo de un lugar a otro.

En el psicoanálisis se entiende que la acción de *desplazamiento* implica trasladar determinadas representaciones que pueden aparecer como inaceptables o peligrosas, a otras representaciones menos intensas, en donde las primeras se unen a los segundas mediante cadenas asociativas.

De este modo, podemos encontrar *desplazamientos*, principalmente, en la elaboración onírica, ya que en sueños todo pensamiento no representable se *desplaza* hacia una imagen sustituta que lo representa, un símbolo.

Sigmund Freud, considerado el padre del psicoanálisis, en el Capítulo VI, *La elaboración onírica*, de su libro *La interpretación de los sueños*, señala que, entre el contenido onírico y los resultados de la observación se interpola el contenido *latente* o ideas *latentes* del sueño. La distancia existente entre el contenido latente y el manifiesto nos muestra cómo en la *elaboración onírica*, se ponen en juego, fundamentalmente, una operación de *condensación* -que reúne en un contenido psíquico, ambiguo, distintos significados, de orígenes diversos- y una de *desplazamiento*.

El relato de un sueño, como tal, se encuentra conformado por todo aquello que un individuo es capaz de recordar y verbalizar -contenido manifiesto-, tanto como por lo que no es capaz de pronunciar y permanece oculto -contenido latente- en esa narración construida. No obstante, aquello que permanece cifrado en una primera lectura, literal, puede llegar a ser develado a través de una interpretación sobre el contenido manifiesto.

En consecuencia, el contenido manifiesto de un sueño aparece como un jeroglífico, cuya comprensión exige sea traducido, descubierto, develado, considerando su aspecto simbólico. Es decir, lo latente aparece expresado,

desplazado simbólicamente en la elaboración onírica, la cual, interpretada, permite develar lo dicho en lo representado.

Para clarificar la noción de *desplazamiento* en los sueños, define Freud:

“Habremos de pensar, por tanto, que en la elaboración onírica se exterioriza un poder psíquico que despoja de su intensidad a los elementos de elevado valor psíquico, y crea, además, por la *superdeterminación* de otros elementos menos valiosos, nuevos valores que pasan entonces al contenido manifiesto.”³⁶

Debe entenderse el desplazamiento como un movimiento suave, imperceptible como tal, inabordable en su totalidad; imposible de ser capturado durante su trayectoria. Sólo partiendo desde el punto de llegada se puede reconstruir el punto de partida. Al darse el sueño en un tiempo y un espacio particular, propio, este proceso pasa inadvertido al sujeto que lo produce sin generar conflictos evidentes.

A partir de lo apuntado, podemos comprender como todo aquello que quizás no logramos soportar o realizar de un modo efectivo, aquello que más nos preocupa o angustia, aquello que podemos ocultar en una cotidianidad que se apodera de nuestra subjetividad, puede llegar a ser *desplazado* y expresado, simbólicamente, bajo formas menos intensas, conflictivas; no sólo en el sueño, sino también en las producciones del arte, en la religión, en la filosofía y en la ciencia.

El hombre, único *ser* que tiene la capacidad de preguntarse por su propia existencia, encuentra en el arte, en la religión, en la filosofía y en la ciencia, el camino de la humanización; en tanto puede llegar a conocer y dar a conocer aspectos de sí y de su mundo -sus dudas, sus certezas, sus ambiciones, sus límites, sus temores e inseguridades-, que de otro modo no le resultaría posible; ya sea por presentarse indecibles, inaccesibles o intolerables. El hombre construye un mundo más habitable en este proceso, más comprensible, previsible; menos hostil.

En virtud de erigirse, de consolidarse, el hombre talla en lo simbólico y lo simbólico talla en él. Por consiguiente, no debe concebirse este proceso como un mecanismo negador ni ocultador, sino todo lo contrario. Resulta

³⁶ FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en Obras Completas. 1º edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, p. 534.

absolutamente revelador, defensivo y necesario; al concebir cómo, mediante la representación simbólica, logramos nombrar lo que de otro modo no sería posible, y luego, a través de la interpretación, se logra des-ocultar y conocer aquello que más nos interesa y/o angustia, contenido en las producciones simbólicas.

En síntesis, en tanto el hombre, como ser simbólico, incite a su inteligencia a develar las cosas, no simboliza para ocultar sino para decir de un modo que permita ser pronunciado y conocido, sin riesgos, con menor carga conflictiva, aquello que lo interpela, lo inquieta o le produce inseguridades, y no puede ser abarcado, en una referencia literal, por el lenguaje articulado.

II.2. Un acercamiento al símbolo

Acercarnos al símbolo nos enfrenta, en primera instancia, a una polisemia de este vocablo que pareciera ofrecernos un inmenso campo de indagación, dada la variedad de significados y usos que de él derivan.

Etimológicamente, la palabra *símbolo* proviene del griego antiguo *symbolón* (σύμβολον), traducida al latín como *symbolum*.

Este término griego deriva, a su vez, del verbo *synballein* (syn= juntamente, ballein= lanzar, arrojar), traducido literalmente como “lanzar conjuntamente” o “reunir”.

Por otra parte, considerado sustantivo, *symbolón* es vertido al español como *símbolo*, pudiéndose entender, en virtud de su etimología, como *conjunción, pacto o reunión*.

Lo contrario a *synballein* sería *diabállein*, que se traduce como *meter a través, separar o dividir*. En el Siglo III d.C., aparece el sustantivo *diábolos* (δίαβολος) en la *Biblia Griega* -llamada también Biblia Septuaginta o Biblia de los Setenta, por entenderse que fueron entre 70 y 72 sus traductores del hebreo al griego- para transcribir el término Satán, concebido como difamador, calumniador. En este sentido, el Diablo es quién desune, separa, siembra discordia al difamar.

En la Antigua Grecia, el *symbolón* era una tablilla de cerámica, madera o metal, utilizada originariamente a modo de contraseña, de “santo y seña”.

Por su parte, los soldados romanos llamaron *tessera* al *symbolón* griego y utilizaron esas piezas como salvoconductos en el ámbito militar. En un principio, eran tablas con inscripciones que citaban y aseguraban los derechos de su portador.

Con las incursiones romanas a la península ibérica se generalizaron los usos de la *tessera* (en español tésera) en la actual España. Por entonces, emplearon la *tessera hospitalis* (tésera de hospitalidad) para sellar y garantizar el cumplimiento de contratos, acuerdos o convenios, considerados pactos inviolables e inextinguibles entre personas.

Precisamente, Hans-Georg Gadamer en *La actualidad de lo bello*, explica el origen del término símbolo por medio del uso de la *tessera hospitalis*:

“¿Qué quiere decir *símbolo*? Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa «tablilla de recuerdo». El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido.”³⁷

Esas téseras de hospitalidad eran, generalmente, construidas en bronce, de a pares, con formas zoomorfas o geométricas, para que una parte debiera coincidir, claramente, con la otra. En ocasiones tenían una cara plana en la que se inscribía lo pactado o se mencionaban los firmantes de un pacto. En otros casos, partían alguna tablilla de metal o una moneda en dos mitades, de ese modo, el objeto fracturado se convertía en *símbolo* del compromiso asumido entre personas. Sólo en la *re-uniión* de los fragmentos, éstos recuperarían y revelarían su valor como totalidad. Por separado nada valdrían. Al momento de coincidir las partes se daría la identificación de los portadores, y, en consecuencia, la obligación de cumplir lo pactado. Dichos acuerdos podían incluir contratos comerciales, derechos de paso, convenios de protección y

³⁷ GADAMER, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p 39.

reconocimiento de ciudadanía temporal o permanente, entre otras prerrogativas y privilegios.

En *Verdad y método*, clarifica Gadamer la función de la *tessera hospitalis* como símbolo:

“Es algo que se muestra y en lo cual se reconoce otra cosa, tal es la función de la *tessera hospitalis* y cosas semejantes. Evidentemente se da el nombre de símbolo a aquello que vale no sólo por su contenido sino por su capacidad de ser mostrado, esto es, a aquello que es un documento en el que se reconocen los miembros de una comunidad: ya aparezca como símbolo religioso o en sentido profano, ya se trate de una señal, de una credencial o de una palabra redentora, el significado del *símbolo* reposa en cualquier caso en su presencia, y sólo gana su función representadora por la actualidad de su ser mostrado o dicho.”³⁸

Un uso social más reciente de esta práctica simbólica, de fragmentos a reunir, es la conocida *media medalla*. En este caso, para representar la carencia, la falta que expone la persona amada, se recurre a dos mitades de un corazón. Dos enamorados portan como un dije, un adorno, una mitad de ese corazón partido. Al exhibir sólo una mitad, exteriorizan la necesidad de esa parte que les falta para complementarse, y tiene -representa- la persona amada. El enamorado sólo se completa, alcanza plenitud, en su re-uniión con la persona amada -y viceversa-, entendiendo que la persona amada le corresponde y siente la misma privación. Los enamorados anhelan permanentemente conformar una unidad con el ser amado, un mismo corazón. Por separado demuestran la carencia a través del fragmento, ellos mismos se sienten fragmentados.

Platón, en el Banquete, diálogo donde representa un *symposium*³⁹ sobre el Amor, nos relata por medio del discurso de Aristófanes un pasaje argumentativamente similar al uso de la *media medalla* o, mejor dicho, de la expresión popular *media naranja*.

En este diálogo, luego de la comida, Eriximaco, uno de los invitados a la reunión, propone que cada presente realice un discurso sobre Eros, el Amor.

³⁸ GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método*, Tomo I, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1996, p.110.

³⁹ En Atenas, el simposio era una reunión en la cual los invitados se juntaban a comer y beber por algún festejo. Al finalizar la comida exponían discursos sobre un tema escogido para la ocasión. La palabra simposio viene del griego *sympósiōn* (συμπόσιον), que se traduce como reunión de bebedores.

El comediógrafo Aristófanes, al llegar su turno de hablar, presenta a Eros como un dios -argumento que refutará posteriormente Sócrates al sostener que la divinidad nada desea, porque todo lo posee- que protege y cura a los hombres.

Describe este mismo personaje que, antiguamente, los géneros eran tres: masculino, femenino y el andrógino, el cual participaba de los dos primeros. Estos últimos seres, totalmente esféricos, tenían cuatro brazos, cuatro piernas y dos rostros en una sola cabeza, colocados en sentido opuesto. Los andróginos, poseedores de gran fuerza y arrogancia, comenzaban a representar una amenaza para los dioses. Ante esa situación, para debilitarlos, fueron cortados en dos partes, longitudinalmente, por Zeus, el rey de los dioses, gobernante del Monte Olimpo. Como resultado de la escisión sufrida, cada ser dividido es un *symbolón*, una *contraseña* de hombre que reconoce su insuficiencia, añora su complemento y busca el segmento perdido que le de plenitud. El Amor es quién *desea* reconstruir un solo ser a partir de los fragmentos; situación que evidencia la carencia, la falta, la necesidad de los amantes. Desde aquí, el amor admite debilidad y sufrimiento. En virtud de las insuficiencias que implica la falta de su complemento, se produce cierta vulnerabilidad del fraccionado enamorado en el mundo. El amor lleva implícito el padecimiento de la falta, de la lejanía, de la posibilidad de la imposibilidad. Es impulso hacia la plenitud, pero lleva en sí la contradicción de sufrir por la carencia.

A partir de estos empleos iniciales, los vastos usos del símbolo se fueron modificando a lo largo de la historia.

Podemos observar, actualmente, el uso de *símbolos* en cada paso de un diagrama de flujo para representar un algoritmo, o bien para designar los elementos de una fórmula química. Asimismo, las religiones encontraron persistentemente un camino de expresión en la utilización de símbolos, ya sea como *hierofanía* -manifestación de lo sagrado-; o también, en un uso semejante a la contraseña, como vehículo de resistencia y supervivencia.

En este sentido, los primeros cristianos, refugiándose en lo simbólico, lograron sobrevivir a las persecuciones y los castigos padecidos. Recordemos que desde el año 64, durante el principado de Nerón -quién gobernó Roma

desde el año 58-, se desató una persecución religiosa hacia los seguidores de Cristo que duraría hasta el año 313. El día 30 de abril de ese mismo año, el Emperador Constantino dictó el *Edicto de Milán* -conocido también como *Edicto de Tolerancia*-, mediante el cual autorizó a los seguidores de Cristo a levantar sus iglesias y practicar sus rituales, hasta ese momento realizados en catacumbas, en tanto no alterasen el orden comunitario.

Fue, precisamente, en esa época de implacable acoso religioso, cuando los primeros cristianos, para reconocerse entre sí y no ser advertidos por sus perseguidores, utilizaron, simbólicamente, la figura de un pez. En griego, pez, se escribe *ΙΧΘΥΣ* (se pronuncia *ijtus*), vocablo que fue traducido por los latinos como *yctus*. Con cada una de las letras de esa palabra griega (iota, ji, theta, upsilon, sigma), los cristianos formaron un acróstico que inscribían en el centro del Pez, para declamar, con un *ocultamiento-develamiento simbólico*: *Ιησους Χριστος θεος Υιος Σωτηρ*, expresión traducida al latín como *Iesus Christus Deus Filius Salvador* (Jesucristo, el hijo de Dios, Salvador).

La elección del pez no resultaba azarosa para los cristianos. Jesús mismo le dijo a Simón y a su hermano Andrés, quienes eran pescadores y se encontraban trabajando en la orilla del mar de Galilea: “Sígueme yo los haré pescadores de hombres” (Marcos 1, 16 – 20). Los hermanos tiraron sus redes y comenzaron su apostolado.

Del mismo modo, vemos otros usos de lo simbólico en la religión si atendemos al extenso *simbolismo de la cruz*, no sólo entendida cristianamente, dado que también encontramos cruces en el Antiguo Egipto, como la *Ankh* o cruz egipcia, cuya figura resulta similar al símbolo femenino actual. Es un claro ejemplo de la variedad en la repetición que se exhibe a través de las obras de la humanidad.

En el arte, por su parte, resulta posible denominar *simbólico* a un color, ya sea en una producción del antiguo Oriente, en una representación religiosa medieval europea, o en una pintura realizada por Van Gogh o Matisse.

Hablamos también de poesía *simbolista* e incluso identificamos un movimiento del siglo XIX con ella.

Del mismo modo, podemos afirmar que el “color” de un acorde en Debussy⁴⁰ es simbólico, cuando, por medio de su sonoridad, atrae la atención del oyente con un encanto de tipo evocativo.

Asimismo, encontramos simbólica una imagen en el cine al observar su decorado, su escena, sus planos visuales, sus personajes, su luminosidad, el vestuario, dando cuenta de algo no presente en una lectura literal.

El lenguaje psicológico, también recurre al *símbolo*. Sigmund Freud nos enseña que “Establecido que el sueño, el síntoma, el delirio, la obra de arte, la imaginación religiosa, aún con su diversidad, llevan consigo fragmentos del inconsciente, el símbolo es el medio específico a través del cual se revela la parte oscura de la psique”⁴¹.

Así entendido, el símbolo tiene la capacidad de enmascarar y descubrir. De hablar más allá de lo dicho. Oculta al tiempo que revela, esconde y manifiesta, por medio de su característica transparencia y opacidad, convirtiéndose en una ilusoria y necesaria descarga pulsional que transforma los impulsos reprimidos en expresiones *aceptables* para un *ensor modelo*.

Enseña Freud que el funcionamiento mental está regido por dos principios fundamentales:

- El principio del placer: el cual tiende precisamente hacia lo placentero y a evitar el dolor, impulsándonos sin más a conseguir aquello que nos otorgue satisfacción.

⁴⁰ Cabe destacar que si bien el compositor francés Claude Debussy (1862-1918) es considerado el iniciador y máximo exponente del impresionismo musical, sus influencias y relaciones estéticas deberían buscarse más en el movimiento simbolista literario -aparecido en la segunda mitad del siglo XIX como reacción al naturalismo y al realismo-, que en el impresionismo pictórico.

Entre los poetas simbolistas más influyentes en Debussy se destacan Charles Pierre Baudelaire (1821,-1867), Paul Verlaine (1824 –1896) y Stéphane Mallarmé (1842-1898). Precisamente el poema bucólico de este último escritor, *La siesta de un fauno*, le inspiró a componer su conocido poema sinfónico para orquesta *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Preludio a la siesta de un fauno). Mallarme declaró en una audición privada que “esta música prolonga la emoción de mi poema”. El músico, por su parte, confesó que “La música de este Preludio es una ilustración muy libre del bello poema de Mallarmé. No pretende ser una síntesis. Se trata más bien los decorados sucesivos a través de los cuales se mueven los deseos y los sueños del fauno en el calor de la siesta”, “cansado de perseguir ninfas y náyades, el fauno se abandonará luego a un sueño embriagador, lleno de ensoñaciones”.

En el año 1902, Debussy estrena su ópera *Pelléas et Mélisande*, sobre libro del también simbolista Maurice Maeterlinck (1862-1942). El escritor belga autorizó personalmente a Debussy a utilizar su texto, manifestando sentirse verdaderamente honrado ante esta elección.

⁴¹ TREVI, Mario, *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. 5.

- El principio de realidad: que contrapesa y subordina el principio de placer al deber, al *deber ser* de la civilización, de la *cultura*.

Esta sumisión del principio de placer se lleva a cabo a través de un proceso psíquico denominado *sublimación*, proceso mediante el cual, los deseos insatisfechos se reconvierten en algo “culturalmente” productivo. Sin este procedimiento que redireccione las energías psíquicas censurables hacia algo provechoso, moralmente válido, no sería factible civilización alguna, tal cual Freud la concebía. Incluso la ciencia, el arte y la religión, como creaciones “culturales” del hombre, podrían ser consideradas partícipes de un proceso de sublimación civilizatorio.

En *El malestar de la cultura*⁴², Freud concibe la cultura no vinculada a una formación académica, ni siquiera con todo el aparato de producciones humanas; sino como el conjunto de normas restrictivas que inhiben al hombre y le impiden liberar sus impulsos sexuales y agresivos. Así es como resulta posible la vida en sociedad; regulada culturalmente, objetivada bajo la forma de leyes religiosas, jurídicas y/o morales.

No obstante, cuanto más crece el poderío de la *cultura*, más crece el malestar del hombre. Esto sucede a causa de que existe una indisoluble ligazón entre la cultura y la exaltación del sentimiento de culpabilidad, el cual puede llegar a tornarse insoportable en el devenir de la existencia. Freud menciona ese sentimiento como el problema más importante de la evolución cultural, ya que el precio pagado por el progreso de la cultura es haber perdido la felicidad en favor de la culpa.

La vida en sociedad, atravesada por la *cultura*, exige, para ser factible, que renunciemos a ser “plenamente” felices e ignoremos el principio de placer; que desconozcamos los deseos que puedan resultar amenazantes para los otros. Sin embargo, el hombre, apartado de la naturaleza e inmerso en la *cultura*, no puede soportar la fuerza del *Eros*, entendido como deseo, vinculado a la libido⁴³, al placer y la autoconservación -no como agente de los enamorados-. Por este motivo, para hacer frente a la realidad -que se

⁴² FREUD, Sigmund, “El malestar en la cultura”. En *Obras Completas*. Volumen XXI. Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2007.

⁴³ Proveniente del latín, *libido*, significa apetencia placentera.

contrapone al principio de placer- y mantenerse en equilibrio emocional, el hombre recurre a diversas estrategias inconscientes denominadas *mecanismos de defensa del yo*. Estos procesos defensivos, de enmascaramiento, pueden aparecer, principalmente como *desplazamiento, condensación, negación, sublimación, formación reactiva, racionalización, regresión, proyección, represión y disociación*.

La cultura emerge como un manifestarse la totalidad de enmascaramientos del *Eros*. Puede, por tanto, verse como *símbolo* del *Eros*.

Llegado este punto, podemos concebir la verdad en relación con el concepto griego *a-letheia*, que se traduce como lo *des-oculto*.; dado que, en lo visible del símbolo se expresa aquello callado por los mecanismos represivos, que puede llegar a ser des-ocultado, aprehendido, mediante un acto de interpretación.

Carl G. Jung (1875–1961), coincide con Freud en ver al símbolo como revelador del *inconsciente*, pero en su caso no lo encuentra revelando la pulsión reprimida, sino revelando el “todavía-no”. Afirma que un símbolo puede llamarse “vivo” cuando es la mejor expresión y la más alta conocida de algo presentido y aún no conocido. En caso de que el significado haya sido alcanzado, el símbolo ya no está vivo, sino muerto, y habiendo cesado su función simbólica se transforma en signo o alegoría. Jung distingue el signo del símbolo, en tanto el primero se refiere a algo conocido, ya dado o “ya-sido”, y el segundo a un “todavía-no”.

El psicoanalista italiano, Mario Trevi resume esta distinción en su libro *Metáforas del símbolo* al decir:

“Si para Freud el símbolo revelaba lo no vivido –ya que reprimido-, para Jung el símbolo revela lo todavía-no-vivido en cuanto implícito en lo ya-vivido. Y que quede claro que, entre los dos términos, lo ya-vivido y lo todavía-no-vivido, no existe una relación de necesidad, sino una relación de posibilidad: el símbolo revela y conduce las posibilidades implícitas en la existencia, de las cuales el inconsciente se erige en guardián”⁴⁴

⁴⁴ TREVI, Mario, *Metáforas el símbolo*, Barcelona, Anthropos, 1996, p.7.

Para Jung, los símbolos no provienen de elaboraciones psíquicas realizadas a partir de experiencias infantiles individuales, sino que son producciones de un *inconsciente colectivo*, de carácter supraindividual que contiene todas las vivencias y experiencias de un pueblo, como una herencia espiritual. Los contenidos de este *inconsciente*, manifestados universalmente mediante *arquetipos*, son los responsables de darle forma al psiquismo (pensamiento, sentimiento, conductas), dado que son posibilidades heredadas de representación.

La concepción freudiana y junguiana del símbolo expresan, cada una a su modo, un cometido verdaderamente intrincado de la psique: sostener el difícil y precario equilibrio de temporalidades en el que ésta intenta mantenerse para hacer frente a las continuas perturbaciones provenientes de un pasado nunca del todo olvidado -ni recordado- y de un futuro constantemente incierto.

Observa M. Trevi que podríamos caracterizar la función del símbolo freudiano como *homeostática* -reencuentro del equilibrio perdido bajo la doble función de encausar y ocultar al mismo tiempo la pulsión-, mientras que el símbolo junguiano tendría una función *ana-meostática* -donde dicho símbolo no anula una tensión, sino que la suscita, abriendo un nuevo desnivel energético-.

En cuanto a la función simbólica, asevera Trevi que el hombre simboliza al evocar, a través de un objeto natural o artificial, una realidad física o espiritual, corpórea o psíquica que no le es propiamente inherente al mismo⁴⁵. En este sentido, el símbolo conllevaría la posibilidad de una primera lectura conforme un sentido literal, pero también una lectura significativa que no le es inmediata.

De un modo u otro, el hombre, como *ser en el mundo*, un mundo cohabitado y ya habitado, con condiciones que le preexisten, se encuentra forzosamente ligado a lo simbólico en su proyectarse, en su hacer(se).

De acuerdo con Ernst Cassirer (1874-1945), entendemos que el hombre se define y distingue no por ser un *animal racional*, sino por ser un *animal simbólico*. Este filósofo afirma que la razón no es un término adecuado para dar cuenta de toda la riqueza y diversidad de las formas de la vida cultural; formas que, específicamente, son todas ellas simbólicas. El símbolo es algo exclusiva

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 2.

y distintivamente humano. El hombre concibe, da cuenta, modifica y amplía su realidad a través de su capacidad de crear e interpretar símbolos. Transforma la totalidad de su existencia al vivir no sólo en un universo físico, consumible, útil; sino, sobre todo, al habitar un *universo simbólico*.

Considera Cassirer al lenguaje, el mito, el arte y la religión como las partes constituyentes de ese universo simbólico, los “diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana”.⁴⁶

El hombre sólo puede conocer y dar a conocer a través de formas lingüísticas, de producciones artísticas o religiosas. No puede enfrentarse de un modo inmediato con la realidad; cara a cara, sino mediatizada mediante el largo rodeo de los símbolos. El símbolo es, para Cassirer, el “camino de la civilización”.

El filósofo francés Paul Ricoeur, consonante con lo hasta aquí expuesto, nos advierte en su ensayo *La metáfora y el símbolo*, incluido en su libro *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*⁴⁷, acerca de dos dificultades que obstaculizan el acceder a esta estructura de doble sentido que es el *símbolo*.

Por un lado, y como lo demuestran los ejemplos anteriormente mencionadas, encontramos una diversidad de campos de investigación a los que pertenece el símbolo.

Consideró, en este sentido, tres disciplinas semejantes:

1. *El psicoanálisis*: dónde se trata a los sueños y otros síntomas como manifestaciones simbólicas de ocultos conflictos psíquicos.

2. *La poética*: en cuyo dominio se entiende al símbolo, en un sentido amplio, como la imagen privilegiada de un poema, como escuela literaria o como imagen arquetípica que la humanidad resalta, aún en la diferencia cultural.

⁴⁶ CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1945, p. 47.

⁴⁷ RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI Editores, 2006, p. 66.

3. *La historia de las religiones*: que encuentra en entidades concretas -como árboles, piedras, montañas, etc.-, símbolos de espacio y tiempo o de vuelo y trascendencia, que señalan más allá de sí mismas, hacia algo distinto de ellas, pero que se manifiesta en ellas.

En cuanto a lo poética, como disciplina del símbolo, podemos encontrar como un mismo concepto -el bien, el mal, la belleza, lo feo, la justicia, entre otros- supo expresarse en las producciones del arte, diversamente, a lo largo de la historia. En este sentido, es posible hallar una forma similar dando cuenta de distintas significaciones, como el ejemplo de la cruz cuando hablamos de simbolismo religioso. Pero también podemos encontrar un mismo significante dando cuenta de distintos significados, tal como sucede si observamos el fuego en una representación acerca de la Inquisición y en una escena con burgueses alrededor de una chimenea.

El símbolo des-oculta el mundo que lo produjo -como el sueño lo hace con el mundo del sujeto que lo elabora-, en una lectura que a su vez se encuentra atravesada y condicionada por la mirada situada del lector -por el mundo del lector- en un encuentro que trasciende la diferencia cultural.

