

ARTE Y TRANSFIGURACIÓN

*Radoslav Ivelic K.
Profesor del Instituto de Estética,
Pontificia Universidad Católica de Chile*

Los procesos de transfiguración estética de las imágenes en el arte expresan la índole espiritual de la creatividad humana. La transfiguración estética actúa, en el arte, incluso sobre lo que en la realidad consideramos desfigurado. De este modo el artista nos revela las debilidades y defectos humanos, precisamente en virtud de la calidad estética de su obra. Una de las tendencias de cierto arte actual es la expresión de lo negativo humano a través de una descripción guiada por el nihilismo e incluso por la morbosidad y la pornografía. En esta clase de obras desaparece la capacidad de transfiguración, y con ello la posibilidad de una comprensión profunda del hombre actual.

In the Arts the processes of aesthetic transfiguration of images express the spiritual nature of human creativity. In this area, aesthetic transfiguration acts even upon what in the world of experience we deem disfigured or ugly. Thus, in this process the artist reveals to us human frailties and defects by virtue of the aesthetic quality of his creation. One tendency of a certain kind of contemporary art is to express negative values by mere descriptions prompted by a nihilistic or a morbid outlook on life and an interest in pornography. In these kinds of work the process of transfiguration does not take place and the opportunity of a more profound understanding of contemporary man is also lost.

INTRODUCCIÓN

Al escribir este ensayo hemos tenido dos motivaciones: en primer lugar, como un homenaje al R.P. Raimundo Kupareo, maestro de toda una generación de chilenos que se han consagrado al desarrollo de la disciplina estética. Hace treinta años atrás, El Padre Kupareo escribió un valioso libro titulado *El Valor del Arte*. Hemos querido en estas líneas desarrollar uno de los fecundos conceptos expuestos en esa obra: la noción de *transfiguración estética*, como principio que concreta el sentido espiritual que posee la creación artística.

Por otro lado, la exposición de los grabados de Goya, que recientemente tuvo lugar en nuestro país, es el otro incentivo en íntima conexión con el ya señalado que nos movió a realizar este estudio: en los grabados de Goya, especialmente en sus *Caprichos*, *Desastres* y *Disparates*, lo demoníaco, las brujas y los monstruos, los estragos de la vejez, los vicios y las debilidades humanas desfilan en una danza macabra, sombría y dramática, que hiere profundamente la sensibilidad del apreciador.

¿Qué ocurre en estos grabados?, ¿cómo entender el profundo cambio que se advierte en relación a otras obras de este autor, las cuales, bajo el influjo del neoclasicismo y el rococó, permitían contemplar escenas llenas de frescura y luminosidad? ¿Podemos hablar, en estas últimas, de *transfiguración* y en aquéllas de *desfiguración*?

Y si proyectamos estas preguntas al ámbito del arte del siglo XX en general, y del arte actual en particular, ¿debiéramos suponer que los procesos que se ponen en juego en la creación artística irían desde un debilitamiento cada vez mayor de la transfiguración hasta un aumento, incluso violento, desorbitado, de la desfiguración?

LA TRANSGIFURACIÓN ESTÉTICA

Entendemos por **transfiguración estética** -en un sentido general- el proceso por medio del cual el artista -y toda persona que vive una experiencia estética-, sublima, eleva las imágenes a un nivel superior a su sentido habitual. Al transfigurar, los sentidos quedan transidos de espiritualidad, de tal manera que surge una significación nueva e irrepetible, llena de sugerencias y matices, que revela al ser humano, y que es imposible de explicar con otra expresión que no sea la experiencia estética misma. Este fruto de la creación humana no es un capricho de la imaginación, sino que está fuertemente asido a nuestro modo de captar la realidad. La transfiguración no desmiente los datos sensibles que aprehende nuestra percepción (cfr. Kupareo 1964: 92-98): La experiencia estética, dentro de sus características básicas, supone un **percibir por percibir**, donde nuestra atención se centra en la **forma de lo percibido**. Así, un paisaje no vale estéticamente porque el azul del cielo indica buen tiempo; o el verde de sus colinas, que estamos en primavera. En una actitud estética son el azul y el verde **en sí mismos** los que valoramos, como también la armonía de las líneas de las colinas, y el rumor del río, y el trino de los pájaros. No se trata, en este último caso, del interés de un ornitólogo, que, a través del canto, está atento a reconocer una clase específica de ave, y a ello apunta su percepción; sino que, tal como ocurre en la música, es el sonido el que se vuelve valor en sí mismo. Este percibir por percibir produce una irradiación de sentido que dinamiza, creativa y unitariamente, nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento; surge, como consecuencia, una comunión profunda entre el yo estético del apreciador y las propiedades sensibles de las cosas.

