

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA ANTE LA NARRACIÓN MÍTICA

Por LEOPOLDO JOSE BARTOLOME

Nos proponemos presentar en este pequeño trabajo, algunos elementos que puedan servir como punto de partida para la interpretación de un fenómeno tan complejo como lo es la emoción estética. Nos interesa particularmente el problema de la presencia o no de esta emoción en la percepción de la narración mítica por parte de aquellos hombres para los cuales ésta tiene vigencia. Es decir, no intentamos abordar el problema de nuestra vivencia estética ante las narraciones, sino el de si es posible hablar de un momento semejante en los pueblos míticos; pueblos que *viven* la forma de pensamiento que se transluce en el mito y para quienes éste adquiere su verdadera significación existencial.

Dejaremos de lado el intentar definir lo "bello" en sí, dado que está fuera de cuestión y es reconocido el condicionamiento cultural de este concepto. Sin embargo, la experiencia estética no se agota en el reconocimiento de lo "bello", ni mucho menos, sino que lo desborda hasta permitirnos considerarla una actitud humana que tras-

ciende el marco individual de las culturas. Del contacto del hombre con el mundo fenomenal surgen diversas estructuras de conducta, a su vez basadas en las estructuras cognoscitivas y efectivas derivadas de esa interacción. De todas estas formas, la que presenta mayores dificultades para ser tomada como objeto de análisis, por su extrema subjetividad, es la emoción estética. A este respecto debemos establecer una diferencia entre la *estética* y la *experiencia estética*.

El primer término implica una elaboración intelectual de la experiencia en sí; elaboración que constituye un fenómeno paralelo a la emoción, referido a ella, pero que no forma parte de la misma. Las estéticas se elaboran *sobre o en base* a las experiencias estéticas, o, para precisar aún más, sobre los productos de las mismas: las obras de arte. La estética es siempre "a posteriori"; es un pensar sobre algo que está dado y en cuyo origen y esencia no participa. Ninguna estética manifiesta ha dado origen a obras de arte de verdadera importancia, por lo general los críticos se encargan de descubrir la estética implícita en las mismas. Por otra parte, las estéticas son productos específicos de las distintas culturas y momentos históricos, de modo que poco nos podrían ayudar en la consideración de la emoción estética de los pueblos llamados primitivos.

Volviendo a la experiencia estética, las opiniones divergen en cuanto a su génesis y significado. Carrit [1965, p. 13] considera que la misma consiste en encontrar o hacer a ciertos objetos o imágenes sensibles, *expresivos* de nuestros sentimientos o estados de ánimo, aclarando que si la experiencia fuera descriptiva entraría en el campo de la

psicología. La escuela de la "endopatia" ve en el sentimiento que nos ocupa el producto de una "imitación interior" que haría que vivamos nuestras emociones en un objeto percibido. Cassirer [1965, p. 207 y ss.] ve en la imitación un instinto o tendencia fundamental en la naturaleza humana y considera que de la misma proviene el goce estético. Es decir, que consistiría en cierto modo, en la percepción de una objetivación "condensada" de de nuestras propias emociones.

La escuela estructuralista ve el origen de la experiencia estética en la percepción de estructuras (patterns, gestalt) en las cuales se manifiesta una armonía que no estaba implícita en los elementos aislados. Por su parte, la estética de influencia psicoanalítica ve en la experiencia estética y en las plasmaciones artísticas la liberación o "sublimación" de emociones subconscientes o inconscientes. A nivel colectivo, en el arte de una cultura se verían reflejados los conflictos y tensiones que subyacen a la misma. Estas características serían particularmente evidentes en el arte primitivo, ya que, contrariamente a lo que se cree, sus formas están mucho más standarizadas que en el arte moderno, de manera que lo psicológico colectivo se manifiesta en sus plasmaciones con menor margen de variabilidad individual.

Sin entrar a discutir cada una de estas hipótesis, creemos que todas contienen algo de verdad y que ninguna de ellas, por separado, cubre todo el campo de la emoción estética. Sin embargo, la pasión simbolizadora del ser humano, en última instancia la característica que lo define como tal, nos ofrece un punto de partida para la consideración de la emoción estética.

De la relación ambivalente entre simbolización y el mundo noumenal de la naturaleza, es decir, del hombre como animal simbolizador, creador de cultura y el hombre como ser desarraigado de la naturaleza, librado a la angustia de la consciencia, surge en parte la dialéctica que nos permitirá aproximarnos a la vivencia de la emoción estética.

Si siguiendo a Cazeneuve [1967] vemos en el arte un intento de percibir la armonía que no está dada en los fenómenos brutos, en negar la escisión entre el sujeto y el objeto, para remontarnos a una armonía anterior a la misma, comprenderemos la proximidad de la apreciación estética con la mentalidad arcaica. Esta última trata de superar la escisión reconciliando al sujeto con el objeto, y no intentando volver a un estado anterior como el arte. Pero ambas recurren al fondo común de los arquetipos colectivos y otorgan extrema importancia al sueño, a menudo identificado como una de las formas de volver al tiempo de los mitos. Sin embargo y paradójicamente, esta sed de reencontrar la armonía perdida debe manifestarse a través del elemento mismo que nos separa del ser-en-sí: el símbolo.