De este modo, Dios, lo sobrenatural, la muerte, la vida, el amor, el desamor, entre otros, señalarían una especie de estructura universal de cuestionamientos, de preocupaciones, de cimientos, de los grandes temas humanos, que, a través de sus diversas representaciones, exhiben particularidades de tiempo y espacio, época y autor. Esta identificación de la repetición y de la riqueza en las diferencias, permite rescatar valiosamente producciones de orígenes y mundos tan diferentes al propio, como vehículo de esas grandes problematizaciones humanizantes.

Asimismo, entiende Ricoeur que, al momento de abordarse el *símbolo*, debe considerarse que éste, como tal, conjuga una dimensión lingüística y una no lingüística. Su calidad lingüística es lo que permitiría explicarlo en términos de significación o sentido. Pero dado que el elemento lingüístico de un símbolo siempre refiere a otra cosa, su dimensión no lingüística es tan obvia como la lingüística. Consecuentemente, podemos precisar que el símbolo comprende

un doble sentido, o bien uno primario y uno secundario, no entendidos en orden de importancia, sino de lectura.

Por este motivo, el psicoanalista relaciona el símbolo con un conflicto oculto, en tanto el historiador de las religiones encuentra en el símbolo -como señala el rumano Mircea Eliade- una *hierofanía*, una manifestación de lo sagrado. De la misma manera, como veremos más adelante, esta opacidad en la transparencia también le cabe a la obra de arte al considerar su condición simbólica.

El mencionado P. Ricoeur amplía y delimita su noción de símbolo al referir que éste “presupone signos que ya tienen un sentido primario, literal, manifiesto, y que, a través de este sentido, remiten a otro”⁴⁸. Es ese mismo mostrar-ocultando el que sentencia al precisar:

“Restrinjo, pues, deliberadamente la noción de símbolo a las expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples”.⁴⁹

En función de lo hasta aquí referido al símbolo, circunscribiremos la noción de símbolo, para el desarrollo del presente trabajo, a la definición formulada por Paul Ricoeur en su libro *Freud: Una interpretación de la cultura*, donde lo determina como “una expresión lingüística de doble sentido que requiere una interpretación, y la interpretación un trabajo de comprensión que se propone descifrar los símbolos”⁵⁰.

Desde aquí, entendemos que en el símbolo hay algo por develar, por desocultar; algo que se oculta en lo representado simbólicamente y que sólo puede ser develado mediante un proceso hermenéutico, que supone determinadas condiciones de interpretación. El símbolo dice y no dice, y en este decir presupone al hombre. Al hombre que lo creo y al que lo percibe como tal, lo interpreta, dentro de un *universo simbólico*.

⁴⁸ RICOEUR, Paul, *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI Editores, 1990, p. 15.

⁴⁹ Loc. cit.

⁵⁰ RICOEUR, Paul, *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI Editores, 1990, p.12.

El símbolo no ofrece respuestas *claras y distintas*, sino que supone un enigma, algo cifrado que permanece oculto a una primera lectura. Por este motivo, el símbolo provoca a la inteligencia, invita al hombre a des-ocultarlo, a la re-reflexión, a interrogarse acerca de sí, de su mundo y sus posibles.

El símbolo sitúa al hombre frente a su más extraordinaria y distintiva: preguntarse. En este punto, no se encuentra el hombre prisionero de sus circunstancias, sino que, al interrogarse, encuentra la posibilidad de transformar lo dado y enriquecer su habitar.

En *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de estética*, Ricoeur concluye con un famoso aforismo que sintetiza extraordinariamente su definición de símbolo:

“«El símbolo da que pensar»: esta sentencia que me encanta dice dos cosas; el símbolo da; no soy yo quien le pone el sentido, es él quien lo da; pero aquello que da es un dar que pensar, dar un qué pensar. A partir de esta donación o posición, la sentencia sugiere, a la vez, que todo está ya dicho en enigmas y que es preciso volver a comenzar y recomenzar en la dimensión del pensar. Aquello que yo quisiera sorprender y comprender es esta articulación del pensamiento que se da a sí mismo al reino de los símbolos y del pensamiento que se pone y piensa.”⁵¹

A partir de lo expuesto, podemos concluir que el símbolo permite al hombre acceder a las experiencias más radicales de su existencia, abordando lo real a través del rodeo de sus producciones simbólicas. Esta actitud de rodeo, especulativa, representa un gesto humano y humanizante. Se muestra como oposición del acto de agarrar, el cual, relacionado con la “garra” animal, transmite una inmediatez casi irreflexiva en su proceder. El símbolo no aparece como una producción utilitaria que desaparece en su uso, sino como creación fundante del hombre, cuya interpretación resulta inabordable en su totalidad, en virtud de su permanente apertura. En caso de perder su apertura y quedar abarcado por un significado unívoco el símbolo se convierte en signo.

En síntesis, hay símbolo allí donde lo expresado, por su doble sentido, requiere de un acto de interpretación para su comprensión. Es decir, una interpretación que podemos denominar “interpretación simbólica”

⁵¹ RICOEUR, Paul, *El conflicto de las interpretaciones*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

II.3 La interpretación simbólica

El hombre, en tanto *animal simbólico* que conoce y da a conocer a través de símbolos, inmerso en un universo simbólico -arte, religión, ciencia, lenguaje- desde el cual parte y el cual modifica en su hacer(se), se encuentra permanentemente interpretando y reinterpretando su mundo.

Etimológicamente, la palabra interpretación proviene del vocablo griego *hermeneia*, del cual deriva la palabra hermenéutica (*ἑρμηνευτικὴ τέχνη*, en latín *ars interpretationis*), literalmente traducible como arte -técnica- de la interpretación.

En la mitología griega, Hermes era el dios encargado de llevar los mensajes de la divinidad a los hombres. Mensajes *herméticos* que debían ser interpretados para tornarse accesible a los mortales. Hermes era, por entonces, un hermeneuta, un mensajero, un mediador.

Martin Heidegger, en *De camino al habla*, menciona esta relación entre Hermes y la hermenéutica:

“La expresión "hermenéutico" deriva del verbo griego *ermēnéuein*. Esto se refiere al sustantivo *ermēnéus* que puede aproximarse al nombre del dios *Hermēs* en un juego del pensamiento que obliga más que el rigor de la ciencia. Hermes es el mensajero divino. Trae mensaje del destino; *ermēnéuein* es aquel hacer presente que lleva al conocimiento en la medida en que es capaz de prestar oído a un mensaje”⁵².

Anteriormente, Platón, había apelado al adjetivo *hermeneutiké*, en el *Político*, para referirse a la técnica empleada por los mediadores encargados de transmitir mensajes de la divinidad a los hombres. En este caso, resulta el intérprete es quién porta el mensaje, pero no necesariamente lo comprende.

Al considerar sus orígenes como disciplina, la hermenéutica suele ser vinculada con la teología cristiana y la interpretación de las Sagradas Escrituras. La Biblia es para el cristiano la palabra de Dios revelada al hombre; escrita luego por y para el hombre, para su salvación. El lenguaje bíblico -el religioso en general- se halla cargado de simbolismos, de relatos que requieren

⁵² HEIDEGGER, Martin, *De camino al habla*, Barcelona, Serbal, 2002, p. 91.

una interpretativa de segundo grado para poder llegar a develar, por ejemplo, una enseñanza de orden ético o dogmático.

Además de la exégesis de los textos sagrados, existía, por entonces, una filología de los textos clásicos -especialmente grecolatinos-, en cuyos estudios se hablaba de interpretación. En virtud de elevar esa exégesis y esa filología a una problemática general del comprender, surge la hermenéutica moderna.

El teólogo alemán Friedrich Schleiermacher (1768-1834), establece que, para interpretar una obra, debe reconstruirse el proceso creativo, la intención del autor y el espíritu de la época. Esta interpretación exige atender el contexto de producción de la obra, tanto como a la psicología del autor; es decir, considerar una dimensión objetiva -la reconstrucción de la situación del autor-, y otra subjetiva y adivinatoria -trasladarse a la psiquis del autor-.

Debe evitarse durante el proceso interpretativo, cualquier posible intervención del lector que interfiera en una correcta apropiación del texto, dado que, en caso de suceder dicha interferencia, se estaría ante una lectura meramente particular, un malentendido. De este modo, la hermenéutica permitiría llegar a comprender la obra mejor que el autor mismo.

Wilhelm Dilthey (1833-1911), inspirado en Schleiermacher, entiende que cualquier concepción del mundo, cualquier acción o valor, debe ser juzgado conforme su contexto histórico, posición que fue llamada *historicismo diltheiano*. Esta perspectiva propone que el lector debe, necesariamente, trasladarse al mundo del autor para poder comprender un texto, debe tener conciencia histórica. De este modo, reconstruir la historia implica poder lograr la aprehensión de un mundo espiritual en particular, y así, acceder al sentido original del texto, comprenderlo.

Diferencia W. Dilthey las ciencias naturales de las ciencias del espíritu. Para este autor, la hermenéutica es el método propio de las ciencias del espíritu, dado que explicamos la naturaleza, pero comprendemos la vida. Es allí, en la comprensión, donde se llega a conocer la vida psíquica, partiendo del estudio de los signos como manifestación sensible de ésta.

Con Martin Heidegger, la hermenéutica se convierte en *hermenéutica filosófica*. A partir de su *giro ontológico*, ya no es considerada un método para conocer el espíritu de otras épocas, sino que se vincula con lo propio de la

existencia humana, al sostener que lo que caracteriza al hombre es, precisamente, su comprensión del Ser. De esta manera, la comprensión, ontológica antes que epistemológica, se presenta como algo estructural en el hombre, quién se sitúa, conoce y actúa en el mundo interpretando. Sólo estando ya en un mundo, abierto a un mundo, el hombre puede relacionarse con las cosas que están ahí, con los objetos.

Dado que el hombre se encuentra realizándose en el mundo, como proyecto situado que se define a partir de sus posibles, no podría realizarse sino poseyera una comprensión de sí y del mundo anterior a todo pensamiento “científico”.

Heidegger enseña que a través del *temple de ánimo* se nos revela el *encontrarse*, la situación, el aquí y ahora, en la que estamos implicados. El temple de ánimo nos descubre el mundo antes que el intelecto. Es así como, precedentemente a analizar lo circundante y el compromiso en situación, antes de toda reflexión, el encontrarse se revela como aburrimiento, satisfactorio, peligroso, feliz, triste, etc., en un temple de ánimo determinado. De todos los posibles temples de ánimos, la angustia resulta el más privilegiado, dado que en ese encontrarse se revela la finitud de la existencia, la nada, estado que sitúa al hombre frente su posibilidad más propia. La angustia, como temple de ánimo, no surge del temer a ningún ente en particular; no está ni aquí ni allá ese objeto que revela la nada, está en todas partes. Acecha permanentemente como posibilidad que arrastramos desde el principio mismo de la existencia. El hombre es indefectiblemente *finitud*. Lleva a cuestas una muerte inevitable e intransferible que se le revela en la angustia. En la angustia el existente descubre su poder ser como posible no-ser, y así, se le hace patente la Nada.

Frente a esta situación, el existente inauténtico intenta esconder, negar esta posibilidad, protegido por el *Uno*. En cambio, el existente auténtico asume esa posibilidad como propia y conquista su existencia, adquiere voz propia, se responsabiliza, decide. Ya no es “uno” más del montón.

Por otra parte, señala Heidegger que el *comprender*, llamado “ver en torno” o “circunspección”, se revela como el campo donde el ser-ahí se realiza, se proyecta. Si en el encontrarse el mundo se descubre a través de la afectividad, en este momento lo hace a través de la acción.

La forma propia del *comprender* científico es la que Heidegger denomina *interpretación*.

II.4 La interpretación en el arte

Para hablar de interpretación en el arte, como diálogo surgido de la relación entre obra y receptor, debemos reafirmar la condición simbólica del arte. Sin símbolo no hay arte.

Conforme a la definición de símbolo a la que adscribimos, expresión de doble o múltiple sentido que requiere una interpretación, toda obra de arte se encuentra abierta a interpretaciones situadas, producto del diálogo que se establece entre obra y receptor. Por este motivo, todo cambio de situación conlleva, indefectiblemente, una (re)interpretación de la obra.

Para comprender ese diálogo, debemos rescatar la figura de un protagonista usualmente olvidado en la teoría del arte durante muchos siglos: el receptor, el lector.

Del mismo modo que todo símbolo requiere de un intérprete que revele la referencia detrás del sentido literal, la obra de arte reclama un receptor que la concrete en la lectura, que le dé carácter de obra en su relacionarse con ella de un modo particular, estético. El mundo del arte propone un lugar común, de encuentro, entre la obra y el receptor; un lugar habitable en lo posible que deja en suspenso lo necesario, lo cósmico, lo inmediato de lo cotidiano, la facticidad de la existencia.

Sin duda que Aristóteles, en su *Poética*, al introducir el término *catarsis* para referirse a la purgación de los sentimientos de temor y compasión como efecto de la tragedia en los espectadores, aparece como un importante precursor de aquellos que luego pusieron el acento sobre el receptor y la experiencia estética,

El filósofo y literato italiano Umberto Eco, en su libro *Obra abierta* -escrito entre 1958 y 1962-, presentó la obra de arte como una estructura abierta a múltiples interpretaciones, definición que lleva a pensar en la figura del

receptor, como partícipe fundamental, activo, de la experiencia estética. Menciona Eco que, aunque toda obra puede entenderse como “abierta”, existen obras vanguardistas que, formalmente, plantean la participación del espectador como co-creador, tal es el caso de *Rayuela*, de Julio Cortázar.

Este tipo de producciones no posee una forma unívocamente organizada, sino que, intencionalmente, requieren la participación del intérprete para su concretización formal, siempre “abierta”. No obstante, el planteo descrito no significa ausencia de forma, sino la proposición de una estructura en movimiento que invita al espectador a implicarse para completarla. Dicha participación no consiste en una intervención indiscriminada y anárquica; por el contrario, cualquier posible intervención se encuentra orientada, limitada, a partir de las exigencias que la propia obra, formalmente, establece.

Al concretizarse la obra en una lectura, en un curso no impuesto arbitrariamente -aunque sugerido-, se estructura el orden abierto, plural planteado en la misma. Así, la *obra abierta* postula una libre intervención del receptor, aunque al mismo tiempo se encuentre restringida y condicionada desde la misma estructura de la obra. No se trata de una infinitud de posibles, sino limitados.

Por su parte, Roman Ingarden (1893–1970), considerado el padre de la *estética de la recepción*, afirma que toda obra literaria posee lugares vacíos, de indeterminación -tales como personajes, lugares, escenarios-, que el lector, a través de la actividad imaginante, colma con lo propio para concretizar la obra. Este aspecto inacabado que presenta la creación literaria, permite diversas concretizaciones en cada lectura, incluso de un mismo lector. De este modo, en tanto el lector actualice los personajes y los acontecimientos en cada experiencia de lectura, en cada apreciación, concretiza el texto de un modo particular y singular, situado e irrepetible.

En este sentido, Jorge Luis Borges, en su cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, nos enseña que, si bien Menard, transcribe exactamente igual la creación de Cervantes -sus frases, sus puntos, sus comas-, las obras producidas por ambos no resultan idénticas; dado que el mundo de la obra, el horizonte dentro del cual se escriben, así como dentro del cual es acogida por

un lector, no es el mismo en cada caso. De este modo, lo repetido en la repetición aparece como no idéntico.

Hans-George Gadamer (1900–2002), filósofo discípulo de Heidegger, señala que la verdad no puede considerarse sino en relación con el método. Por este motivo, el filósofo alemán desestima por igual el enfoque interpretativo de Dilthey -quién pretendía arribar a una lectura que dé cuenta de la intención del autor- y el método científico, tradicionalmente estructurado sobre la distancia sujeto-objeto como garante de imparcialidad.

Considera Gadamer que el hombre, en tanto ser histórico, situado -lo mismo que sus objetos de conocimiento-, conserva condicionamientos, presupuestos recibidos de la tradición que orientan su comprensión y su relación con el mundo. No resulta viable, por tanto, una acción ni una lectura totalmente pura, *des-prejuiciada*.

Toda expresión humana conlleva un aspecto consciente y uno inconsciente, algo evidente y algo oculto. Un relato puede estructurarse bajo la forma de un sueño, de un simple gesto corporal, de una producción artística, de una alocución o bajo cualquier modo de elaboración más o menos sofisticado. En cualquier caso, siempre poseerá un contenido explícito y uno implícito, así como condicionamientos que nacen de la propia situación en el mundo; o bien, citando a Foucault, de las prácticas sociales que conforman una determinada cosmovisión a través de distintos grupos de poder. Este autor francés concibe a la subjetividad, en *Las palabras y las cosas*, como el producto de distintas tramas discursivas (epistemes), campos de discusión de una época.

Por tanto, la interpretación de una obra no puede reducirse a la relación sujeto-objeto ni a la intención de penetrar en la psiquis del autor -lo cual, además, resulta imposible de desentrañar-, sino que debe siempre considerar la situación desde la cual el lector aborda una producción artística y colma los lugares de indeterminación.

Al momento de acercarnos a una obra de arte -podríamos extender esto a cualquier interpretación-, lo hacemos, indefectiblemente, proyectando algún pensamiento de lo que allí se expresa. En la medida en que se avanza en la contemplación, en la lectura, se puede ir confirmando o reformulando en cada situación, en cada encuentro, aquello proyectado. En consecuencia, se

establece un círculo hermenéutico que deja abierta una multiplicidad de (re)lecturas, lo cual anula la posibilidad de encontrar una definitiva; no así una correcta, justificable, en virtud de los límites que cada obra propone desde su propia estructura.

Obra e intérprete establecen un diálogo que desata la *comprensión* y disuelve la relación tradicional entre sujeto y objeto. En este encuentro dialógico, la obra -el otro- interpela al intérprete, quien llega anticipando, proyectando prejuicios en un encuentro situado.

Al hablar de prejuicios, Gadamer distingue los *prejuicios verdaderos* -propios de la realidad histórica del intérprete, de su mundo-, que son bajo los que comprendemos; de los prejuicios *falsos*, que son los malentendidos. Por este motivo, “una conciencia formada hermenéuticamente tendrá que ser, hasta cierto punto, también conciencia histórica, y hacer consciente los propios prejuicios que le guían en la comprensión”⁵³. Esto es para que la tradición se destaque como opinión distinta y acceda así a su legítimo derecho. Sólo podemos establecer un verdadero diálogo cuando podemos otorgarle al otro la posibilidad consiente y certera de tener razón. Caso contrario resultaría un choque de falsos prejuicios en búsqueda de persuadir e imponer.

De este modo, Gadamer revaloriza los prejuicios -Descartes en las *Meditaciones Metafísicas* buscaba librar a su espíritu de éstos- ya que indefectiblemente abordamos un texto condicionados por prejuicios históricos, por la *historia efectual*. Somos los prejuicios que nos constituyen, no podemos librarnos de ellos ni de nuestro *horizonte*, siempre estamos situados. Comprendemos la obra desde la tradición, ineludiblemente anticipamos sentidos desde allí.

Una producción artística, cuanto más lejana en el tiempo, probablemente más enriquecida y atravesada se encuentre por interpretaciones posteriores a su época de producción. Por este motivo, cualquier diálogo, situado -aquí y ahora-, se genera desde esa tradición que nos une como un hilo invisible con la obra. Si quedáramos librados en la interpretación, correríamos el riesgo de caer en solipsismo, sin ninguna posibilidad de validación intersubjetiva.

⁵³ GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método*, Tomo I, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1996, p. 369.

Por tanto, debe reconstruirse una obra como alteridad (lo otro), considerando que ésta abre su propio *horizonte* en un mundo distinto al del espectador; ante lo cual, resulta imprescindible poder explicitarse los prejuicios frente a la obra.

La comprensión sólo puede darse en ese diálogo que la experiencia estética propone entre el horizonte del lector y el horizonte de la obra, denominado por Gadamer “fusión de horizontes”. El texto y su historia efectual se convierten en objeto de comprensión para el intérprete, quien en ese encuentro devela una lectura posible del texto, mediante la cual, se comprende a sí mismo.

En la década de 1960, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, herederos de Ingarden y alumnos de Gadamer, promueven, en la Universidad de Constanza, la llamada “estética de la recepción”. Dichos autores conciben a la obra de arte como un proceso que incluye, por igual, al autor, la obra misma y el receptor.

Esta escuela criticó a los teóricos formalistas por no haber atendido en sus trabajos sobre el arte, a la figura del espectador como destinatario y mediador de la obra. Asimismo, les objetaban no haber reparado en la historicidad de toda obra y de la experiencia estética, entendida como esa relación dinámica que se establece entre la instancia de producción y la de recepción, dado que una obra de arte nunca es valorada unívocamente a lo largo de la historia. Del mismo modo que el estudio de la anatomía no da cuenta del hombre y de la vida en todas sus dimensiones, reducir el análisis a lo formal, sin considerar la creación artística dentro de un universo simbólico, histórico, creado por y para el hombre, constriñe la noción de experiencia estética.

Robert Jauss, señala que el “horizonte de expectativas” -concepto deudor del *horizonte de preguntas*, de Gadamer- desde el cual se aborda un texto, puede iluminar, des-ocultar nuevos aspectos de la obra y luego, en la interpelación que este diálogo supone, enriquecer la comprensión de nosotros mismos, en tanto se logre sobrepasar nuestra facticidad en la experiencia estética y habitar en la posibilidad.

Por otra parte, Wolfgang Iser afirma -con clara influencia de Roman Ingarden- que una obra literaria es más que el texto producido, dado que éste cobra vida en la lectura, entendida como una participación indispensable del

lector, en la cual llena las lagunas propias del texto y concretiza la obra. Dicha convergencia de texto y lector es lo que le dota de existencia a la obra de arte, convergencia virtual que no se identifica totalmente ni con la realidad del texto ni con la disposición subjetiva del lector, sino como una instancia irreal, nunca idéntica.

El filósofo francés Paul Ricoeur, al igual que Gadamer, se aleja, claramente, de la concepción hermenéutica romántica y psicologizante de Schleiermacher y Dilthey, quienes postulaban la posibilidad de captar la concepción original del autor que yace detrás de la obra.

En las Conclusiones de su libro *Teoría de la interpretación*, afirma que lo que hay que apropiarse de una obra no es, precisamente, la intención del autor supuestamente oculta detrás de lo dicho, como tampoco la situación de ese autor y de los lectores originales; sino que, lo que debe apropiarse, es el poder de revelar un mundo, que es lo que constituye, propiamente, la referencia del texto.

De esta manera, la interpretación, la búsqueda del significado, se dirige al *mundo desplegado delante* de la obra:

“El significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él; no es algo oculto, sino algo develado. Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente de texto. La comprensión tiene que ver menos que nunca con el autor y su situación. Intenta captar las proposiciones del mundo abiertas por las referencias del texto. Entender un texto es seguir sus movimientos desde el significado a la referencia: de lo que dice a aquello que habla.”⁵⁴

Es decir, no se trata de buscar en una obra la posibilidad de coincidir con una psique, ni con un tiempo ajeno. Si en algo puede coincidirse “no es con la vida interior de otro ego, sino con la revelación de una forma posible de mirar las cosas, lo que constituye el genuino poder referencial del texto”.⁵⁵

En este sentido, concluye Ricoeur que “lo dado a interpretar en un texto es una *proposición de mundo*, de un mundo habitable, para proyectar allí uno

⁵⁴ RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI Editores, 2006, p. 100.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 104.

de mis posibles más propios, mi propio poder ser. Es lo que yo llamo el mundo del texto, el mundo propio de este texto único.”⁵⁶

Ese *mundo del texto* –que como dijimos, constituye la referencia de la obra- aparece como resultado del encuentro que se da entre lo propuesto, reglado por el autor en la obra, y la situación de quién interpreta; es decir, entre el *mundo desplegado en la obra* y el *mundo del lector*.

En *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*, detalla Ricoeur su noción de *apropiación de una proposición de mundo delante de la obra*, por parte del lector:

“Pero, sobre todo, la apropiación tiene frente a sí, lo que Gadamer llama *la cosa del texto* y que yo llamo aquí *el mundo de la obra*. Lo que finalmente me apropio es una proposición de mundo, que no está *detrás* del texto, como si fuera una intención oculta, sino *delante* de él, como lo que la obra desarrolla, descubre, revela. A partir de esto, comprender es *comprenderse ante el texto*. No imponer al texto la propia capacidad finita de comprender, sino exponerse al texto y recibir de él un yo más vasto, que sería la proposición de existencia que responde de la manera más apropiada a la proposición de mundo. La comprensión es, entonces, todo lo contrario de una constitución cuya clave estaría en posesión del sujeto. Con respecto a esto, sería más justo decir que el yo es constituido por la *cosa del texto*.”⁵⁷

Por tanto, la apropiación no consiste en un hacer propio *lo otro* bajo condiciones de un yo soberano; sino, en un abandono narcisista, dejarse arrastrar hacia la referencia de la obra, el mundo del texto y constituir un yo más vasto. En la *apropiación*, el receptor no aborda la obra proyectando su subjetividad; no subsume lo *otro* en lo propio, ni tampoco lo propio se desvanece ante *lo otro*; sino que son sus propios y constituyentes posibles –como ser inacabado hasta la finitud-, los que se amplían ante el *ser en el mundo* desplegado en la obra.

De esta manera, considerada la obra de arte propuesta de un mundo habitable en el cual pueden proyectarse los propios posibles, la experiencia estética se convierte en experiencia de (auto)conocimiento, de *autocomprensión* para el espectador; cuyo *sí mismo* –siempre por hacerse-, se enriquece en este encuentro dialógico.

⁵⁶ RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción II*, Buenos Aires, F.C.E, 2010, p.107.

⁵⁷ RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI Editores, 2006, p.109.