Juan Ramón Jiménez expresa magistralmente este juego de la transfiguración, en su poema "La Luna Blanca" (de su libro *Diario de un Poeta Recién Casado*):

La luna blanca quita al mar
el mar, y le da el mar. Con su belleza,
en un tranquilo y puro vencimiento,
hace que la verdad ya no lo sea,
y que sea verdad eterna y sola
lo que no lo era.

Sí.
Sencillez divina
que derrotas lo cierto y pones alma
nueva a lo verdadero!
Rosa no presentida, que quitara
a la rosa la rosa, que le diera
a la rosa la rosa!

La transfiguración estética otorga una nueva figura a lo sensible. Cuando, en una noche de luna miramos el mar, plateado y casi intangible, pareciera no ser mar, pero es mar, en un sentido sugestivo y profundo. Toda contemplación estética supone un encantamiento, un hechizo que nos hace contemplar lo que siempre hemos visto, como si lo miráramos por primera vez. Magia de lo bello, que pareciera quitarle la verdadera apariencia a las cosas, cuando, ciertamente, nos revela su alma verdadera, que es nuestra alma.

Unión, síntesis entre lo material y lo espiritual, que es una de las características fundamentales de lo estético (cfr. Kupareo 1964: 92-98).

La transfiguración estética puede ocurrir a través de cualquier ser sensible de la naturaleza: río, piedra, nube, flor, arbusto, árbol, insecto, ave, mamífero, ser humano. Lo mismo vale para los seres artificiales que nacen de la mano y de la tecnología del hombre: las naturalezas muertas de Zurbarán o Morandi hacen de las cosas prácticas (vasos, botellas, vasijas, etc) motivos de honda contemplación de un sentir religioso o metafísico, respectivamente.

En cuanto a los seres de la naturaleza, sentimos que entre éstos y el hombre existe una vinculación profunda. Pensemos, a modo de ejemplo, en la imagen del río, que encontramos presente en tantas clases de arte: poesía, novela, cine, pintura y hasta en la música, como lo podemos advertir en "El Moldava" -del poema sinfónico *Mi Patria*, de Smetana-. En esta obra, el río Moldava nos sugiere el sentimiento del terruño y el desplegarse de la vida misma, desde el momento en que dos riachuelos se unen para darle forma y convertirse, paulatinamente, en una corriente que se desliza cruzando pueblos y escenas de la vida diaria de la antigua Bohemia; luego se transforma en un cauce lleno de ímpetu, hasta que, finalmente, se pierde a la distancia, con calma majestuosa, en dirección a la ciudad de Praga.

Y si acudimos a otros seres de la naturaleza, como por ejemplo, los animales, podemos sorprender también en las artes el mismo proceso de transfiguración. Basta recordar al pintor alemán Franz Marc (1880-1916), uno de los fundadores del grupo *Der Blaue Reiter*. En el mencionado autor, los caballos y los ciervos, los perros, los gatos, los tigres y los zorros, a través de los medios de expresión de la plástica se tornan en imágenes simbólicas del ser humano. Es lo que ocurre también en la obra de Ionesco *El Rinoceronte*, animal a través del cual el dramaturgo mencionado expresa algo de la lamentable condición en que ha caído el hombre actual: una masa ciega, torpe e impenetrable, capaz de convertirse en una fuerza destructiva e insensible.

Hombre y naturaleza se reflejan mutuamente en la experiencia estética. Queda, sin embargo, una pregunta: ¿Qué ocurre cuando es el ser humano mismo, con su presencia concreta, el sujeto de la transfiguración y no otro ser de la naturaleza -río, árbol, ciervo, rinoceronte, etc-?

