

# *El sistema de estética del Dr. Raimundo Kupareo*

*Presencia del Dr. Raimundo Kupareo  
en Chile*

RECORDAR EL período en que el R. P. Kupareo permaneció en Chile (1950-1971) es recordar una época de nuestra vida; es invocar el florecimiento del amor a lo bello; la atracción siempre renovada y renovadora, producida por ese ser tan extraño, tan paradójico y aparentemente tan insustancial, que denominamos *obra de arte*.

EL P. KUPAREO educó a toda una generación de chilenos. Su obra se continúa, cada vez con mayor ímpetu, en los que fueron sus discípulos y que tienen ahora la responsabilidad de la investigación y del magisterio, en el amplio y fecundo campo de la Estética.

LA LABOR que realizó el P. Kupareo en Chile fue inmensa: Decano de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Chile, durante dos períodos (1956-59; 1963-67); Vicerrector de este plantel de estudios (1963-67). Sus decanatos transcurrieron en años de fructífera creación de unidades académicas, entre las cuales citamos la Escuela de Psicología, la Escuela de Periodismo, los Departamentos de Alemán, de Artes Plásticas, de Orientación Vocacional y Educacional, de Escuelas Normales y el Instituto de Estética. Además se esforzó por concentrar a los profesores, contratándolos por jornadas de medio tiempo o tiempo completo, con lo cual muchos de ellos encontraron la oportunidad de investigar y perfeccionar su magisterio. Por otra parte, gracias a las disposiciones del R. P. Kupareo, y sin rebajar la exigencia académica, pudieron titularse antiguas promociones de egresados que, por dis-

**RADOSLAV IVELIC KUSANOVIC**

tintas circunstancias, no habían podido hacerlo.

A ESTAS realidades se unen las transformaciones y adquisiciones materiales, sin las cuales era imposible la expansión académica de la Facultad: salas, laboratorios, bibliotecas especializadas, habilitación de oficinas, amueblados, etc. La imagen del P. Kupareo nos llega ajena a toda convención desde los primeros días de su decanato: con su hábito blanco lleno de polvo se acercó a nosotros para pedirnos su ayuda, como alumnos, para mover un ropero inmenso que casi nos hizo desaparecer, con su masa imponente, mientras lo bajábamos por las escaleras del edificio. La Escuela de Pedagogía contaba en aquel entonces sólo con una persona encargada de la limpieza del edificio, y con sólo una secretaria..., pero con su dinamismo y visión, el P. Kupareo empezó a modelar un nuevo orden espacial y académico.

LOS COMIENZOS son siempre difíciles. La entrega generosa y la capacidad de abrir nuevos horizontes son condiciones fundamentales: el R. P. Kupareo y sus predecesores en el decanato así lo demuestran. Por eso la anécdota que incluimos más arriba no es gratuita: es un acercamiento al hombre, al sacerdote, al filósofo y esteta.

DINAMISMO CONTAGIOSO, honda espiritualidad, inteligencia profunda y clara, sentido práctico son notas que rara vez se unen armónicamente en una persona; y que permitieron la enorme labor que brevemente reseñamos. Libros, ensayos, críticas, polémicas, clases en diversas unidades académicas de la Universidad Católica de Chile. Poeta antologado en su país de origen, novelista y dramaturgo.

En castellano apareció su drama-misterio *Pasión de Cristo* (Madrid, 1949), representado varias veces y transmitido, con mucho éxito por radio.

EL ARTE, la belleza, empiezan a configurarse, con estos datos, como una de las fuentes básicas de su actividad. El Instituto de Estética de la Universidad Católica, único en su género en Sudamérica, se debe a su sabiduría, convicción y esfuerzo hasta el punto que le valió una grave enfermedad, de la cual todavía no se repone del todo, y que lo movió a regresar a sus tierras croatas, de las que siempre nos daba noticias. De su isla natal, Hvar, en Dalmacia.

### ¿Cómo gestó el Instituto de Estética el P. Kupareo?

Es UNA historia larga y paciente, que se resume en las siguientes etapas:

1) EN 1950, el R. P. Kupareo fue invitado por la Universidad Católica, para dar cursos de Estética y Axiología en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad antes mencionada.

LOS PRIMEROS cursos empezaron en 1951, con el último año del Departamento de Castellano, dictándosele la cátedra de Estética General. Los alumnos, viendo la importancia del ramo, pidieron a la Dirección la extensión de los cursos a todos los Departamentos de Idiomas; empezó así, en 1952, el curso de Estética de la Poesía, Drama y Novela, publicado a mimeógrafo a fines de 1953. Paralelamente, el R. P. Kupareo ofreció el primer curso dictado en Chile, de Filmología y de Estética Coreográfica.

2) EN 1955, se estructuraron los cursos mencionados más arriba, según el nuevo reglamento de la Facultad de Filosofía y CC. de la Educación, dentro de los denominados *ramos comunes*, con obligatoriedad para los alumnos de los Departamentos de Idiomas, Filosofía, Artes Plásticas e Historia; se iniciaron, además, las cátedras de Estética de la Pintura, de la Escultura y de Axiología Estética, con ayudantes y profesores formados por el P. Kupareo.

3) EN 1964 nació el Centro de Investigaciones Estéticas, con la finalidad de guiar memorias y publicar en libros y revistas, las investigaciones realizadas. El Centro publicó cinco volúmenes de AISTHESIS (revista chilena de investigaciones estéticas), la primera en su género que ha aparecido en Sudamérica; seis volúmenes de *Anales* de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, cuya redacción fue realizada por el Centro de Investigaciones Estéticas, y siete libros de miembros de la unidad académica recién mencionada.

4) EN 1968 se formó el Departamento de Estética, sobre la base del informe presentado a la Universidad por una comisión presidida por el R. P. Kupareo. El Departamento, al año siguiente, se estructuró en tres secciones, como una manera de integrar científica y orgánicamente aquellas cátedras que correspondían al campo de la Estética y que se impartían en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación: Teoría y Crítica de Arte; Historia del Arte; Psicología y Sociología del Arte. Se dictaron 40 cursos, semestralmente.

5) EN 1971, por resolución del Consejo Superior de la Universidad Católica, se creó el Instituto de Estética, que en la actualidad dicta semestralmente alrededor de ochenta cursos a más de dos mil alumnos provenientes de todas las unidades académicas de la Universidad Católica. La mayor parte de la programación docente del Instituto está destinada a cursos del curriculum mínimo (obligatorio), que deben aprobar los alumnos de Educación Básica y de Educación Media en Castellano, Inglés, Francés, Alemán, Artes Plásticas; y los alumnos de Arquitectura y Escuela de Diseño.

SE ACABA de concretar, a partir del segundo semestre de 1977, un convenio docente con la Escuela de Medicina, para contribuir a la formación humanística del futuro médico egresado de la Universidad Católica.

EL INSTITUTO DE ESTÉTICA, por decreto de la Presidencia de la República de Chile, integra a través de la persona de su Director, la Comisión para la Protección y Conservación del Patrimonio Cultural, a partir del 25 de noviembre de 1975. Mantiene, además, un Convenio con el Centro de Perfeccionamien-

to, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas, del Ministerio de Educación, con el objeto de promover el desarrollo de la Educación por el Arte, dentro del sistema educacional chileno. Este convenio incluye la presencia del Instituto en la *Revista de Educación*, editada por el Centro antes mencionado.

