

“EL PROCESO DE LA CREACION ARTISTICA”*

Ensayo

por

Pablo Garrido

“La Estética es la ciencia de los valores de la belleza de la vida, entendidos en el sentido más amplio”. Kainz.

“Las cualidades estéticas no pertenecen al objeto”. Id.

“El Arte es un fenómeno en la trabazón de la cultura total y este entronque con la totalidad de la cultura es lo que da al Arte su sentido existencial”. Id.

“Lo artístico y lo estético no coinciden. El campo de lo estético es más amplio que el de lo artístico”. Id.

“La Belleza sólo es perceptible para una vivencia adecuada”. Id.

“Lo Bello es más bien algo exterior a los objetos, algo suprasensible, no objetivo”. Id.

“No hay nada Bello en sí; lo que puede ser expresivo para uno, no lo es para otro. Afortunadamente, como una buena porción de la naturaleza humana es común a todos los mortales, y una gran parte lo es a los hombres y mujeres, y como otra buena parte de la cultura es igualmente común a todos los que participan de una misma civilización y de una misma educación, es fácil que los hombres se pongan de acuerdo”. Carrit.

“El hecho de que lo bello tenga siempre algo irracional y las vivencias del gusto entrañen por fuerza algo de subjetivo, pegado a la sensibilidad individual, no quiere decir que la estética sea o tenga, por lo menos, que ser necesariamente nada de eso. Lo irracional no es, en absoluto, irreductible a criterios racionales; puede ser sometido perfectamente a normas de razón, y en las relaciones subjetivas de nuestros sentimientos cabe descubrir y señalar rasgos objetivos, pues también los sentimientos tienen su objetividad”. Kainz.

“El Gusto es la capacidad para juzgar lo bello”. Kant.

“El Humanismo consiste en la fe de que puede hacerse algo que valga la pena de la vida de este planeta; de que la humanidad puede ser humanizada y de que la felicidad significa afanarse por esa meta”. Berenson.

“Me pregunta usted dónde voy a buscar las ideas. Pues no puedo decirlo con toda seguridad. Vienen a mí de un modo imprevisto; podría cogerlas casi con la mano en el aire, en el bosque, en los paseos, de noche, por la mañana, en cualquier sitio. Las oigo sonar, chocan entre sí, forman como una tempestad y, en fin, se me aparecen ante los ojos en forma de notas”. Beethoven a Schlosser.

“La mera lucha por alcanzar las alturas basta para satisfacer el corazón de un hombre”. Camus.

Pretenden estos apuntes un escarceo sobre los valores determinantes en la gestión, materialización y resultante de los productos estéticos del ser racional. Se colegirá que trataremos de un determinado tipo de ser racional: el artista. El autor de “El arado y las estrellas”, el célebre escri-

*Los primeros apuntes del presente ensayo fueron dados a conocer, bajo el título de “Invencción o Inspiración”, el 22 de noviembre de 1952, en el Colegio Mayor de Na. Sa. de Guadalupe, en Madrid, España.

tor irlandés Sean O'Casey, declara enfáticamente que "El artista ocupa un lugar precario en la vida, pues es, entre todos los hombres, aquél de quien puede prescindirse más". Sin embargo, O'Casey manifiesta que el progreso de la ciencia contemporánea se debe, entre otras razones, a la intervención del arte. Comentando estos pensamientos, el crítico de arte Sebastián Salazar Bondy ha escrito que: "Los ingenieros de quienes proviene este adelanto fabuloso, se estremecerían al saberse llamados artistas. Ese temblor avergonzado tiene una explicación: el ingeniero se cree útil y la idea de que su tarea tiene algo que ver con el arte, lo inquieta, porque el arte está erróneamente inscrito en el orden de las cosas ociosas y gratuitas"¹. Esta aparente inutilidad del arte es uno de los vacíos formativos de nuestra sociedad modelada, según el patrón cultural de Occidente, cosa que no sucede en otras culturas foráneas a la nuestra. Aun sin orillar siquiera la función social del arte, habremos de convenir que "Todas las artes, cualquiera que fuese su época y estilo, tendrán siempre los dos factores integrales de la vida (dualidad aparente): estructura y potencialidad, forma y poesía"². Búsquese el origen de la disociación en el horror a la capacidad de sublimación de lo real y compréndase el connatural abismo socio-cultural que provoca la escisión.

Vamos a detenernos ahora frente a un hecho concreto: la obra de arte, trátase del producto del poeta, del escritor, del dramaturgo, del pintor, del escultor o del músico. Vamos a investigar en el prodigioso proceso de la creación artística, en aquel secreto y misterioso afán en que sumerge el creador, afán que, por su naturaleza estética, oculta todo un mundo de angustiosas experiencias, de la cual no nos informan ni la obra, en su lúcida unidad final, ni el propio progenitor.

Angustiosas experiencias, decimos, en el más estricto sentido literal, ya que experiencias, y mejor aún, experiencias sublimadas son el trasunto de lo que el creador estético expresa. Y, angustiosas, porque la creación de arte está regulada por una sucesión impetuosa de alumbramientos y conflictos entre el espíritu y la materia, entre la sustancia y la forma, entre la poesía y la forma, o, biológicamente hablando, entre la potencialidad y la estructura.