Especifica P. Ricoeur que la apropiación de un texto es algo cercano a lo que Gadamer denomina *fusión de horizontes*: “el horizonte del mundo del lector se fusiona con el horizonte del mundo del escritor. Y la idealidad del texto es el eslabón mediador en este proceso de fusión de horizontes”.⁵⁸

En su libro *Educación y Política: De la historia personal a la comunión de libertades*, desarrolla este autor los términos *mundo del lector*, *mundo del texto* y *apropiación*:

“Permítaseme insistir sobre los términos que he usado: el *mundo del lector* y el *mundo del texto*. Hablar del mundo del texto implica reiterar esa característica de toda obra literaria que le permite abrir delante de ella un horizonte de experiencia posible, un mundo en el cual sería posible habitar. Un texto no es una entidad cerrada sobre sí misma; es la proyección de un universo nuevo, distinto de aquel en el cual vivimos. Apropiarse de una obra mediante la lectura significa desplegar el horizonte implícito de mundo que abarca las acciones, los personajes, los acontecimientos de la historia narrada. De ello resulta que el lector pertenece imaginativamente, al mismo tiempo, al horizonte de experiencia de la obra y al de su acción real. Horizonte de espera y horizonte de experiencia no cesan de enfrentarse y fusionarse. Gadamer habla en este sentido de la “fusión de horizontes”, esencial al arte de comprender un texto.”⁵⁹

Desde aquí, en ese encuentro que se establece entre el mundo de la obra y el mundo del lector, la significación surge como el fruto de lo propuesto por la obra -que resiste, desde su misma estructura, su propio horizonte, cualquier posible arbitrariedad del receptor-; y lo proyectado por el espectador -orientado por lo propuesto en la misma obra-, dentro de un horizonte particular, propio, situado culturalmente. Este tipo de diálogo -intersección del mundo del texto con el mundo del lector-, nunca idéntico, impide fijar el significado de una obra eterna y unívocamente.

En su ensayo *La función hermenéutica del distanciamiento*, en *Del texto a la acción II*, Ricoeur especifica que interpretar, explicitar el mundo desplegado ante la obra, es el problema fundamental de la hermenéutica:

“Mi tesis es que la anulación de una referencia de primer grado, operada por la ficción y la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberada una referencia segunda, que se conecta con el mundo no sólo ya en el nivel de los objetos manipulables, sino en el nivel que Husserl

⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 104-105.

⁵⁹ RICOEUR, Paul, *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, 1989, p. 51.

designaba con la expresión *Lebenswelt*⁶⁰ y Heidegger con la de *ser en el mundo*.

Esta dimensión referencial absolutamente original de la obra de ficción y de poesía plantea, en mi opinión, el problema hermenéutico fundamental. Si ya no podemos definir la búsqueda de la hermenéutica por la búsqueda de otro y de sus intenciones psicológicas que se disimulan *detrás* del texto, y si no queremos reducir la interpretación a la deconstrucción de las estructuras, ¿qué es lo que queda para interpretar? Mi respuesta será: interpretar es explicitar el tipo de *ser-en-el mundo* desplegado ante el texto”⁶¹

Al concebir la interpretación como explicitar el *ser-en-el mundo* desplegado ante el texto -contrariando a la tradición del *cogito* y a la pretensión del sujeto de conocerse por intuición inmediata-, entiende Ricoeur que la comprensión de *sí mismo* se alcanza, indefectiblemente, a través de la interpretación de las producciones simbólicas del hombre, como el arte:

“...sólo nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad depositados en las obras culturales. ¿Qué sabríamos del amor y del odio, de los sentimientos éticos y, en general, de todo lo que llamamos el *yo*, si esto no hubiera sido llevado al lenguaje y articulado en literatura? Lo que parece así, lo más contrario a la subjetividad, y que el análisis estructural hace aparecer como la textura misma del texto, es el *médium* en el cual nos podemos comprender.”⁶²

En virtud de lo recientemente expresado, podemos advertir como a partir de la obra de arte -en tanto producción simbólica-, de la experiencia estética, el hombre entra en diálogo con *lo otro* y en este encuentro interpela lo *otro*, se inquiere a sí mismo y se comprende.

El interpretar que significa una obra, en su aquí y ahora, ilumina aspectos únicos de la misma, al tiempo que enriquece la comprensión de nosotros mismos y de nuestro mundo. Cada encuentro con una obra, cada experiencia estética, situada, particular, permite al espectador enriquecer sus posibles, su existencia siempre por hacer(se), en virtud de lo formulado y lo develado en esa proposición de mundo de la obra que refleja su individualidad.

⁶⁰ Suele ser traducido como "mundo vivido" o "mundo de la vida". El mundo de la vida es para Husserl nuestro mundo diario, el mundo en el que vivimos cotidianamente.

⁶¹ RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción II*, Buenos Aires, F.C.E, 2010, p.107.

⁶² Loc.cit

Entendemos que esta capacidad interpretativa deriva de una necesidad primigenia, fundamental, que posee el hombre de comprender su *ahí* para realizar sus posibles; reformulada en la experiencia estética para habitar en la posibilidad de la ficción, comprenderse y ampliar los posibles y su mundo.

No es intención enumerar las diversas concepciones hermenéuticas a lo largo de la historia, sino rescatar y destacar lo simbólico como estructura de doble sentido, cuyo develamiento requiere un acto de interpretación. Luego, acreditar la experiencia estética como experiencia de (auto) conocimiento, en tanto posibilita acceder a sitios vedados a otras esferas, donde el concepto literal no penetra.

Por tanto, la experiencia estética, la interpretación de la obra de arte, no debe reducirse a una lectura justificable que dé cuenta del conocimiento que poseemos de la historia del arte, ni del autor, ni de las técnicas compositivas, sino, debe entenderse, principalmente, como experiencia de conocimiento, de autocomprensión delante de la obra.

En síntesis, interpretar una obra de arte, develar un símbolo, entraña la posibilidad de comprender y enriquecer nuestro propio *ser en el mundo*.

Capítulo III

El arte como barrera ontológica

III.1 Las barreras ontológicas

En el Capítulo I, adscribimos a la noción de *arte* explicitada por Marta Zátonyi en su libro *Arte y Creación*. La autora entiende en esa obra que el *arte*, la religión, la ciencia y la filosofía, constituyen las llamadas *barreras ontológicas*.

Desde los mismos inicios del proceso de hominización, supo crear el hombre estas construcciones defensivas para su ser, para poder erigirse. Es así como, a través de las mismas, consigue visibilizar, abordar y también reelaborar preguntas, interpretaciones, explicaciones, significados, motivaciones, sentidos que le impiden caer en la *organicidad animal*. Mediante este proceder obtiene concepciones de su ser y de su mundo; las cuales asume, modifica, crea y recrea en su fundarse. Esto le permite contener, cuando no fracturar, aquellas representaciones medulares ligadas a su existencia. Es creador y creatura de las mismas. Si bien se encuentra involuntariamente ya siendo en un mundo pre-comprendido, lleva en sí la capacidad de poder pensar y reformular lo dado; es decir, diseñar su propio Ser y su habitar, en tanto se proyecta en el mundo.

A partir de lo dicho, podemos advertir cómo, por medio del permanente e inacabable edificar de las barreras ontológicas, encuentra el hombre la posibilidad de desplazar simbólicamente aquello que lo inquieta, aquello que no le concede un *estar* en el mundo sin riesgos, o bien, ante riesgos conocidos. Por medio de esta humanizante y trabajosa labor, el hombre adquiere, paulatinamente, la posibilidad de establecerse a resguardo, protegido, contenido, sin precipitarse en el horror, en el sin sentido.

Esas inseguridades que instauran problemáticas en el devenir de su existencia, que ponen cotos, son representadas por aquello que él no es, aquello que lo excede, aquello que no puede dominar, predecir, poseer. Ya sean esos *otros* con quienes co-habita; así como *lo Otro*, lo *nouminoso*, lo *Real* lacaniano. También hablamos aquí de aquello imposible de ser él mismo, de seguir siendo, de permanecer, de retener, de dejar de ser. Del instante inasible, del supuesto pasado recordado, de los recuerdos, de lo que no puede recordarse u olvidar, de los futuros recuerdos, de la situación heredada, de la

situación construida. La claridad y la distinción absoluta de lo real se torna una quimera.

Límites, imprevistos, riesgos, imposibilidad de control, adquieren distintas fisonomías en las diversas condiciones de ese vínculo nuclear que se establece entre el hombre concreto -de carne y hueso, que vive, que sufre, que es feliz, que siente las contradicciones de la existencia- y su mundo.

Al entrar el hombre en relación con alguna instancia que suponga un conflicto con lo establecido, con lo cotidiano, -que como quedo expresado incluye lo visible y lo invisible, lo nombrable y lo nouminoso-, se desatan, inevitablemente, dificultades ante la manifestación y el reconocimiento de lo Otro, de los otros, de los *posibles ajenos* que condicionan sus propios posibles. Límites entre el desear y el poseer aparecen por doquier. Todo aquello que el mismo no es, que lo excede, pone en riesgo su ser. Se expone ante sí la clara posibilidad de dejar de ser. Pero también aparece la posibilidad de construir *con*, de ampliar el mundo, lo dado, de vivir con más recursos al *con-vivir*, si se logra incorporar lo otro bajo determinadas condiciones.

Pero dado que no toda perturbación resultar identificable, decible, nombrable y luego asimilable; puede por esto surgir apremiante, intimidante, con la fuerza de lo *siniestro*, de lo mágico, de lo inexplicable.

La naturaleza misma, toda, puede ser vista como un peligro impredecible del misterio que la anima. Naturaleza que ha sabido ligarse a lo divino -a través del mito, de la religión- e intervenir con su sistema de premios y castigos para con la conducta del hombre.

El pensamiento mítico-religioso -que incluye una intrínseca dimensión ético-política- podía adjudicar estos hechos a algún error, a algún exceso. Un Zeus, enojado por determinados crímenes, provoca un diluvio con la finalidad de hacer desaparecer la especie humana. De manera similar, Dios -según se relata en el Antiguo Testamento, Génesis, Capítulo 7-, luego de ordenar a Noé, el único hombre justo sobre la tierra, construir un arca, desencadenaría un diluvio con la intención de refundar una tierra libre de pecadores.

Es evidente que la capacidad creadora que exhibe la naturaleza, tanto como su fuerza destructiva, resultan igualmente asombrosas e inescrutables para el hombre. Así, se muestra también el infinito, la eternidad, el por qué de

lo existente, de la caducidad, entre otras cuestiones racionalmente inabarcables. El hecho de llegar a percibir los fenómenos naturales como un asombroso e indescifrable enigma, es lo que permite sean utilizados para representar aquello temiblemente incomprensible, incontenible, impenetrable. Diluvios, sequías, pestes, tormentas catastróficas, desafían nuestros límites humanos de comprensión e intervención sobre lo dado y exhiben nuestra fragilidad humana.



Edvard Munch. *The Storm*, Óleo sobre tela 1893
MoMA, New York. E.E.U.U.

Consecuentemente, entendemos como al aparecer cualquier posible hostilidad como amenaza indecible, el traerla a la claridad, al dominio de lo que puede nombrarse, identificarse, predecirse incluso, resulta tranquilizador, armoniza. El responder el cómo, el por qué, el cuándo, el dónde, el cuánto, es lo propio de esta indagación, la cual ha sido abordada desde diferentes ámbitos del conocimiento a lo largo de la historia.

Es así como el infinito desafía a la razón y ésta no puede abarcarlo, pero el espacio empírico se vuelve divisible. La eternidad hace lo suyo, pero el tiempo cronológico resulta mensurable. El hombre al mirar lo que le excede, al

experimentarlo, necesita recortarlo para traerlo a sus dominios humanos. En esta labor engendra su territorio para poder minimizar los riesgos, lo que lo aflige y le subordina su establecerse. Poder explicar o contener eso que él no es y le excede, detiene el vértigo, atenúa el horror, restringe lo impredecible.

III.2 El *No* como representación de lo temido

Todo conflicto enseña límites, condiciones y posibilidades. Entre las factibles eventualidades está el impedimento de construir provechosamente *con*, de sobrevivir incluso, si no se reconocen demarcaciones, lugares donde situarse, ampararse, lo mismo que considerar lugares donde situar a lo Otro y amparar al otro.

Ante esta situación, emerge el *No*, lo impedido -y luego lo permitido, su complementario- en este complejo entramado que se va conformando. Aquí el *No* resalta como un *estructurante-estructuración-estructurada*. Estructurante en tanto contiene, ordena; estructuración, porque está en permanente devenir; y estructurada, porque emerge de su relación con la *totalidad*.

La sociedad, la cultura, nace acompañada de esa prohibición que delimita y resguarda. Por ello, en toda sociedad, debe instaurarse el *No*. Primitivamente un *tabú*, una regulación que impida aquello que supone un mal para el orden y la supervivencia. Al mismo tiempo, se clarifica un sí, lo permitido, lo fructífero para el bien común.

Luego, estas negativas iniciales ligadas a un ámbito más privado, familiar incluso, pueden expandirse “con pretensión de universalidad”, volverse ley, legitimarse en la repetición de casos particulares que señalen lo conveniente y lo inconveniente en un determinado marco imperante, esto es, con sus propias relaciones de poder.

En este aspecto, el *tabú*, la ley, posee la fuerza de un mandato que reprime ante lo que repugna, ante aquello que nos sumerge en el horror con sólo nombrarlo, con sólo pensar en la posibilidad de que suceda.

Sólo en caso de extremo riesgo particular, en tanto no se llegue a alterar el orden de la sociedad -que puede asimilar “defensivamente” esa eventualidad

como excepción-, un tabú puede ser franqueado. Un ejemplo, para nosotros, sería la antropofagia en situaciones de aislamiento. No desaparece el horror ante el hecho en sí. Sólo se ve bajo un manto de compasión, al contemplar la necesidad de suplir una necesidad primaria de subsistencia, anterior incluso a cualquier posible mandato. En la preservación se encuentra justificativo, se niega o se oculta un hecho. No podría darse esta misericordia en caso de necrofilia. Son diversos modos de considerar los límites, aquello que resulta estructuralmente “sagrado” y no debe ultrajarse.



Théodore GÉRICAULT. *La balsa de la Medusa*, óleo sobre lienzo, 491 x 716, 1819.
Museo del Louvre, París, Francia

La pintura del artista Théodore Géricault (1791- 1824), *La balsa de la Medusa*, retrata la historia de un naufragio ocurrido en junio de 1816, el de la fragata Méduse. En este trance marítimo, sucedieron homicidios, se practicó canibalismo y otros actos que demuestran el desvanecimiento de ciertos límites en la frontera de lo humanamente experimentable. Para evitar la censura -en virtud de la necesidad de negar políticamente responsabilidades, o bien, ante la

imposibilidad de asimilar el horror que el público tendría- el artista no representó esas espantosas situaciones en el cuadro. Pese a esta omisión, el dramatismo que conllevan las pasiones allí ilustradas, la desesperación, los límites y la muerte sugerida -con lo cual supo estremecer a sus primeros espectadores y llegó a ser catalogada como repugnante por algunos conservadores de la época-, esta pintura de Géricault es considerada expresión paradigmática del arte romántico.

El tabú aparece nuevamente aquí como resguardo de lo deseablemente expresable. Tabú y censura se vinculan, a menudo, para asegurar la vigencia de lo hegemónico. Lo prohibido no debe irrumpir para poder mantener el orden vigente. Sin embargo, el arte a lo largo de la historia penetra, a través de su poética, por los resquicios de lo impuesto y gestiona desvíos, cuestionamientos, fracturas a lo establecido.

En relación con lo prohibido como estructurante, el antropólogo belga Claude Lévi-Strauss se refiere al incesto como el más importante tabú en el paso que se da desde el estado de naturaleza al estado de cultura. En su libro *Las estructuras elementales de parentesco*,⁶³ muestra cómo el incesto, considerado interdicción, permite la supervivencia del grupo. Se prioriza lo social por sobre lo natural, lo colectivo sobre lo individual y el orden organizativo por sobre lo arbitrario en pos de la subsistencia.

Podemos observar como la legitimación, el establecimiento de cualquier normativa, sólo es posible si encuentra el hombre un modo de justificar su necesidad. Es decir, sostenerla en la repetición de casos particulares, en la experiencia diaria, como impedimento ante posibles acciones perniciosas.

Durante este proceso, el hombre puede inicialmente apoyarse en un padre rector, es decir en dioses que le provean la ley y un juicio justo; que observen y condicionen su proceder; que decreten un no indiscutible y sancionen al soberbio que se atreva a desafiar.

Posteriormente, cuando la divinidad resulta expulsada por obra del hombre, cuando éste pierde la fe en aquello que no ve y ya no le permite

⁶³ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

contener ciertos acontecimientos que suceden, aparece la ley de la Polis, la ley ciudadana, la ética, la ciencia.

Pero ninguna ley, de por sí, se presente como inamovible. A medida que las prácticas sociales, los estudios, los avances científicos, comienzan repetidamente a inmiscuirse por las grietas, por las lagunas de una ley, ésta es forzosamente reemplazada con el cambio de paradigma. Al no poder sostenerse en las prácticas cotidianas pierde sustento, alcance social y, en consecuencia, valor.

En el siglo XVIII, Immanuel Kant, a través del *imperativo categórico*, establece una especie de mandamiento que señala como *se debe actuar* conforme la razón. No es este imperativo un designio divino, es racional. Por ello, el no reconocer un límite, una mala acción, es consecuencia de que no se ha instaurado la ley moral en el corazón del hombre. Señala este filósofo iluminista alemán la siguiente máxima como *Ley fundamental de la razón práctica pura*:

“Obra como si la máxima de tu acción pueda valer siempre al mismo tiempo como principio de una legislación universal.”⁶⁴

De esta manera, la Razón se convierte en diosa rectora, alcanza su autonomía, “su mayoría de edad”. Puede dictaminar lo correcto y lo incorrecto en pos del bien común, tiene su ley para ello.

Sin embargo, el haber echado a los dioses puede no serle gratuito a la sociedad que de ellos se desprende. La misma debe estar a la altura de lo destituido para que no acontezca el caos, el sin sentido; y así la libertad responsable sea suplantada por el todo vale. Nietzsche menciona al *superhombre* como aquel capaz de establecer sus propios valores, lo considera la superación de una moral esclavizante⁶⁵ que había logrado subyugar al hombre durante siglos.

⁶⁴ KANT, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*, traducción de J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Editorial Lozada, 1961, p. 36.

⁶⁵ Friedrich Nietzsche desarrolla la noción de Superhombre (Übermensch) en su libro *Así habló Zaratustra*.

Con todo, tanto el castigo divino como el castigo humano –podríamos nombrar a la naturaleza misma sancionando el accionar ambicioso, desmedido del hombre y de cierta técnica- muestran las consecuencias de no respetar lo normado, los límites (la voluntad de los dioses, las *Tablas de la Ley*, el *imperativo categórico*, la ley civil, la ley penal, etc.). Si la *hybris* rige la acción, el caos sucede. Cuando el mal se provoca voluntariamente, se actúa pecaminosamente. Si las leyes civiles son infraccionadas, se comete delito. De esta manera, el mito, el tabú, la ley moral, la ley jurídica, los dioses, el padre en el psicoanálisis, aparecen como diversos estadios de lo normativo que actúan ante potenciales motivaciones que supongan algún posible trastorno, conflicto, caos.



Albert Stewart, *Fundación del Derecho*⁶⁶, terracota, 1956.
Los Ángeles, E.E.U.U

⁶⁶ La entrada al Palacio de Justicia, situada en la Grand Avenue, en la ciudad de Los Ángeles, exhibe un grupo escultórico titulado “Fundación del Derecho”, obra del escultor Albert Stewart, en 1956. En este grupo podemos apreciar tres figuras que representan las tradiciones del derecho sobre las que, se considera, fue fundado E.E.U.U. En primer lugar, Moisés portando las “Tablas de la Ley”, los diez mandamientos, la Ley Mosaica, el orden religioso que representa la herencia judeocristiana. En segundo lugar, la “Carta Magna”, con un caballero del siglo XIII que encarna el Derecho Común Inglés. Por último, la Declaración de la Independencia, personalizada en Thomas Jefferson.

Dioses y demonios, el bien y el mal, lo justo y lo injusto, lo éticamente válido y lo inválido, lo moral y lo amoral, lo bello y lo feo, la verdad y la mentira, lo verdadero y lo falso, comienzan a instalarse gradualmente, en toda sociedad, a modo de binomios que cincelan las conductas.

Son estos valores los que se instauran y despliegan a lo largo de la historia por medio del arte, la religión, la filosofía y la ciencia. Es por ello que, con más o menos visibilidad, más o menos conectadas entre sí, estas esferas resultan indefectiblemente presentes *en y para* el hombre que hace cultura.

La cultura demarca límites, no puede hacerse lo que simplemente se quiere. Si se entiende como una estructura que demanda dominar la pulsión, la búsqueda de satisfacción, puede vérsela como origen de un malestar en el hombre a partir del sentimiento de culpa que en él se implanta⁶⁷. No obstante, la desaparición total de la culpa sería el no reconocimiento de la norma (Dios, códigos, leyes, premios y castigos), del límite, del otro, y, por ende, la imposibilidad de convivir y el riesgo de no poder constituirse.

El escritor ruso Fiodor Dostoievski (1821-1881) ha sabido penetrar en estos temas de un modo extraordinario. La culpa, el arrepentimiento, la angustia, el tormento, las máscaras sociales, la hipocresía, son exhibidos profundamente a través de sus personajes. El protagonista de *Crimen y Castigo*, Rodión Románovich Raskólnikov, apremiado por deudas, se convence de poder crear sus propias normas, su propia moral -como un Superhombre nietzscheano-. En ese marco, decide matar y robarle a una vieja userera. Luego, en virtud de intentar sostener una justicia auto- concebida, entiende que ese crimen, ese asesinato no debería ser castigado, ya que era un acto de bien matar a una mala persona, una persona nociva. Sin embargo, luego de vagar como un hombre marginal -al margen de la ley-, la culpa se le aparece para enfrentarlo a su acto intrínsecamente malo dentro de una ética vigente. Con el tiempo no puede sostener su alegato ante sí mismo, situación que, por momentos, lo atormenta fuertemente y lo lleva a declararse culpable, aún sin haber sido totalmente descubierto.

⁶⁷ Para este tema ver *El malestar en la cultura* (1930), traducción José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

Al respecto, suele verse a Iván, uno de los hermanos *Karamazov*, como artífice de la conclusión “si Dios no existe, todo está permitido”. Sin duda que esta extrema posibilidad, la falta de cualquier límite y regulación, convertiría al hombre en el protagonista de su propia extinción.

III.3 Las barreras ontológicas como permanente creación del hombre

Conforme lo expresado por M. Zátanyi en *Arte y Creación*, mediante la creación de las *barreras ontológicas*, se produce un proceso de humanización que protege al hombre de “precipitarse en la nada o hundirse en la organicidad animal.”⁶⁸

No obstante, estas barreras no pueden ser definidas de una vez para siempre. Como todo lo que alguna vez se establece, se encuentran supeditadas a oposiciones, controversias y reformulaciones propias del actuar del hombre en el mundo.

El hombre situado, y en virtud de este permanente obrar sobre lo dado, va modificando la herencia de la cual partió. Pero para poder ampliar sus posibles y enriquecer su existencia, debe poder cuestionar lo establecido, lo conocido, su seguridad recibida. Es así como, ineludiblemente, al tiempo que busca ver más allá de los límites donde se encuentra a resguardo, descubre su fragilidad, sus limitaciones. Al mirar hacia lo infinito, hacia esos sitios que la razón no puede habitar y al reconocerse él mismo finito, consigue sostenerse, protegido, por las *barreras ontológicas*. Éstas le permiten encontrar, crear y resignificar sentidos sin los cuales no podría sostenerse y caería en el absurdo de la existencia, en el vacío, en el sin sentido del porqué del ser. Todas ellas permiten rodear, tocar, experimentar los límites de lo real, el núcleo del Ser, dado que construyen los bordes entre el abismo y lo humanamente decible. Por

⁶⁸ ZÁTANYI, Marta, *Arte y Creación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007, p. 25.

este motivo, configuran, en palabras de Marta Zátanyi, “un sistema defensivo con rango ontológico”⁶⁹.

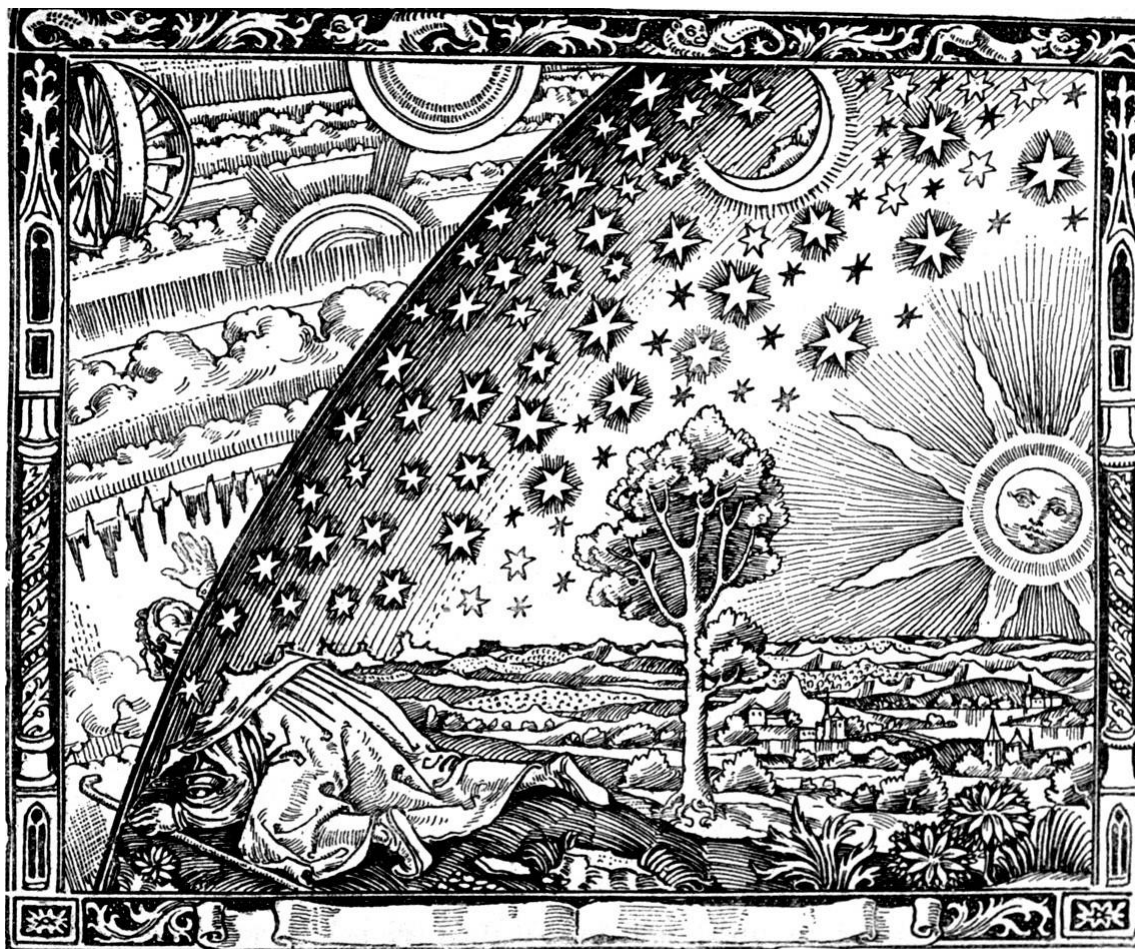
Es decir, contenido por la barrera, sale el hombre que se interpela al encuentro de lo desconocido. No se queda en la seguridad, en la comodidad de lo consabido, de lo dado. Se dirige hacia los abismos mismos de la existencia y encuentra la posibilidad de aprehender sin riesgos aquellas cuestiones que más le interesan y afectan; las cuales, a causa de sus propias limitaciones, no puede concebir inmerso en la cotidianidad. En esta búsqueda posa su mirada sobre lo ignorado, lo indecible, incluso sobre lo que puede aparecérselo de un modo angustiante o aterrador. Esto es, aquello que puede llegar a negar, ocultar o no querer ver en una *existencia domesticada, acostumbrada*, dependiente de esos Otros que lo constituyen, le dan entidad y sentido, incluso al desafiarlo, al oponérsele. Es indudable que el hombre en la tranquilidad de lo conocido encuentra comodidad, al precio de una pasividad “alienante”.