TODAS ESTAS realidades se unen al Convenio con el Museo Nacional de Bellas Artes, para la investigación, conservación y difusión del patrimonio artístico de la entidad nombrada; a la presencia del prof. Carlos González, docente e investigador del Instituto, en la *Comisión Nacional de Artesanía*, y delegado del Sr. Rector de la Universidad Católica, en la *Comisión Nacional de Artesanía*; a las relaciones del Instituto de Estética con embajadas, canales de televisión, municipalidades y centros culturales. La múltiple acción que realiza en el campo universitario (conferen-

---

*El arte es encarnación de sentimientos humanos, intuitivos en símbolos concretos.*

---

cias, recitales, exposiciones, conciertos, etc.), demuestran palmariamente que el R. P. Raimundo Kupareo no estaba equivocado ni pretendía una quimera: la presencia del Instituto en la Universidad es una clara demostración de la implicancia que tiene en el hombre la experiencia estética; la implicancia que tiene en la juventud que, con mayor espontaneidad que el adulto, busca la perfección del ser, tan profundamente revelada en la obra de arte.

DURANTE SU permanencia en Chile, el P. Kupareo publicó, infatigablemente, artículos y obras sobre Estética. **Citamos algunos libros:** *El Valor del Arte* (Axiología estética); *Creaciones Humanas. I. La Poesía; Creaciones Humanas. II. El Drama.* En *AISTHESIS y Anales*,

citados más arriba, y que el P. Kupareo dirigiera, publicó ensayos sobre Crítica de Arte, Estética de la Novela, Arquitectura, Pintura, Escultura, Ballet y Música; y en *El Valor del Arte* incluyó un apéndice destinado a Filología. Además, ha enviado un ensayo, no publicado aún, sobre *Pintura y Ballet*.

TODAS ESTAS obras forman un Sistema de Estética coherente y profundo, del cual intentaremos entregar una visión, necesariamente breve, de sus fundamentos.

## NOCIONES SOBRE LA ESTETICA DEL DR. RAIMUNDO KUPAREO

### Introducción

NOS PARECE revelador iniciar estas líneas uniendo ciertas afirmaciones del P. Kupareo: *Algunos enseñan que la religión es no solo el valor supremo (lo que es correcto) sino el valor único que absorbe todos los demás... Este criterio, llevado al terreno artístico, se convierte en un pietismo estético, perjudicial incluso para la misma Iglesia Católica, que ha perdido con frecuencia su influjo en el arte auténtico (. . .)* [1964, pág. 56-57]; *cuando se habla del arte como medio pedagógico, regularmente se piensa en el contenido moral, social, religioso, etc., de la obra... se está disociando lo que no puede hacerse: la forma y el fondo* [1971 pág. 18] (. . .). *Ciencia y Filosofía son buenas y útiles, alcanzan de alguna manera la verdad, pero la alcanzan muy imperfectamente. La Filosofía es demasiado abstracta, demasiado amplia; la Ciencia demasiado limitada por su punto de vista experimental-cuantitativo* [1964, pág. 96].

PERO CON estas afirmaciones no renuncia a ser sacerdote, ni educador, ni filósofo, porque sabe, como dice Vicente Huidobro en su *Arte Poética*, que el arte es llave que abre mil puertas. Sabe que el artista es capaz de tocar el espíritu humano, donde el lenguaje especializado del teólogo, del educador y del filósofo callan. De aquí que con tanto celo defienda el valor y autonomía del arte. Autonomía que no significa separación, esteticismo que se aísla de los demás valores humanos, sino

que, al contrario, los ilumina con otra luz: *El arte se nutre de los demás valores transformándolos en signos absolutos* [1971, pág. 19].

ESTA ÚLTIMA afirmación nos introduce de lleno al concepto de arte como símbolo, es decir, como perfección del signo, y que el P. Kupareo enuncia de la siguiente manera: *El Arte es encarnación de ideas humanas en símbolos concretos* [1964, pág. 17].

### *Arte e Idea*

EN LA definición que acabamos de citar se afirma como co-principio esencial del Arte lo *ideacional*; la obra de arte no es el mero reflejo de estados psíquicos particulares, o de las cosas en su apariencia externa. En tal caso estaríamos frente a una copia y no ante una creación.

*¿Estamos confundiendo entonces Arte con Filosofía?*

EL P. KUPAREO responde que no es lo mismo lo *ideacional* en el Arte, o *idea artística*, como la denomina, y la idea como la entendemos en un contexto filosófico (v. § Arte y Símbolo).

EL ARTE, al encarnar ideas humanas, pide que lo apreciemos con un realismo profundo y que reparemos no sólo en la cáscara de las cosas, como solemos hacer en la vida cotidiana, porque aquéllas son, en cada creación artística, no *puros objetos*, sino *objetos puros* en los que nada hay de gratuito, de accidental, de contingente.

LA ESTÉTICA del P. Kupareo pone de manifiesto esa propiedad del artista, que, como creador, revela la riqueza espiritual del ser humano, al transfigurar las líneas, colores, volúmenes, metáforas, melodías, personajes, acontecimientos, etc., dándoles un nuevo orden, irrepetible en cada obra, que nos pone en la presencia de lo que no está sometido a la variabilidad de lo material.

ESTA concreción de realidades invisibles en forma sensible [1965, pág. 91], propia del Arte, podría, a primera vista, conectarse con la Estética del Idealismo alemán, donde la pre-

sencia de lo *ideacional* es un vestigio de lo Ilimitado, de lo Infinito (el Absoluto, de Schelling; la Idea, de Hegel). El P. Kupareo siempre insiste en que el arte es un fenómeno completamente humano... no puede salirse de los límites de la fantasía humana..., lo sobrenatural, como tal, no entra en el Arte. Si representa los misterios revelados, los presenta en símbolos sacados de lo humano, dándoles la significación más noble y más elevada, pero siempre humana. *Las abstracciones y alegorías pueden entrar en la catequesis, pero no en el Arte* [1972, pág. 38].

PARECIERA QUE este pensamiento pone límites, barreras, en el artista, en su anhelo de entrever realidades ocultas. Pero si cambiamos de perspectiva nos damos cuenta de que se trata de algo muy simple: el hombre puede elevar a forma artística la experiencia humana de todos los misterios. Entre éstos, la

---

*No es lo mismo la ideación artística que la idea en sentido filosófico o científico.*

---

naturaleza humana misma (esencia substancial); su riqueza ontológica es tan insondable, que no avizoramos su fondo; no hay imágenes que puedan simbolizarla sin rebajar su realidad. ¿Qué pintor ha pintado el alma humana?, se pregunta el P. Kupareo. A no ser que se trate de una alegoría absolutamente necesitada de explicación; pero el Arte no es un mensaje cifrado.

*¿Cuáles son, entonces, esas "ideas humanas" que encarna el artista?*

EL HOMBRE es un ente móvil; está sometido a una multitud de cambios incesantes. Este movimiento (que perfecciona o empeora al hombre axiológicamente) *modifica la ri-*

queza ontológica de la naturaleza humana sin variar su esencia [1964, pág. 11]: se puede amar y después odiar a una misma persona, sin que el sujeto de tales actos deje de ser él mismo, como realidad ontológica. El: P. Kupareo encuentra en las esencias accidentales humanas, que revelan la mutabilidad del ser humano, el campo *ideacional* del Arte. Y esto porque los accidentes reciben todo su ser del sujeto que los experimenta. De allí que sólo este mundo de esencias accidentales humanas es para nosotros inteligible según nuestro conocimiento empírico; sólo él es el punto de partida para adquirir ideas en un sentido propio [1964, pág. 19].

PESE YA no constituiría, las esencias accidentales humanas, al nacer de la esencia substancial, de alguna manera la expresan.

SI EN un plano ontológico la naturaleza humana es lo sustantivo, y sus afecciones (accidentes) lo adjetivo, en el artista la potencialidad de la fantasía creadora es tal, que sugiere que lo adjetivo (esencias accidentales) se vuelve un *ser-en-sí*, adquiriendo relieve, trascendencia. En la obra de arte el dolor personal, particular, tan oculto, tan lejano, tan empujado ante la vida de los demás hombres, se transparenta, se despliega y se interioriza:

*y por un agujero de alfiler sube un río de sangre sin consuelo...*

(P. Neruda: del poema *Enfermedades en mi casa*).