En qué medida el proceso de la creación artística está regido por la

¹Salazar Bondy, Sebastián: "El Artista, su Don y su Vida", en "El Diario Ilustrado", Santiago de Chile, 6 de julio de 1958.

²Gutiérrez Noriega, Carlos: "Hacia una concepción biológica del arte", en "Amauta", N° 21, Lima, Perú, 1928, pág. 17.

invención, o hasta qué grado es la inspiración la que prima: he aquí nuestro planteamiento. Ello exige establecer algunas premisas.

Si, descontada la acepción teológica de inspiración —que aquí no nos incumbe—, hablamos de una regencia de la inspiración en la obra de arte, estaremos apuntando hacia aquel *estímulo* que la baña de espontaneidad estética, el cual, despertando en nosotros mismos vivencias emocionales sublimadas, nos hace partícipes de las propias experiencias estéticas de su creador en un potente sentimiento de universalidad.

Pero, aquel baño de espontaneidad estética, siendo *estético*, ¿es espontáneo? ¿No participa en la concepción estética un proceso de rigurosa categoría intelectual: la invención? Preciso será regresar a definiciones. Porque pareciera que invención, e inventar, más atañerían a lo escuetamente mecánico que a lo estético; y que inspiración, e inspirar, fueran símil de lo elocuente de emotividad pasional. Pero, bien lo sabe el psicólogo: la invención es producto del poder original del espíritu; y, bien lo intuye el artista, la inspiración es chispa que inflama y que precisa combustible para expresarse en un todo armónico inteligible al espíritu. Federico García Lorca decía que "el estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador". "La inspiración, afirmaba, da la imagen, pero no el vestido."

Mucho se quejaba el romántico peninsular, el excelso Gustavo Adolfo Becquer, cuando, refiriéndose a la angustia creativa, estampaba en el Prólogo de sus "Rimas" lo siguiente: "En algunas ocasiones, y ante esta idea terrible, se subleva en ellos (en los versos) el instinto de la vida, y, agitándose en formidable aunque silencioso tumulto, buscan en tropel por donde salir a la luz de entre las tinieblas en que viven. Pero, ¡ay! que entre el mundo de la idea y el de la forma existen abismos que sólo puede salvar la palabra; y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos. Mudos, sombríos e impotentes después de la inútil lucha, vuelven a caer en su antiguo marasmo: tal caen inertes en los surcos de las sendas, si cesa el viento, las hojas amarillas que levantó el remolino."

*

El proceso de la creación artística oculta todo un mundo de angustiosas experiencias, hemos dicho.

Si el arte fuera tan sólo "un esfuerzo hacia la perfección en la eje-

cución”³, un “proceso de hacer o elaborar”⁴, o aun “destreza pura y sin defecto”⁵, estaríamos confrontando un problema de orden mecánico-virtuoso, más que uno de índole propiamente estética.

Ahora bien, ¿qué es el Arte? Igor Stravinsky piensa que “el Arte, en el sentido exacto, es una manera de organizar obras de acuerdo a ciertos métodos adquiridos, tanto por medio del aprendizaje como por la inventiva”. En cierto modo, este pensamiento concuerda con las tres definiciones anteriores. Pero dice más Stravinsky: “El fenómeno de la música, no es otra cosa que un fenómeno de especulación. La base de toda creación musical está en una afloración de sentimientos, en un deseo moviéndose primeramente en un universo abstracto hacia un objetivo: darle forma concreta”⁶.

Podría asignárseles categoría de inspiración a la “afloración de sentimientos” y a “un deseo moviéndose en un universo abstracto hacia un objetivo: darle forma concreta”. Ni sentimiento ni deseo pueden ser tomados por símiles de inspiración. El que se muevan “en un universo abstracto hacia un objetivo”, completa la formulación negativa; máxime cuando, en el corolario, Stravinsky agrega: “darle forma concreta”, haciendo con ello clara alusión a un estado si no propiamente caótico, embrionario, informe. Entonces, ¿niega Stravinsky la presidencia de la inspiración? No la niega, pero tampoco la afirma. Es más bien consecuente con su premisa de que “el Arte, en el sentido exacto, es una manera de organizar obras de acuerdo a ciertos métodos adquiridos, tanto por medio del aprendizaje como por la inventiva”. En otras palabras, podría parecer que Stravinsky otorga atributos de inventiva a la inspiración, cosa que resulta totalmente peregrina.

Pero, diráse, el Arte tiene un fin; un fin que interesa más que sus medios instrumentales, más que su articulación. Revisemos esta materia.