La transfiguración estética sigue aquí los mismos principios: Así, la escultura y la danza hacen que el cuerpo humano "sea verdad y no lo sea", y "tenga un alma nueva": los procesos estético-simbólicos, en este caso, dan un nuevo ser al cuerpo, para

que revele lo que en la percepción habitual se nos oculta. Esta es la razón por la cual en la escultura la figura humana adquiere volúmenes que en la realidad no posee, y que en la danza el cuerpo humano se convierta en movimientos válidos en sí mismos, en vez de moverse en función de nuestras necesidades prácticas de traslación de un lugar a otro. Del mismo modo, en la pintura el cuerpo humano "es un cuerpo no presentido" en nuestra experiencia cotidiana, que se revela en la transfiguración de la línea, del color, de la luz y la sombra, de la relación figura-fondo, etc.

En el drama, donde los personajes están encarnados por actores reales, ocurre también la transfiguración estética: pero aquí son los conflictos humanos los que adquieren una nueva fisonomía y se manifiestan como no es posible que lo hagan en la vida real. Obviamente, todos los elementos teatrales están en función del personaje, para concederle dimensión estética: desde el diálogo hasta los gestos, la vestimenta, la escenografía y la iluminación, el acompañamiento musical, etc.

Con la transfiguración estética estamos frente a una capacidad que tiene el hombre para manifestar su propia naturaleza, su unidad de cuerpo y alma. Como lo señala Jorge Peña, en su libro *Imaginación, Símbolo, Realidad*:

(...) el espíritu busca expresarse; lo percibimos en la medida en que se manifiesta a través de lo corpóreo y de las imágenes tomadas del universo material. A medida que proyecta su propia imagen corporal en el mundo, a medida que antropomorfiza el cosmos, como mero correlato de la respectiva cosmomorfización del hombre, lo domina. Los procesos de antropomorfización y cosmomorfización son las fuentes del simbolismo imaginario. Gracias al poder simbólico del lenguaje antropomórfico, el hombre se adapta al mundo, lo hace inteligible y lo humaniza. Con ello el universo se torna más viviente y humano. A su vez el hombre recurre a imágenes del cosmos para hacer inteligible y comprensible simbólicamente su propio psiquismo. Corporaliza el universo para dominarlo y familiarizarse con él; cosmomorfiza su interior para comprenderse (Peña 1987:106).

La cita anterior aclara el sentido profundo de la transfiguración estética, cuya importancia en nuestra época nos parece de especial valor para redimir al hombre de la cosificación a que está expuesto, tanto de su propio cuerpo como de los productos materiales con que lo envuelve la civilización actual.

Según lo expresa Juan Ramón Jiménez en el poema "Inmortalidad", de su libro *Poesía*, el lenguaje artístico tiene la misión de convertirse en un verbo trascendente, que espiritualiza a la mera corporeidad: "Tú, palabra de mi boca, animada / de este sentido que te doy / te haces mi cuerpo con mi alma.

Cabría, como objeción, preguntarse por el arte abstracto. Sin embargo, no hay tal arte abstracto, al menos en el sentido que le damos al concepto de abstracción, como separación de todo aspecto o vestigio de lo concreto. Así, en una pintura "abstracta", estamos contemplando algo sensible, concreto: son imágenes que están

impresionando nuestra retina. Vemos figuras que ocupan un espacio; colores fríos y cálidos, transparencias u opacidades, percepciones de peso o liviandad, líneas ágiles o duras, relaciones de figura-fondo, configuraciones rítmicas, etc. Todo este bagaje perceptual, que está extraído de la realidad, se convierte en la razón de ser de la experiencia estética y permite la transfiguración.

En otros términos, el arte abstracto busca “purificar” el arte, convertirlo en un lenguaje absolutamente autónomo; pero éste es un programa imposible: las imágenes del arte abstracto, insistimos, conservan vestigios de lo concreto. Lo real concreto ha sido filtrado, depurado, quintaesenciado. Y este hecho sin duda hace difícil captar el sentido profundo de la obra. Incluso, muchas veces es necesario conocer las declaraciones del autor en torno a su programa artístico.

Sin embargo, el arte abstracto ha surgido como una necesidad del artista, en búsqueda de ampliar sus posibilidades significativas. Permite la expresión de sentimientos que, de otro modo, no podrían concretarse.