Lo desconocido, en tanto tal, no puede dominarse, no se observan sus límites, no se configura sino como algo amorfo que inquieta, estado que desafía a la razón y exterioriza sus alcances.

Instituir diversos lugares desde donde poder observar, indagar y conceptualizar, establecer un orden allí donde el hombre pregunta, pareciera ser una necesidad en el mencionado proceso de humanización. Esto es, construir y reconstruir sitios que permitan experimentar y hablar, cada uno con sus particularidades, costos y beneficios, de lo desconocido en sus diferentes formas.

En consecuencia, aparece la exigencia de explorar lo irracional -o lo que requiere otra forma de entender la racionalidad- para ampliar nuestro horizonte de lo experimentable. Es esta una interrogación que busca echar luz sobre aquello mutilado por lo medible, por lo verificable empíricamente. Tarea que, el arte, puede llevar a cabo a través de su condición simbólico-poética, la filosofía con sus preguntas (y sus respuestas planteadas en los diversos sistemas filosóficos), las ciencias con sus postulados, sus hipótesis, su verificabilidad; y las religiones con sus dogmas.

⁶⁹ Loc.cit.



Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point
où le ciel et la Terre se touchent...

Anónimo, *El Grabado Flammarion*, ilustración publicada en *L'Atmosphere: Météorologie
Populaire*, París, 1888, página 163.

Por ello la barrera preserva, no es un muro que imposibilita, sino una contención que facilita accesos de un modo particular. Resguarda, dado que permite contemplar, percibir y concebir sin riesgos, más allá de ella misma.

Pero este contener de la barrera, como creación humana, debe ser entendido también como un cuidado del hombre hacia sí mismo, como un acto creador de sentido, de protección, de conservación.

Sin embargo, cada una de las mismas, tiene propiedades y alcances que le dan importancia e identidad a su conformación. Si bien el medio y lo que cada una expresa no puede ser reemplazado por la otra, mantienen entre sí una interrelación que pone en evidencia un modo concebir la *totalidad*. Las posibles similitudes y diferencias no deben ser vistas como deficiencias o aciertos de una u otra, sino como distintos modos de preguntar, observar y

responder, que permiten a su vez construir sobre lo dado, esto es ampliar lo perceptible, el mundo, enriquecer, en la diversidad, el hombre su *habitar*.

III.4 El hombre y lo simbólico

Como expresamos en el capítulo anterior, el hombre parte y depende, definitivamente, de lo simbólico para erigirse.

Todo conocimiento o apreciación axiológica que nos llega y configura, lo hace, necesariamente, a través del lenguaje en sus diversas expresiones (lenguaje articulado, artístico, científico, simbolismos religiosos), y con éste, por lo simbólico. Cada lenguaje, el uso que de él se hace, expresa de un modo particular. La palabra, la música, la pintura, pueden lo que la otra no, llegan donde la otra no.

Entendemos que el levantar de las barreras ontológicas a lo largo de la historia, implica progresivos *desplazamientos simbólicos*, dentro de un *universo simbólico*⁷⁰ que le es propio.

Es allí, en ese *universo simbólico*, donde sólo es posible comunicar saberes y valores establecidos, pero también se encuentra allí, emergiendo permanentemente, aquello que lucha por surgir, por ser dicho, en un conflicto que permite ver la intervención del hombre en su mundo. Valores, saberes y universo simbólico repercuten entre sí conformando una unidad compuesta, interdependiente.

A pesar de que el hombre no tiene otro medio de comunicarse que el lenguaje, hay algo siempre de lo real que le pone límite a la posibilidad de simbolización. Es allí donde resulta mejor callar. O bien poetizar.

El arte, barrera que aquí nos ocupa especialmente, cumple un rol fundamental en ese proceso creativo que desafía lo establecido, producto de la lucha entre lo que existe y lo que quiere ser. En él se encuentra presente la posibilidad de preguntar y develar como en las otras barreras, pero con la

⁷⁰ ZÁTONYI, Marta, *Arte y Creación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007, pp. 15-17.

particularidad de permitir experimentar y reflexionar sin riesgo cuestiones que pueden llegar a quedar fuera de las otras barreras.

Cuando una ruptura sucede, un nuevo conocimiento irrumpe e impacta sobre la totalidad del sistema de valores, y así en las diversas barreras ontológicas. Esta extraña situación exige nuevos símbolos, *neo-logismos*, para alcanzar su representación y poder ser asimilada. Cada conocimiento exige un símbolo, una representación propia que la represente.

Por tanto, la edificación de las barreras ontológicas no puede darse sin lo simbólico, dado que todo lo expresado y lo expresable, sólo es posible a través del uso de símbolos.

En este sentido, la palabra es el primer modo de simbolizar que el hombre produce y el lenguaje articulado su principal medio de comunicación. Como expresamos anteriormente, no el único, dado que el lenguaje del arte, por ejemplo, posee sus propios medios y particulares alcances, pero sí el principal en cuanto uso.

No se trata de convertir el lenguaje articulado en un útil, en un *ser para*, en un mero denominador. Entendemos que el hombre es en lenguaje, que fuera de él no podría afirmarse. No hay lenguaje sin hombre y viceversa.

El hombre se manifiesta como un ente que habla. Sólo cuando puede expresarse logra dar cuenta de lo que piensa y de lo que siente. Por esto, no hay pensamiento puro, precedentemente constituido a la expresión. Sólo, y en tanto pueda irse expresando, va delineándose un pensamiento.

De este modo, al lograr nombrar las cosas se le confiere existencia concreta. Aquello que no se puede nombrar, que no puede decirse, no existe más que como algo inarticulado e indefinido.

El lenguaje nos señala una posibilidad y un límite, un alcance. Llegamos hasta donde el lenguaje nos permite. Un pensar que no puede ser expresado no existe sino como algo amorfo e indescifrable.

Desde aquí, la palabra representa la menor unidad de significado, ya que las letras que la componen, si se toman aisladamente, no poseen significado alguno. "PALABRA", tiene significado. Las letras "p", "a", "l", "a", "b", "r", "a", no. A su vez, todo vocablo implica una definición que lo circunscribe, lo identifica con algo y lo diferencia de aquello que no es. Esta oposición resulta

fundamental al momento del habla. Cada término adquiere claridad en un discurso en relación con ese *otro* que no es. Mediante la unidad de la palabra nombramos, y al denominar le damos a las cosas existencia efectiva, al lograr expresarlas.

Es decir que por medio del lenguaje designamos los objetos y los clasificamos. Pero también nuestro sentir. La experiencia del amor, del dolor, de la alegría, sólo es experimentable y transmisible en palabras. Como tales, sólo son posibles *en* el lenguaje, dado que amamos, tememos, odiamos, conforme lo que cada término represente en nuestra situación, y es a través de los diversos lenguajes que podemos conceptualizar, transmitir y clarificar lo sentido, lo pensado, en palabras.

Por tanto, dependiendo de las sucesivas transformaciones que fuera teniendo a lo largo de la historia un vocablo - proceso mediante el cual se le fueron añadiendo o quitando características que lo definen-, y según como estemos en condiciones de interpretarlo en situación, nuestro modo de amar, de sentir en general, tanto como aquello digno de tal acción, se encuentra condicionado por la presencia de la palabra.

Es por ello que la estructura del propio mundo está en relación con nuestro lenguaje y sólo en él cobra forma. Nuestro pensar y sentir posible sólo es en el lenguaje que nos hallamos. Comprendemos *en* el lenguaje y a través del mismo explicitamos el comprender. Martin Heidegger *entiende* el *habla* de igual originalidad existencial que el encontrarse y el comprender⁷¹. Es decir, el hombre concreto, individual, situado, se erige como tal *en* el lenguaje.

Desde aquí, el lenguaje y la comunicación dan cuenta inmediatamente de un otro destinatario. Aún si ese otro llega a ser el mismo emisor, en tanto auto-reflexiona, auto-dialoga, el traer a la claridad de lo decible para poder ser aprehendido, es formalizar lo pensado. Incluso la práctica de auto-dialogar con ese *otro yo*, sólo es posible a partir de conocer y asumir la existencia del *otro* con el que puedo interactuar. También el sentir revela ese *otro* destinatario, a quien amo, temo, odio, respeto, etc.

⁷¹ HEIDDEGER, Martin, *Ser y Tiempo*, traducción de José Gaos, Buenos Aires, F.C.E, 2010, p. 179.

Pero ese otro que nos soy yo implica un convivir, y el convivir, *estar en el mundo*. Un mundo compartido con esos *otros* que condicionan y circunscriben mis proyectos. Son otros *seres-ahí* con lo que co-habítamos un mundo *pre-comprendido*, ya interpretado *en* el lenguaje, el cual resulta condición primaria de cualquier experiencia posible. Toda potencial percepción de sí, de los otros, del mundo, toma forma ajustada a esa situación y al lenguaje en el que involuntariamente se encuentra el hombre inmerso, situado, siendo.

Nuestro *yo*, conforme a lo señalado por el español Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*, no es un *yo* encerrado en sí mismo, “yo soy yo y mis circunstancias”⁷², afirma este filósofo.

Somos herederos sin haberlo elegido. Nuestro proyecto está condicionado por los bienes recibidos, pero no condenado. El acto creativo, propio del hombre –el animal construye, no diseña-, lo convierte en un ser en capaz de ampliar su mundo y sus posibles, de *habitarlo* comprometidamente en tanto se proyecta, no de transitarlo indiferentemente o subsumido en una generalidad masificante.

Es decir que no escribimos sobre una hoja en blanco, pero escribimos. Nacemos en un relato al que podemos renovar. Sin duda es ésta una dificultosa tarea. Podemos citar a Pierre Bordieu para hablar de un *capital cultural* desde del cual cada sujeto parte en este proceso, pero también adquiere y amplía en su proyectarse.

Estructuramos, indefectiblemente, desde un armazón heredado. No es ésta una opción que podamos cambiar ni elegir, pero si podemos pronunciar qué hacer con ella. No somos responsables de la situación en lo que fuimos involuntariamente inmersos, pero sí de las decisiones que tomamos en ella.

Son estas intervenciones, que implican un actuar sobre lo precedente, las que pueden llegar a producir nuevos conocimientos y producir quiebres en todo paradigma imperante. Es decir, si bien el hombre nace atravesado por un modo de entender la realidad, no se haya condenado al mismo, a no poder modificarlo.

⁷² ORTEGA y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones Residencia De Estudiantes, 1914, p.42.

Por este motivo, la construcción y la consideración de las barreras ontológicas, no fue homogénea a lo largo de la historia,

En la Antigüedad, la tragedia griega, que hoy vemos como *arte*, presentaba en una convivencia indisoluble tres *barreras ontológicas*⁷³ que señala Zátanyi: *la religión, el arte y la filosofía*. Así, en sus orígenes, se presentaba como una especie de nudo entre lo religioso, lo político y lo artístico - lo moral, lo ético y lo estético, lo individual y lo colectivo-. La experiencia del espectador encerraba estos tres componentes fusionados. Los griegos no necesitaban por ello de la palabra *arte*, tal cual la comprendemos en la actualidad, dado que no tenían que dar cuenta de ninguna experiencia en particular que no pudieran contener con su lenguaje.

En cambio, para nosotros, situados como sujetos modernos en una sociedad que nos acostumbró a que el arte, la religión y la política sean fenómenos autónomos entre sí, aparece la tragedia como un género literario.

La historia de occidente se encargó de dividir paulatinamente estas esferas en su devenir. La modernidad fragmenta los distintos niveles de la experiencia social (el trabajo, la religión, la familia, el arte, etc.), mientras las sociedades arcaicas las desplegaban de manera interconectada. Había una homogeneización del saber en estas actividades, una experiencia más totalizadora, un hombre concebido más integralmente, menos fragmentado.

Es así como las producciones que hoy denominamos “artísticas”, han sabido acompañar las diversas expresiones del hombre religioso. Danzas, procesiones, cantos, ritmos, versos, oraciones, vestuarios, máscaras se vinculan a escenas rituales de un modo unitario.

El arte, en virtud de su condición simbólica, permite poner al alcance de lo observable lo sobrenatural mismo -mediante imágenes, oraciones, sonidos-. Ha sido considerado vehículo de manifestación o acceso a lo sobrenatural, razón por la cual se vinculó con escenas que demuestren algún tipo de posesión divina – desde musas hasta demonios-, encantos -flauta de Pan-, hechizos -Dorian Gray- o trances.

Con todo, la cercanía o la separación que tuvieran entre sí las barreras ontológicas, ponen en evidencia las distintas relaciones que el hombre tuvo con

⁷³ ZÁTONYI, Marta, *Arte y Creación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007, pp. 13-14.

ellas, en diversos momentos y lugares, en virtud de un modo de concebirse y concebir la realidad.

En cada momento histórico podría llegar a rastrearse una forma dominante de *mirar*; lo que Eduardo Grüner llama “la mirada”⁷⁴. Una mirada sitiada, un modo de percibir construido cultural y socialmente. Es decir, un lugar desde el cual obtenemos y producimos una determinada perspectiva de nuestro mundo.

En este sentido, enseña el sociólogo argentino que el retrato, como género moderno, muestra un individuo protagonista; individuo (individuo = no dividido) que no existía como categoría antes del Renacimiento, en la época pre-moderna, cuándo los seres humanos formaban parte de un grupo; eran una pieza dentro de un sistema que los contenía. Por ello, del mismo modo en que los griegos no necesitaban un concepto de arte para dar cuenta de la tragedia y de otras producciones -tal cual sucede en la actualidad-, la noción de individuo no resultaba necesaria antes del Renacimiento, dado que el hombre no se concebía sino como parte de una realidad más abarcativa. La antigüedad igualaba el individuo con la Polis. Aristóteles define al hombre como *zoon politkón*, animal político, preocupado por las polis. Sino era un *idios* -de donde deriva idiota-, un hombre alejado de lo público, encerrado en sí mismo. Es por ello que las pinturas medievales suelen exhibir un hombre sin ningún tipo de diferenciación relevante respecto de su entorno. El proyecto de un hombre no era, por entonces, sino en relación con un plan que le excede, como la Ciudad de Dios. El hombre no debía anteponer sus intereses por sobre el plan divino.

En tanto, la modernidad al poner al individuo en escena, separa al hombre de su entorno, lo visibiliza, lo convierte en protagonista. De ese modo, surge la perspectiva en pintura, sólo considerable desde un sujeto activo, intérprete, observador. Es así como el hombre se propone conquistar a la naturaleza, y se separa de la misma con la intención de dominarla.

Como podemos apreciar, a medida que el arte deja de estar sujeto a la religión (moral) o a la política, expone nuevas formas de “mirar”. Su capacidad de expresar pensamientos que pueden llegar a ser inconvenientes o contrarios a un marco imperante, le revelan al hombre una vía particular en la búsqueda

⁷⁴ Ver Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada*, Editorial NORMA, 2006.

del conocimiento, de quiebres paradigmáticos, así como en la conformación y en la percepción de su mundo y de sí mismo.

De esta manera, a lo largo de la historia, el arte emerge como vehículo privilegiado de los grandes temas del hombre; de sus inquietudes, de sus respuestas, de sus temores, de sus valores. A través de su poética concede el acceder a aquellos lugares vedados a otras experiencias, y, en tanto barrera, contiene y permite edificar.

Por su parte, la ciencia también se abre paso entre dilemas ético-políticos (actual bioética). Propone repensar permanentemente lo dado por medio de formulaciones que postulan modos de entender la realidad, muchas veces relacionados más con intereses de poder y expansión que con la búsqueda del “gozo” de conocer, de descubrir. La ciencia trae al dominio del hombre lo empírico; verifica postulados y se acerca paulatinamente a los fenómenos. No devela la verdad, la construye y la instaura.

También el estudio científico formula mejorar las condiciones de vida del hombre al facilitarle su subsistencia (medicina, agronomía, ganadería, viajar más rápido mediante el estudio del espacio, del cielo, etc.). Lo humaniza a través de este proceso tendiente a mejorar su habitar el mundo. Pero también, paradójicamente, lo tienta a deshumanizarse en este mismo recorrido; ya sea en virtud del riesgo de evaluar erróneamente la relación costo-beneficio de todo acto, así como por el hecho de sobrevalorar la técnica por sobre aquello que ésta supone dominar: nuestro hábitat. El lado oscuro de la razón y una supuesta intención de progreso pueden rivalizar catastróficamente. El *logos* que llevó a Edipo a ser consagrado rey, el *logos* con el que venció al *mythos* al derrotar a la Esfinge, fue el mismo que lo llevó a descubrir la atrocidad del incesto y el parricidio cometido. Lo precipitó en el horror. Del mismo modo, puede ser considerado un avance científico tanto el descubrimiento de una nueva droga que cura una enfermedad, como el desarrollo de un arma química que resulte más letal que cualquier otra existente. Un nuevo conocimiento excede siempre su círculo de incumbencia inmediato, lo que obliga a ser pensado y asimilado desde otras esferas del conocimiento, dado su impacto sobre un sistema de valores más global, sobre una totalidad.

En tanto, la filosofía -o las filosofías- en su rol de preguntarse hasta por lo obvio, no resultó ajena a las fragmentaciones de sus objetos de estudios, los cuales, también deben atravesar intereses propios de otras disciplinas (ética, bioética, estética, gnoseología, etc.). En ella, el valor, la originalidad, la apertura de sus preguntas, pueden ser más significativos y perdurables que las mismas respuestas. El amor a la sabiduría (filo-sophia) se convierte en motor, en una conversación permanente con lo circundante; en una interpelación que cuestiona lo establecido, el horizonte habitado. Es una búsqueda que mantiene el deseo, la apertura ante lo *real* y ante lo dado, que se opone al siempre vigente sabio-sofista, al veraz, al portador de verdad, quien intenta imponer su discurso en pos de poder y de autoritarismo, no de autoridad. El filósofo mantiene abierta su pregunta, su búsqueda. Su deseo es inagotable. Interroga, remueve donde otros callan. Contrariamente, el sabio se encuentra limitado en sus propias conclusiones, se halla satisfecho en ellas. Su deseo se encuentra encerrado en las seguridades adquiridas, en el confort que otorga la palabra aceptada, a menudo sedimentada en lo obvio y lo incuestionable.

Las religiones, como barreras ontológicas, en su aspiración de *re-ligar*, aparecen normativamente, con códigos, leyes y preceptos que permitirían -en tanto se respeten- un estar con la divinidad. Esta instancia delimita el infinito, da sentido a lo existente, a lo posible y a lo imposible, a la felicidad y al dolor, al destino. Da seguridad, permite conocer, acercarse a aquello sobrenatural que excede cualquier experiencia mundana. Otorga respuestas, es barrera. Sin sus postulados -como el bien y el mal, la vida eterna-, sería más difícil actuar bien, sobrellevar el dolor, la injusticia. Sin recompensa ni promesa de felicidad, sin reconciliación de la contradicción, las miserias se tornan infundadas, injustas y arbitrarias.

En el hombre religioso, las preguntas admisibles van a estar delimitadas no sólo por el punto de partida, sino por aquello que debe alcanzarse, dado que éste no resulta dudable, discutible ni negable. Cualquier interrogación ya lleva implícita una argumentación a desarrollar, conforme el dogma al que se adscribe. No hay duda radical permisible. De lo contrario no habría con que *re-ligarse* y, en consecuencia, perdería significado la actitud religiosa al no estar atravesada por esa fe que le es propia.

Lo cierto es que cada una de estas barreras, a su manera, con los posibles conflictos que entre ellas inevitablemente surjan –incluso a causa del choque de intereses–, es un modo de concebir para no caer, de sostenerse, de poder contemplar para erigirse. Esto es, de aprender a vivir, lo que no es más que un modo de aprender a morir, a *sobrevivir* nuestra propia muerte.

III.5 La barrera ante la angustia existencial

Al hablar de *angustia*, hacemos una inevitable referencia al hombre, dado que es sólo el hombre quien puede verse afectado por este *temple de ánimo*, esto es *encontrarse* en la angustia. Para denominar el ser del hombre, empleamos el término *Dasein*, acuñado por Martin Heidegger y traducido literalmente por José Gaos como *ser-ahí* (da=ahí; sein= ser).

Conforme esta posición, concibe Heidegger el *ser-ahí* como un *ser-en-el mundo*. Esta estructura de *ser-en -el mundo* posee tres conceptos íntimamente interrelacionadas. Primeramente, el *ser* que es en el mundo, el hombre. Luego el *mundo* en el que el hombre está. Por último, el *en* que los conecta, los une. Pero este *en* no es mera superposición ni yuxtaposición. No tiene sentido locativo, como decir el libro está *en* la biblioteca. El hombre no se coloca en el mundo de ese modo. No se encuentra puesto allí adentro, contenido, como el agua en el vaso. El *en* el mundo del hombre implica un estar comprometido con la situación en la que se encuentra, interesarse por su hacer y su hacerse, es decir, estar *preocupado*.

Por ello, el mundo no es algo físico donde el hombre se posa, tampoco tiene que ver con lo espacialmente inmediato o con lo lejano; sino con todo aquello que le resulta cercano en tanto se *preocupa*. De este modo, el mundo constituye una compleja trama de motivaciones, intereses, cuidados, propiamente *preocupaciones*, que van surgiendo de la misma relación con las cosas y con los otros *seres-ahí*, en tanto se proyecta.

Es decir, el mundo es su mundo circundante, aquello que se encuentra en relación con su preocupación. Allí donde un *ser-ahí* vive comprometidamente, es decir, allí donde *habita*.

Pero entendemos que este *ser en el mundo* se encuentra inicialmente en una situación que no eligió, en un *mundo* que lo antecede, el cual alguna vez fue *proyecto* de otros. Un mundo desde el cual parte hacia sus posibles que lo constituyen. Mundo que, a su vez, contempla en su conformación a las barreras ontológicas como contendoras de esos sentidos desde los que parte, tanto como los que va a ir construyendo en su devenir.

Por ello, encontramos que no se halla condenado a esa realidad en la que es inmerso, ya que, al proyectarse, encuentra la posibilidad de modificar lo dado, aún con los condicionamientos propios de su *circunstancia*. El individuo construye sobre lo dado, modifica. No es un mero resultado de sus circunstancias. Es él y sus circunstancias. En ellas elige y se va conformando en virtud de sus posibles. Al optar escoge una opción, anulándola como posibilidad, pero también escoge no elegir las otras. El *ser-ahí*, es, permanentemente, *ser posible*. Siempre está fundándose a través de las elecciones que en su *ahí* realiza, es responsable de las mismas, por tanto, de su constituirse.

Asimismo, el hombre en situación, en la medida en que se proyecta, va relacionándose con las cosas. Éstas, en tanto se le presenten como medios para realizar su proyecto, se le aparecen como *útiles*. El ser de estos útiles es un ser *referencial*. Así, un martillo remite al clavo, éste a la madera, y la madera a una silla que quiere fabricarse. Por último, la silla refiere a un *ser-ahí* que la diseñó como parte de su proyecto de reposar. Es decir que el *ser-ahí*, en tanto se proyecta, descubre el mundo, lo ordena, como la totalidad de útiles que refieren a su proyecto.

Pero su ser en el mundo no concluye en este relacionarse con las cosas, con los útiles. En tanto *en el mundo*, mantiene un permanente vínculo con los otros *seres-ahí* con los cuales co-existe, es un *ser-con*.

Esta última relación señala condicionamientos, dependencias de esos otros. Así es como la realidad de cada uno se encuentra, inevitablemente, supeditada a la realidad de los demás.

Por ello, como quedó expuesto, para poder erigirse, para su ser, para su *ser-con*, para convivir y sostenerse, el hombre construye las barreras ontológicas.

Es decir, al hacer cultura, al simbolizar, al hacerse político diría Aristóteles, construye estas vallas para protegerse de la nada y del conocimiento que conlleva el saber a la nada como posibilidad. Después de las barreras está el abismo. El hombre le teme al abismo y construye variables que lo inviten a pensar que no caerá en la nada, a resignificarla, a combatir el sentimiento del absurdo, de lo que se opone a su racionalidad o le muestra sus límites. Esto es, construir sucesivos sistemas de *desplazamientos simbólicos* que den cuenta de su *ser en el mundo*, de su situación, de un modo conveniente y admisible.

Lo desconocido, lo no vivido y temido de experimentar pesa, apremia. Pero a la vez ansía conocerse si lo que se pretende es vivir *auténticamente*.

Conforme lo expuesto anteriormente, las barreras ontológicas permiten hablar del horror de manera anamórfica. Representar el drama humano, los miedos, los límites y sobrellevar la carga inevitable. Amparan, resguardan ante la desprotección y permiten edificar.

Así, las *religiones* implican un código moral que le permiten al hombre de fe discernir el bien del mal, y de acuerdo a esta aceptación de lo normado, fundar la posibilidad de *con-vivir*. El sistema de recompensas y castigos resulta correlativo al hecho de actuar conforme a lo que se entiende por el bien y por el mal. En este sentido, la ilustración que hace Dante de los nueve *Círculos del Infierno* de Dante revela una clasificación de los pecados según la gravedad de la falta, la no obediencia a la norma. Desde los no bautizados hasta los traidores se encuentran allí condenados.