ESTE REALISMO profundo del sistema de Estética que revisamos rescata la limpidez que late detrás de las oscuridades de cada mente y de cada corazón humano. Ya no es posible, desde los signos absolutos del Arte, la consideración del hombre como un *ser-en-el-mundo*, en el sentido existencialista del término; es decir, como un *estar-situado* tan personal, que nada me une a los otros.

### Arte y Símbolo

Lo SIMBÓLICO es, junto al elemento ideacional, co-principio esencial del Arte, en la definición del R. P. Kupareo.

LA PALABRA *símbolo* tiene múltiples acepciones. Es utilizada en innumerables sentidos diferentes (matemático, físico, químico, biológico, lingüístico, lógico, psicoanalítico, práctico, etc.). Para la Estética este término se ha constituido en un concepto fundamental, aunque con distinta significación según las bases de cada sistema. Así, en la teoría de la *Einfühlung* (proyección sentimental), definida, entre otros, por Lipps y Volkelt, se explica lo bello como una contemplación donde lo sensible es siempre símbolo de un contenido espiritual (simpatía simbólica que identifica el Yo en el No-Yo).

EL CONCEPTO de *símbolo*, en la teoría del Dr. Kupareo, implica una precisa distinción entre el sentimiento vivido y el sentimiento intuido (concebido, creado) propio de la manifestación estética. Hay, en la *Einfühlung*, en cambio, un claro trasfondo subjetivista,

---

### Lo vivencial y lo ideacional se abrazan en el Arte indisolublemente.

---

psicologista, que se proyecta en teorías más modernas, entre las cuales se cuentan la Estética del Psicoanálisis y la Estilística (por lo menos, en el último caso, en algunas de sus orientaciones).

LA NATURALEZA del sentimiento intuido está en su carácter *ideacional* (v. § Arte e Idea), y son las *relaciones de razón estética* las que permiten su manifestación (v. § Arte y Ser).

PARA APLICAR a los fenómenos estéticos el término *símbolo*, el P. Kupareo se apoya en su etimología: *dos cosas puestas juntamente y que parecen una sola* [1964, pág. 25]. Lo vivencial y lo ideacional se abrazan en el Arte, indisolublemente. La encarnación de ideas humanas se entiende ahora como sentimientos intuidos, es decir, elevados a la universa-

lidad, a la idea, con lo cual la inmediatez vivencial no desaparece: *el arte abarca al hombre entero: todas sus facultades (físicas, psíquicas, intelectuales) cooperan en su aparición; todas ellas gozan en su presencia* [1964, pág. 22]. El símbolo artístico une, en una ilusión de identidad, lo histórico con lo atemporal, lo particular con lo universal, lo material con lo inmaterial, lo mudable con lo permanente [1964, págs. 91-103]. El hombre, como *ser-en-el-mundo*, como realidad *situada* en un tiempo y en un espacio, con sus circunstancias particulares, y que no admite ser *desplazado*, porque es irrepetible, se perfila en cada obra de arte en su doble perspectiva corporal y espiritual: a la vez sometido al tiempo y al espacio, y a la vez dominándolos. El P. Kupareo observa cómo los signos instrumentales (referenciales, representativos, infravalentes, que aluden a una realidad que ya existe) se

*ideal humano* [1972, pág. 40]. *Librarse de la abstracción, ver, intuir lo abstracto en lo concreto; tal es la noble tendencia del Arte. Franz Marc pinta sus "Ciervos Azules" y sus "Caballos Amarillos" de un modo que asustarían a un zólogo, pero sus ciervos son nuestros veloces deseos; sus caballos, nuestras maduras aspiraciones* [1964, pág. 96]. Esta unión simbólica es posible porque el artista transfigura la naturaleza (física o psíquica); es decir, sin romper con lo que a ésta le es propio, le añade una perfección que antes no tenía (el elemento ideacional): si bien los seres no están tomados en su sentido físico (puesto que entonces se trataría de una copia), sus mismas propiedades conllevan una potencialidad *signífera* que hace posible la significación estética:

EN LA *Oda con un Lamento* Pablo Neruda dice:

"... sólo puedo quererte con besos y amapolas".

Los besos no están transfigurados en este verso, pero pueden serlo, como lo ha hecho el mismo poeta en su magnífico poema "Enfermedades en mi Casa", donde el beso se identifica con la fragilidad de la niñez (... "hay todo un cielo agujereando un beso"). En la "Oda con un lamento" los besos se quedan en lo que son en su naturaleza fisiológica, pero sirven como un fuerte contraste con el ensueño amoroso, que es algo *psíquico*, más elevado y apetecido que lo puro fisiológico, y que el poeta identifica como "amapola". La amapola no tiene aquí su valor de "planta papaverácea de flores rojas y semilla negruzca, que con frecuencia abunda en los sembrados", es decir, en su naturaleza física, sino como una cosa "signífera" del ensueño amoroso, debido a su poder somnífero. [1964, pág. 26].

EN EL símbolo estético el hombre está en el mundo material, concreto y está en las alturas de su esfera espiritual a la vez. Es un nuevo cosmos donde el choque de espacios y tiempos discontinuos, respectivamente, contie-

### ***Intuir lo abstracto en lo concreto:***

***tal es la noble tendencia del arte.***

elevan a una sugestión de signos formales, en los que se advierte una identidad intencional con la cosa significada [1964, págs. 25 y ss.].

EL LENGUAJE, los códigos, la técnica, adquieren, por la intuición estética, una realidad donde la referencia cede el paso a lo presentativo, a lo valorativo, donde el signo no se pierde a sí mismo para significar, sino que es él mismo lo que importa.

Así, LA materia se hace, en el Arte, y en la experiencia estética en general, traslúcida, llena de espíritu, revelando la naturaleza del hombre: *La abstracción filosófica o científica no mira a lo concreto, mientras el Arte une lo abstracto con lo concreto, lo material con lo espiritual, ofreciendo un ejemplo de armonía entre la materia y la forma, lo cual es un*

*nen una sugerencia (idea) que no existe en los espacios y tiempos aislados, liberándonos de la continuidad temporal y de la contigüidad espacial, sea en el sentido puramente físico, sea en el sentido de homogeneidad que les da la mente, [1968, pág. 12].*

RECORDEMOS, EN este sentido, los tres primeros encuadramientos del filme *Tiempos Modernos*, de Chaplin. En ellos, a través de cortes directos, aparece la sirena de una fábrica, en el momento en que anuncia el término de una jornada; luego los obreros, cuando salen de la fábrica; y en el tercero irrumpe, apiñado, desde un corral, un rebaño de ovejas. La sugerencia de la despersonalización humana surge de la unión de espacios discontinuos y de un tiempo (ritmo) propio de la forma de paso por *corte seco*, que provoca la atracción de las imágenes fílmicas discontinuas.

APRECIAR UNA obra de arte es unir lo apa-

*El artista transfigura la naturaleza,  
sin romper con lo que a ésta le es  
propio.*

rentemente fragmentado, trastrocado, revuelto. Lo discontinuo y discontiguo parecen, justamente, alcanzar sus puntos más extremos (asincronismo y asincorismo estéticos, los denomina el P. Kupareo), para que el espíritu, con su tendencia a la síntesis, invite a todas nuestras potencias a la unidad.