TRANSFIGURACIÓN Y DESFIGURACIÓN

Como lo dijimos al comienzo de este estudio, el artista suele sorprendernos, especialmente en el arte contemporáneo, con imágenes que, lejos de aparecérsenos como una transfiguración, nos impresionan como una desfiguración.

Desde un punto de vista lingüístico, el término *transfiguración* (elear, sublimar) es lo contrario de la *desfiguración* (rebajar, degradar). Los prefijos de estas palabras son decisivos: *trans-* nos vincula con ideas tales como “ir más allá”, “cambiar”. Al contrario, el prefijo *des-* nos relaciona con los conceptos de “separar”, “quitar”.

Cuando una persona sufre un accidente, su rostro puede quedar desfigurado, es decir, desaparece de las facciones humanas algo que le es propio. Es tanta la fuerza que tiene la desfiguración, que nos parece, en tales casos, que la persona desfigurada es un monstruo, un ser maligno. Al revés, un rostro transfigurado por la felicidad se nos aparece luminoso, radiante; nos sugiere espiritualidad, plenitud, bondad (cfr. Kupareo, 1964: 92-93).

Transfiguración y desfiguración, en consecuencia, no sólo tienen relación con la presencia física de los seres. También hay que considerarlos como manifestación de valores y disvalores del espíritu humano.

Transfiguración-desfiguración son procesos arquetípicos presentes en todas las culturas. Correlativamente, están íntimamente relacionados con la pareja de antónimos **belleza-fealdad**. Así ocurre en los cuentos maravillosos donde un príncipe se transforma en sapo, para luego volver a recobrar su apariencia real; o en el cuento “La Bella y la Bestia”, donde ocurre un proceso similar. También es pertinente citar, en el caso del cine, *El Fantasma de la ópera*, que ha tenido varias versiones, siendo especialmente inolvidable la protagonizada por Claude Rains, cuyo personaje es un músico que oculta con una máscara su rostro, horriblemente desfigurado por un ácido.

El desarrollo del tema que nos preocupa nos lleva a enfrentar el problema de lo bello y de lo feo desde una perspectiva más sutil, donde apreciamos que en el hombre existe, incluso, una capacidad transfiguradora de lo feo y de otras categorías opuestas a lo bello, tales como lo aburrido, lo irrelevante, lo insignificante (Lorand 1994). De este modo, el arte es capaz de iluminarnos, de guiarnos en la oscuridad. Como lo manifiesta Lydie Krestovsky, en un libro que es clásico en el tema (*La Laideur dans L'Art a travers les Ages*) una obra artística puede mostrarnos "la vida oculta del hombre con sus pasiones, sus instintos, sin máscaras ni vestimentas, despojados por el artista y mostrados en su verdad profunda" (op. cit.: 35). La desfiguración, o sea, lo que comúnmente llamamos fealdad, puede entrar, entonces, en el arte, como materia de la transfiguración. Pero si esto es así, es porque el artista le ha dado una dimensión estética a lo que habitualmente llamamos feo. Ya Aristóteles, en su *Poética* (§1), consignaba este poder del arte, cuando expresa que en virtud del modo como el artista procede en su obra, "aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes las contemplamos con placer, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres".

Cada uno de nosotros ha experimentado esta transfiguración, esta sublimación, este cambio de signo de lo feo, de lo que llamamos deforme y desfigurado en las percepciones de nuestra vida diaria, o también, lo que denominamos rudo, tosco, sin gracia. ¿Cuántas veces sentimos que, de pronto, algo que consideramos desprovisto de calidad estética en la naturaleza, adquiere un halo de belleza? Un árbol seco, lleno de gotas iluminadas por el sol después de la lluvia; un paisaje árido que, repentinamente, al atardecer, los tonos rosados del crepúsculo transfiguran, dándole una trascendencia que nunca habíamos visto. Un rostro que consideramos poco agraciado, pero que, por un instante fugaz, se sublima gracias a una sonrisa llena de felicidad. En fin, son muchos los ejemplos que podríamos dar. Recordemos, al respecto, el poema "Vergüenza" de Gabriela Mistral (de su libro *Desolación*):

Si tú me miras, yo me vuelvo hermosa,
como la hierba a que bajó el rocío,
y desconocerán mi faz gloriosa
las altas cañas cuando baje al río.