El *religarse* con la divinidad entrafña aceptar y seguir lo revelado, lo que aparece como guía, como respuesta indudable. Dios, el oráculo, habla y el hombre escucha, para conocer. Cualquier relación con lo sobrenatural sólo será asequible en tanto se acepte incuestionablemente un dogma y un código moral, que, cumplido, posibilite su acceso.

Por esto, todas las religiones implican un conocimiento y un gozo en ese misticismo revelado. No por lo placentero ligado a lo agradable, sino por el

mismo hecho de conectarse con aquello que de otra forma le parecería vedado a las limitaciones humanas, aquello que lo salva, lo libera, lo purifica, lo guía. El mundo se vuelve un territorio próspero y hospitalario para el hombre religioso, en tanto decida guiado por el bien. De este modo, sus actos sellarán su trascendencia.

La reencarnación puede ser presentada como la posibilidad de una posición social mejor o un castigo. La muerte el acceso a una vida eterna plena, en compañía de Dios, o una penitencia eterna alejado de la santidad. En todo caso las decisiones tomadas marcarán el destino que espera después de la vida terrenal. La promesa de felicidad, de plenitud, está inscrita. Es cuestión de cumplir el deber.

Por su parte, *la ciencia* posibilita mejorar las condiciones de vida. Al estudiar la naturaleza, establecer leyes que la “regulen”, el hombre amplía posibilidades y gana en seguridad. El dominar los cielos le permite navegar; anticipar fenómenos climáticos le permite planificar actividades y minimizar riesgos; estudiar enfermedades le permite combatirlas y mejorar la calidad de vida, cuando no extenderla.

Si la figura de autoridad en la religión era el sacerdote, aquí es el científico. Lo que él dice no se cuestiona, su método asegura fiabilidad. Confiamos en el doctor como en el sacerdote. Es palabra “santa”. El sentido común no podría desafiar sus años de estudios, de científico. Tomamos lo que el médico indica, aunque no sepamos bien qué tomamos. La ciencia y el gurú se acercan en su modo de intervenir.

Es así como cuando afirmamos conforme algún hombre de ciencia, lo hacemos desde un incuestionable acto de fe. Podemos describir sin que nos quepa ninguna duda la composición de un átomo, algo que dudosamente algún día podamos comprobar por nuestros propios medios. O afirmar que un remedio cura tal enfermedad. Lo cierto es que no podemos dar cuenta de cómo lo hace, es decir de nuestra afirmación. Sin olvidar el uso de los placebos y sus resultados “mágicos”.

Esto evidencia cómo las cosas que nos sostienen cotidianamente, están apuntaladas, de un modo u otro, por un acto de fe, más específicamente por un *criterio de autoridad*. Para construir, para *vivir con*, se necesita también

descansar confiadamente en la acción del otro. De este modo, se amplía nuestro resguardo y nuestras posibilidades.

El médico representa la posibilidad de sanar. De vencer la debilidad. En el peor de los casos, de ocultar el dolor y aliviar. Aparece como el “aún-no”. Los avances científicos enriquecieron ese “aún-no” al permitir combatir cada vez más enfermedades y extender la expectativa de vida, la cual se prolonga hasta el mismo límite de ese “aún -no”. Este postergar lo inevitable, encierra la promesa de una posible mejor vida, lo cual puede convertirse en una negación disfrazada. Por esto, cuando el relato científico cae por insuficiente ante lo inexorable, la muerte natural se apersona como posibilidad siempre inminente. Descubrimos entonces que somos sobrevivientes de nuestra propia muerte.

Contrariamente, al observar la existencia, fuera de la religión y sus repuestas dogmáticas, como compuesta de posibilidades de las cuales la muerte es la posibilidad que envuelve a todas las demás posibilidades, la angustia aparece más frontalmente, sin evasivas ni consuelos a priori. No hay prolongación de la vida en la eternidad, no hay promesa de felicidad. La muerte ya no se torna una oportunidad mejor ni un espectáculo, sino la posibilidad en la que se agotan todas las posibilidades. No hay plan fuera de mis decisiones y no hay posibilidad exenta de muerte.

El arte resulta aquí importante como medio de represión que colabora al momento de la humanización. No puede ser visto como premio ni castigo divino, sino como parte de esa historia hecha por el hombre en una búsqueda que excede y fractura lo establecido, al partir de la nada y ampliar su realidad.

En este proceso, aumenta la región donde habita, colabora en la construcción de su mundo e ilumina aspectos oscuros relacionados con la vida y la existencia.⁷⁵ El hombre es en esa relación con el mundo que se le aparece y se configura en relación con él mismo.

El arte no promete felicidad ni salvación, sino que, como barrera ontológica, posibilita acercarse a límites sin pagar un alto precio por ese conocimiento que aumenta su morada. Conocimiento que se da a través de la misma experiencia estética, y no como verdad apriorística que debe ilustrarse.

⁷⁵ZÁTONYI, Marta, *Arte y Creación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007, p. 18.

Por cierto, estos cuestionamientos se dan indefectiblemente en todos los tiempos y en todas las sociedades, porque si hay algo que todos los hombres pudieron concebir a la par que tomaban conciencia de su existencia, es la finitud de la misma.

La pregunta acerca de la vida, unida a la pregunta acerca de la muerte y la trascendencia en una relación circular, estuvo presente en expresiones artísticas a lo largo de la historia de la humanidad como *desplazamiento simbólico*. Sin desplazamiento simbólico no hay arte, el símbolo es el *sine qua non* del arte.

Llegado este punto, la cuestión de lo simbólico en relación con el arte demanda una interpretación diferente. Como creación del hombre excede la comunicación, de reducirse a esto no tendría sentido su existencia. Más aún, la opacidad de su condición simbólica lo distancia de la claridad que demanda una comunicación eficiente.

Con todo, se desprende de lo dicho que, tanto en el arte, como en toda *barrera ontológica*, el aspecto simbólico aparece como condición necesaria.

El hombre que busca ampliar su mundo, quebrar su cotidianeidad, su horizonte, se interroga. La *razón pura* no puede dar cuenta de sus preguntas más profundas e inquietantes. Aquello que permanece oculto y distante para el hombre, aquello que más le interesa conocer, aquello que se le aparece como impredecible e inmanejable -en contraste con lo que supuestamente el pensamiento científico le ofrece-, cobra forma mediante expresiones simbólicas como las del arte y la religión.

Por este motivo, tal como puede desprenderse de las interpretaciones oníricas, existen relatos que no son totalmente transparente y es allí donde opera la interpretación. Hay algo no dicho en lo dicho que develar. Algo estructurante que, como tal, antecede a lo comprensible en una primera lectura.

Para producir en estas condiciones, el arte, al igual que el sueño, simboliza por medio de un *desplazamiento*.

Pero en tanto el sueño se dirige y da cuenta críticamente de lo que pasó, el arte apunta al *todavía-no*, a conocer lo desconocido, lo aparentemente inexplicable, lo que le permita al hombre ampliar y modificar su mundo. Este

acto de nombrar lo *tabú*, de expresar lo hasta allí inexpresable, conlleva la viabilidad de ampliar y producir quiebres en la estructura imperante.

Se desprende de lo afirmado, por tanto, que la creación artística implica necesariamente desplazamientos. Particularmente en este trabajo el tema que nos ocupa es el desplazamiento simbólico de la angustia ante la existencia.

Para abordar esta cuestión, observaremos en el film *En presencia de un payaso*, cómo las diversas expresiones artísticas que allí se despliegan dan cuenta de la angustia como temple de ánimo, *encontrarse* que implica el reconocer la finitud y la inminencia de la muerte como destino inexorable.

Capítulo IV

El circo de la vida y de la muerte

En el film que nos ocupa, *En presencia de un payaso*⁷⁶, el director sueco Ingmar Bergman despliega magistralmente aquellos temas característicos de sus producciones artísticas. Reflexiones acerca de la vida, la muerte, el amor, el desamor, la razón, la locura y las creencias religiosas, aparecen minuciosamente reveladas a través de los personajes de sus obras. Artistas, religiosos, médicos y profesores, entre otros, nos exhiben como desde el arte, la religión, la filosofía o la ciencia, se construyen barreras con rango ontológico para poder erigirnos, para no caer en los abismos, para acercarnos a aquellas experiencias que se encuentran vedadas en la cotidianeidad; y desde allí interrogarnos, dar respuestas, develar y construir certezas. Es decir, establecer un mundo más habitable.

De este modo, Bergman nos posiciona ante el hombre como *ser-en-el mundo*; ante la temática de la existencia y de su inquebrantable caducidad. En este largometraje, lo hace con la particularidad de mostrar cómo a través de la creación artística, podemos abordar y tornar decible la finitud como experiencia de la nada, lo numinoso, lo innombrable, aquello que desnuda los alcances de razón, o bien, requiere de una racionalidad ampliada.

Desde aquí, el arte como barrera ontológica, a partir de un desplazamiento simbólico de aquello que se revela en la angustia -como temple de ánimo-, nos permite anticipar sin riesgos la finitud de la existencia, aceptar la muerte como posibilidad siempre inminente. Esta actitud conlleva la oportunidad de conquistar nuestra propia vida, de vivir “auténticamente”, responsablemente, sin la tiránica protección del *Uno*.

IV.1 La música de Schubert y la apertura a la pregunta

El film analizado se inicia con una cita tomada de la tragedia *Macbeth*, de Shakespeare, dividida en cuatro partes sucesivas. El texto adoptado

⁷⁶ *En presencia de un payaso*. Suecia, 1997. Ingmar BERGMAN. Título original: *Larmar och gör sig till*.

Este largometraje fue concebido, originalmente, para ser proyectado en televisión. Estrenado en la TV sueca en 1997, fue exhibido un año después en el Festival de Cannes.

pertenece al célebre monólogo que pronuncia el ambicioso y traidor rey Macbeth, cuando se entera que su esposa ha finado (Acto V, escena V).

Estas metafóricas elucubraciones nihilistas, pesimistas, acerca de la vida -que recuerdan a Schopenhauer-, se presentan escritas con letras blancas sobre fondo negro. La “claridad” del texto, de la palabra -como si la palabra, el símbolo, pudiera sacar a la luz, expresar, mostrar-, transcurre sostenida sobre un lugar sombrío que permanece inaccesible a la distinción. Claroscuros, lo dicho y lo oculto; luces y sombras en interdependencia, como en el cine y en el teatro.

Por medio de esas oraciones que pueden leerse introductoriamente, aparece tematizado el sinsentido de la existencia, no a modo de sentencia conclusiva; sino -en virtud de su condición simbólica- de apertura a la reflexión, de anticipación acerca de aquello sobre lo que versará el film:

- “La vida no es nada más que una sombra caminante”.
- “Un pobre actor que consume su tiempo pavoneándose por el escenario hasta que ya no se lo escucha.”
- “Es una historia contada por un necio.”
- “Llena de ruido y furia que nada significa”

Cada una de estas oraciones conforma una placa, la cual es acompañada por una nota La de un piano, en el registro medio -440hz-, intensidad mezzo forte, que se escucha hasta extinguirse paulatinamente, “se apaga naturalmente”⁷⁷, *hasta que ya no se lo escucha*. Del mismo modo, se puede apreciar claramente un armónico de esa nota que señala nuevamente lo oculto que puede emerger tras lo dicho, la presencia tras la presencia.

A través de esa nota que se percibe en cada frase se nos anticipa, se cita el lied *El organillero* –composición de Schubert que desatará la angustia y la indagación del protagonista del film-, dado que esa canción se encuentra escrita en la tonalidad de *La menor*; por lo cual, al comenzar a sonar en el gramófono luego de las placas iniciales, se produce una continuidad entre éstas, -con la nota *La* que se escucha-; y el lied -en *La m*-.

⁷⁷ En el mismo monólogo, precisamente antes del párrafo citado en esta introducción, Macbeth declama: “¡Apágate breve llama!”

Por otra parte, cada frase aparece con un *fade in* -algo que no puede realizarse naturalmente en el piano- inmediatamente después de comenzar a escucharse esa nota La que remite a *El organillero*. Asimismo, en el mismo momento en el que deja de escucharse la nota del piano, comienza el texto a desaparecer, a “apagarse” paulatinamente, en un fundido a negro. Música y texto realizan un *fade out*, se consumen, desaparecen, se dirigen gradualmente hacia el silencio y la sombra en cada oración.

De este modo, cada placa pareciera funcionar como el compás de una canción. Poesía y música son organizadas por el director sueco, para generar, mediante dos citas -el texto de Shakespeare y la nota La, que remite a *El organillero*-, una introducción, síntesis de sus cavilaciones y anticipo de lo que vendrá.

La primera definición que encontramos en este prólogo, alusión de vida como “sombra caminante”, refiere a *la sombra* como un permanente transcurrir, un fluir, una imposibilidad de detención. Podríamos entender ese caminar de la sombra como un rumbar inexorable hacia la plenitud de su ser sombra, hacia el “mundo de las sombras”, en tanto se despoja de retazos de vida, de esos momentos inasibles -como la sombra misma - en su permanente caminar hacia.

Si bien es cierto que la sombra sólo puede ser percibida en relación con la luz -a la cual le quita presencia y así, mutuamente, se sostienen en su aparecer-, no debe reducirse ésta a una mera ausencia de luminosidad; sino enténdersela también como experiencia de límite, de una presencia inaccesible a la claridad. Hay lugares donde la luz no llega y aparece la sombra -y con ella el *asombro* filosófico-. Sólo cuando un cuerpo se encuentra en la más absoluta tiniebla carece de sombra. Así, la “sombra caminante” peregrinará ineludiblemente hasta desaparecer entre las sombras, con lo cual dejará de ser percibida.

Las demás placas nos sitúan ante conocidas y habituales metáforas de la vida y el mundo ligadas a lo teatral: “el escenario de la vida”, “los hombres son títeres de Dios”, incluso la misma palabra *persona*, en una de sus acepciones etimológicas, se traduce como máscara.

Pero la vida cotidiana también es representación, “es una historia contada por un necio”, nos dice nihilistamente Shakespeare; al colocar el acento en el sin sentido del narrador y de la narración, esto es, de la vida misma.

Toda persona es actor en el escenario de la vida. Representa roles, estados de ánimos -con menor o mayor coherencia entre el ser y el parecer-; es decir, se estructura y desestructura en distintos personajes en su devenir actoral. Utiliza máscaras conforme un marco, un escenario eventual que comparte con otras “máscaras”. Se transforma en un actor que narra neciamente dentro de una narración que lo contiene y lo condiciona; a menudo aturdido, inmerso en una cotidianeidad *inauténtica*, “llena de ruidos y furia que nada significa”. Citando al novelista italiano Pirandello, atravesado por la mirada de esos *otros*, una persona puede llegar a ser *uno, ninguno y cien mil*.

Pero en el ineluctable final de la función, el actor concluye su narración y su rol sobre el escenario. Ya no se lo escucha. Así es como en el silencio, en la oscuridad -presencia total de sombra-, la sombra caminante desaparece, sin más, “entre las sombras”. Se “hunde”.

Por el contrario, en la obra de arte, los personajes consiguen vencer a la muerte, se encuentran fuera del alcance de su incumbencia. La experiencia estética suspende el tiempo y el espacio físico; al situarnos en una ficción que reconfigura la realidad cotidiana, los pone entre paréntesis. Es través de la metáfora que el arte altera e intensifica nuestra percepción habituada; amplía nuestro horizonte, nuestro mundo, nuestros posibles.

La poética rompe la lógica de un tiempo lineal, cronológico, mensurable, y crea su propio tiempo; de este modo, en una hora reloj podemos experimentar el pasar años o segundos ficcionales, tanto como alterar la relación causa- efecto ligada a la medida de un antes y un después, a la lógica resolución de expectativas. También genera, el arte, una ruptura en nuestra percepción tradicional del espacio, para crear, así, su propio espacio.

Consecuentemente, en tanto los personajes que viven en ese espacio-tiempo autónomo se encuentran condenados a seguir *estar siendo*, ajenos a nuestras leyes y nuestra lógica, todo actor está condenado a *dejar de ser*. El arte inmortaliza sus creaciones en la posibilidad.

L. Pirandello, en el Prefacio de su obra teatral *Seis personajes en busca de un autor*, nos describe una situación en la que seis personajes le solicitaban a un autor que compusiese una novela con ellos, con sus pasiones, para poder ingresar al mundo del arte; dado que, “nacidos vivos querían vivir”⁷⁸. Posteriormente nos cuenta el autor italiano que aquellas criaturas no necesitaban que les diera vida, ya tenían su propia vida que ni siquiera él podía negarles⁷⁹:

“Ellos ya viven por sí solos, pueden moverse y hablar; se han convertido en personajes dramáticos que se ven a sí mismos como tales. Si aprendieron a defenderse de mí, con seguridad se sabrán defender de los demás. Permitámosles entonces que vayan donde suelen ir los personajes ir para tener vida: sobre un escenario. Y veamos qué ocurre”⁸⁰

El hecho de mostrar Bergman, introductoramente, una frase shakesperiana evidencia la confesa predilección del director por el género teatral y por ese autor en particular. Incluso, *En presencia de un payaso*, pese a ser concebido para ser proyectado en TV, se encuentra realizado desde una concepción evidentemente teatral. Los escenarios, las actuaciones, las escenas, dan cuenta más de un abordaje teatral que cinematográfico.

Esta preferencia quedará refrendada al final del film, cuando, al suspenderse la proyección de la película por un problema técnico, los protagonistas deciden continuar la ficción actuándola en vivo. Incluso un espectador llega a señalar que la representación teatral le resultó más placentera que la exhibición de la película.

Vemos como el tiempo cronológico no pudo detenerse ante el incidente; no obstante, los obra, los personajes, pudieron permanecer al margen de inconveniente, en su tiempo, y continuar la historia que les concierne.

Luego de las mencionadas citas de Macbeth analizadas, aparece por primera vez el protagonista del film. En un plano detalle se muestra la mano del

⁷⁸ PIRANDELLO, Luigi. *Seis personajes en busca de un autor*, traducción de Andrés Piqué, Gradifico SRL, Buenos Aires, 2005, p.12.

⁷⁹ *Ibid.*, p.12.

⁸⁰ *Ibid.*, p.13.

inventor Carl⁸¹ Akerblom, quién toma el brazo de un gramófono para colocar la aguja en un disco y escuchar un lied⁸² de Franz Schubert (1797-1828), *Der Leiermann* (El organillero). Sin duda, mediante esta precisa imagen, se nos destaca la importancia vertebral que esta primera acción tendrá en el desarrollo del film; ya que a partir de la experiencia que la apreciación del lied le ofrece a Carl, éste se interpela. Al percibir en la pieza su individualidad reflejada, se origina un quiebre en la relación habitual con su mundo que activa la interrogación ante lo desconocido, la necesidad de dar respuesta.

Las dudas y los temores de Carl son los de Bergman. Carl Akerblom aparece claramente como un alter ego del director sueco. Precisamente; Bergman terminó de delinear su magistral film *El Séptimo Sello*, mientras escuchaba, en un radiogramófono el *Coral Final* de la cantata *Carmina Burana* -en la versión del director Ferenc Fricsay-, compuesta por Carl Orff a partir de los poemas medievales homónimos. Por otra parte, y reforzando esta asociación, relata Bergman en su libro autobiográfico *La linterna mágica*, que comenzó a escribir el guión de *El séptimo sello*, mientras se encontraba internado en el “Hospital Karolinska”, a causa de un dolor estomacal⁸³.

De un modo análogo, el protagonista del film, Carl, de 54 años de edad, se encuentra internado en un psiquiátrico⁸⁴, el “Hospital de Upsala”⁸⁵ -ciudad natal de Bergman, donde también ambienta *Fanny y Alexander*- luego de intentar matar a su joven novia Pauline Thibault.

El aislamiento pareciera ayudarlo en su indagación existencial, ya que lo obliga a enfrentarse a sí mismo, a dialogar consigo mismo, manteniéndose alejado de las habladurías, de los condicionamientos del afuera, pudiendo reflexionar auténticamente a partir de la música de Schubert.

⁸¹ Bergman suele recurrir en diversos films a los mismos actores y a los mismos nombres de personajes. Carl había aparecido en otros films, interpretado siempre por Börje Ahisted, como *Fanny y Alexander*, *Con las mejores intenciones* y *Los niños del domingo*.

⁸² El lied, forma musical que supo alcanzar su máxima expresión en el Romanticismo alemán, es una canción compuesta a partir de un poema, generalmente con acompañamiento de piano. La palabra alemana *lied* se traduce literalmente como canción. Su plural es *lieder*.

⁸³ BERGMAN, Ingmar, *The Magic Lantern*, Penguin Books, London, 1988, p. 274.

⁸⁴ Aquí también podemos ver otro citarse a sí mismo de Bergman. El film *Prisión*, también conocido como *El demonio nos gobierna*, narra la historia de un profesor de matemática que, luego de salir de un manicomio, decide convocar a un director de cine para filmar un largometraje sobre el poder del diablo.

⁸⁵ Esta ambientación geográfica de la historia exhibirá una evidente relación de semejanza intencional entre Bergman y Carl. El director sueco pareciera construir en Carl un alter ego, en quién ve reflejadas sus propias inquietudes, sus temores, sus anhelos, sus fantasías.

El lied que lo obsesiona, *El organillero*, constituye la canción final del ciclo de lieder *Winterreise* (Viaje de invierno); compuesto a partir de poemas escritos por el alemán Wilhelm Müller (1794-1827), en el año 1827, para solista tenor y piano.

Este lied presenta en los dos primeros compases, un acompañamiento en el piano en el que suenan dos notas graves, simultáneas -como podemos apreciar con el armónico que resuena en las placas introductorias-, las cuales conforman un intervalo de 5ta. justa (*La-Mi*), que da cuenta de un acorde de tónica. Estas notas duran lo que cada compás; atacan y se diluyen paulatinamente, “se apagan”. Los mencionados compases presentan una apoyatura sobre la nota *Mi* que luego será suprimida. Este acompañamiento se mantiene a lo largo de toda la obra; como una sombra caminante, como el fondo sobre el cual transcurre la melodía -la escena-, para fundirse finalmente con ese mismo grave (oscuridad, penumbra). A partir del tercer compás, aparece en el registro medio-agudo del piano, una melodía que describe un movimiento ascendente y uno descendente, como un desplazarse para volver a caer y volver a empezar. Tensión y distensión. Cíclica, como el disco en su girar. Como hace sonar el organillero del lied su instrumento.

♩ (76)

XXIV^b
Der Leiermann.
(Spätere Fassung)

Etwas langsam.

Singstimme.

Pianoforte.

Carl se encuentra excesivamente concentrado en esta sección introductoria. Tres veces repite la escucha de la misma, no deja que se inicie el canto, la poesía. La música lo interroga obsesivamente. No es música “abstracta”, “pura”, como pretendía, con una mirada iluminista, el Clasicismo musical. Pese a no contar con texto el fragmento escuchado, detrás del mismo hay algo que develar. El interés no está en lo dicho, sino en lo referido a través

de lo dicho por medio de la música. Opacidad y transparencia en la obra de arte que incita a la interpretación, a develar, a des-ocultar.

Cada vez que Carl escucha esta introducción del lied, el director nos muestra algo más del protagonista y su situación ampliando el cuadro. Con la apreciación inicial se nos exhibe, en un plano detalle, la mano de Carl, el brazo y la aguja del gramófono, imagen que expone la trascendencia de esa acción en el devenir del film. A continuación, con la primera repetición de la escucha, se nos muestra en un primer plano el gramófono y detrás a Carl, quién escucha atento y ensimismado la música de Schubert. Carl habita el mundo de la obra y se interroga, a través de la experiencia estética, acerca de aquello que permanece desconocido, que no puede nombrar. Se asombra. La palabra asombro, como origen del preguntar, de la filosofía, significa junto a la sombra. Allí donde no podemos distinguir claramente es donde el asombro nos incita a conocer, a penetrar, a interpretar, para ampliar nuestro mundo.

Carl entiende que hay algo que *des-ocultar* en la obra de Schubert. La cercanía que ofrece este plano nos permite conectarnos íntimamente con la preocupación del protagonista, con su incipiente *angustia*. No es miedo a morir. Es angustia ante la *Nada*, revelación de la muerte como posibilidad propia, como irrebasable poder ser. Angustia que nos quita la palabra; como lo demuestra el personaje del famosísimo cuadro *Skrik* (El grito) -obra expresionista del noruego Edvard Munch (1863-1944)-, quien lanza un *grito silencioso* ante lo numinoso.

Es así como Carl, ante aquello innombrable que la experiencia estética le permitió vislumbrar, emprende la búsqueda de ponerle límite por medio de alguna definición, de subsumirla en un concepto. No obstante, frente a la imposibilidad que esta empresa conlleva, desplazará su angustia en la creación artística, al proponerse realizar un film acerca de la vida de Schubert. De este modo, procurará expresar, vehicular mediante la obra de arte, esa experiencia que no puede contener con el lenguaje articulado.

Finalmente, con la última repetición de la audición, un plano más general nos muestra a Carl y su habitación en el hospital de Upsala; el escenario en el que se encuentra en soledad, aislado. Estos compases escuchados

repetidamente configurarán un *leit motiv* de la Muerte misma, de la posibilidad inminente que aniquila todo posible.

Carl interrumpe intempestivamente la apreciación cuando escucha al médico dirigirse a su habitación, junto a una religiosa que trabaja en el lugar, para una visita de rutina. La religiosa, enfermera, le informa al Doctor que Carl se encuentra inquieto y deprimido. Ciencia y religión interactúan con nuestro personaje, lo evalúan, lo controlan, lo observan, lo condicionan, lo atraviesan.

Cuando Carl los escucha en la puerta guarda el gramófono, lo quita de la mesa y disimula, acostándose en su cama para leer. Es como si no quisiera dar a conocer sus inquietudes por algún motivo, como el no querer exponerse a la posibilidad de no ser comprendido en sus aflicciones.

El primero en entrar a la habitación es el Dr. Egerman, personaje que representa a la ciencia, a la razón puesta a minimizar ciertas contradicciones de la existencia -la vida tiene dolor, el tener conlleva la posibilidad de perder-, a evitar el pesar psíquico y físico, a posponer lo inevitable de la muerte, el enfrentarse a la *angustia*, es el *aún-no*. Si bien Egerman ingresa al dormitorio a fin de realizarle un cuestionario a Carl, para evaluarlo; es Carl quién se abalanza hacia el doctor para preguntarle cómo cree que se sintió Franz Schubert aquella mañana de abril del año 1823, cuando se percató que estaba enfermo de sífilis; mientras, a las 6 A.M, sonaban las campanas de la Iglesia de la Trinidad. Esta referencia sonora, poética, podría llegar a interpretarse místicamente como una epifanía, una visión, dado que las inquietudes religiosas son una constante en los films del director sueco. Ingmar Bergman, era hijo del pastor luterano Erik Bergman (1886-1970), por lo que tempranamente fue formado en el protestantismo.