#### *Arte y Ser*

CON SU visión del Arte como símbolo concreto, el P. Kupareo nos hace reparar en que el sentido más hondo de la realidad se nos oculta, porque nuestra visión pragmática sustituye a aquélla por apariencias, por fantoches, por cáscaras vacías. Es el olvido de la experiencia del ser por el simple pasar. El artista,

con sus signos absolutos, intransitivos, y por lo mismo llenos de actualidad (en el sentido filosófico de este último término), reintegra al hombre disperso, atomizado, del siglo veinte, cuya civilización de signos prácticos lo ha codificado en sus reacciones; el hombre que en lo signalético —atractivo, pero cortical, epidérmico— cree ver la realidad misma de las cosas: una marca de cosmético es la perenne juventud; un automóvil potente es la fuerza; la seducción, la masculinidad misma.

LA PROFUNDIDAD del ser es insondable, como la creación artística lo prueba: la riqueza de propiedades de las cosas permiten a la fantasía creadora atraer simbólicamente hasta lo más disímil, para que en su abrazo estético brillen las *ideas artísticas*:

“Si miramos una obra, ya plenamente realizada, constatamos que existe sólo una relación de razón (relación conceptual) entre las imágenes que la componen y la idea. Tomemos, por ejemplo, una RIMA de Bécquer:

*¿Cómo vive esa rosa que has prendido  
junto a tu corazón?*

*Nunca hasta ahora contemplé en la tierra  
sobre el volcán la flor.*

“SABEMOS MUY BIEN que las imágenes “rosa”, “prender”, “corazón”, “volcán”, “flor” no tienen relación real alguna con el amor ardiente del enamorado. No obstante, tales relaciones conceptuales nos conmueven; las aceptamos como si se tratara de una realidad. Las relaciones lógicas son también de razón, pero frías, como, por ejemplo, cuando digo que existe una relación entre el concepto de la especie (el hombre) y los individuos reales. Es por esto que a las relaciones que entran en una obra de arte las llamamos “estéticas”. La diferencia entre estas dos clases de relaciones de razón, aquí mencionadas, estriba en que las “lógicas” relacionan los conceptos, mientras que las “estéticas” relacionan las cosas, pero tales cosas, DE HECHO, no tienen ninguna relación entre sí en el sentido real, físico, sino en el sentido metafórico, o mejor, simbólico. Tales relaciones son construidas por el espíritu, con un fundamento

extrínseco en las cosas. Podemos decir que esta relación se funda en la distinción escolástica "rationis ratiocinantis" que se define: "Distinción hecha por la mente en una cosa sin que la cosa misma ofrezca el próximo fundamento para tal distinción", [1964, pág. 23].

PARA COMENTAR este concepto de *relación estética* insistamos en que se supone la presencia del entendimiento de otra manera que en la relación lógica; y la presencia de la afectividad, de otra manera que en el sentimiento vivido.

"IDEA ARTÍSTICA" (v. § Arte e Idea) y sentimiento *intuido* (v. § Arte y Símbolo) son una misma realidad, verificadas desde un punto de vista distinto, cuya presencia es posible objetivar desde el concepto de *relación de razón estética*.

LA RELACIÓN, como tal, es un modo de ser que consiste únicamente en la referencia a otra cosa. Está presente en ella la noción de tránsito, de tensión, de dirección de un ser hacia otro. El misterio del arte —como lo hace patente el Dr. Kupareo— estriba en que la forma artística sea una relación de razón, sin que la cosa misma ofrezca el fundamento próximo.

LA RELACIÓN supone tres elementos: el sujeto, el término y el fundamento, o si se quiere, más ampliamente, dos términos que se unen porque hay un fundamento, fuente o raíz, que es aquello en virtud de lo cual los términos se relacionan.

EN LA relación real los términos son reales, como lo es también el fundamento. Por ejemplo: la relación de paternidad implica un sujeto: un padre; un término: un hijo, y un fundamento: la generación de éste por aquél. Reducir el arte a relaciones reales sería convertirlo en simple copia de lo real.

EN LA relación de razón lógica, en cambio, se trata de aspectos de las cosas que el entendimiento considera como relaciones: en el juicio "el hombre es un animal racional", "hombre" cumple la función de sujeto, y se afirma (relación) en el término (predicado), su calidad de *animal racional*. La relación *sujeto-predicado*, en este juicio, es establecida por la mente y sólo puede existir en la mente, pues-

to que es claro que *hombre y animal racional* constituyen un solo término; el ser humano no es hombre y además, animal racional. El juicio que nos sirve de ejemplo, es un ente de razón basado en la identidad de *sujeto/predicado*. Sin embargo, en la relación de razón lógica hay un fundamento real ontológico (fundamentum in re), puesto que tiene correspondencia con lo real.

LA RELACIÓN de *razón-estética* aparece a la luz de la *razón-lógica* como un absurdo, una irrealidad, un juego, porque el fundamento es extrínseco a los términos relacionados. Y sin embargo, la forma artística atrae las imágenes poéticas, novelescas, filmicas, musicales, etc., compenetrándolas de tal manera, que sugieren, en su unidad, no una mera referencia entre partes de un ser o de varios seres. Acostumbramos a decir: *se quedó blanco como un papel*. El nexo que une al papel con la per-

---

*Ideación artística y sentimiento intuido son una misma realidad.*

---

sona a la que se aplica la comparación es tan débil que, fuera de la blancura no hay otra implicancia entre esos dos seres.

LA FORMA artística, como relación, se hace, en cambio, *relación-absoluta* —si se nos permite la paradoja—: Crea un lazo tan potente, que los términos (imágenes) implicados se hacen una sola cosa, *un solo ser*.

LA RELACIÓN es tránsito; lo absoluto, en cambio, es un *estar-en-sí*, un reposo, una totalidad. Lo absoluto implica unidad y no contradicción entre las partes; el fundamento extrínseco de las imágenes en la relación de razón-estética pareciera, en cambio, incluir la heterogeneidad, el caos. Pero en la experiencia estética, el espíritu une lo discontinuo y lo discontiguo, porque, debido a su propia



naturaleza, es capaz de entrever un fundamento remoto, no próximo, en las cosas, que permite unir las. Ese fundamento remoto, último, es la perfección y profundidad del ser, que permite vislumbrar la riqueza de la Creación Divina.

Es LA analogía del ente la que, metafóricamente, el artista prolonga en sus signos absolutos, con lo cual el Arte devela la unidad de origen de las cosas creadas, a la vez que su diversidad<sup>1</sup>. Prolongación metafórica e inagotable de la Creación Divina, con que el hombre ilumina a cada ser, de manera nueva, sin que se pierda a sí mismo: los árboles que se elevan, verticales y esbeltos en el fondo del paisaje, son la fuerza y el reino de lo celestial, en el cuadro del Beato Angélico *El Martirio de San Cosme* (Museo del Louvre). Las manchas de color de los árboles de algunos cuadros impresionistas son la frescura vegetal que desborda, y que se identifica con la alegría de vivir. El árbol seco y retorcido de *El Sembrador* de Van Gogh, se proyecta en el sembrador mismo, que siembra en el vacío, estérilmente...

EL P. KUPAREO religa al hombre a Dios a través de lo bello. No como sacerdote ni como creyente, sino porque mira la esencia de la experiencia estética con tanta profundidad, que ella nos descubre un llamado a lo Trascendente. No es necesario tener fe para sentir su aroma en la vivencia honda de la belleza.

### *El sistema de las Bellas Artes*

EL PROBLEMA de establecer un sistema de las Bellas Artes ha experimentado el mismo proceso que tuvo la evolución de la Estética: desde la consideración del arte a través de esfe-

<sup>1</sup>LA IMPORTANCIA de la analogía aparece sobre todo en el problema de Dios. Por significar coincidencia, supera la absoluta separación entre Aquél y el mundo, posibilitando, contra todo agnosticismo, el conocimiento del Ser Infinito. Mas, por significar simultáneamente diversidad, excluye la identificación panteísta del mundo y Dios, y no permite alcanzar un concepto exhaustivo de este último: LOTZ, JOHANNES. En *Diccionario de Filosofía*, de W Brügger, Barcelona, Ed. Herder, 1958, pág. 56, art. *Analogía*.

ras extrínsecas al fenómeno artístico (filosóficas, psicológicas, sociológicas, históricas, formalistas, organicistas, mecanicistas, etc.), hasta la reflexión de aquél como valor en sí.