Dice Augusto Rodin: “El objetivo supremo del Arte es expresar lo esencial.”⁷ Lo esencial sería aquello que se muestra en estado de prístina pureza, ajeno a las complejidades; en una palabra, lo sublime, una vez eliminado lo superfluo, lo artificioso, lo intrascendente. Lo esencial sería,

³Stuart Mill, John: Ensayo para el Diccionario de Oxford. Mill (1806-1873), eminencia logística británica, fue, asimismo, una autoridad en economía política, siendo sus principales obras “A System of Logic, “Raciocinative and Inductive” (1843), y “Principles of Political Economy” (1848).

⁴Arnold, Mathew: Ensayo para el Diccionario de Oxford.

⁵Dewey, John: “El arte como experiencia”.

⁶Stravinsky, Igor: “Poetics of Music”.

⁷Rodin, Auguste: “Las catedrales de Francia”.

aún, lo inmaterial indispensable; aquello sin lo cual las cosas dejan de tener significación; aquello por lo cual las cosas adquieren una categoría suprema.

El filósofo Jorge Santayana piensa que: "La naturaleza de la esencia no aparece en algo mejor que lo bello, cuando es una positiva presencia del espíritu, y no un título vago otorgado convencionalmente. En una forma que se cree bella, una complejidad obvia compone una obvia unidad; se ve que una marcada intensidad e individualidad pertenecen a una realidad en extremo inmaterial e incapaz de existir de otra manera que aparentemente. Esta belleza divina es evidente, fugitiva, impalpable, y sin hogar, en un mundo de hechos naturales; sin embargo, es inconfundiblemente individual y suficiente en sí misma, y, aunque tal vez pronto se eclipsa, en sí misma, nunca se extingue realmente; porque visita el tiempo, pero pertenece a la eternidad"⁸.

Dedúcese, de las palabras de Santayana, que lo bello, como presencia del espíritu, y en adscripción divina, es patrimonio de la esencia.

Pese al pensamiento del insigne pintor Auguste Renoir, de que "lo esencial en el arte, no puede ser explicado"⁹, el propio Santayana arguye: "La cosa más material, tan pronto como se cree bella, se inmaterializa al instante, se eleva sobre las relaciones externas personales, concentrada y profundizada en su propio ser, en una palabra, sublimada en una esencia"¹⁰.

¿Cómo se opera esta metamorfosis? ¿Esto que, según Santayana, hace que una cosa material, al soplo que insufla lo bello, se torna esencia? El cómo nos lleva a aquel proceso que, según dijimos, oculta todo un mundo de angustiosas experiencias.

Hay una estricta interrelación entre el qué y el cómo, tan estrecha que pareciera que, uno no tendría vigencia biológica sin el otro.

He aquí que Rodin, tras afirmar que "el objeto supremo del arte es expresar lo esencial", nos lleva de inmediato a los intersticios de la materia, confirmando aquello que hemos tildado de "angustiosas experiencias", cuando dice que: "Todo lo que no es esencial, es extraño al arte. La dificultad consiste en separar lo que es esencial de lo que no lo es; cuanto más abundantes son los medios, tanto más se complica la dificultad, y más delicado resulta valorizar los matices de la hora sin violar su libertad natural ni traicionar el pensamiento que se trata de expresar"¹¹.

⁸Santayana, George: Célebre filósofo francés (1841-1919). hispanonorteamericano.

¹⁰Santayana, George: Op. cit.

⁹Renoir, Auguste: Pintor impresionista

¹¹Rodin, Auguste: Op. cit.

Esta angustia quedó expresada por el pintor Paul Gauguin, cuando escribió: "En el momento en que los sentimientos extremos están en fusión en lo más profundo del ser, en el momento que estallan, cuando el pensamiento estalla como lava de volcán, ¿no está allí el nacimiento de una obra creada repentinamente, brutalmente si se quiere, pero de una apariencia grande y sobrehumana? El frío cálculo de la razón no ha presidido esta aparición. Pero, ¿quién sabe cuándo ha empezado a germinar la obra en el fondo del ser, de una manera inconsciente quizá?"¹²

No cabe dudas: hay un proceso de angustiosas experiencias, si no ajeno a la inspiración, posiblemente inherente al chispazo que inflama; quizá involucrado en el éxtasis mismo de la concepción subitánea y, hasta nos atrevemos a sospechar, el precio mismo de la ilustración divina; precio a pagar en un lapso de tiempo indeterminado, tal vez todo lo que se tarda en expresarse a sí mismo en términos de lo esencial, que equivale a decir en lenguaje de universalidad virtualmente imperecedero.

Hay, no obstante, algo que es el éxtasis; algo que articula el qué en cómo; un proceso del más riguroso orden intelectual; una causa discriminadora, de la que no puede huir un sólo sujeto que, conscientemente, cree una obra de arte. Se trata de un proceso selectivo que ha de instrumentar las experiencias humanas involucradas en el acervo cultural, en las vivencias del hombre y en sus consorcios o concomitancias humanos y divinos: la virtud estética.

LA VIRTUD ESTETICA

Lo estético es el patrimonio de lo irreal artístico. Lo estético —que en verdad dice relación con lo bello, y, más precisamente, a la percepción y deleite de lo bello, ya que lo bello no existe en sí mismo— es el patrimonio de lo artístico. Así, lo estético resulta, en cierto sentido, sinónimo de artificio. Y lo es, en cuanto a que hemos llegado a establecer, por fatales designios sociohistóricos, una escisión entre arte y sociedad, como quien dice entre poesía y prosa. No siempre, ni en todos los lugares, fue así, sin embargo.