Carl le relata al Dr. Egerman que esa noche Schubert había asistido a una fiesta junto a su hermano, en la cual, rodeados de gente talentosa, cenaron, bailaron y bebieron divertidamente. Luego, regresaron a su casa caminando, mientras nevaba en la noche y hacía frío -mismo clima que en *El Organillero*-. Sin embargo, a continuación de esta algarabía, sobrevino a Schubert el horror de la sífilis, el abismo, el espanto. La contradicción, la fragilidad de la existencia, la muerte como posibilidad propia e inevitable se apersonó abruptamente ante él. Acontece la situación límite, *la angustia* que

produce una discontinuidad en lo dado, en la cotidianeidad; un extrañamiento, un quiebre, una ruptura del devenir sin más. De este modo, se halla el compositor ante la posibilidad de conquistar su propia vida, su existencia auténtica; o, por el contrario, puede llegar a elegir sumergirse nuevamente, a protegerse, nuevamente, en el anonimato del Uno.

Cabe destacar que durante el período en que Schubert escribe *Winterreise*, ya sabía de su afección sin retorno, ante lo cual, puede percibirse en este ciclo de canciones la situación de aislamiento y el hondo pesar por el que atravesaba. El hecho de reconocer su finitud, implica la necesidad de tomar conciencia de ser un *ser* que va a morir, experiencia que desplazará simbólicamente en esa obra.

El modo en el que Carl narra el momento en el que Schubert se da cuenta de su inexorable final, está cargado de horriblos detalles bellamente narrados, tanto como de detalles grotescamente puntualizados, juego de palabras que caracteriza el relato, sin restarle continuidad ni dramatismo a la escena. Esta ambigüedad nos muestra *el logos* y *el pathos* sobre los que Carl oscila permanentemente.

Si Akerblom aparece como un alter ego de Bergman, Schubert emerge como un reflejo de la vida de Carl. Los dos artistas se ven enfrentando a la muerte y encuentran en la creación artística el desplazamiento simbólico que les permite expresarse y experimentar en ella. Carl se encuentra tras la emoción, la experiencia, el sentimiento preciso que Schubert pudiera llegar a transmitir en esa pieza luego de reconocer su finitud, entendiendo que el arte, a través de su desplazamiento simbólico, nos habla de un modo particular de aquello que de otro modo no nos sería posible expresar ni experimentar. Es decir, mediante la obra de arte, se nos permite vivenciar sin riesgos, -en una experiencia similar a lo religiosa-, aquello que de otro modo no podríamos a causa de nuestras limitaciones humana. Carl entiende que el lied de Schubert, “pronuncia lo innombrable”, aquello revelado en la angustia que el músico experimentó esa mañana de abril de 1823.

El ciclo de veinticuatro canciones *Winterreise*, nos relata el solitario viaje de un hombre desconsolado, luego de ser abandonado por una mujer. Es un viaje en búsqueda de introspección y resignación en la lejanía. El viajero huye

de la contradicción que implica el dolor que puede provenir del amar; tal como le ocurre a Werther⁸⁶, aquel memorable personaje de Goethe -uno de los escritores favoritos de Schubert- que se suicida ante la imposibilidad de materializar su amor por Carlota.

La errancia del amante es también una huida. El no detenerse en nada imposibilita el profundizar en algo. La novedad permanente, *la avidez de novedades* es enemiga de la reflexión y el viajero permanente sólo se compromete con su viaje. Un viaje sin retorno hacia un invierno que nunca será continuado por una primavera. Un invierno donde todo muere de frío, en la oscuridad, para no renacer.

Llegado este punto, sólo citaremos el lied *El organillero*, dado que es el único que se presenta en nuestro largometraje. Entendemos que su importancia es más simbólica desde lo musical que literaria, incluso nunca aparece cantado en todo el film.

El Organillero

En las afueras del pueblo
hay un organillero.
Y con dedos entumecidos
le da a la cuerda penosamente.
Se tambalea desnudo
sobre el hielo
Y su platillo siempre
esta vacío.

Nadie quiere oírle, nadie le mira.
Y los perros gruñen alrededor
del pobre viejo.
Y él lo ignora todo,
no se inmuta.
Da cuerda a su organillo,
nunca para.

Viejo extraño,
¿Voy contigo?
¿Harás girar tu organillo
para mis canciones?

⁸⁶ *Las cuitas del joven Werther* (en alemán, *Die Leiden des jungen Werthers*), es una novela epistolar publicada en 1774, escrita por Johann Wolfgang von Goethe, basada en parte en sucesos autobiográficos. Perteneciente al movimiento alemán *Sturm und Drang*, esta obra impactó fuertemente en la juventud de la época, constituyendo un importante antecedente del Romanticismo en el arte.

En este el último lied, el amante peregrino se topa con un organillero, el cual ofrece su música a la gente pese a que nadie le presta atención. El organillo, en su permanente movimiento y sonar, le procura alguna conciencia de sí, de movilidad, de paso del tiempo, a esa vida suspendida, sin motivaciones. Le brinda un mundo paralelo donde habitar a resguardo, en lo posible, contingente.

Los dos personajes se refugian en el arte. El músico en su organillo y el caminante en su canción. Se pone de manifiesto en esta obra la intensa desolación que padece el hombre atormentado por amor o por la sociedad. El arte se muestra aquí como medio de representación de esta tribulación. Arte y desplazamiento simbólico se observan indivisiblemente en las producciones de ambos personajes de *El organillero*.

Por su parte, Carl, en la angustia, busca conquistar su propia vida, no procura quedarse refugiado en la seguridad que le brindan los otros, las instituciones, lo consabido. Se asombra. Bucea en el dominio del arte -a través de interpretar lo simbólico que implica la pieza musical- para dominar (luego tendrá sexo con el payaso) la nueva situación en la que se encuentra y subsumir la angustia bajo un concepto. Si pudiese ponerle un nombre a su preocupación, tornarla decible, dejaría de ser desconocida, y quizás, entonces, menos angustiante. Schubert nos habla en el lied de lo ominoso, de lo siniestro, sin nombrarlo. Lo desplaza simbólicamente en su obra y allí opera la interpretación de Carl.

Una respuesta parcial, pero que lo satisface mínimamente, se la brinda el doctor cuando dice que Schubert, por lo que transmite en su música, pareciera sentir como que se hunde, que se hunde en el terror, sofocado, encerrado.

Pero el médico nunca se refiere directamente a la muerte. El médico es la representación del *aún no* heideggeriano, de la prolongación de la vida y del recurso ante los pesares físicos. Por su profesión se encuentra vinculado a la muerte y la sugiere, pero no enfrenta al hombre a ella, sino que se la evita hasta donde puede. La explicación que ofrece: "se hunde", enlaza incluso cierta corporeidad, materialidad, propia de su ciencia. No concibe reflexiones de tipo espiritual, religiosas ni filosóficas. Se hunde, como el cadáver en la tierra.

Resulta esta observación del Doctor, expresión de lo insuficiente que se muestra la ciencia para dar cuenta de determinadas experiencias e interrogantes, de los restringidos alcances de sus competencias.

Luego el medico toma distancia y comienza a interroga a Carl, quién nuevamente se acuesta a leer, restándole interés a la presencia del Doctor. Egerman le pregunta a Carl si se siente enfermo de los nervios como dicen sus notas y le lee todos los rasgos escritos que tiene de su personalidad: visiones, arrebatos, pensamientos confusos, depresión, euforia inexplicable, autorrecriminación, fantasías sexuales y sobre todo violento. Pese a tal descripción, le destaca a Carl la particularidad de haberse autodefinido como “inventor”, vocación que resultará fundamental en este largometraje.

Cuando el Doctor intenta hablarle de Pauline, Carl se niega e interrumpe el diálogo. Ante esta negativa Egerman se marcha, pero antes Carl le manifiesta su agrado ante la definición realizada de “se hunde”, en relación con la música de Schubert.

A continuación, el Prof. Vogler se presenta en el film, mientras camina tranquilamente por el pasillo que conduce hacia la habitación de Carl. Flanqueado por dos religiosas, lo que le concierta cierto perfil místico que le será característico, ingresa al cuarto plácidamente.

Si el Dr. Egerman nos ofrece el pensamiento científico, Vogler representa el hombre de fe, apolíneo, el hombre de valores cristianos, servicial, humanista, condicionado por el dogma de la religión. Este erudito exégeta, profesor de la Universidad, acompañará a Carl como paciente y luego como compañero en la empresa de producir una película. El profesor se encuentra casado con una mujer adinerada, sordomuda, que lo ama profundamente y le facilita la vida.

Cuando Vogel entra en la habitación, con todas las camas vacías, ocupa justo la que se encuentra enfrente de Carl. Sin duda viene a complementar lo pasional de Carl, lo dionisíaco.

Bergman nos ofrece en un plano detalle la imagen de Vogel, sentado en la cama, mientras toma su reloj para anotar, en una pequeña agenda, la hora en que arribó al hospital. Allí escribe “Llegué al Manicomio a las 5:13 p.m.”. La mirada de este personaje se centra en lo medible, en lo dado en la

cotidianidad, en lo establecido que contiene la experiencia. Su tiempo es un tiempo divisible que hay que llenar, como su agenda con notas. Lo opuesto a Carl.

Sin más preludios, Carl se acerca a Vogler para decirle que se encuentra más enfermo de lo que parece, afirmación que motiva como respuesta del Prof. Vogel un monólogo acerca de la libertad:

“La libertad es la característica más elevada del espíritu humano, la fuente primera de lo Divino y la verdadera inmortalidad de la vida. Nuestro encarcelamiento en esta humillante prisión del cuerpo es tan sólo una nulidad que no debe perturbar el vuelo de nuestros pensamientos. La libertad interior es, por más amenazada que se la vea, un hecho fascinante e inquebrantable que tenemos entre las manos cuando las elevamos hacia la Luz eterna”.

La solemnidad de esta reflexión es seguida de la confesión de su adhesión a una Sociedad que sostiene la libertad de “tirarse pedos”.

Este discurso del profesor insinúa su existencia inauténtica, dado que en su proceder podemos observar el lenguaje como *habladuría*. Las palabras pronunciadas se encuentran degradadas, desvalorizadas, automatizadas en el emisor. Vogler declama, recita con elegancia una variedad extraña de sentencias que no dicen nada. Entre él y la realidad levantó un muro de palabras que le impide el acceso al conocimiento, a develar, pero a cambio le brinda tranquilidad. Sabe y dice lo que se *dice* de muchas cosas, y eso le alcanza para vivir sin conflictos.

Vogler es un personaje con una personalidad ambigua y bipolar, capaz de hablar repentinamente tanto de la libertad del hombre como de temas frívolos. Posee una mirada profundamente religiosa, atravesada por cierto delirio místico y desvarío. Puede ser tan poético, como poéticamente vulgar, irónico. Afirma que la humanidad se encuentra en una situación atroz, y destaca la necesidad de combatir el caos y la decadencia a través de empresas conjuntas.

Esa exposición del Profesor pareciera haber despertado en Carl la importancia de asociarse para producir algo valioso -entendemos que se vincula con la intención de llevar a cabo lo que será su proyecto fílmico, todavía no presentado-.

Vogler pregunta a Carl el motivo de su internación y Carl le relata que, encontrándose furioso por un dolor de muelas, casi mata a su novia cuando ésta quiso ayudarlo.

El final de esta conversación se da cuando Carl -con la cámara que ofrece un plano escorzo, para enfatizar la relevancia de su declaración- dice que su historia no es interesante, pero Schubert sí.

Luego de esa divagante conversación, aparecen los dos personajes acostados en su cama, Carl descansando y Vogler leyendo. El primero le pregunta al segundo qué está leyendo, a lo que el profesor responde que se trata de *Las confesiones de la Condesa Mizzi*. El libro en cuestión relata la historia de una bella joven, cuya madre se casa con un Conde romano; unión que le permite ingresar a la joven. de 14 años, a los círculos nobles. En un año, Mizzi había logrado conquistar a todos con su hermosura. No obstante, incomprensiblemente, termina suicidándose, aún virgen. Este argumento, que pareciera no despertar demasiado interés en Carl, será luego tomado por el inventor para incorporarlo en el libreto del film que realizará.

Ante la apatía y el desgano que Carl demuestra, el Profesor Vogler se sienta junto a él para intentar llamar su atención. Preso de un delirio místico, el exégeta le expresa a Carl que Swedenberg⁸⁷ se le apareció para hablar de la hermosura de los ángeles y del Cielo. En este sorprendente relato se transparenta su misticismo, sus convicciones, su fe, su desvarío.

Dicha conversación es abruptamente interrumpida por la esposa del Profesor, quién irrumpe en escena, perseguida por dos enfermeras, muy acongojada, llorando, para pedir el alta de su amado cónyuge, dado que no puede vivir sin él. Ante esta emotiva solicitud, el Dr. Egerman indica el alta de Vogler hasta nuevo aviso. El Profesor saluda a Carl y se marcha del hospital acompañado de su dependiente y sobreprotectora esposa.

Al quedarse nuevamente en la soledad de su habitación, apesadumbrado, sentado en una posición infantil, con el dedo pulgar en su boca, Carl vuelve a escuchar *El Organillero*. Esta vez su apreciación se detiene en el mismo compás que las veces anteriores, pero ahora a causa de

⁸⁷ Emanuel Swedenborg (1688-1772), fue un influyente teólogo y místico sueco nacido Swedberg, cuya obra sigue vigente a través de actuales devotos distribuidos por todo el mundo.

la religiosa que ingresa para darle su medicación antes de dormir. Carl le dice a la enfermera que no quiere tomar remedios esa noche (la ciencia intenta contenerlo por medio de sus recursos, le evita enfrentarse a la angustia) y le relata - en un monólogo dramático que recuerda al de la sífilis de Schubert- que se siente como aquellos criminales que empalaban y exponían a la vista de los demás. Se entiende presionado, evaluado, condicionado, prisionero de los otros, del *Uno*. El encontrarse en la angustia comienza a transformar su relación con el mundo, se halla dispuesto a conquistar su libertad del *Se*. Le confiesa a la enfermera que Franz Schubert es su amigo, pero ella no consigue entenderlo. La mirada religiosa de la enfermera, al igual que la ciencia a través del médico, exterioriza sus alcances. La Hermana se retira invitándolo a orar, es este su modo de abordar y contener toda situación desconocida.

Antes de dormirse, Carl nuevamente refiere a la vida ligado a lo teatral: “¡Que teatro!, ¡Qué público!”, se sabe un actor pavoneándose en el escenario.

IV.2 En presencia de un payaso

Esa noche, mientras Carl descansa, se le aparece por primera vez la figura de un payaso blanco, femenino y adulto. Sentado en una silla, junto a una mesa, delante de una ventana que le ofrece un brillo “divino” que contrasta con su apariencia tenebrosa; el clown encarna una muerte sarcástica que observa a Carl, mientras juega con una manzana entre sus dedos y canturrea una melodía. Como símbolo religioso, el fruto con el que el payaso juguetea puede ser interpretado como el inicio de la mortalidad del hombre, la necesidad de tomar conciencia de su finitud y la angustia ante la nada, la desprotección. Según el Génesis bíblico, cuando Adán y Eva comen del fruto prohibido, pierden sus privilegios al iniciarse en el pecado. Demuestran debilidad en su *hybris* y pagan la responsabilidad de sus actos. Se vuelven mortales y deben hacer frente a esto.

En su aparición, el Payaso blanco enmascara *lo siniestro*; aquello que destinado a permanecer oculto sale a la luz, en sueños, resplandeciente, con la apariencia de un clown delicado y escalofriante.

Carl, mientras permanece acostado en su cama, tiene un cruce de miradas con el Payaso en el que se observan, se estudian, se especulan. Este encontrarse cara a cara con su propia muerte, lo enfrenta a su más propia posibilidad, la posibilidad que atraviesa todas las posibilidades, la posibilidad de morir. Nuevamente, el asombro acrecienta la certeza de su finitud, y, en consecuencia, la voluntad de conquistar su desmotivada y tediosa vida, como la del viajero invernal de *El organillero*.

Cuando Carl comienza a dialogar entre sueños con el Payaso, le pregunta si hace mucho que lo observa, a lo que el Payaso contesta: "Hace bastante"; bien diríamos desde que nació, sólo que permanecía oculto a la mirada provista por el *Uno*. La muerte se muestra desde ese mismo momento como es: omnipresentemente; y no dejará de exhibirse, de aquí en más, de ese modo.

En este diálogo inicial, el Payaso le informa a Carl que no se encuentra totalmente despierto. Evidentemente, es ese mismo estado el que permite concretar este encuentro; dado que tal experiencia no podría darse en la cotidianeidad de la vigilia, donde las censuras operan en todo su esplendor.

Para continuar la conversación, el Payaso se acerca alegremente saltando hacia una mesa que se encuentra ubicada junto a Carl. Tira la jarra allí colocada para sentarse en el sitio donde Carl suele colocar el gramófono, la música de Schubert. El Payaso se ubica en el mismo lugar que el lied. Diversas expresiones de aquello que asombra a Carl se encuentran en un mismo punto.

Una vez que el Clown se sienta en la mesa, Carl le pregunta si es el payaso Törneman que lo asustaba cuando era niño; a lo que le responde que no, que no es un señor. Cuando Carl se percata que se encuentra dialogando con una figura femenina, la llama "Su Majestad". En sueños, representado en un payaso blanco, femenino, retorna lo reprimido.

Carl se encuentra calmo, no se intimida, pero quiere saber si le ha llegado el momento, si debe tener miedo y si hay vida después de la muerte. El

excéntrico personaje le responde que no a las primeras consultas y que no anda con secretos a la pregunta restante.

Este diálogo intimista, habilita que un apenado y triste Clown confiese a Carl su inevitable soledad. Esa soledad que es propia del inmortal, de los que no tienen tiempo. El payaso no puede amar, no puede dar vida, sólo quitarla, ese es el objeto de su deseo y su condena. Extrañamente alguien pudiera estar felizmente acompañado en esa condición. Idéntica situación es representada en el Conde Drácula; quién, como todo vampiro, condenado a situarse al margen de la vida, se encuentra destinado a la más temible soledad, hasta tanto convierta al otro en semejante para acompañar su soledad con otra soledad. El vampiro ofrece inmortalidad al precio de vivir sin estar vivo para siempre; la ilusión de vencer a la muerte tiene un alto costo. Otro modo de vencer a la muerte, de poder percibirla sin riesgos, sin ese costo, lo ofrece el arte como despliegue de mundo donde habitar.

A lo largo del diálogo, el Payaso se muestra seductor; coquetea con Carl al punto de invitarlo a tener sexo. El Clown cautiva, encanta, fascina -como el vampiro Drácula-, para atraer sus víctimas. Corteja mediante un juego de seducción que Carl acepta. Un juego sexual que sugiere un mutuo deseo de posesión, de control, de ofrecimiento y aceptación. No obstante, la relación sexual exhibe un Payaso impulsivo, dominante y autoritario. Conductas que no había manifestado hasta entonces.

El encuentro sexual finaliza abruptamente, con ambos personajes tirados en el piso, mientras suena esa misma nota La de las placas iniciales -y de *El organillero*-.

Bergman exhibe, nuevamente, en un largometraje, a la muerte jugando con un hombre y al hombre jugando con la muerte. En este film, en un encuentro sexual que devendrá en una especie de persecución infantil; de juego de escondidas. En el *Séptimo Sello* (1957), es el cruzado Antonius Block quién, para ganar tiempo de vida, juega una partida de ajedrez con la Muerte, representada allí -al contrario que el payaso- a través de una pálida figura masculina, vestida de negro.

Arthur Schopenhauer (1788-1860), en su libro *El amor, las mujeres y la muerte*, nos dice con respecto a este juego que:

“A la postre es menester que triunfe la muerte, porque le pertenecemos por el hecho mismo de nuestro nacimiento, y no hace sino jugar con su presa antes de devorarla”⁸⁸.

Una vez finalizada la relación sexual, Carl aparece acostado en posición fetal. Por detrás de él se encuentra acostado el Payaso, jugando con la mejilla de Carl como lo hacía con la manzana. En este momento, el Clown se da a conocer bajo el nombre de Rig-mor, en alusión a *rigor mortis*. Cuando pronuncia este nombre enfatiza téticamente el *mor*, la muerte.

Mientras se encuentran cómodamente acostados, ambos personajes mantienen un diálogo retrospectivo acerca de los “encuentros” que tuvieron en la infancia de Carl. De pronto, Rigmor se para y se corta el pecho con una uña. Sangra, como mostrando un dejo de humanidad a modo de estela, y desaparece paulatinamente, se disuelve.

En ese preciso momento resuena nuevamente la nota La para señalar un final. Se muestran en este punto, confluyen, citados, anudados, Schubert y Rigmor, Shakespeare y el Payaso, junto al mismo Bergman. Todos quienes hablan, a su modo, simbólicamente, de la finitud.

Carl se encuentra entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y la ficción. El dormir le permite realizar en la actividad onírica un desplazamiento de la muerte, simbolizarla en la figura de un payaso femenino con el que tiene sexo, imagen afín a su diagnóstico: visiones, pensamientos confusos, depresión y fantasías sexuales. El retorno de lo reprimido se hace presente en una figura femenina -como la materna, veremos después que Carl tiene una madrastra autoritaria que lo domina y lo ama- e infantil, dado que la labor del payaso se vincula al divertimento de los niños, y Carl, posee claramente conductas y problemas infantiles -incontinencia-.

En el encuentro con el Payaso, Carl se encuentra en la angustia, estado que va a impulsarlo a hacerse cargo de su irrebasable muerte, a vivir su propia vida “auténticamente”. Esta angustia ante la posibilidad de morir, ya le había resultado experimentable a través de la ficción, anticipada simbólicamente en la

⁸⁸ SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, traducción de A. López White, Valencia, F. Sempere y Cía. Editores, 1902, p. 112.

obra de Schubert. La obra de arte, al colocarnos ante nuestra individualidad reflejada, desata en la experiencia estética una apertura reflexiva que la muerte de los otros, percibida como espectáculo, como ajena a mis posibles, no permite. El arte, en consecuencia, se muestra como apertura de mundo, conocimiento de posibles, de nuestro *poder ser*.

De este modo, Carl va vehiculizar en la producción de un largometraje sonoro, aquello inquirido en la música de Schubert, aquello que no pudo abarcar con la palabra, aquello representado en el Payaso. Es decir, en la obra de arte, Carl, va a desplazarse simbólicamente lo innumerable, lo numinoso.

IV.3. Una empresa conjunta

La escena siguiente se inicia con otro plano detalle que nos muestra la mano de Carl, ya despierto, tocando el timbre para llamar a la enfermera por el problema de incontinencia que lo aqueja

Mientras Carl se dirige al baño, ingresa a la habitación su novia Pauline, por tanto, al regresar, se encuentra con ella, ubicada junto a la misma ventana en la que estaba el Payaso. El paciente y su novia mantienen un tenso diálogo cargado de reproches. Pauline se muestra segura y desafiante, como quién tiene el control de la situación. Esta pedante actitud queda confirmada cuando le informa a Carl que, según lo conversado con el Dr. Egerman, si quiere evitar seis años de prisión por el ataque hacia su persona, deberá permanecer internado hasta Año Nuevo; salvo que ella misma se haga responsable de cuidarlo. A diferencia de la mujer del Prof. Vogler, quién cuida del exégeta con una ternura desmedida, Pauline asiste a Carl con rigor y autosuficiencia. Se define a sí misma como “una mujer independiente”, aunque, veremos después, no lo sea.

Posteriormente, Pauline le comunica a Carl que le han rechazado una solicitud para patentar un invento. Pero Carl no se muestra abrumado por la negativa; rompe la documentación y le dice a su novia que va a inventar algo absolutamente original y revolucionario: el cine hablado. Una obra en la cual,

detrás de la pantalla donde se exhibe la filmación, habrá actores con micrófonos para pronunciar los diálogos. El protagonista principal del film será, de manera bastante obvia, Franz Schubert, alter ego de Carl. El argumento versará sobre un ficticio amorío entre Schubert y la Condesa Mizzi, la protagonista del libro que leía el Prof. Vogler.

Con varias y ridículas licencias en la historia, los diálogos y la música serán ejecutados en vivo, detrás de la pantalla. La misma Pauline ejecutará en un piano -ubicado detrás de la pantalla-, la música de Schubert. También representará Pauline a Mizzi, en tanto Carl actuará al sufrido compositor. La simbiosis se vuelve más clara en este gesto, en esta elección.

La obra presentará, además, varios absurdos, como una prostituta virgen. Son juegos a partir del lenguaje, con lo cual se puede decir cualquier cosa que pareciera tener sentido, como en el teatro de Ionesco, aunque no lo tenga. El sentido sin sentido, lo absurdo y la presencia del se, aparecen en pantalla como en la vida, mezclados con el dolor y la muerte, ocultos.

Pauline queda deslumbrada ante este proyecto, y desnuda, sin más, toda la admiración y el amor que le profesa a Carl. Ahora se muestra vulnerable y dependiente. Se arrodilla ante el inventor para besarlo, pero es él quién busca protección esta vez. Carl se lleva la mano al cuello, como ahogado, y se cobija en el regazo de Pauline, quién lo sostiene maternalmente.

Carl sabe que está muriendo y eso cambia su relación con el mundo. En la obra de arte a crear va a desplazar simbólicamente su angustia.

Mientras Carl se encuentra tiernamente recostado en el piso sobre su novia, en la soledad y el silencio de la habitación, ingresa el Prof. Vogel con su esposa. El exégeta se acerca sigilosamente a la pareja y les confiesa que al llegar a su casa deseó volver al hospital. Fuera del hospital no se encontraba a resguardo, su dependencia con lo institucional para sostenerse es evidente.

A continuación, aparecen las dos parejas brindando por el encuentro y por el proyecto de emprender una empresa conjunta de importancia mundial: la realización de un film hablado. En este proceso creativo, Carl logra vencer momentáneamente a la muerte que sabe que le espera; se encuentra ante la posibilidad de crear, de conquistar su vida. Es su partida de ajedrez con la Muerte.