SIN DUDA el arte (y lo bello en general) tiene fundamentos ontológicos, lógicos, gnoseológicos, sociológicos, históricos, etc., pero se entienden no desde las disciplinas particulares respectivas, sino desde la comprensión del ser de la obra de arte: determinar la relación de la creación artística con el ser implica una problemática metafísica, así como la implicancia de las vivencias particulares en el sentimiento estético contiene una problemática psicológica... pero ni la metafísica ni la psicología, como tales, pueden contestar lo que es la creación artística y el sentimiento intuitivo. Sólo distinguiendo los objetos formales de la Estética y las demás ciencias es posible comprender sus diferencias e interrelaciones. De otro modo caemos en un ontologis-

---

### *Las relaciones estéticas unen las cosas en signos absolutos (símbolos).*

---

mo, psicologismo, sociologismo, historicismo estéticos.

UNA DE las respuestas contemporáneas de la Estética al problema de la clasificación de las Bellas Artes se apoya en el análisis del medio de expresión correspondiente a cada clase de arte. Es el principio que origina el sistema de las Bellas Artes del Dr. Kupareo.

UNA VEZ determinada la naturaleza del símbolo estético, su especificidad en cada clase de arte está vinculada al medio de expresión. La búsqueda del símbolo y del medio de expresión de cada clase de arte se condicionan e iluminan mutuamente. El Dr. R. Kupareo distingue tres grupos de artes, según el medio de expresión común que utilizan:

a) La palabra: Poesía, Novela (cuento, nouvelle, roman), Drama (tragedia, misterio, drama humano, comedia).

b) El movimiento: Cine, Danza (ballet), Música.

c) La línea: Arquitectura, Escultura, Pintura. A su vez, cada medio de expresión común se expresa en modos específicos:

a) Soliloquio: Poesía; narración: Novela; diálogo: Drama.

b) Fotograma: Cine; paso: Danza; Sonido: música.

c) Forma espacial: Arquitectura; volumen: Escultura; luz-color: Pintura.

EL SÍMBOLO propio de cada clase de arte es inalienable, irreductible: la interrelación de las artes se produce a nivel de los medios de expresión, subordinados a la unidad que les confiere el símbolo estético. De este modo se evita el peligro de caer en listas cerradas y definitivas, como si el hombre no pudiese

---

*El sistema de las Bellas Artes debe surgir desde la esencia del Arte. y no desde otros valores.*

---

crear nuevas artes.

EL SÍMBOLO que distingue a cada arte, por lo menos en aquellas tradicionalmente más conocidas ~~son~~:

<i>Clase de arte</i>	<i>Símbolo</i>
Poesía	Metáfora*
Novela	Acontecimiento
Drama	Personaje
Música	Melodía
Danza	Molpé

---

\*Debemos entender esta terminología en el sentido de una metáfora-símbolo (o metáfora-absoluta), acontecimiento-símbolo (o absoluto), etc.

Filme  
Arquitectura  
Escultura  
Pintura

Encuadramiento  
Orden  
Figura  
Atmósfera

SI CADA uno de estos símbolos es un signo absoluto, que involucra una perfecta, inmutable y definitiva relación entre forma y significación en cada obra de arte, se desprende —insistimos— que es imposible abrir esta perfección e inmutabilidad, para convertirla en *materia* de otra clase de arte. Este hecho implicaría que la sugestión de identidad que ofrece cada símbolo se negaría a sí misma. La creación de nuevas artes, y la interrelación de las artes es posible, entonces, a partir de los medios de expresión: el filme surgió con la invención de la máquina adecuada para producir los fotogramas.

EN EL plano de la interacción de las artes la unidad que confiere el símbolo estético excluye la yuxtaposición o aglomeración de los medios de expresión: la Poesía puede utilizar el diálogo o la narración, por ejemplo, pero en función del soliloquio; a diferencia de la Pintura, el **color del filme es dinámico** y, precisamente como tal, entra en el encuadramiento.

RESULTARÍA PELIGROSO analizar someramente el símbolo estético propio de cada clase de arte, en el breve espacio de que disponemos, sin traicionar la exactitud y profundidad del pensamiento del Dr. Kupareo. Acotemos sólo una delimitación básica, más bien de la extensión de los términos, que de su comprensión.

Nos SERVIRÁN para este objetivo, los conceptos de *asincorismo* y *asincronismo* (v. § Arte y Símbolo), que aplicaremos a todas las artes, señalando su peculiar manifestación en cada una de ellas.

EN LA Pintura, el artista lucha con un elemento inasible, espiritual: la luz [1975-76, p. 11 y ss.]. Para dominarla utiliza el *valor* (claroscuro, contraste, paso directo de la luz a la sombra), el *valor-color* (gradaciones que van del blanco al negro) o el *color puro* (yuxtaposición directa de distintos colores). En función de la luz están las proporciones, la com-

posición, perspectiva, volumen, diseño, relación figura-fondo, planos, movimiento, etc. "La luz pictórica no sirve para iluminar, como si fuese algo venido desde afuera. Ella ilumina desde adentro. Una cara, una mano, en un cuadro de Velázquez, Rembrandt o George de la Tour es fuente de luz, a pesar de hallarse presentes antorchas o velas en sus cuadros", [1975-76, p. 18]. Esta espiritualización del color vale también para la oscuridad y para la gama de los fríos. Se trata siempre de luz, o de tensión, de antítesis con ella.

LA ATMÓSFERA real, física, puede recortar las cosas con toda nitidez y claridad (por ej., después de un día de lluvia), lo cual tiene correspondencia —pictórica, no mimética— con el *valor* o el *color puro* como en Matisse; o bien difumar los seres, creando contornos atenuados, diluidos, como el *sfumato* de Leonardo da Vinci (*valor; valor-color*). Pero en

---

*En la Pintura, el artista lucha con  
un elemento inasible: la luz.*

---

la Pintura la imagen vale por su presencia en el *plano del cuadro*. No se trata de un achataamiento de los seres, sino de un *plano-luz*, que contiene, virtualmente, infinitos puntos<sup>2</sup>. A este medio debe enfrentarse el pintor, sin que el plano lo someta a una rígida geometría bidimensional, que limite el operar creador, y sin que el plano se enajene; es decir, hay un equilibrio entre la tridimensionalidad ilusoria y la bidimensionalidad del plano. Por esta razón el término *atmósfera* (atmós: vapor; sphaira: esfera) sugiere la *aespacialidad* de la Pintura, el asincronismo que logran las tensiones de las atmósferas parciales entre planos,

figura-fondo, sectores claros y oscuros, calidez y frialdad colórica, los elementos de la composición, perspectiva y construcción, etc.). A su vez, el *asincronismo pictórico* se logra en el ritmo de la obra, movimiento, multiplicidad de puntos de vista, yuxtaposición de planos que se abren a tiempos no simultáneos, pero que en la obra pictórica aparecen a la vez, etc.

LA PINTURA conforma un cosmos que no nace ni del *color local*, que reproduce el color habitual de las cosas sin otra finalidad que la imitación servil; ni del *chroma* que exagera el color, para producir una copia sentimentaloides, ni del *color-convención* (negro-muerte, rojo-pasión, verde-esperanza, etc.), ni de las leyes de la óptica, sino de la intuición del artista. Se comprende que tal intuición <sup>no</sup> actúa a capricho del autor: "así como la composición musical comprende muchas melodías (o por lo menos sus variaciones) que obedecen a un ritmo básico y están en relación a la armónica, así también un cuadro tiene sus propias atmósferas, o por lo menos sus variaciones, que obedecen a un ritmo básico y a una armonía colórica. No se excluyen los contrastes de las "partes" atmosféricas, que en la Pintura empiezan con el blanco y negro", (1975-76, p. 17).