Tengo vergüenza de mi boca triste,
de mi voz rota y mis rodillas rudas;
ahora que me miraste y que viniste,
me encontré pobre y me palpé desnuda.

Ninguna piedra en el camino hallaste
más desnuda de luz en la alborada,
que esta mujer a la que levantaste,
porque oíste su canto, la mirada.

Yo callaré para que no conozcan
mi dicha los que pasan por el llano,
en el fulgor que da a mi frente tosca
y en la tremolación que hay en mi mano...

Es de noche y baja a la hierba el rocío;
mírame largo y habla con ternura,
¡que ya mañana al descender al río
la que besaste llevará hermosura!

En este hermoso poema, la belleza y el amor van de la mano, tal como ocurre en el *Fedro*, de Platón. La hablante lírica se presenta como una mujer “de boca triste, de frente tosca, de voz rota y rodillas rudas.” Pero esta mujer, “piedra desnuda de luz”, posee algo que la transfigura; es su canto, que manifiesta, que objetiva la riqueza interior de su persona: “...esta mujer a la que levantaste, / porque oíste su canto, la mirada”.

En estos dos versos sorprendemos la capacidad de la poesía para jugar estéticamente con la sintaxis y crear, de esta manera, la transfiguración estética: La forma verbal “levantaste” posee un complemento directo, “a la que”, o sea, “tú levantaste a esta mujer”. La estructura lingüística connota que la mirada del amado eleva, transfigura, a la hablante lírica, que es “piedra del camino, desnuda de luz”; pero a la vez la forma verbal está modificada por otro complemento directo: “la mirada...” Es decir, el amado “levanta la mirada, al oír el canto de la hablante lírica”, lo cual es una contradicción en relación a los versos antes señalados.

¿Cómo se puede levantar la mirada, si lo mirado (complemento directo) está en el suelo (es piedra del camino)? En estricta lógica debiéramos decir “bajó la mirada”. Y, al mismo tiempo, ¿cómo se puede levantar a una persona con la mirada? Son dos significados opuestos entre sí.

Gabriela Mistral le da una nueva forma a la construcción gramatical, de tal manera que, como decíamos antes, “levantaste” tiene un complemento directo normal (“a la que”); pero además tiene otro (“la mirada”), que es extraño, inusual, porque está en otra oración, cuyo verbo es “oíste”. El sentido de este verbo no acepta un complemento tan contradictorio: “oíste la mirada”.

El sentido poético que alienta esta ambigua construcción verbal nos sugiere el tránsito desde lo que es desprovisto de gracia, hasta “la mujer que ahora tiene una faz gloriosa, llena de fulgor y hermosura”, porque el amado y la amada se han comunicado a través de la mirada y del canto, que son trasluz del alma.

La transfiguración estética nos permite comprender que todo puede adquirir una dimensión estética, en determinadas circunstancias. Basta que lo sensible y lo espiritual se integren simbólicamente, para que surja una transfiguración, una sublimación. Lo sensible se llena de espiritualidad, al mismo tiempo que lo espiritual se hace sensible.

Es este proceso el que se hace presente en los grabados de Goya, lo que le permite transfigurar los horrores de la guerra, desnudándolos, mostrándonos su verdadera corporeidad, que muchas veces no somos capaces de ver en nuestra vida cotidiana. El grabado, por la técnica que le es propia, favorece la elección de temas dramáticos, gracias a los contrastes violentos entre luces y sombras, a la oposición entre

el vigor y la gracia de la línea, a las distintas texturas que se pueden lograr con el grabado en hueco, a través del uso de ácido, barniz, resina y otros productos; más, por supuesto, todos los elementos del lenguaje plástico (composición, figura-fondo, tensiones, simetrías, contrastes, etc).

Goya, en sus grabados, da origen a espacios de profunda significación. A modo de ejemplo, mencionemos el grabado número sesenta de sus *Desastres de la Guerra*, titulado *No hay quien los socorra*, donde la técnica del aguafuerte sumerge a las figuras humanas en un terreno y un horizonte vacío, que sugiere el desamparo de los personajes.