IV.4 El escenario de la vida y de la muerte

La escena siguiente inaugura un nuevo acto, donde se nos muestra el anuncio del estreno de la obra de Carl, en la puerta de un teatro situado en un pueblo llamado Granäs, lugar donde el protagonista viviera de niño. El clima es invernal. Nieva. Misma estación del año que la relatada en *El Organillero* y misma situación climática que la del día en que Schubert volvía de una fiesta a su casa y advirtió su enfermedad terminal. La cita es evidente.

Un detrás de la escena en el teatro, nos muestra a las actrices Mia Falk y Pauline, mientras dialogan con la señora que atiende la boletería y con el técnico de la sala, Landahl. En tanto, Carl pasea y Vogler duerme.

Luego de una breve discusión con Pauline, Mia se marcha antes del estreno: acusa un dolor de muelas, el mismo dolor que padeció Carl al momento de desatar una furia asesina sobre su novia.

Posteriormente Carl ingresa a la sala. Afuera sigue nevando. Ha iniciado conscientemente el final de su “viaje invernal”; sabe su final, tal como lo había sabido Schubert y el viajero de *Winterreise*.

Durante los preparativos, Carl, junto a Landahl, lleva el proyector a la sala. En el camino, el inventor refuerza los fusibles con monedas -en un primer plano que destaca la importancia futura de esta acción-, para que no salten. Cuando el técnico lo advierte por el peligro y lo ilegal que resulta tal refuerzo, Carl le responde que “el arte no sabe de leyes. Para el arte todo es peligroso”.

Como dijimos anteriormente, el arte tiene sus propias leyes, su autonomía. En lo oscuro, allí donde lo establecido no ha penetrado, donde otros ven peligro, imposibilidad de control; el arte, la creatividad, emerge. Sus dominios, sus alcances, son aquellos vedados a otras esferas. Irrumpiendo por los intersticios de lo conocido, de lo establecido, su expresión abre mundos, interroga, desafía. Pero la ausencia total de leyes postulada, será precisamente el principio del fracaso.

En tanto, mientras Carl se ocupa de lo técnico, su madrastra ingresa a la sala donde se encuentra Pauline. La Sra. Akerblom se ha acercado hasta allí para informarles que la Sra. Vogler ha dejado de financiar el proyecto. Por tanto, ha ido a llevarse a resguardo a su hijastro, al que conoció cuando él

tenía veintiséis años y aún era un “niño” maltratado por sus amigos y hermanos. Prosigue la madrastra contando la ocasión en que Carl la atacó y le rompió la nariz, en uno de sus ataques de furia.

Por su parte, Pauline, le cuenta que no es feliz con Carl y que ha sido desplazada del papel principal por Mia Falk, quién para ello sedujo a Carl. Le comenta que la producción se llevó a cabo a través de los aportes de la Sra. Vogler, pero que ningún estudio de filmación quiso aceptar a la primera película hablada de la historia; razón por la cual, decidieron emprender una gira. Asimismo, le comenta que, en medio de esta situación, Vogler echó a su esposa y se terminó la financiación.

Durante la conversación, la madrastra le pregunta a Pauline cómo conoció a Carl. Ésta le cuenta que fue en un coro donde él cantaba y ella tocaba el piano. Le relata que en una fiesta Carl atacó con un cuchillo a un hombre que citó a Leibniz, mientras él hizo lo propio con Schopenhauer. Por este motivo, terminó en un psiquiátrico, donde ella lo visitaba asiduamente, e iniciaron una relación sentimental. Le comenta que también fue agredida por Carl, fue víctima de sus arrebatos de agresividad. Evidentemente, el inventor resiste violentamente contra aquello que lo condiciona, lo limita, lo contradice. Resistencia que no puede tener frente al payaso, límite de límites. La madrastra⁸⁹ primero, y luego Pauline suponen para Carl un condicionamiento, un control, una pérdida de independencia, de decisión.

Cuando se encuentra a punto de retirarse, la Sra. Akerblom se quiebra y relata su soledad. Hace seis años falleció su marido, su hija se casó y su otro hijo murió. Le cuenta a Pauline que cuando conoció a Carl, éste se acurrucó en su corazón -lo mismo que hizo con ella en el hospital-. Para contrarrestar el vacío, la Sra. Akerblom prefiere recuperar a Carl y arriesgarse a su violencia. Lo mismo que Pauline. Ambas aman Carl, su extravagancia, su contradicción.

Por su parte, el añorado inventor encuentra en Pauline una nueva figura materna, inhibitoria, de contención -ante la cual se rebela violentamente-, con la que se vincula de un modo similar al que lo hace con su madrastra.

⁸⁹ El mismo Ingmar Bergman solía referirse a su madre como una figura materna bastante dominante, autoritaria, sumado a la severidad que le transmitía su padre como pastor luterano.

Antes del ingreso del público, Pauline le informa a Carl que Mía se marchó, motivo por el cual éste le pide a su novia que represente a la Condesa Mizzi en la función.

El público presente resulta heterogéneo y superficial, bien podría representar la muestra de una sociedad ociosa. Una maestra, una viuda solitaria, un inválido que ama al arte, el comisario y su amante, un ex cantante que ahora es alcohólico, y la Sra. Bergman -la media hermana de Carl, con el mismo apellido del director- se acomodan en la sala.

Luego de una presentación del Prof. Vogler, que debió ser interrumpida a causa de su desvarío, empieza la función. Se apagan las luces y Landahl, al igual que el organillero del lied, hace girar el proyector para que la función se inicie.

La cinta de Carl comienza del mismo modo que el film de Bergman, con placas negras con letras blancas; pero, en este caso, la música es ejecutada en vivo por Pauline.

La primera escena muestra un Schubert moribundo mientras es visitado por Mizzi, a quién le pide que ejecute una pieza en el piano. La melodía, dramática y melancólica, se detiene cuando los fusibles fallan -otro invento de Carl fracasa- y se corta la luz. La oscuridad estaba destinada a hacerse inevitablemente presente.

Para apaciguar la tensión, los asistentes y el público beben café a la luz de las velas, mientras Pauline toca el piano para amenizar. En ese momento, Vogler propone continuar el drama actuándolo en vivo. Es así como improvisan un vestuario, una escenografía y maquillaje, para continuar la historia que les concierne a los personajes.

El teatro nuevamente aparece como medio supremo de representación. Con este recurso que cita a Shakespeare, acontece el teatro dentro del teatro, la obra dentro de la obra, la actuación en vivo que suspende la vida, como en Hamlet.

La producción teatral se inicia con Carl en la piel de Schubert y Pauline en la de Mizzi. Los personajes pronuncian adecuadamente sus diálogos hasta que Carl comienza a escuchar en su cabeza la introducción de *El Organillero*, ya reconocida como *leit motiv* de Rigmor, de la muerte. En estos encuentros

Carl se halla entre la verdad y lo verosímil, entre el arte y la realidad, entre la locura y la cordura, entre el sueño y la vigilia.

Disimulada y socarronamente, el payaso no deja de acosar al inventor. Se le aparece detrás del telón para recordarle -en una correlación evidente con la cita de *Macbeth* que abría nuestro film- que el final de la obra y de la vida se acerca. Ese respetuoso distanciamiento que el payaso mantiene con la escena teatral da cuenta del arte como barrera ontológica. El arte tiene sus propias leyes, su propia vida, está fuera del alcance de Rigmor. El artista mira más allá del límite, desciende hacia los abismos -contenido por la barrera-, para tornar decible a través del desplazamiento simbólico. "El poeta nombra lo sagrado"⁹⁰, declara M. Heidegger en *¿Qué es metafísica?*

Al momento de concluir el Primer Acto, antes que comience el Segundo Acto, la maestra que estaba presente como espectadora propone leer un poema del libro que tenía en su poder, acerca de un hombre que, como el viajero de invierno, busca descubrir su propio camino:

"Te quejas porque clamas,
y Dios no te responde.
Te sientes encerrado y temes
que sea cadena perpetua,
aunque nadie te haya dicho nada.
Entonces considera que eres
tu propio juez y tu propio carcelero.
¡Prisionero, deja tu prisión!
Para tu sorpresa, encontrarás
que nadie te detendrá.
La realidad fuera de la prisión
es realmente aterradora,
pero nunca tanto como tu angustia
en ese cuarto cerrado.
Da un paso hacia la libertad.
No es difícil.
El segundo paso es más difícil,
pero nunca permitas que tus carceleros te venzan,
ya que son sólo tus propios miedos y tu orgullo."

En esta poesía se pone de manifiesto la desolación del hombre ante el silencio de Dios; cuestión desarrollada por Bergman en *El séptimo sello*, entre

⁹⁰HEIDEGGER, Martín (1929) "¿Qué es metafísica?", en *Hitos*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 257.

otros films, a través del caballero que juega ajedrez con la muerte. También podemos observar la búsqueda de garantías para no caer en los abismos; el desamparo frente al sin sentido, la desazón experimentada ante la opresión asumida sin más.

En esta situación, al encontrarse el hombre frente a la posibilidad de elegir la propiedad de la existencia, la responsabilidad de decidir, puede sentir miedo, temor, habituado a la inercia de que *uno* decida por él. Pero ese miedo es precisamente lo que fortalece al *se dice* y facilita el continuar cautivo bajo ese falso cobijo que el *Uno* brinda, sin poder vivir auténticamente.

Pese a la manifiesta riqueza del poema, los asistentes no demuestran interés, el tema no les concierne, no los ocupa. Sólo atinan a invitarle café a la lectora para que se siente con ellos y vuelva a ser *una* más de ellos, del círculo que contiene sin cuestionar.

La misma maestra se relaciona con el poema como si fuese elegante *habladuría* que hay que repetir porque alguien lo dijo. Se queda en el *se dice*. Este comportamiento, en virtud del temor a vivir auténticamente, convierte en parte del *se* a todo aquello que pueda manifestar lo que se desea ocultar en la cotidianeidad. La lectora nunca se mostró comprometida, conmovida, modificada por la obra poética. Sólo la leía como algo “abstracto”, impersonal; como espectáculo que le sucede a los otros; no como propia posibilidad, como apertura de posibles. De igual modo recibía el público presente su lectura del poema. Los demás presentes, dominados por la *avidez de novedades*, por la *curiosidad*, escuchan la poesía como un tema que entretiene, momentáneamente, por su novedad. Con una clara actitud de disipación y liviandad, la poesía importa para ocultar la espera del entreacto, para llenar los espacios vacíos de tiempo, para evitar el aburrimiento. El arte es para ellos una forma más de entretenimiento, no es experimentado como *fiesta*. Gadamer, en la *Actualidad de lo Bello*, relaciona, antropológicamente, la experiencia del arte con la de la fiesta, en tanto ambas unen en el encuentro a los participantes. Pero aquí los presentes no se encuentran unidos, sino yuxtapuestos.

En este punto, distingue el autor entre el tiempo vacío, el tiempo que debe ser llenado, -el de los espectadores y el de Vogel y su reloj al ingresar al hospital- y el tiempo de la fiesta, que es afín al arte:

“Parece que aquí se trata de dos experiencias fundamentales del tiempo. La experiencia práctica, normal, del tiempo es la del «tiempo para algo»; es decir, el tiempo de que se dispone, que se divide, el tiempo que se tiene o no se tiene, o que se cree no tener. Es, por su estructura, un tiempo vacío; algo que hay que tener para llenarlo con algo. El caso extremo de esta experiencia de la vaciedad del tiempo es el aburrimiento. En él, en su repetitivo ritmo sin rostro, se experimenta, en cierta medida, el tiempo como una presencia atormentadora. Y frente a la vaciedad del aburrimiento está la vaciedad del ajetreo, esto es, del no tener nunca tiempo, tener siempre algo previsto para hacer. Tener un plan aparece aquí como el modo en que el tiempo se experimenta como lo necesario para cumplir el plan, o en el que hay que esperar el momento oportuno. Los casos extremos del aburrimiento y el trajín enfocan el tiempo del mismo modo: como algo «empleado», «llenado» con nada o con alguna cosa. El tiempo se experimenta entonces como algo que se tiene que «pasar» o que ha pasado. El tiempo no se experimenta como tiempo. Por otro lado, existe otra experiencia del tiempo del todo diferente, y que me parece ser profundamente afín tanto a la fiesta como al arte. Frente al tiempo vacío, que debe ser «llenado», yo lo llamaría tiempo lleno, o también, tiempo propio. Todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. Ello no sucede porque alguien tuviera que llenar un tiempo vacío, sino a la inversa: al llenar el tiempo de la fiesta, el tiempo se ha vuelto festivo, y con ello está inmediatamente conectado el carácter de celebración de la fiesta. Esto es lo que puede llamarse tiempo propio, y lo que todos conocemos por nuestra propia experiencia vital.”⁹¹

De este modo, podemos encontrar, por un lado, la posibilidad de experimentar el arte como barrera que devela, muestra y lleva a la *autenticidad*; o, por el contrario, la imposibilidad de abordarlo como experiencia de conocimiento, sumidos en la inautenticidad del *Se* que piensa por nosotros.

Luego de la lectura del poema, comienza el Acto II de la obra teatral. En ese momento, Schubert se encuentra en escena tocando el piano a cuatro manos con el Maestro organista de la Iglesia de la Trinidad, quién le critica que el tema de su sinfonía aparece demasiadas veces. Ante tal observación, el compositor, apenado, le dice que ese tema recurrente es el corto grito de alegría que Dios le brindó para afrontar la enfermedad que permanentemente lo perturba, lo acosa. Dios, en la música, permitió que su enfermedad no importara. Es así como en la obra de arte puede decir lo que de otro modo no. Su grito, en la música, no es silencioso. El dolor pasa a ser irreal y la enfermedad un fantasma cuando grita fuerte a través del arte.

⁹¹ GADAMER, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p 103.

Cuando Carl, como Schubert, se queda solo, frente a la partitura, mientras la cámara lo toma acercándose en una distancia íntima, reconoce su finitud al afirmar "me estoy hundiendo". Utiliza las mismas palabras que el Dr. Egerman en el Hospital cuando se refirió a Schubert en el momento de percatarse que padecía sífilis.

A continuación, mientras en la escena Mizzi le cuenta a Schubert (Carl) que abandonó al Conde para estar con él, suena nuevamente *El Organillero*, el *leit motiv* del payaso. Detrás del decorado aparece Rigmor, como balbuceando, intentando decir algo. Pero precisamente, citando la frase con la que el austríaco Ludwig *Wittgenstein* (1889-1951) cierra su *Tractatus logico-philosophicus* (1921), "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse". La sola presencia de Rigmor expresa todo lo que el lenguaje articulado no puede.

Carl sabe que el final está cada vez más cerca, que el tiempo se consume en el escenario de la vida. Su encontrarse en la angustia se hace visible en su rostro, mientras observa a Rigmor. Podríamos citar en este momento, para describir la mirada de Carl, aquellas palabras del escudero Jöns (Juan), en el *Séptimo sello*, cuando al ver una mujer ardiendo en la hoguera dice: "Mira sus ojos. Su pobre cerebro está haciendo ahora el terrible descubrimiento. Se sumerge en el abismo de la nada". La función está terminando.

Carl cae en el escenario, no resiste la actuación y el desplazamiento simbólico por el arte fracasa. La realidad es más fuerte que la ficción, se haya arrebatado de la representación artística y de la vivencia estética. Sólo su hermana (Bergman) acude en su auxilio. Intenta contenerlo una vez más.

Pese a este incómodo momento, Carl debe concluir su drama ficcional, su obra; por primera vez, pronunciar su propia voz. Allí, en la obra, en la representación, se encuentra a resguardo, en ese tiempo en el que la muerte no tiene cabida, en que lo sólo puede observarlo desde afuera. Vemos como el arte, como barrera, permite contemplar, decir, expresar, experimentar, conocer, protegidos, aquello que de otro modo no podríamos.

Durante la agonía de Schubert, en el final del drama actuado, Pauline ejecuta en escena el *leit motiv* de la muerte: *El Organillero*. Luego ingresa

Vogler, representando al padre de Mizzi, para informarle que su hija se ha suicidado por no ser correspondida en el amor.

En esa misma escena, es el Profesor quién ahora entra en crisis y no puede continuar la representación. Anuncia que unos caballeros lo esperan, enviados por su esposa “para juntar lo que queda de Osvald” y llevarlo al manicomio. La evasión como comportamiento fue evidenciada en varias ocasiones en Vogel. Se interna y sale del hospital, duerme en demasía, bebe, va y viene del reparo afectivo y económico de su esposa. Es un personaje que en poco profundiza y necesita del otro para emprender. No puede ir hasta el final de la pregunta, tiene temor. Quizás su costado religioso, de respuestas apriorísticas, le resultara un obstáculo para ello. A diferencia de Carl, el arte nunca fue su dominio. Sólo se embarcó en una “empresa conjunta” propuesta para encontrar “algo que hacer” con poca responsabilidad.

En tanto, en el teatro, el Profesor continúa hablando, mirando al público, y sufre un brote místico. Habla de profetas y de ángeles. Los espectadores observan absortos esta reacción, pero no se conmueven demasiado. Ya vimos que no son cuestiones que aquejen a la generalidad. Vogler, visiblemente alterado, se dirige a los presentes y les dice apocalípticamente:

“Algún día, la oscuridad tronará sobre las ciudades. Algún día, los gusanos comerán vuestros cuerpos corrompidos. Vuestras entrañas saldrán por sus bochornosos orificios. Los que ya existen y los que los ángeles de Satán abrirán.”

La maestra que había leído el poema acerca de la angustia entra en la escena y rompe la cuarta pared. La realidad termina de desarmar la ficción con este suceso. La experiencia del arte es reemplazada, al mismo tiempo, por la locura y por la supuesta cordura dominante en la cotidianeidad. “Está hablando del día equivocado”, le dice la docente a Vogler para consolarlo, para ocultarle y ocultarse lo inevitable. Se refugia en el *aún no*, niega la posibilidad planteada por el profesor. Es cosa de “locos”, de otros, no de ellos. Es la misma actitud negadora y ocultadora que ya había demostrada al leer el poema en el entreacto. Si la poesía interpretada llamaba a dar un paso hacia la libertad, a salir del encierro; la maestra prefiere ocultar, negar, encerrarse; seguir presa del temor.

Pese a ser serenado por los presentes, el profesor Vogler entra en pánico, no resulta capaz de abordar lo experimentado en el arte y necesita volver al manicomio para no caer en el abismo (sin fundamento). El arte no pudo ofrecerle garantías, felicidad ni desplazamiento simbólico. Debe refugiarse en una institución mundana que lo salvaguarde de ese temor sobrenatural que no logra manejar. Quizás domine en él la urgencia de ampararse en la evasión y el “todavía no” que el manicomio y el médico le brindan, por sobre la posibilidad de elegirse a sí mismo. Su vida se encuentra cómoda y estable bajo el poderío de los otros, de su mujer, de las instituciones. No le importa perder en libertad lo que gana en seguridad. Evidentemente prefiere volver a ser “uno” de tantos, donde “uno” le dice que tiene que hacer, como comportarse. Resulta más fácil que *Uno* decida por uno que responsabilizarse de la propia vida y de la propia muerte. Su temor al abismo es más fuerte que su deseo de libertad. Es así como, al no poder hacerse responsable de su existencia, al no poder asumir como propia la posibilidad de morir, *cae* en la inautenticidad.

Luego de este altercado, la obra termina con un Schubert agonizante que avista su muerte inminente. Mientras Pauline toca el piano, pronuncia la frase del doctor: “me hundo”, para dar cuenta de su situación. Sin embargo, en ese momento, al escuchar sonar su propia música, el compositor reflexiona de un modo más esperanzador, espiritual, al decir: “No me estoy hundiendo, me estoy elevando”. El arte no otorga la misma respuesta que la ciencia. Esa es su independencia, su privativo decir.

En el final, el público aplaude cordialmente y se retira con respuestas disímiles. Los asistentes, socialmente heterogéneos, representan una sociedad mayormente impasible, pacata e inauténtica. Es aquí cuando un asistente señala que la obra teatral fue mejor que la película.

La última en retirarse es la hermana de Carl; quién la despide cálidamente, y luego la observa marcharse como quién sabe que acaba de decir el último adiós. Ella lo había invitado a ir esa noche a visitar a su madre, pero luego de dudar, Carl rechaza la invitación. El inventor está por primera vez en su propio camino. Su madrastra es amor, pero también es coacción, resentimiento, límite.

Seguidamente, Bergman nos muestra en un plano detalle una vela a punto de consumirse. De fondo suena *El Organillero*, recordando las placas iniciales, el *leit motiv*, lo inexorable. La vela que acompaña la función se apaga como la llama del monólogo de Macbeth.

Desde un ángulo picado, observamos cómo mientras Carl duerme en una cama y Pauline en un sillón, Rigmor camina sigilosamente, rodeando a su presa. Sale de las sombras, se observa su contorno al pasar por una ventana y se oculta nuevamente entre las sombras.

En la soledad del teatro Carl le consulta a su novia si va a ser nuevamente abandonado en el hospital psiquiátrico. Durante esta conversación sufre un ataque de furia en el que toma violentamente a Pauline, quién, sin demostrar temor a ser lastimada, pregunta si va morir. Pero Carl no quiere convertirse en un ladero de Rigmor, en alguien que sólo quita vidas; esa sería una condena que no merece. Él tiene la capacidad de amar.

En medio de la conversación, se escucha la nota La que remite a *El Organillero* -a la finitud misma-, y aparece el payaso Rigmor, observando cuidadosamente a Carl, como quién mira deseoso a su presa.

La historia contada por un necio está llegando a su fin. Carl le dice a Pauline: "Ella está aquí". Reconoce el límite irrebalsable, límite ante el cual no puede desencadenar reacción ni furia alguna, como era su costumbre. Ante tal impotencia, ante semejante acorralamiento, amenaza con lastimarse él mismo con unas tijeras, pero desiste de tal acción por pedido de Pauline.

Finalmente se acuesta exhausto, doblegado, agotado, en la cama, y expresa: "Se hunde. Realmente se hunde". Pauline se acerca a Carl, se acuesta sobre él y le tapa los ojos. La sombra, la falta de luz, se vuelve omnipresente y definitiva.

Se reitera lo inevitable. Termina la obra teatral y deviene el silencio. Carl fina, se completa el film y él como *ser* en el film. Ya no se lo escucha "pavoneándose".

Conclusiones

El arte y el gozo del conocimiento

El título que acompaña este último capítulo, fue concebido a modo de síntesis de las distintas reflexiones y derivaciones que tuvieron lugar en el presente trabajo.

En este sentido, el enfoque trazado se orientó a rescatar y destacar el vínculo entre arte y conocimiento; en virtud de considerar, categóricamente, el gozo propio del conocer que deviene de toda experiencia estética.

No debe confundirse dicho gozo con un hedonismo sensible; un placer efímero y ocioso; sino, por el contrario, debe entenderse como un gozo que nace del obtener y del poder *usufructuar* -usar el fruto del quehacer artístico de un modo fundacional para el hombre, no en una práctica meramente utilitaria- algo que antes no se poseía; esto es, un conocimiento que enriquece, modifica y amplía nuestro mundo.

Así, desde la dimensión poética -privativamente humana y antropogenética-, desde la imaginación, el hombre consigue descubrir, conformar, reconfigurar y enriquecer permanentemente su realidad, su mundo, su propio ser. Gozamos de conocer(nos), de erigir(nos), de descubrir nuestros posibles a través de la producción y la interpretación simbólica del arte.

Hans George Gadamer, en su libro *Verdad y Método*, manifiesta que:

“Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo.”⁹²

En varios de sus escritos, el pensador de Marburgo se propone recuperar el valor cognoscitivo del arte, frecuentemente negado por las filosofías, las ciencias experimentales, la *razón instrumental*, a lo largo de la historia.

Al igual que su maestro Martin Heidegger, Gadamer vincula el arte con la *verdad*⁹³, y entiende que no es un objeto conceptualmente aquello que aprehendemos en el diálogo con la obra de arte; sino que, lo que experimentamos es una *verdad* que nos permite reconocernos en ella y comprender nuestro propio *ser en el mundo*.

⁹²GADAMER, Hans-George, *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991, p. 158.

⁹³Heidegger utilizó el término griego *alétheia* para referirse a la verdad, entendida como lo des-oculto, lo develado.

El filósofo argentino Mario Presas, afirma que la experiencia estética proporcionada por el arte “constituye una vía de acceso a la realidad insustituible -independiente del conocimiento científico-, que brinda un *saber* sin el cual la vida humana se vería rebajada y empobrecida”⁹⁴. Este reconocido especialista en Estética reserva el término *conocimiento* para la ciencia y el vocablo *saber* para la poética; entendiendo que la palabra saber -aunque su origen sea diferente-, conserva algo del *sabor* que solo se disfruta con el cuerpo y con el alma, y de la *sapientia*, que abarca la indivisible unidad de la persona entera.

En el presente trabajo, a partir de concebir el arte como *barrera ontológica* -junto a la religión, la ciencia y la filosofía-, conforme a la definición desarrollada por M. Zátanyi en su libro *Arte y Creación*, comprendimos la posibilidad que encuentra el hombre, a través del lenguaje simbólico del arte, de acercarse a determinados sitios y experiencias que de otro modo no le sería factible.

El artista posa su mirada sobre aquello que permanece inasequible en la cotidianidad, sobre lo misterioso, lo inexplicable, sobre nuestros límites, sobre nuestros miedos, sobre nuestras dudas y nuestras certezas; sobre todo aquello que permanece inexpresable frente al horror que producen los abismos; para conducirlo, por medio de un *desplazamiento simbólico* en la obra de arte, al plano de lo decible, a nuestra casa.

De esta manera, el arte, como parte constitutiva de un universo simbólico que inscribe nuestros saberes, nuestra realidad, nuestro horizonte, colabora en la conformación de nuestro mundo, permite erigirnos, nos humaniza; en tanto expresa y esculpe nuestros posibles, nuestros temores, nuestros deseos, nuestros enigmas.

En consecuencia, la comprensión de nosotros mismos que conlleva la creación artística -como producción humana y humanizante-; sus alcances, su decir, su revelar, no puede ser reemplazado por ninguna otra esfera de conocimiento.

En tanto produce un desvío en nuestra percepción de la realidad cotidiana, la obra de arte, al desplegar *posibles siempre posibles*, nos sitúa en

⁹⁴ PRESAS, Mario, *La Verdad de la Ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997, p.7.

una experiencia ajena a la contingencia de nuestras circunstancias y nos abre un mundo habitable -el mundo de la obra- a través de la ficción.