EL VOLUMEN es el medio de expresión específico de la Escultura, [1966, pp. 184-196]. Del volumen creado por la Escultura se origina la *figura-símbolo* ("*figura*" en el sentido de cuerpo físico, que ocupa un lugar en el espacio).

LA ESCULTURA luchó arduamente para liberarse de la sumisión a que estaba sometida por la Pintura y Arquitectura: el color, la luz, deben estar en función de la fuerza, suavidad, angulosidad, sinuosidad, etc., de los volúmenes y no al revés; la Escultura, *como tal*, no puede estar en función de los recintos arquitectónicos, sino crear un espacio propio, que circunda a la obra, rodeándola en función de ella y que depende de cada obra. Hay esculturas que nacen para un espacio abierto, una plaza, un cerro, etc.; otras que solicitan un lugar pequeño, íntimo. El P. Kupareo insiste,

---

<sup>2</sup>cfr. IVELIĆ, RADOSLAV. *La Inefabilidad Pictórica*. En "AISTHESIS" Nº 9, p. 45 y ss.

además, en que la Danza es la tentación más fuerte para el escultor. Mover los volúmenes, darles vida, dinamismo... pareciera que la Danza es el impulso primigenio de la Escultura; pero los volúmenes escultóricos no pueden estar en función del movimiento, sino al revés: es un dinamismo interior, (*asincronismo escultórico*) que surge de los volúmenes mismos sin salirse de ellos, sin proyectarse más allá de la obra escultórica misma. Por fin, en el otro extremo está la rigidez absoluta de los volúmenes, donde la Escultura muere porque no hay conflicto, diálogo entre sus partes, al ser los volúmenes indiferentes entre sí.

LA FIGURA-SÍMBOLO tiene una *actitud* definitiva, irrepetible, irremplazable: una estatua que representa al ser humano rompe las proporciones del cuerpo, para crear otra armonía: un asincorismo que se expresa en los volúmenes. Buscar una correspondencia con la anatomía científica es rebajar la creación escultórica a una copia de la realidad. Gerhard Marks, escultor contemporáneo alemán, en una de sus obras dedicadas al ciclo "*Prometeo Encadenado*", hace que la figura humana de este personaje de la mitología griega forme, con su cabeza abatida, los brazos encadenados, el cuello, la cabeza y parte del hombro, un círculo que ningún ser humano podría lograr con los volúmenes que les son propios, pero que, a la vez, produce una oquedad en vez de destacar el torso. Y sin embargo, en la escultura no hay deformidad sino transfiguración del cuerpo; creación de una figura-símbolo que muestra un volumen tan desolado como el interior del hombre actual. Las cadenas no son ya dictamen de los dioses de la tragedia griega: *es el hombre su propio verdugo*.

EL ORDEN arquitectónico, [1969, pp. 21 y 55], consiste en crear un espacio dentro de un lugar. Es, si se nos permite el término, una *espacialización* que surge abriendo caminos, parques, casas, hospitales, teatros, iglesias, ciudades, en fin, entornos humanos y no guaridas de seres irracionales. Cubos, cilindros, paralelepípedos, conos y todos los cuerpos geo-

métricos imaginables no son en la Arquitectura sólo una abstracción matemática, sino que encarnan —incluyendo las cualidades de los materiales utilizados y del entorno natural— los sentimientos humanos: protección, tranquilidad, meditación, misticismo, expansión del espíritu, conmemoración, perpetuación... el ser humano se abre al *orden arquitectónico*, en su ser integral: cuerpo y espíritu. Su casa, su ciudad, su entorno no aplastan, no oprimen, aunque sean delimitaciones espaciales pequeñas, sino que ensalzan las funciones que el hombre debe cumplir. El principio del asincorismo, del Dr. Kupareo, adquiere toda su relevancia en la Arquitectura, arte que *transfigura la función del lugar*, [1969, p. 31], aunque, como ocurre en todo arte, no puede separarse del asincronismo. Citemos sólo algunos ejemplos propuestos por el Dr. Kupareo, de los *diálogos* espaciales que puede producir el asincronismo arquitectónico: en-

---

*Todos buscamos la armonía dentro  
de nosotros y con los demás.*

---

tre pilares, pilastras, arcos y bóvedas; entre el movimiento de las masas y la autonomía de las partes; entre las formas agitadas y la composición que les da unidad; entre la tensión de fuerzas exteriores e interiores; entre las superficies abiertas y cerradas de las paredes; entre el color y el volumen; entre las murellas-vidrios y las superficies continuas del muro; entre la forma de la planta y los límites del espacio a disposición, etc.

LA CAPACIDAD de sugestión y de inefabilidad de la Música ha dado origen a teorías que consideran esta clase de arte como un mero juego de sonidos armónica y melódicamente dispuestos. Pero en la Música, como en todas las artes, está presente el entendimiento,

a través de la *razón estética*. La *melodía* es el *alma de la obra musical* [1965, p. 95], pero no debe pensarse en ella en el sentido habitual de sonoridades agradables al oído, puesto que si ésta fuese la razón de ser esencial de la Música, se rebaja este arte a un nivel sensual. La melodía incluye el ritmo, la armonía y el timbre, y se revela en la superación de las distintas tensiones de la obra musical: interválicas, tonales, tímbricas, rítmicas, etc. Nace así el *asincronismo musical*, que transfigura el movimiento sonoro, aunque, para ello, como ocurre en la música actual, “*se eleve la disonancia al rango de principio, acentuando más y más las tensiones sonoras*”, [1970, p. 14]. En este sentido el P. Kupareo compara la Música con la Poesía hermética moderna: “*Las líneas politonales superpuestas nos recuerdan las metáforas superpuestas que, aparentemente, como aquéllas, no tienen relación entre sí*” [ibid.]. Toda clase de arte propone, en virtud de la relación de razón estética, tensiones entre las imágenes que les son propias. La evolución de las formas artísticas depuran cada vez más dichas relaciones, obligando al apreciador a un esfuerzo de adaptación. La Música nos sorprende con movimientos sonoros que no esperábamos; este *asincronismo* se vuelve símbolo en la melodía, como dijimos más arriba, a condición de que entendamos que nada es gratuito en la Música; hay que acostumbrarse a la naturaleza de su “hablar”: a nadie se le ocurriría expresar un amor tierno y callado, a través del retumbar de los tambores; como tampoco expresar una fuerza primitiva y salvaje, a través de un violín. La Música transfigura la naturaleza del movimiento sonoro, elevándolo a sentimiento intuido. Por otra parte, el *asincronismo* también está presente en la obra musical, al sugerir espacios abiertos, cerrados; sonidos lejanos, cercanos, etc., que contienen, al relacionarse, una “idea” (sentimiento intuido). [cfr. 1974, p. 18 y ss.]

ESCLAREZCAMOS QUE una obra musical está formada por varias melodías particulares, o al menos sus variaciones, pero reciben su sentido estético y, por lo tanto, su unidad, de la

*melodía-símbolo* que le da el ser a la obra misma.

LA MOLPÉ (del griego: melodía danzable) no debe asociarse con la música que acompaña a la danza o al ballet, puesto que no necesita de aquélla para existir. La *molpé* es un término que sugiere la plenitud significativa del cuerpo humano en la danza: los movimientos no son gimnasia o acrobacia que valen como destreza física, sino que revelan los sentimientos humanos, elevándolos a intuición, a símbolo estético.