En *Madre Infeliz*, número cincuenta de la misma serie, la figura de la madre muerta, llevada en vilo por tres personas, y la pequeña niña huérfana que sigue al cortejo, están fuertemente iluminadas contra un paisaje nocturno impreciso. ¿De dónde surge la iluminación de este grabado? ¿Qué fuente luminosa podría explicarlo? No hay explicación físico-óptica posible, sino las necesidades expresivas las que justifican este contraste, porque “la luz pictórica no sirve para iluminar, como si fuese algo venido desde afuera” (Kupareo 1975-76: 18); los pintores “transfiguran el color en habla humana, en luz espiritual” (id., p. 13).

El grabado número quince de los *Desastres de la Guerra*, *Y no hay remedio*, está dominado por la figura central del hombre fusilado, de extremada luminosidad, que se recorta contra un cielo negro cuya oscuridad máxima se concentra en el lado derecho del grabado, desde donde, en una sinécdoque, sólo advertimos los cañones de los fusiles: los fusileros se ocultan a nuestros ojos; están fuera del marco del grabado. El firmamento, en esta obra se va aclarando paulatinamente, de derecha a izquierda, hasta alcanzar, casi abruptamente, una zona de luz. Este contraste nos sugiere el interior de una caverna, cuyas paredes, paradójicamente, son el mismo cielo. ¿Cómo encontrar este paisaje en la realidad?

Goya nos ofrece una humanidad doliente, avasallada, vejada; sus sufrimientos quedan magnificados, sublimados, desnudando, así, con mayor vigor, la crueldad y la violencia ciega del ser humano. Este artista español nos muestra, en sus *Caprichos*, *Desastres* y *Disparates*, cómo la deformidad física puede convertirse en el arte, en un símbolo de la maldad humana, llevada a extremos demoníacos. Pero al penetrar en la fealdad y en el horror, el artista debe tener una conciencia estética extremadamente vigilante, para no dejarse arrastrar por la protesta fácil, o por la desfiguración barata, que pueden impresionar, pero que nunca serán capaces de develar las miserias humanas, para que el hombre las contemple en su radical negatividad. Es esta conciencia vigilante la que encontramos en el campo de la plástica en Francisco de Goya o en Picasso; o en Pablo Neruda y Nicanor Parra, en el caso de la poesía.

Pensamos, en cambio, que un sector del arte contemporáneo tiende, cada vez más, a centrarse en lo feo: pero, por desgracia, sin mostrar una verdad profunda, sin lograr una transfiguración, hasta tal punto que incluso, en no pocas ocasiones, podemos afirmar que existe una identificación entre arte y nihilismo, arte y pornografía, arte y morbosidad, arte y fealdad. Al respecto David Estrada, en su *Estética* advierte que en

estos casos estamos frente a un arte antinatural, provocador, intrascendente, que representa a una humanidad enferma. El artista, tal vez en su afán de remover la conciencia del ser humano, cae en una posición extrema y busca construir un arte que niega radicalmente al hombre. Un arte que no se dirige a la imaginación profunda del apreciador, para que amplíe su campo estético, sino más bien intenta un choque, una reacción que provoque un impacto emocional.

ARREALIDAD DE LA TRANSFIGURACIÓN ESTÉTICA

La transfiguración estética supone percibir la realidad de un modo inédito: gracias a la transfiguración, el modo de ser de la obra de arte no es ni puramente real, porque sería sólo una copia y, como tal, siempre infravalente en relación a su referente; ni meramente irreal, porque entonces el arte sería un ente fantástico que nos apartaría de la vida, en vez de revelarla. El modo de ser del arte es la arrealidad (cfr. Kupareo 1964: 23-24).

Como lo hemos expuesto en un estudio nuestro ("Naturaleza del Arte" *Aisthesis* 12, 1979), el universo artístico es un modo específico de manifestación humana, donde la realidad y lo creativo, como una sola cosa, permiten la existencia de la obra: hay fantasía, pero, a la vez, en la fantasía misma hay realidad; o, al revés, hay realidad, y en la realidad misma, fantasía. No se trata de una mezcla o de una suma, sino de un nuevo ser irrepetible, arreal.

La realidad está presente, hasta en la más imaginativa obra de arte, gracias a la presencia de los sentimientos humanos. A su vez, la irrealidad se manifiesta a través de los medios de expresión: los colores de un cuadro, los volúmenes de una escultura, las metáforas poéticas, los personajes dramáticos no sirven para lograr una imitación fiel de los sentimientos, sino para revelarlos en los procesos estéticos de transfiguración.