La unidad de la experiencia —que gravita en el trasfondo de la per-

¹²Gauguin, Paul: Extracto de una carta a Daniel Montfried. Gauguin (1848-1903), pintor francés que recorre las escuelas del Impresionismo y Simbolismo para apadrinar el Fauvismo, cede a sus impulsos de exotía, y trasládase en 1891 a Tahiti,

donde permanece hasta 1893, para regresar a París; en 1895 vuelve a la Polinesia, muriendo en las Turquesas en la celda en que fuera encerrado tras una disputa con la gendarmería el día anterior.

cepción intelectual y la percepción propiamente ordinaria—, pone en evidencia la condición preeminente otorgada otrora a lo filoestético. A la inversa, el desajuste de la experiencia —entre percepción intelectual y percepción ordinaria— convierte ahora a lo estético en artificiosidad.

Aristóteles ya habló en términos de ecuación simbólica, cuando midió las esencias de la virtud y de lo estético, designándoles "medio proporcional". Es decir, que la virtud y lo estético, se interrelacionan y funden en su medio y proporción.

Y bien lo sabe el antropólogo: en las llamadas culturas incipientes, donde la mentalidad primitiva rige categóricamente las experiencias del individuo, y donde la mística preside funcionalmente, lo estético (o su equivalente a lo nuestro) no es artificio, sino inherencia sociocultural estrictamente orgánica.

"Las percepciones estéticas", dice John Dewey, "son ingredientes necesarios de felicidad."¹³ Pensamiento que da la medida exacta de los patrones culturales de Occidente.

¿Cómo llegan a manifestarse dichas percepciones? ¿De qué orden son? ¿Cuál es la virtud estética?

El peninsular Sánchez Muniain aporta luces en la dilucidación: "La experimentación estética (se refiere al principio científico del psicologismo moderno), "no debe comenzar analizando sentimientos, sino conocimientos, pues hay sentimientos ciegos, infraestéticos, cuya naturaleza y caracteres son idénticos a los de aquellos otros sentimientos que van acompañados de una conciencia intelectual plenamente estética"¹⁴. Analizar conocimientos, esto es, análisis psicológico. Y añade Muniain: "Percepción un NO YO, con la misma innegable evidencia que el YO." Aquí tenemos, primeramente, un método objetivo, y luego una categoría de sentimientos que permita establecer lo que ha de incorporarse y lo que se ha de desechar. Entonces, resulta obvio interrogar, ¿es que los sentimientos infraestéticos, ciegos e inferiores, no pueden ser llevados a la sublimación?

Las percepciones que desembocan en el conocimiento, como asimismo los propios sentimientos infraestéticos, ciegos e inferiores, ¿no tienen, acaso, una periferia común, que la es la experiencia determinada por las condiciones esenciales de la vida? Porque, simultáneamente o fuera de la intuición de lo divino, la vida del ser humano, del ser racional, se desenvuelve en una interacción de las fuerzas ambientales, las que no

¹³Dewey, John: Op. cit.

ca del paisaje natural", Madrid, 1945, pág.

¹⁴Sánchez de Muniain, J. Ma.: "Estética" 125.

son de exclusivo orden estético. Ello afecta por igual a todos los mortales, incluso al que se tiene por más sensitivo o receptivo, el artista, quien viviría como en suspenso dentro de la realidad material cotidiana. Y, acaso, no sean estos desajustes ambientales los que, experiencia tras experiencia, o aun en el entrecchoque de las mismas, hagan surgir en el conocimiento la percepción sublimada que tiñe de lo estético la gestión artística. Es decir, las percepciones, controladas, metamorfoseadas, harían que ciertas expresiones se tornen estéticas.

Y, he aquí que, como remarca Samuel Alexander: "La obra del artista no procede de una experiencia imaginativa acabada, a la cual corresponde la obra de arte, sino que procede de una excitación del poeta por el asunto que la excita."¹⁵ Desde otra tienda, nuestro poeta, Vicente Huidobro, exclamaba: "La poesía no debe imitar los aspectos de las cosas, sino seguir las leyes constructivas, que son sus esencias y las que dan la independencia propia a todo lo que existe. El conjunto de diversos hechos nuevos, unidos por un mismo espíritu, es lo que constituye la obra creada."¹⁶

No es posible, pues, admitir una excitación apasionada acerca del asunto, y que tan sólo dicha excitación se constituya en la levadura de la obra de arte, como sugiere Alexander. Hay un proceso selectivo, el que, inherente y manifiesto en lo artístico, en el ARTE, ya con mayúsculas, hace del *qué* y del *cómo*, de la substancia y de la forma, un todo armónico inteligible. Es, entonces, la virtud estética la que imprime a las emociones y al conocimiento —a la experiencia— su categoría determinante.