EL PASO coreográfico, medio de expresión de la danza, no debe relacionarse exclusivamente con el movimiento de los pies, sino como unidad de movimiento corporal. El movimiento coreográfico supone no sólo el asincronismo sino también el asincronismo: el cuerpo humano, en su desplazamiento, origina líneas, diseños y volúmenes virtuales; y la

---

*En la danza ya no miramos sólo los  
cuerpos, sino sentimos que es el alma  
que mueve a todos.*

---

escenografía, el vestuario y la música están en función de ellos. La contracción y expansión del cuerpo; su rotar, ondular, acelerar, retardar, etc., van interrelacionando tiempo y espacio, creando tensiones que se muestran en la danza moderna en la inclusión de aparentes descoordinaciones entre los miembros y partes corporales, o entre grupos de ejecutantes. Son tensiones expresivas, estéticamente inteligibles en el principio superior que les da unidad y sentido: la *molpé*.

EL P. KUPAREO en su ensayo inédito *La Pintura y el Ballet*, compara la figura humana en el Ballet, con el cuerpo humano transfigurado, que tiene “*dotes específicas, como lo enseña St. Tomás de Aquino (Summa Theol, III, 45, 2). Tal cuerpo es ágil, es decir, ligero,*

*expedito en los movimientos, puede trasladarse fácilmente de un lugar a otro; es sutil, es decir, puede penetrar el otro cuerpo; es claro, por el resplandor que lleva dentro de sí; es impasible, incapaz de padecer. No cabe duda que la dote principal que se nos parece a primera vista, es la agilidad. Nadie piensa, sin embargo, en los sufrimientos físicos de los bailarines; ni ellos mismos. Sus movimientos aún los más azarosos, nos parecen espontáneos, llenos de complacencia. Los cuerpos de los bailarines parecen compenetrarse e irradiar el calor humano, así que ya no miramos sólo los cuerpos, sino sentimos que es el alma que mueve a todos"*

Así como en la Música las melodías particulares se unen para conformar la *melodía-símbolo*, en el Filme los encuadramientos particulares reciben su significación estética del *encuadramiento-símbolo* que es la obra filmi-

---

*El Filme no puede contarse con palabras, ni el encuadramiento identificarse con el marco escénico del Drama.*

---

ca como unidad. Por supuesto este conflicto de imágenes fílmicas que conlleva una relación de razón estética y no una simple relación de causa a efecto, incluye las secuencias, escenas, planos, angulaciones, movimientos de la cámara, formas de paso y todos los demás significantes que determinan la manera de existir del encuadramiento.

EL P. KUPAREO compara al Filme con otras clases de arte, entre ellas, la Novela y el Drama, para señalar su especificidad [1964, pp. 153-178]. Esclarece cómo la "narración" fílmica no puede contarse con palabras y cómo el marco dinámico del encuadramiento no puede identificarse con el marco escénico del Drama. Pone en evidencia, de este modo, el pre-

juicio de asimilar el lenguaje del Filme, a esas clases de arte.

EL CONCEPTO de asincronismo y asincronismo (v. § Arte y Símbolo), resuelve no sólo el problema de la capacidad creadora del Filme, sino también el de la relación entre el color y la Música (y el sonido y ruido en general), respecto a la imagen fílmica: "*el sonido no sólo acompaña a la imagen visual o la comenta (esto sería sincronismo) sino que "habla" de lo que no se puede ver en la pantalla... el valor del color no consiste, estéticamente hablando, en ver un cielo "azul" o un prado "verde" Esto podríamos imaginarlo también en una película en blanco y negro. Pero cuando el color nos sugiere el ambiente, o cuando nos explica el trasfondo psicológico o patológico de la intriga, o cuando intensifica el ritmo, etc., sentimos que el color no sólo acompaña a la imagen, sino que dice lo que ésta no podría expresar*". [1964, pp. 169-70]. El Filme reclama su autonomía como arte, y los estudios del Dr. Kupareo lo prueban.

HEMOS VISTO que en todas las obras de arte los símbolos parciales alcanzan su verdadero sentido estético en el símbolo total, que es la obra misma. La *Poesía* transfigura la función denominativa del lenguaje. La palabra se vuelve metáfora; pero no *metáfora-símil*, donde se impone una relación cuasi real. sino *metáfora-símbolo* [1965, p. 23 y ss.], es decir, signo absoluto que ilumina los símbolos aislados, particulares, que entran en el poema.

LA METÁFORA-SÍMBOLO no supone necesariamente la traslación de sentido de todas las palabras dentro de la obra, sino que la denominación deje de tener un valor funcional, pragmático: el verbo se hace signo y objeto a la vez, incluyendo "*no sólo la fuerza creadora del poeta, su temperamento, etc., sino también los valores intrínsecos y extrínsecos de la palabra (dinámicos, acústicos, visuales, etc., así como la psicología y sociología del pueblo, geografía de la región, etc.)*". [1970, pág. 35].

LA POESÍA, por su posibilidad de unir en la cadena verbal palabras aparentemente contradictorias e imposibles de conectar; de dis-

locar la sintaxis; de alterar la función de preposiciones, adverbios, verbos, etc.; de utilizar enumeraciones supuestamente caóticas, por citar sólo algunos procedimientos estilísticos de la poesía, tiene una posibilidad enorme de lograr el asincronismo y el asincorismo estéticos: *las imágenes poéticas son, más bien, de tipo eidético, a causa de su vivacidad, riqueza de pormenores y plasmabilidad por parte del individuo. Por esta razón, producen una casi abolición del tiempo y del espacio* [1975, p. 33], lo que permite al soliquio la interiorización de todo el cosmos.

FINALMENTE, OBSERVEMOS que, figuras literarias, verso medido, verso libre, estrofas, etc., están en función de la metáfora-símbolo. El uso de las figuras literarias depende normalmente de la visión del mundo del poeta: la fisonomía de la metáfora-símbolo de Pablo Neruda incluye la hipérbole para expresar el

---

*Un personaje dramático no puede corresponder, en su totalidad, a una persona concreta.*

---

desencuentro de las dimensiones físicas frente a las espirituales; Pedro Prado a su vez, se expresa fundamentalmente a través de paradojas y antítesis, que revelan el contraste entre las imperfecciones y limitaciones del hombre, como ser compuesto de alma y materia, frente a la búsqueda y hallazgo de la perfección espiritual.

LA *palabra dramática* es, entre las artes de la palabra, la más fáctica. En este sentido se opone —por el medio de expresión, pero no por su posibilidad de crear— a la poesía: el drama es concebido por el autor con todas las virtualidades para ser escenificado, objetivado; la Poesía, en cambio *subjetiviza* el cosmos.

EL *diálogo*, como medio de expresión del Drama, expone directamente los conflictos hu-

manos a través de los personajes. Son estos últimos los que constituyen la problemática estética de esta clase de arte.

EL *personaje-símbolo* supone una conexión íntima y directa con la persona humana y no con metáforas, colores, volúmenes, sonidos, etc. Dejar que los recursos escénicos y los medios expresivos de otras artes pasen a primer plano resulta un evidente escape para la complejidad del operar dramático. Pero todos estos recursos deben estar en función del personaje dramático y no al revés: el asincorismo de la puesta en escena surge del conflicto del protagonista con el antagonista, es decir, de la pugna interior, de las actitudes psíquicas que el dramaturgo transfigura. *Un personaje dramático no puede corresponder, en su totalidad, a una persona concreta* [1966, p. 11].

HEMOS DICHO en un ensayo nuestro<sup>3</sup>, que el Drama está basado en la transfiguración dialéctica, es decir, conflictiva, antitética, del diálogo. De allí su capacidad para objetivar lo interior humano que sale afuera corporizado de una manera "descomunal" (en el sentido estricto de fuera de lo común): la fatalidad y los remordimientos de Edipo se yerguen inconmensurables a través de los siglos; la bondad de **Violene** vuela hasta envolverse con la fuerza de la Bondad Divina; la astucia de Yago hace que la maldad adquiera un aliento ponzoñoso aniquilador; mientras que para Enrique IV, de Pirandello, hasta las más ocultas intenciones de sus antagonistas se hacen transparentes.