La transfiguración estética, en la dialéctica realidad-irrealidad, crea la **arrealidad estética**, es decir, una nueva forma de manifestarse de lo real, que se hace presente en las formas artísticas.

El término **arrealidad** está compuesto de un prefijo *a-*, que no significa "carencia de" o "contrario a", como sucede, en cambio, con los prefijos *i-*, *in-*. El prefijo *a-* no significa negación sino "distinto a". El arte es distinto a lo real, pero no contrario a lo real. Gracias a la arrealidad estética, la realidad se presenta de otro modo, transfigurada. Se trata de una simbolización de lo real humano.

Debido a su calidad de arrealidad, la transfiguración estética supone un modo de ser especial: es un *ser flotante*, como lo llama Nicolai Hartman, en su *Estética*; es decir, su realidad está entre el ser y el no-ser, lo que constituye la magia de lo bello. Arrealidad que, siempre según la terminología del autor citado, es un *aparecer*, es decir, un ser intangible que sólo se deja asir a través de una experiencia estética. Susanne Langer, en su obra *Los Problemas del Arte*, utiliza la expresión "virtualidad". El ser estético tiene una existencia virtual, indemostrable para quienes no entran en la ilusión de la obra de arte.

Todo lo expuesto supone una paradoja: el arte, gracias a la transfiguración estética, es un ser virtual, un ser flotante, una mera apariencia. Sin embargo, como lo aseveró en alguna ocasión Picasso, "el arte es una mentira que nos hace ver la verdad". Los colores, los volúmenes, los sonidos, los movimientos de la danza, los encuadramientos del cine, las metáforas, en fin, todo el bagaje de los medios de expresión artística, desmienten lo que nosotros consideramos habitualmente verdad; hacen "...que la verdad ya no lo sea, / y que sea verdad eterna y sola / lo que no lo era".

Esta es la paradoja de la transfiguración estética, que, para realizarse, necesita adquirir una modalidad de ser arreal. Arrealidad que sólo puede manifestarse en los medios de expresión de las artes. Sólo allí captamos la existencia de esta nueva verdad que nos convence más que la verdad habitual.

Tratemos de entregar una comprensión más experiencial de los conceptos que hemos venido desarrollando, a partir de un ejemplo concreto.

Picasso, en 1903, durante el transcurso de su período azul, pinta su obra *La Tragedia*, conocida también como *Mendigos en la Playa*, en concordancia con las características de los tres personajes que figuran en ella: un anciano y un niño avanzan hacia la figura inmóvil de una mujer de edad indefinida; la actitud de los tres personajes delata pobreza, frío, cansancio y pesadumbre. La escena está ambientada a la orilla del mar: percibimos la arena de la playa, el agua y el cielo. Esto es todo desde la óptica de la percepción habitual.

Pero los medios de expresión están presentes en la obra de arte para transfigurar las imágenes. Su sentido profundo y creativo se evidencia, en la obra de Picasso que estamos analizando, desde el momento en que tomamos contacto con la **forma de lo percibido**, la cual no se separa de los medios expresivos de la pintura. Desde esta perspectiva apreciamos que el cuadro está pintado sólo con matices de azul. El azul lo baña todo: mar, cielo, arena, personajes. La frialdad del color, unida a la composición, basada en líneas rectas y horizontales que imprimen estaticidad a las imágenes, sugieren unas vidas detenidas, unas vidas sin proyección hacia el futuro. Es un frío no sólo físico, sino la frialdad del desamparo y la indigencia.

Las figuras se recortan, en su volumen, pesadas y oscuras contra el fondo marino; son figuras sin luz, a excepción del niño, más iluminado y con una sugerencia de mayor movimiento en su postura, mientras abre la palma de su mano derecha en dirección hacia el hombre, y su izquierda hacia la mujer. Este último personaje, por su posición, casi de espaldas al apreciador, permite percibir sus omóplatos, que Picasso ha pintado casi como en un plano anterior al resto del cuerpo, para simbolizar el peso de una vida agobiada por la miseria y las tribulaciones.