En este punto, el entender la obra de arte simbólicamente, nos permite distinguir la experiencia estética como un diálogo, situado, entre obra y receptor. Un encuentro en el cual, a través de la interpretación que todo símbolo requiere, resulta factible iluminar aspectos de la propia obra, y luego, de nosotros mismos -en el reconocimiento-, que de otro modo permanecerían ininteligibles a causa de las restricciones inherentes a nuestra propia situación.

El *ego* del espectador se suspende en esta experiencia para dejarse llevar y habitar en lo posible. No es su *yo* soberano el que conforma la obra; sino que es su propio ser como poder ser, como *pro-yecto* irremediable, aquello que se devela y se enriquece en el habitar en lo posible del arte.

Es por ello que, la obra de arte, concebida y experimentable en el plano de la pura posibilidad, nos libera, en la experiencia estética, de la facticidad del *ahí* -un *ahí* que aniquila posibles a cada paso, un *ahí* en el que nos encontramos, forzosamente, siendo, sin haberlo elegido-; en tanto nos permite experimentar lo posible como tal -lo anhelado y lo anodante-, esto es, habitar un mundo donde proyectar posibles, revelado en la verdad – lo *desoculto*- de la ficción.

Sin duda, esa viabilidad que proporciona la obra de arte de comprendernos como proyecto, como posibilidad, de interpelarnos, sin pagar el precio de la situación vivida, resulta condición *sine que non* para que pueda alcanzarse el gozo del conocimiento en la experiencia estética.

La posición hasta aquí esgrimida que entiende al arte como (auto) conocimiento, como saber -más allá de las diferencias semánticas la consideración no difiere en lo substancial-, resulta un importante impulsor y sostén del presente trabajo. La obra de arte “da que pensar”.

Al mirar hacia los abismos, más allá de lo acostumbrado; al flanquear las fronteras de lo establecido, el arte -como creación hecha por y para el hombre, para su erigirse- nos empuja a examinar los confines de lo existente, a la indagación existencial. De este modo, la obra de arte permite vehiculizar, vislumbrar, aquello que más nos inquieta, más nos interesa, y no puede ser contenido, completamente, por el lenguaje articulado.

En esos límites de la palabra, a través de lo simbólico, el arte introduce una impertinencia semántica que produce un desvío en el uso cotidiano del lenguaje, un extrañamiento, situación que exige al receptor develar, mediante la interpretación, aquello de lo que la obra habla en una lectura de segundo orden.

Desde aquí, el film analizado, *En Presencia de un payaso*, fue abordado como material signifiante que permite visibilizar la angustia – como temple de ánimo que devela la finitud, la Nada- desplazada simbólicamente en la obra de arte. En consecuencia, la experiencia estética, la interpretación, se manifiesta en este largometraje como experiencia de nuestro posible más propio, inexorable, intransferible, irrebalsable: la posibilidad de morir.

Esta oportunidad de explorar y representar lo que está en y más allá de los bordes a través de la producción y la interpretación del arte, permite ampliar nuestro (auto)conocimiento y nos evita la consternación del *acting*, en tanto se logre simbolizar, tornar decible y experimentar en la ficción, aquello que nos intimida, nos anonada y nos muestra nuestros límites. Consecuentemente, el arte no nos encubre la angustia; no nos oculta la contradicción; sino que, en su mostrar, impide caer en los abismos, en el horror de la situación vivida, a través de la ficción, de la representación simbólica.

La apreciación del lied *El organillero* permite a Carl reflexionar insistentemente, interpelarse, acerca de lo desconocido, lo innombrable que vislumbra en esa obra musical; canción en la cual, se encuentra desplazada simbólicamente la angustia de su compositor, Franz Schubert. Al momento de ser develada por Carl en la experiencia estética, la angustia expone al inventor ante su más propio poder ser: su proyecto hacia la muerte.

El protagonista del film sólo podrá representar, tornar decible este *poder ser* en sueños -simbólicamente-, representado en la figura de un *clown*. Anteriormente, ni el médico ni la enfermera religiosa habían podido referirse al objeto de la angustia del protagonista de un modo directo, comprometido y convincente. Tan sólo respondieron muy superficialmente, con evasivas.

Carl disfraza de payaso lo reprimido, lo oculto, para traerlo al plano de la palabra, de lo humano, de lo significable. El poder simbolizarlo resulta

tranquilizador, ya no aparece como inefable, indescriptible, desconocido, incluso puede interactuar, dialogar con el clown.

Al encontrarse Carl frente a frente con el Payaso, se reconoce como un ser siempre observado deseosamente por la muerte, experiencia que modifica, inevitablemente, su relación con el mundo. Nada vuelve a ser igual luego de tal develamiento; luego de reconocer la propia, inevitable y siempre inminente posibilidad de morir.

Asimismo, Carl, como alter ego de Bergman, desplazará simbólicamente su angustia en un film. En la creación de un largometraje acerca de la vida de Schubert -en el que muestra la agonía que sufre el músico a causa de la sífilis-, el inventor podrá representar lo indecible, su encuentro con Rigmor, lo numinoso, bordear los abismos, tornar experimentable aquello que de otro modo no sería viable sin pagar el precio de un *ahí* aniquilante de posibles.

Esta repentina iniciativa de Carl, su renovada voluntad de vivir, su ánimo transformado, consciente del ineludible acoso de Rigmor, nos muestra como a partir de encontrarnos en la angustia y reconocer que somos seres que llevamos auestas una muerte siempre inminente, nos encontramos ante la oportunidad de conquistar nuestra propia vida, nuestra propia voz, es decir, vivir *auténticamente*. Pero también, en caso de evitar tomar responsabilidades, determinaciones, quedarse en las seguridades del *Uno*, la angustia puede ser *caída* en la inautenticidad, tal como le sucedió a Vogler. El profesor prefirió ocultar lo des-cubierto, sumergirse en las habladurías de las instituciones y perder su libertad antes que hacerse responsable de su vida.

Asimismo, estos disímiles comportamientos podemos observarlos en los demás personajes del film que nos ocupa, los cuales, como seres en el mundo, existen, *co-existen*, de un modo regularmente inauténtico.

La obligación aceptada sin compromiso, los límites asumidos sin más, la incomunicación aún en la compañía, pueden advertirse en el proceder de los diversos personajes como puesta en escena del comportamiento humano en la cotidianeidad. Cada uno de estos seres de ficción se sitúa, en su mundo, contenido por las *barreras ontológicas*. Estas construcciones del hombre, nunca se excluyen completamente; sino que, dada la complejidad de la vida humana, se interrelacionan, se enlazan y se complementan en sus

producciones. La singularidad y necesidad de cada una de ellas son, precisamente, sus alcances y sus confines.

Es así como podemos encontrar el hombre de ciencia, de fe, de leyes, del arte, de la filosofía, comprendiendo el mundo desde una perspectiva principal, preponderante -sin desechar nunca las otras totalmente-; la cual, silenciosamente, puede tornarse, en el tiempo, una cadena perceptual no percibida.

Advertimos, de esta manera, como el comisario representa la ley, el *deber ser*, el bien, el recto obrar, pero va al teatro para encontrarse con su amante; la maestra debe enseñar, pero no puede comprender más que por el *se dice*, no puede profundizar lo dicho. De igual forma, una viuda, recluida en su pérdida, vive incapaz de encontrar motivaciones; un minusválido sólo se recrea con las “expresiones culturales” y un cantante se dedicó a la bebida, conducta destructiva para la voz. Por otra parte, un técnico tose sangre mientras continúa con lo que *debe* hacer, desafiando el límite de su propio cuerpo, ignorando el “mal funcionamiento” que antecede a la “rotura” -justo un técnico-, el deterioro que anticipa la caducidad. Asimismo, Carl y su mujer se aman, pero se agreden; y Vogler, un locuaz profesor, es sustentado, paradójicamente, por una esposa sordomuda, pero adinerada.

La contradicción, el límite humano -físico, espiritual, gnoseológico-, habitan solapadamente en la existencia cotidiana, subrepticamente, sin generar conflictos; mostrando a cada personaje como adecuado para el papel que le incumbe; el cual ha admitido interpretar, sin cuestionarse demasiado si es un rol elegido o sobrellevado en el *Uno*.

Todos ellos viven sin reparar en el absurdo en el que se encuentran inmersos, en el que llevan adelante su rol, tan asumido como contradictorio; el cual, en ese punto, es más fácil seguir representando entretenida y obedientemente que afrontar el sin sentido, o bien, el vivir bajo el sentido impuesto por *los otros*.

Esa esquizofrenia que deviene de la escisión estricta de las distintas experiencias sociales, conlleva la construcción y la asimilación de un relato que nos aprisiona y nos hace sentir libres, aunque no los seamos. Tal situación puede llegar a ser develada por la experiencia del arte; y ante esa posibilidad

se encuentran los asistentes y los actores, como representantes de la sociedad imperante.

Las diversas expresiones artísticas presentes en el film de Bergman analizado -teatro, cine, poesía, música-, sitúan a los personajes ante la oportunidad de aceptar su intransferible posibilidad de morir. Pero no todos están dispuestos a ver más allá de lo habituado, de lo que se oculta en el *aún-no*, de lo sedimentado en lo cotidiano. Por este motivo, resulta factible que la obra no des-oculte, no sea experiencia de conocimiento, en tanto el receptor no se comprometa con ella en la expectación, no la concretice en una experiencia estética dialógica, no habite su mundo desplegado; sino, por el contrario, se deslice por sobre lo dicho superficialmente, pasatistamente, en un *choque de monólogos*, en una yuxtaposición de situaciones.

Es decir, sólo en tanto la experiencia estética permita apropiarse y habitar el mundo de la obra como posible, el espectador se comprende en ella, sale modificado, enriquecido; y altera, indefectiblemente, su relación con *su mundo* a partir del conocimiento adquirido. Esto, fue, precisamente, lo que logró experimentar Carl Akerblom por medio del lied *El organillero*.

En función de lo anteriormente mencionado, podríamos resumir las conductas de los personajes que aparecen en el hospital, lugar donde se encuentra Carl en la angustia, del siguiente modo:

Personaje	Encuentra la posibilidad de interpelarse, reconocer su finitud ante:	Comportamiento
Carl (Arte)	Lied <i>El Organillero</i> / Encuentro con Rigmor	Reconoce su finitud. Acepta ser un ser que, indefectiblemente va a morir. Desplaza simbólicamente su angustia en la creación de un film.

<p>Dr. Egerman (ciencia)</p>	<p>Pregunta de Carl</p>	<p>Representa el aún-no. Su deber es evitar la muerte. Aquí, incluso, lo hace conceptualmente. Elude pensar y referirse directamente a la muerte. Reflexiona sin profundizar. Su disciplina no le permite abarcar el objeto de la angustia de Carl. Las afirmaciones de la ciencia le proveen respuestas, seguridad bajo la tiranía del <i>uno</i>.</p>
<p>Enfermera-Religiosa (Religión)</p>	<p>Pregunta de Carl</p>	<p>La fe en la trascendencia, propia de su religiosidad, auxilia su lado científico -en tanto enfermera-, al momento de ser interpelada acerca de la finitud. En la oración encuentra las palabras que la contienen ante los abismos. Las preguntas no son su dominio, sino las respuestas apriorísticas del dogma. Al conversar con Carl no se muestra comprometida ni con él, ni con lo conversado. Sólo se desliza por su presencia y por las palabras sin ahondar. Todo lo que necesita saber y hacer está escrito. No debe ni necesita preguntarse.</p>

<p>Prof. Vogler (Filosofía-religión)</p>	<p>El film sobre Schubert</p>	<p>Sus a priori religiosos y sus habladurías lo condicionan y lo protegen. Habla mucho para decir poco, para llenar el tiempo. Sus palabras no develan, sino ocultan.</p> <p>Está cómodo en su situación. A menudo distante, distraído, evade compromisos. Prefiere que otros decidan por él.</p> <p>Reemplaza, momentáneamente, el sostén de su mujer por acompañar el proyecto de Carl. Nunca genera ni demuestra ninguna motivación propia.</p>
<p>Pauline Thibault</p>	<p>El film sobre Schubert/ También se muestra bastante reflexiva por momentos -como al hablar con la madre de Carl-, pero no produce quiebres en su conducta; se queda en la superficie de lo conversado.</p>	<p>Al agredir y dejarse agredir, amar, odiar o acompañar a Carl, se encuentra ligada a él, necesariamente, para establecerse. Ni siquiera la actuación le provoca un quiebre; sólo fue un acompañar conflictivo más en la relación con Carl. Reconoció no amarlo, pero lo necesita.</p>
<p>Sra. Vogler</p>	<p>El film sobre Schubert</p>	<p>Sólo se desespera ante la falta del Prof. Vogler. No necesita nada más. No quiere cambiar nada. Su dependencia es su sostén y su razón de vivir. De hecho, es presentada como la Sra. Vogler. Su papel es cuidar del profesor.</p>

Con todo, debe evitar pensarse, sin más, que el director del *Séptimo sello* se propuso ilustrar con su obra un pensamiento filosófico. Por el contrario, es la misma obra de arte, como creación autónoma, en su mundo desplegado, la que permite al receptor -en tanto intérprete en la experiencia estética-, interpelarse y comprender sus más propio posible, su finitud.

Si el encontrarse en la *angustia* revela la nada, y este encontrarse puede ser develado, experimentado en la ficción, el modo que en que nos comprometamos con la obra, marcará la posibilidad de (re)conocer, o no, en ella nuestra inexorable finitud.

Así como habitar el mundo implica un encontrarse comprometido con la situación, experimentar estéticamente implica dialogar comprometidamente con la obra. En tanto la obra de arte sea tomada pasatistamente, si el tiempo experimentado es el tiempo vacío que llenamos con algo para evitar el aburrimiento, la soledad o el horror al sin sentido, la experiencia estética no acontece. Por el contrario, en tanto comprometidos en la experiencia estética podemos develar lo que refiere la obra como símbolo, el arte nos enfrenta a todo aquello que podemos negar, suavizar u ocultar en una cotidianidad regularmente *inauténtica*. El arte no promete felicidad, no evita la contradicción de la existencia, no nos oculta, ni refuerza nuestros hábitos perceptuales. La obra de arte “da que pensar”, nos sitúa frente a la pregunta, nos interpela.

No obstante, el compromiso con la obra nunca logró ser asumido por los asistentes al teatro; nunca pudieron habitar el mundo de la obra como posible para desocultar lo que ella *habla* desde lo *dicho*.

Así, al momento de leer la maestra el poema, sólo se propusieron llenar un espacio para no pensar, para entretenerse, para pasar el tiempo. En este caso, la palabra, el lenguaje, bajo el dominio del *Uno* -que dice lo que hay que decir y lo que hay que entender-, ha perdido su capacidad “apofántica” para enmascarar la posibilidad de morir en las habladurías, en el *aún-no*, en la avidez de novedades.

Igualmente, nadie reflexionó ni conversó acerca de la obra de Akerblom, sólo sobrellevaban el paso del tiempo en el teatro. El hecho de asistir a la proyección del film sobre Schubert, parecería tener que ver más con cuestiones

sociales que estéticas -desde ir a ver al hermano hasta encontrarse con la amante-.

De hecho, ningún espectador demostró haber transitado por experiencia alguna, salir enriquecido, transformado, sólo concurrieron y se retiraron. Sus ligeras reflexiones finales lo demuestran. Ellos estaban *en* el teatro, locativamente. No se *encontraron* nunca comprometidos con la obra, no habitaron nunca *en el mundo de la obra*, develando, proyectando sus posibles.

Los personajes asistentes al teatro nos muestran cómo en lo cotidiano nos desplazamos por las palabras, por las cosas, por los *otros* incluso, quedándonos, a menudo, en una superficialidad que impide el acceso al conocimiento -y al autoconocimiento-. La referencia primera se impone como significación única para no promover la reflexión, el quiebre en lo percibido y en lo percibible, logrando sumirnos en una red de relaciones en la cual sólo somos *uno* más del montón. Por el contrario, si la obra de arte suspende la facticidad, la percepción habituada sometida a *los otros*, nos propone un mundo habitable donde podemos proyectar nuestros posibles ocultos en una cotidianeidad masificante; lo cual, abre un espacio de reflexión que consiente un conocimiento distintivo, liberador y transformador de la realidad.

En este punto, si no le encontramos sentido a nuestra existencia, no nos hacemos cargo de nuestros proyectos, y de que todos ellos incluyen nuestra posibilidad de morir, caemos en el aburrimiento -aflicción que señala lo nada significativo por hacer, la falta de iniciativa propia; tal como se muestra regularmente Vogler, distraído, dormido, manejable- en la desidia, en el malestar, en el sin sentido.

Estos eran los estados de ánimo que manifestaba Akerblom en el hospital antes de su encuentro con el payaso y de su proyecto filmico. Antes de su erigirse como ser auténtico que toma conciencia de su propia muerte y que nadie va a morir por él. Antes de encontrarse en la angustia, como temple de ánimo, que le revela la Nada. Y esos mismos son los estados en los que regularmente se encuentran los demás personajes, sin siquiera reparar en ello. Representantes del *Uno*, ninguno de los otros seres de ficción demuestra siquiera una apertura a la reflexión -salvo Vogler, como señalamos, que fracasa

en el intento-, a la búsqueda del conocimiento más allá de lo consabido. Sólo transitan el escenario de la vida, cumplen su papel.

Reflexiones finales

En este largometraje, Ingmar Bergman nos sitúa frente a nuestra propia e inexorable muerte. El propio film del director sueco, la música de Schubert, el teatro y el cine de Akerblom, así como la poesía de la espectadora, nos exponen -en su mundo desplegado-, ante nuestro posible irrebasable, intransferible, sobresaliente: nuestra propia y siempre inminente muerte.

De este modo, el director nos enfrenta a un tema que no está presente en la cotidianeidad de manera permanente y consciente -porque de ser así se volvería algo patológico y autodestructivo- ; pero sí se encuentra presente como la posibilidad que está dentro de todas las posibilidades. No de un modo pesimista, sino como condición inevitable de nuestra existencia que debemos afrontar y elegir. Cuando el hombre toma conciencia de la posibilidad de su propia muerte, se vuelve responsable de su vida. El payaso nos acecha indefectiblemente, y ello no se transforma en un obstáculo, sino en una motivación.

Bergman nos muestra la obra dentro de la obra, el artista dentro del artista, el símbolo dentro del símbolo, la pregunta dentro de la pregunta. Nos ofrece el gozo del conocimiento por el arte “que habla sobre nuestra vida, sobre nuestro pasado, sobre nosotros mismos. Sobre nuestros saberes, sobre nuestros valores y nuestros miedos...”.⁹⁵

La lectura realizada en este trabajo, íntimamente ligada a la concepción del arte como símbolo, como vía de acceso al conocimiento, a la realidad, deja abierta la posibilidad de continuar profundizando y derivando en dichas cuestiones; de indagar en la experiencia estética, en la relación entre arte y verdad, en los por qué y los para qué del arte.

⁹⁵ ZÁTONYI, Marta, *Arte y Creación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007, p. 18.

Asimismo, queda postulada la posibilidad de continuar este abordaje en otras obras de Ingmar Bergman, en virtud de considerar una posible transversalidad de los temas analizados en las diversas producciones del director sueco.

Del mismo modo, al comprender que la obra de arte despliega un *mundo* que el espectador debe habitar desde su propio *mundo*, la intención no fue proponer una propedéutica analítica que otorgue respuestas; sino, ante todo, abrir preguntas, instalar la experiencia estética como experiencia de posibles que iluminan y enriquecen nuestro propio ser en el mundo.

No se trata sólo de embellecer la vida, lo circundante, a través del arte; sino de abordar y tornar decible, experimentable, de un modo poético, lo indecible, lo intolerable, lo negado, lo misterioso, aquello que más nos interesa. La obra de arte permite echar luz sobre aquellos sectores de la existencia que intentamos ocultar por otros medios. Filosóficamente, rebasa todo lo que es propio de la cotidianidad. Nos libera de la opacidad de lo fáctico, y al hacerlo, nos expone, en la representación, ante nuestra individualidad- frecuentemente resignada en la cotidianidad- reflejada.

De este modo, la creación artística -vía insustituible para hablar y acceder al conocimiento de nosotros mismos- al indagar lo desconocido e iluminar lo dado, funda y recrea permanentemente nuestro mundo.

En tanto el arte postula posibles y devela vida vivible -no subsistencia transitable y efímera-, es siempre más vida, siempre *posibilidad posible*, siempre apertura, símbolo, conocimiento. No resuelve ni concluye definitivamente. Por ello, en toda simbolización de lo desconocido, allí donde la palabra se encuentra incapaz de abarcar en una referencia clara y distinta los abismos, siempre hay algo de aquello que se quiere representar que permanece inalcanzable a la significación, razón por la cual, su enigma se mantiene abierto e incita a ser explorado y elaborado permanentemente.

Esta situación da cuenta de las diversas representaciones y definiciones que podemos encontrar de un mismo concepto a lo largo de la historia, entre ellos, la muerte misma. El arte ha sabido emerger en estas condiciones, con sus particularidades, desde su tiempo y más allá de él, sin cerrar la reflexión, manteniendo abierta la pregunta, estimulando la indagación, la imaginación,

edificando donde otros no llegan. Ese es su dominio; decir lo que otros no pueden, preguntar lo que otros no deben, permitir experimentar lo posible, interpelarnos. No dar respuestas que tranquilicen y promuevan la quietud, el reposo confiado; sino revelar, interpelar, estimular la reflexión.

Indudablemente, mediante la producción y la comprensión de las obras de arte, en virtud del gozo del conocimiento que confiere la creación artística, descubrimos la sobresaliente oportunidad de ahondar en el sentido de la vida; es decir, de aprender a vivir.

Bibliografía

ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, Buenos Aires, Ediciones Hyspamérica Argentina, 1984.

ALIZADE, Alcira Mariam, *Clínica con la muerte*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.

ARISTÓTELES, *Poética*, Buenos Aires, Ediciones Andrómeda, 2004.

ATLAN, Henri, *Con razón y sin ella. Intercrítica de la Ciencia y el Mito*, Barcelona, Tusquets, 1991.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1945.

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1995.

DERRIDA, Jaques, *Aprender por fin a vivir*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2007.

ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.

ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.

ESTIÚ, Emilio, Arte y posibilidad, en Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires 1950, tomo III, pp. 1440-1444.

FEIMANN, José Pablo, *La filosofía y el barro de la historia*, Buenos Aires, Planeta, 2008.

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en Obras Completas. 1º edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.

FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, en Obras Completas. Volumen XXI, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2007.

FREUD, Sigmund, *Totem y tabú*, Madrid, Alianza, 2006.

- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988.
- GADAMER, Hans-George Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.
- GADAMER, Hans-George Gadamer, *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991.
- GADAMER, Hans-George Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.
- GAOS, José, *Historia de nuestra idea del mundo*, México, F.C.E, 1973.
- GRÜNER, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Editorial Norma, 2006.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte (vol. I y II)*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo*, traducción de José Gaos, Buenos Aires, F.C.E, 1991.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, Madrid, F.C.E., 1995.
- HEIDEGGER, Martin, *¿Qué es metafísica?*, Madrid, Alianza, 1956.
- IONESCO, Eugene, *La cantante calva*, Madrid, Alianza, 1996.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*, Buenos Aires, Editorial Lozada, 1961.
- KANT, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- LÓPEZ, Héctor, *Lo fundamental de Heidegger en Lacan*, Buenos Aires, Letra Viva, 2011.

PIRANDELLO, Luigi, *Seis personajes en busca de un autor*, traducción de Andrés Piqué, Gradifco SRL, Buenos Aires, 2005.

PLATÓN, *El banquete*, Madrid, Alianza, 2001.

MICIELI, Cristina, *El último hombre, el hombre alienado y la caída. Encuentros y desencuentros entre Marx, Nietzsche y Heidegger*, Buenos Aires, Biblos, 2009.

MICIELI, Cristina, *Paul Ricoeur. Aproximaciones a su pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2015.

OLIVERAS, Elena, *Estética: la cuestión del arte*, Buenos Aires, Emece, 2010.

ORTEGA y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, sexta edición, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

PLOTINO, *Enéada I*, Madrid, Editorial Gredos, 1982.

PRESAS, Mario, *Del ser a la palabra*, Buenos Aires, Biblos, 2009.

PRESAS, Mario (coordinador), *En búsqueda de la conciencia corporal*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014.

PRESAS, Mario, *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.

PRESAS, Mario, *La magia del arte en el mundo desencantado*, en Revista Criterio, N°199/200, Buenos Aires, 1987.

RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

RICOEUR, Paul, *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI Editores, 1990.

RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI Editores, 2006.

RICOEUR, Paul, *Vivo hasta la muerte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

RICOEUR, Paul, *Del existencialismo a la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Docencia, 1983.

RICOEUR, Paul, *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, 1989.

ROGLIANO, Adriana, *Estética: Temas y Problemas*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2005.

RIVAS HERNANDEZ, Ascensión, *De la poética a la teoría de la literatura (Una introducción)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, traducción de A. López White, Valencia, F. Sempere y Cía. Editores, 1902.

TREVI, Mario, *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Anthropos, 1996.

UNAMUNO, Miguel de, *Del Sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

VASCONI, Rubén, *Problemas de la filosofía actual*, Paraná, Universidad Nacional del Litoral, 1971.

YNOUB, Roxana, *El Proyecto y la Metodología de Investigación*, Buenos Aires, Cengage Learning, 2007.

ZÁTONYI, Marta, *Arte y Creación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2007.

ZÁTONYI, Marta, *Juglares y Trovadores: derivas estéticas*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

ZÁTONYI, Marta, *Gozar el arte, gozar la arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2008.

ZÁTONYI, Marta, *Aportes a la Estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*, Buenos Aires, La marca editora, 2012.

Filmografía

En presencia de un payaso. Suecia, 1997. Ingmar BERGMAN. Título original: Larmar och gör sig till.

El séptimo sello. Suecia, 1957. Ingmar BERGMAN. Título original: Det sjunde inseglet.

Luz de invierno. Suecia, 1963. Ingmar BERGMAN. Título original: Nattvardsgästerna.

Ingmar Bergman: Reflexiones sobre la vida, la muerte y el amor. Suecia, 2000. Stefan BRANN. Título original: Ingmar Bergman: Reflections on Life, Death and Love.