DIMENSION DE LO ESENCIAL EN ARTE

Para expresar lo esencial ¿qué proceso ha de recorrerse? Y semejante procedimiento o instrumentalidad ¿desenvuélvense bajo la inflamación de la inspiración?

Si aceptamos "a priori" que la inspiración es chispa, es iluminación divina; que el alumbramiento se proyecte en caracteres de unidad, en

¹⁵Alexander, Samuel: "Santayana", pág. 58.

¹⁶Huidobro, Vicente: "Epoque de création", manifiesto en su revista de arte "Création", París, noviembre, 1921. El texto original francés reza: "La poésie ne

doit pas imiter les aspects des choses mais suivre les lois constructives qui sont leur essence et qui lui donnent l'indépendance propre de tout ce qui est. L'ensemble de divers faits nouveaux unis par un même esprit, est ce qui constitue l'oeuvre crée."

lo que vendría a ser pronunciamiento que ordena sustancia y forma (que sustancia y forma, en arrobador consorcio, integran toda expresión artística y toda percepción estética, consecuentemente); si, por otra parte, presumiéramos que la inspiración sólo dicta un mensaje bañado en leve rocío de tremores esenciales, habrá de empeñarse el artista creador en operar en forma tal que se haga lúcido y comunicante, expresivo, para llenar plenamente una función genuinamente estética. En una palabra, la obra de arte, presidida o no por la inspiración, no ha de adquirir categoría de tal, si no está articulada en función de universalidad.

El compositor estadounidense Roger Sessions ha clarificado este pensamiento, al decir que: "La inspiración es el impulso que lleva a la creación y es también la energía que sigue haciéndola caminar. El principal problema", agrega Sessions, "es el de recapturarla a cada fase de su trabajo."¹⁷ A lo que Arnold Schönberg, el admirable creador austriaco, ha propuesto que: "El creador posee una visión de algo que no existía antes de esta visión. Y el creador tiene la facultad de hacerla vivir, de llevarla a cabo."¹⁸

¿Cómo se opera este proceso? Es evidente que la sustancia exige forma, y la forma una dimensión. Entonces, ¿es la forma un fruto de la inspiración?

En sentido metafórico, la forma incorpórea ha de satisfacer una dimensión del espíritu; pero, he aquí que, si bien es el espíritu el que ha de aureolar el aliento de la obra de arte, nuestra naturaleza exige un asidero discursivo, un cauce que nos permita intercomunicarnos, ya sea en color, en sonido, en palabras; intercomunicarnos por un régimen dimensional de ideas y percepciones en común denominador. La dación del mensaje ha de tener unidad, y la forma, categórica ordenación de emoción y pensamiento, sólo la forma puede "materializar" la abstracción de lo esencial.

Sin embargo, la forma es y no es el todo, ya que, como bien lo dice Dewey: "La forma del todo está presente en cada miembro"¹⁹, y, por lo cual la forma sería la resultante de una suerte de interacción de lo manifestado inmediato, con lo expresado presente y aquello por expresar mediatamente. En cierto sentido, un equivalente a las experiencias o vi-

¹⁷Sessions, Roger: "The composer and his message". Traducción de Miguel Arteché en "El Mercurio", de Santiago, Chile, 27 de mayo, 1956.

Traducción de Miguel Arteché en "El Mercurio", de Santiago, Chile, 20 de mayo de 1956.

¹⁹Dewey, John: Op. cit.

¹⁸Schönberg, Arnold: "Style and Idea".

vencias mismas, que sólo crean conciencia por su atadura con vivencias pre y postvecinas. Pero con la diferencia que, psicológicamente, las experiencias nos llegan y las descargamos más o menos automáticamente.

Es cuando la experiencia se torna expresión, y establecemos un acervo o carga de experiencias que se interrelacionan en un sentido conceptual, cuando la expresión adquiere dimensión de esencialidad, y, por consecuencia, estamos inminentemente a la vera de la expresión artística. Sólo falta el "cómo" para completar el ciclo que eleva la experiencia como concepción, a la categoría de lo estético.

En cierto sentido, entonces, la forma, insensiblemente, aclara cada paso y el todo del régimen discursivo o expresivo de la obra de arte. Le da al mensaje aquella característica de lo perenne, permitiendo que cada y toda vez que sea expuesta, la obra de arte, adquiera la virtud de comunicar el mensaje sin temor a regresar al régimen nebuloso o caótico de donde surgieran las infinitas experiencias ya sublimadas por el aliento de unidad, por su dimensión de lo esencial. "Toda forma", escribía Ramón Clarés, "toda expresión es algo que está siendo y dejando de ser en cada instante del tiempo y en cada punto del espacio."²⁰

Será tarea del poeta volcar dentro de "límites" (bien sean del mero dístico, del hai-kai, de la tanka, de una cuarteta, de un soneto, o, en fin, de una ilimitada sucesión de versos, conformando el canto épico o la egloga), lo que pueden encerrar los símbolos, que son cada vocablo, atados en metáforas o impregnados de caprichosas imágenes, bien en cuadratura consonante o ya sea en libre asonancia. Lo decía Dryden en el siglo xvii: "La imaginación en un poeta es una facultad tan salvaje y libertina, que, como a un perro corredor, hay que sujetarla o ponerle pesas para que no deje al juicio en zaga."²¹