HAY, EN el dinamismo psíquico del *personaje-símbolo*, un asincronismo que, paradójicamente, sugiere, sin constituir una exageración, una hipérbole, mayor "realidad" que las acciones que ejecutaría una persona concreta en la misma situación: el personaje-símbolo *absolutiza* dicha acción; la persona real sólo la alcanza por *analogía*. En la tesis que hemos defendido en nuestro ensayo sobre Pirandello<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup>IVELIĆ, RADOSLAV. *El Drama*. En "AISTHESIS", Nº 6, Stgo., 1971, p. 59.

<sup>4</sup>Ivelić, Radoslav. *La Vida que te Di*, de Luigi Pirandello. En un mismo volumen con Kupareo, Rai-

expusimos que en Ana Luna, protagonista de *La Vida que te Di*, su hijo muerto no vive en sus recuerdos, en su calidad de remembranza de la vida real, donde recordar hechos pasados es *como si* estuviesen presentes. En Ana Luna el *como* desaparece: *el hijo está vivo, en ella*.

LA ACTITUD psíquica de Ana Luna se torna símbolo (y no expresión patológica, o de crisis de un sentimiento) de ese compartimiento maternal tan profundo, tan propio de su condición; pero que una madre concreta sólo puede alcanzar no asincrónicamente sino sincronizada con las motivaciones puramente reales, conscientes, inconscientes, normales, patológicas de la actividad de su mundo psíquico concreto; en ese mundo donde el recuerdo es un fenómeno más y no un *ser-en-sí* (v. § Arte e Idea).

Nos VEMOS en el escenario dramático como no podemos ser. Como quisiéramos ser.

*Para que una novela tenga valor artístico, su tiempo y espacio deben ser transfigurados.*

Como no quisiéramos ser.

Absolutamente.

SIENDO LA Novela *una clase narrativa de arte, como el filme, pero con distintos medios expresivos, es menester aplicar también a ella la teoría del asincronismo y asincorismos estéticos para distinguirla de una simple crónica socio-histórica o de un reportaje gráfico* [1968, p. 11]. En la Novela, el *acontecimiento-símbolo* incluye a los personajes, tiempo, espacio y narrador (que no se identifica con el yo empírico del novelista).

EL ACONTECIMIENTO novelesco, por impli-

car la noción de pasado, de lo que ya sucedió, permite al novelista el juego del tiempo y del espacio. El pretérito puede contarse libremente; la novela no es sucesión mecánico-temporal (sincronismo), ni contigüidad natural del espacio (sincorismo). Para convertirse en vida, en sentimiento intuido, hace que el tiempo se condense, se prolongue morosamente, retroceda, salte, se anticipe, se mueva en círculos o en espirales, yuxtaponga y funda planos del pasado, del presente y del futuro. Y el espacio se pliega o se despliega ante este dinamismo, dejando de ser receptáculo neutro y homogéneo, para entrar en simbiosis o en abierta pugna con el ser humano que lo habita.

UNA TENTACIÓN existe para el novelista en el operar del tiempo y espacio novelesco: que estas categorías sigan la dinámica del psiquismo, consciente o inconsciente, que también salta, funde, retrocede, condensa, desplaza tiempos y espacios al compás con las leyes psíquicas. Pero la corriente de la conciencia, en la novela, debe sugerir tiempos y espacios contemplables, y no sólo experimentables, por ser relaciones de razón estética, como ocurre con toda obra de arte.

EL TÉRMINO *acontecimiento*, al emplearse tanto para las obras novelescas como para las dramáticas, podría —pensamos— ser substituido en el caso del acontecimiento-símbolo de la Novela, por la expresión *nueva-símbolo*. Esta palabra (*nueva*) implica en su denotación un carácter narrativo, que el drama no posee; está asociada con los conceptos de noticia, información, es decir, con lo que ya pasó. Además, etimológicamente, el término novela procede de *nueva* (noticia).

EN LA ANTIGÜEDAD el *ángelos* (nuncio, mensajero) traía las *nuevas* de los dioses. En el Evangelio Cristiano los evangelistas entregan a los hombres la *buena nueva*. Paralelamente, el autor épico daba razón de las *nuevas* de los héroes, mientras que nuestros novelistas actuales nos relatan los pequeños hechos de la vida cotidiana, protagonizados por personajes simples comunes, anónimos...

Y, SIN EMBARGO, en una novela artística,



detrás de los acontecimientos hay también una *nueva*, una primicia noticiosa que revela en la existencia cotidiana un trasfondo de trascendencia; la noticia de lo inédito, de lo indecible en una crónica o en un reportaje.

"NUEVA" QUE se manifiesta en aquel corazón de plomo del *Príncipe Feliz*, de Oscar Wilde, que no pudo fundir el calor del horno; rompiendo, de este modo, las leyes de la física, pero no las del amor.

CONCLUIMOS ESTE ensayo con las siguientes palabras del Dr. Raimundo Kupareo, que hacemos nuestras:

*La belleza es un fenómeno completamente humano, que Dios nos ha dado para intuir en un objeto bello la perfección del ser, tan deseada por el espíritu. Es un juego, una sugerencia, pero un juego puro, una sugerencia espiritual. No cabe duda de que la satisfacción máxima en el orden natural la experimentan los filósofos y los artistas. Sin embargo, es*

*verdad lo que dijo René Le Senne, que estas dos démarches de l'esprit demuestran nuestra imperfección: la filosofía y la ciencia se basan en la abstracción; el arte en la arrealidad [puesto que es un símbolo, una ilusión de identidad con la cosa significada]. Esta misma imperfección nos lleva a admitir un Ser Perfecto. Los artistas son imitadores del Creador, pero sólo por analogía. Nadie, excepto Él, puede con su palabra sacar los seres de la nada. Para Él bastaba un 'Fiat', para que todo apareciera en su perfección y plenitud. El artista trabaja con la materia, que rehusa doblegarse al soplo del espíritu. Su obra sólo sugiere la perfección del ser. No obstante, esta sugerencia tranquiliza más a nuestro espíritu que las abstracciones científicas y filosóficas, porque somos hombres; es decir, queremos ver, mirar, oír, palpar —metafóricamente, se entiende— las esencias que están ocultas en los objetos [1964, págs. 153-154].*

#### OBRAS CITADAS DEL DR. KUPAREO

- |        |   |           |  |
|--------|---|-----------|--|
| [1964] | El Valor del Arte. (Stgo., Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones Estéticas).                            | [1968]    | El Tiempo y el Espacio Novelescos. (En AISTHESIS, N° 3).                   |
| [1965] | Creaciones Humanas. Primera Parte: La Poesía. (Stgo., Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones Estéticas). | [1969]    | Filosofía de la Arquitectura (En AISTHESIS, N° 4).                         |
| [1966] | Creaciones Humanas. Segunda Parte: El Drama. (Stgo., Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones Estéticas).  | [1970]    | La Poesía desde su Esencia (En AISTHESIS, N° 5).                           |
| [1967] | La Dialéctica de la Crítica de Arte. (En AISTHESIS, N° 2).  | [1971]    | La Educación Artística. (En AISTHESIS, N° 6).                              |
|        |   | [1972]    | El Arte, Valor Humano por Excelencia. (En AISTHESIS, N° 7).                |
|        |   | [1974]    | La Armonía Musical y la Armonía Humana. (En AISTHESIS, N° 8).              |
|        |   | [1975-76] | La luz, Elemento Esencial de la Expresión Pictórica. (En AISTHESIS, N° 9). |