El mar, detrás de las figuras, está pintado como un telón de fondo, donde no hay distancia entre el primer plano y el horizonte. Pese a encontrarse en la amplitud de ese espacio, los personajes, debido a esta falta de perspectiva, están como arrinconados, buscando tan sólo disminuir la distancia que los separa entre ellos, para lograr un amparo mutuo. La falta de perspectiva cumple, además, con otro valor significativo: produce un

engrandecimiento, un ennoblecimiento de las figuras, que cruzan verticalmente todo el espacio, acercándose a la visión pictórica de El Greco, cuya influencia está presente en la época azul de Picasso.

Nada de lo que hemos expuesto sobre este cuadro es "verdadero", en el sentido que habitualmente le damos a este concepto; pero nada más verdadero a la vez. Transfiguración estética que, recordando de nuevo a Juan Ramón Jiménez, "derrota lo cierto y pone alma nueva a lo verdadero".

Es así como se nos aparece la arrealidad de la obra de arte. Los mendigos del cuadro de Picasso, pese a no poder existir en la realidad tal cual han sido pintados, nos revelan la indigencia, son la indigencia, simbolizada en las imágenes transfiguradas.

Obviamente, las palabras con que hemos tratado de "explicar" el cuadro, no substituyen a la obra: debemos percibir directamente su composición, los matices de azules, las líneas que envuelven a las figuras y, en fin, toda su apariencia sensible, para que el fenómeno estético se manifieste, y con él la transfiguración de las imágenes.

CONCLUSIONES

Acostumbrarse a percibir el arte significa ampliar el mundo de la percepción y, consecuentemente, el universo de la significación. Esta significación es parte de la magia de lo bello: captamos el efecto de sentido que produce, pero no podemos substituirlo por explicaciones, porque la magia desaparecería.

La transfiguración estética es una mediación entre la materia y el espíritu. Una mediación que no consiste en un pasar de lo material a lo espiritual o viceversa, sino en una espiritualización simbólica de lo sensible y, a la vez, en una encarnación simbólica de lo espiritual (cfr. Kupareo 1964: 17-27).

La transfiguración estética permite comprender de qué manera en la obra de arte se une lo inmanente y lo trascendente: lo inmanente, en cuanto la obra es reflejo de su época; pero además existe una propiedad atemporal en la creación artística, que sobrevuela su ropaje histórico y que le indica al hombre cuáles son las manifestaciones culturales que no se consumen en el aquí y en el ahora, que no se agotan en la contingencia, sino que, siendo la impronta de un período, traslucen lo que hay de permanente y valedero en el ser humano.

El arte actual no tiene que renunciar, en consecuencia, a su inserción histórica; debe mostrar también la desintegración de los valores, la angustia y dolor del hombre contemporáneo. Al respecto, el Papa Pío XII señaló en una oportunidad a los representantes del cine italiano, que la vida humana (...) no se podría comprender, al menos en los grandes conflictos, si se cierran los ojos a los crímenes y a los vicios que tantísimas veces los causaron (...), siempre que el conflicto con el mal, y aun su victoria pasajera, sirva para la mayor comprensión de la vida, de su recta dirección, del dominio de su propia conducta, del esclarecimiento y consolidación del criterio y de la acción (...). Los grandes poetas y escritores de todos los tiempos y de todos los pueblos han abordado esta difícil y cruda materia (Pío XII 1955: 509).

En la reactivación de su capacidad transfiguradora se patentiza, a nuestro juicio, el gran desafío del artista actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Estrada, D. *Estética*. Barcelona: Herder, 1988.

Hartmann, N. *Estética*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1977 (1953).

Ivelic, R. "La Naturaleza del Arte". Santiago: *Aisthesis* 12, 1979.

Krestovsky, L. *La Laideur dans L'Art a travers les Ages*. Paris: Editions du Seuil, 1947.

Kupareo, R. *El Valor del Arte*. Santiago: Centro de Investigaciones Estéticas PUC, 1964.

————— "La luz, elemento esencial de la expresión pictórica". Santiago: *Aisthesis* 9, 1975-76.

Langer, S. *Los Problemas del Arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966.

Lorand, R. "Beauty and its opposites". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52, Number 4, Fall 1994.

Peña, J. *Imaginación, Símbolo y Realidad*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1987.

Pío XII. Discurso a Representantes del Cine Italiano. Día 21 de junio de 1955. A.A.S. XLVII (1955).