El escritor tendrá que ordenar los personajes y sus ideas e incidencias en forma tal que un ritmo interior los deslice, insensiblemente, en el lapso temporal que les permita una congruente exposición. Expresará sus propias reflexiones por boca de sus "dramatis personnae"; se constituirá en polemizador tendencioso consigo mismo y describirá sucesos reales o creará otros de mera ficción. "La pluma del escritor", dice

²⁰Clarés, Dr. Ramón: "Psicogénesis del Arte", capítulo titulado "Elogio del límite", pág. 69. Ediciones Séneca, Santiago, Chile, 1947.

²¹Dryden: Prefacio a "The Rival Ladies", Londres, 1664, obra teatral en ver-

sos pareados. Poeta satírico laureado (1631-1700), autor del notable "Essay on Dramatic Poesy", y de las piezas teatrales "Indian Emperor" (1663) y "Annus Mirabilis" (1666).

Edmund Bergler, "está guiada por fuerzas subterráneas. Los escritores de mayor penetración han frecuentemente dado expresión a este hecho, y han descrito el acto creador compuesto de dos fases: la aparición de las ideas formadas por "algo" dentro de ellos, y la elaboración de dichas ideas. "Las primeras", continúa Bergler, "ya se llamen inspiración, intuición, gracia divina, penetran al artista y parecen independientes de cualquier acto voluntario. La segunda fase consiste en trabajo, a veces trabajo arduo, para desarrollar el material recibido de las fuerzas inconscientes; la experiencia, el tacto y la técnica son necesarios en esta fase. Puede intentar una descripción de las condiciones en que le sorprendió la inspiración, o de la segunda fase, el proceso de la elaboración del material. En resumen, el artista puede ofrecernos mucho, pero no puede explicarnos sus procesos creadores"²². Con ello, el psicoanalista está enfocando el planteamiento hacia lo que Freud calificó de *sublimación*, y que, textualmente, dice: "La sublimación del instinto es un rasgo especialmente notable de la evolución cultural; es el que hace posible que las *operaciones mentales superiores*, las actividades científicas, *artísticas*, ideológicas tengan un papel tan importante en la vida civilizada."²³

La pintura recorrerá desde la mera imitación figurativa hasta el abstraccionismo no-objetivo, pero siempre el artista buscará una dimensión del espíritu a través de la composición, del movimiento, del ritmo, de los planos, y, principalmente, del fenómeno de la luz distribuida en una paleta que admite una gama infinita de yuxtaposiciones y amalgamas, en procura de lo que Bernard Berenson ha tildado tan exactamente de "momento estético". Dice, el ilustre esteta: "En las artes visuales el momento estético es ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando, o con la realidad de cualquier género que el espectador mismo ve en términos de arte, como son la forma y el color. Cesa de ser su propio yo ordinario, y la pintura o el edificio, estatua, paisaje o realidad estética, ya no están fuera de él. Ambos se convierten en una sola entidad: el tiempo y el espacio son abolidos, y el espectador está poseído de un único conocimiento. Cuando recobra la conciencia ordinaria, es como si hubiera sido iniciado en misterios que iluminan, exaltan y forman.

²²Bergler, Edmund: "Psicoanálisis del escritor", originalmente "The writer and psychoanalysis". Trad. de Josefina Martínez Alinari. Editorial Psique, Buenos Aires, 1954, págs. 16-17.

²³Freud, Sigmund: Citado por E. Bergler, op. cit., pág. 33.

En suma, el momento estético es un momento de visión mística.²⁴ Podrán las artes plásticas recorrer desde Jenócrates de Sicione²⁵ y Antígono de Karistos, de comienzos del siglo III, hasta Kandinsky, Mondrian y Walter Gropius, pero siempre tendrán vigencia los conceptos que en 1921 emitieran Ozenfant y Jeanneret: "En pintura tal como en literatura, hay palabras vagas y fugitivas, tal como hay palabras claras; éstas últimas son universales, las otras son buenas sólo para aquellos que escriben sin tener nada que decir."²⁶

El músico ordenará, alrededor de una célula proliferante, ritmos y líneas mélicas, coloreadas por una gama tímbrica de su exclusivo dominio personal, volcando todo en formas estrictas, creadas por él mismo o prestadas de una acumulación de experiencias a lo largo de los siglos. Su lenguaje será meramente reflejo, por la sustancia inasible del sonido y sus concomitancias. Dirá Arnold Schönberg: "El creador posee una visión de algo que no existía antes de esta visión. Y el creador tiene la facultad de hacerla vivir, de llevarla a cabo"; mientras que Hindemith, su furibundo detractor, expresará que: "Es obvio que un compositor, durante el largo período de anotación en papel que demanda su trabajo, está siempre en peligro de perder la visión original de él."²⁷ Aaron Copland dirá que "el compositor parte de su tema; y el tema es un don del cielo. El compositor no sabe de dónde le viene, no tiene poder sobre él. Viene casi como la escritura automática"²⁸. El tema es la chispa que inflama, posiblemente, el único destello de inspiración, pues viene de dominios irreconocibles, quizás gestados por mil y una vivencias infraestéticas mismas, o por acaeceres del subconsciente, de lo onírico. Con

²⁴Berenson, Bernard: "Estética e historia en las artes visuales", edición original en italiano (1948). Traducción de Luis Cardoza y Aragón, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1956, pág. 86.

²⁵Venturi, Lionello: "Historia de la crítica de arte", versión castellana de Julio E. Payró. Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1949, pág. 27.

²⁶Ozenfant et Jeanneret: "Integrer", manifiesto en la revista de arte "Création", París, noviembre, 1921. El original francés reza así: "En peinture comme en littérature, il y a des mots vagues et fuyants, comme il y a des mots clairs;

ceux-ci sont universels, ceulxlà sont bons pour ceux qui écrivent sans avoir rien à dire".

²⁷Hindemith, Paul: "A composer's world", Harvard Press, Cambridge, 1952, pág. 62. El original inglés reza así: "It is obvious that a composer, during the long period the notation of his work requires, is always in danger of losing the original vision of it".

²⁸Copland, Aaron: "Cómo escuchar la música", original en inglés "What to listen for in music" (1939). Traducción de Jesús Bal y Gay. Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1955, pág. 26.

todo, hay que modelar la breve célula, encontrarle pareamiento por contraste, desarrollarla y encauzarla en una forma inteligible, en un discurso comunicante, para que, adquiriendo sentido de universalidad, se troque en esencia. Decía Gluck, el único clásico operista del equipo Haydn-Mozart-Beethoven-Gluck: "Quisiera olvidar que soy músico al comenzar mis composiciones: preferiría ser pintor o poeta. El poeta entrega al compositor el dibujo para que éste lo coloree."

COROLARIO

Una conclusión se desprende automáticamente, y es que: toda obra de arte, para adquirir su categoría de tal, precisa de una organización, una forma, y que ello demanda, además de un bagaje o equipamiento cultural humanístico indeterminable, reflejado en capacidad expresiva y comunicante, una laboriosa modelación material. El grado en que la "visión" se vea afectada por la plasmación, o viceversa, implica una incógnita.

"La creación artística, en sus raíces más hondas", dice Bergler, "tiene su origen en el sufrimiento; está acondicionada por el conflicto interior, que el artista no puede dominar por medios normales. Difiere del neurótico y del sano, por su capacidad de expresar sus conflictos personales en una forma que los hace placenteros a los demás, sin que se advierta demasiado que tiene su origen en deseos humanos represados."²⁹ Podrá aducirse que tal interpretación es tendenciosa y que el artista crea por otras razones. No las conocemos. Porque, si de estímulos se tratara, volveremos a llegar siempre a esta misma verdad: la "katarsis" estética, purificación que es a la vez expiación. Esta purificación se troca en insaciabilidad artística, hecho o fenómeno que afecta a todo creador estético, y que tiene su símil incluso en otros campos no estéticos, como el biológico. Tal es así que, un pintor, un poeta, un escultor, un escritor, un músico, no bien termina una obra, ya tiene en mente otra, dándose el caso de que mucho antes de plasmar totalmente una obra, ya está en gestación su sucesora. Obsérvense los múltiples casos de creadores artísticos extremadamente prolíficos, y medítese sobre el planteamiento que Ramón Clarés ha hecho al respecto: "La obra de arte, en primera instancia, sería un ensayo de anticipación creadora, en función de la expresión perseguida y como tal se experimenta durante el proceso de gestación. Este concepto, agrega Clarés, es tanto más aceptable si se recuerda que el

²⁹Bergler, Edmund: Op. cit., pág. 24.

artista es Narciso, y, por lo tanto, es *objeto y sujeto* dentro de sí mismo. Pero luego de conseguida la *expresión* que se ha perseguido, como ésta no *crece*, no *vive* en realidad, el artista experimenta otra vez el afán de la búsqueda, la tortura de crear otro vehículo —tal es la llamada obra de arte—, que lo conduzca a mayor cercanía de lo *Absoluto*, a más ciertas posibilidades de llegar a disminuir el *casi* que lo separa del *algo* presentado y padecido como afán, durante el estado de gestación, por lo menos.”³⁰

Ahora bien, mientras que “la forma y el contenido son inseparables, para la vivencia estética”³¹, maridaje indisoluble del que profita más el espectador u oyente que el creador mismo, entre este último y su alumbramiento se produce, inversamente, una cada vez más intensa desunión; es lo que hace exclamar a Bernard Berenson que “en el momento en que es creada, la creación se separa de su creador”³². Pareciera que el instante del éxtasis creador se esfumara por causa misma de la gestión de plasmar fatigosamente *todo* el mensaje estético.

Es más hondo el problema. La sola obra de arte, aun globalmente considerada en los casos individuales, no permiten sino remotamente, formarnos un juicio de su creador. Piensa un filósofo que “el artista, en cuanto hombre, casi siempre contradice lo que de él nos hemos imaginado a través de su obra. En otras palabras, ésta nos informa del artista, pero no del hombre, o si se quiere, nos habla de esto, pero en sentido antinómico”³³. “La mayoría de los escritores —especialmente los poetas—, dice Bergler, prefieren dar a entender que componen gracias a una especie de frenesí —una intuición estática—, y positivamente se estremecerían ante la sola proposición de dejar que el público penetrase en los entretelones del pensamiento, en su elaboración y vacilación; en los auténticos resultados que se obtienen sólo a último momento; en las innumerables vislumbres de la idea, que no llegan a madurar y en las fantasías maduras desechadas desesperadamente por no saber qué hacer con ellas; en las difíciles elecciones y en los rechazos; en las penosas tachaduras y en los intercalados, en una palabra, en todo el mecanismo que en un noventa y nueve por ciento de los casos constituye la propiedad del *histrion* literario.”³⁴

³⁰Clarés, Dr. Ramón: Op. cit., pág. 37.

³¹Kainz, Friedrich: “Estética”, original en alemán “Vorlesungen über Aesthetik” (1948). Traducción de Wenceslao Roces. Ed. Fondo de Cultura Económica, México,

1952, pág. 72.

³²Berenson, Bernard: Op. cit., págs. 15-16.

³³Clarés, Dr. Ramón: Op. cit., pág. 19.

³⁴Bergler, Edmund: Op. cit., págs. 20-21.

Otro hecho es cierto: la obra de arte puede caminar, y camina, sin detentar un sello de paternidad indisputable. Dice Berenson que: "Gracias a la posibilidad de privar a la obra de arte de su procreador, podemos sostener con muchos escritores de estética, Benedetto Croce a la cabeza de ellos, el carácter instintivo espontáneo y, por consiguiente, irresponsable, del artista al concebir. Da rienda suelta a sus dotes y no tiene otra cosa en la cabeza: desde luego, ninguna idea de enseñar o predicar."³⁵ No está errada la afirmación, porque lo bello siempre tiene algo de irracional, y las vivencias de lo bello (como asimismo los juicios del gusto) se hallan forzosamente a merced del capricho individual, cosa que afecta no tan sólo a diversos sujetos sino que un mismo individuo está propenso a cambios de gustos y aficiones; de no ser así estaríamos irremisiblemente perdidos en patrones estereotipados de todo orden.

Walt Whitman ha escrito una gran verdad: "La música es aquello que despierta de ti mismo, cuando los instrumentos te lo recuerdan. No son los violines y las cornetas —no es el oboe o el tambor percutido, ni las notas del barítono que canta su dulce romanza—, ni aquellas del coro de varones, ni las del coro de mujeres. Es algo mucho más cercano y más lejano que todos ellos."

Ahora bien, ¿pueden las cualidades sustantivas de la expresión estética ser atribuidas a la Inspiración o a la Invención?

Hemos tratado de demostrar que tras el proceso de la creación artística hay una ignorada sucesión de angustiosas experiencias. Porque, ¿qué mayor congoja puede experimentar el creador durante el fatigante proceso del alumbramiento que no poder expresarse en términos de universalidad? Cada paso de su obra es un apremiante sopesar de lo que está diciendo con lo dicho y aquello por decir aún. Cada paso le constituye en donante y receptor, oído y pupila atentos a causa y efecto.

La invención puede y debe campear en no poca parte de su virtuosismo técnico, de su manera de hacer o proceder. La inspiración puede llevarle y llevarnos, como en efecto lo hace, al éxtasis. Pero ni la una ni la otra se bastan por sí solas para expresar lo esencial en una obra de arte. Una amalgama de ambas, sería la ecuación perfecta: inspiración en la invención, lo divino manifiesto en el espíritu; que "el problema esencial del hombre es la realización de su vida espiritual", como ha escrito Enrique Molina³⁶, y que, según Friedrich Kainz: "El arte y las mani-

³⁵Berenson, Bernard: Op. cit., pág. 15.

ción del espíritu". Ed. Nascimento, San-

³⁶Molina, Enrique: "Tragedia y realiza-

ción del espíritu". Ed. Nascimento, San-

festaciones estéticas tienden a enriquecer nuestro acervo cultural, mediante la creación y vivencia de valores."³⁷

Que esta enmarañada dilucidación de tan extraño misterio sirva siquiera para modificar, aunque sea en parte, la afirmación con que iniciáramos este trabajo correspondiente a Sean O'Casey: "El artista ocupa un lugar precario en la vida, pues es, entre todos los hombres, aquel de quien puede prescindirse más". Propongámonos, sin embargo, que el artista ocupe un lugar preponderante en la vida, y que entre todos los hombres sea aquel de quien no se pueda prescindir.

Santiago de Chile, 12 de junio de 1959.

³⁷Kainz, Friedrich: Op. cit., pág. 67.