En este punto convergen nuestro camino y el de la interpretación gestáltica, dado que la percepción de estructuras constituye un grado aún mayor de simbolización. De allí el carácter contradictorio de esta búsqueda de la armonía preexistente y el germen disociador que llevará al mito de un ser verdadero a un ser-como-sí, una vez perdida la sacralidad que fundamentaba su realidad ontológica. Una vez ocurrido esto, el elemento estético en el mito adquiere el papel que nos permite considerarlo una plasmación artísti-

ca y por lo tanto librada a la frustración de ese objetivo imposible de reencontrar la armonía original. A este respecto, Cassirer [1959, p. 104] dice que:

“(El arte)... sólo alcanza su función puramente representativa y específicamente estética cuando el círculo mágico, al cual lo limita la consciencia mítica, es roto, y reconocido no como una forma mítico-religiosa, sino como una particular especie de formulación.”

Si comparamos la narración con las artes plásticas desde el punto de vista del acto creador y de la percepción estética del resultado, veremos que las dos formas presentan características simétricas pero inversas en su dirección. Mientras que en las artes plásticas el acto creador consiste en la integración de los elementos que representan el dato para el artista, en una estructura significativa, descubriendo así, tanto para el creador como para el espectador una armonía que no estaba en el dato. En la narración, es una estructura la que nos permite crear el objeto.

Aclaremos un poco este punto. Tomemos el caso de un pintor que traslada un paisaje a la tela. Tanto para él como para los espectadores de su obra, la realidad de la cual, la misma es una representación, una imagen, es percibida, aunque no vivida, de la misma manera. Pero ante la pintura la emoción que se siente es diferente a la experimentada ante el paisaje natural. No la vivenciamos como representación de algo que es, sino como una realidad que funda su ser en otro nivel. Podríamos decir que la emoción que suscita no sólo es diferente sino superior a la experimentada ante el “modelo” de la obra. Lo que sucede es que los acontecimientos y las cosas, contingencias en la realidad bruta, se ordenan en una

estructura que los relaciona y descubre al conocimiento, pero principalmente a la emoción, aspectos que no le correspondían en cuanto datos de la percepción primaria. En la obra de arte no sólo vivimos la realidad en forma humana, sino que la vivimos en forma más significativamente humana y por lo tanto verdaderamente reveladora, ya que "nuestro mundo" es un mundo *para* el hombre.

De esta percepción intensificada y reveladora previene la emoción estética, ya que, como dice Lévi-Strauss [1954, p. 48]:

"el espectador... descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento."

Como dijimos antes, en la narración este proceso se da en forma simétrica e inversa. En ella, es una estructura la que nos permite crear el objeto y no el objeto el que nos descubre la estructura. La narración provee una estructura en la cual los acontecimientos se vuelven significativos y pierden su carácter contingente. Los mismos, que en la vida diaria aparecen como desconexos y "abiertos", se "cierran" en la narración. La emoción estética proviene, en este caso, de descubrir al objeto como significativo.

Lo dicho anteriormente sirve para caracterizar a la narración en general y específicamente a la estructura narrativa desacralizada, es decir, sujeta a la contemplación estética. Pero cuando nos enfrentamos con la narración mítica las cosas cambian. Los acontecimientos del mito son acontecimientos fundadores, son los que otorgan *ser* a la realidad y por lo tanto significativos en sí mismos. Los espectadores no escuchan el mito sino que participan de él y en él, en tanto son gracias al mito que funda su existencia así como

la de todas las cosas. No puede darse una separación objeto-sujeto que permita la contemplación estética, dado que la misma, como dice Cassirer parafraseando a Kant "es por completo indiferente a la existencia o inexistencia de su objeto" [1959, p. 117].

De lo último se desprende que la caracterización que hicimos de la emoción estética ante la narración en general no es suficiente para permitirnos inferir la actividad del hombre mítico ante la narración. La aproximación más validera podríamos establecerla con la actitud del hombre religioso que escucha la lectura o lee su libro sagrado. Aún así el paralelo dista de ser exacto, ya que entre el oyente y el texto sagrado existe ya una distancia que no se da entre la narración mítica y sus oyentes. Con las debidas salvaguardias, podríamos establecer cierto paralelismo con la actitud del niño ante las narraciones.

En los mismos, el interés por las narraciones surge de una necesidad adaptativa de búsqueda y formulación de estructuras que le permitan incorporar situaciones y objetos de manera que se vuelvan significativas para su vida. Piaget [1959] ha mostrado como este esquema es de naturaleza fundamentalmente afectiva y se estructura en base a participaciones y categorías que presentan gran semejanza con las definidas por Levy-Bruhl para la mentalidad mítica. El interés de los niños por las narraciones varía de acuerdo a la edad y se centra en aquellas que coinciden con su ubicación en la línea de creciente abstracción que encuentra Piaget en el proceso de construcción de lo real y formación de símbolos por el niño. Esta línea, que va desde la estructuración de las percepciones viven-

ciales de los objetos (niños pequeños), la de acciones (niños mayores y adolescentes) hasta la de categorías y preceptos (adultos), marca su interés por los cuentos de hadas, los de acción y, finalmente, los que podríamos llamar "morales". Lo que atrae en ellos es que consisten en estructuraciones significativas de las vivencias afectivas correspondientes a la percepción del mundo del individuo. Niels Fock señala actitudes de este tipo entre los Wivai del Amazonas y concluye diciendo:

"No existe una sola percepción correcta del mito, así como no existe una versión correcta. Un mito dado es percibido de diferente manera según cuál sea el estado mental o la situación social del oyente, el cual vivirá con mayor intensidad las partes o motivos que lo afecten" [Fock, 1963, p. 98].

Vemos así, que la consideración de las actitudes del niño ante las narraciones puede servirnos de ayuda para comprender la de los primitivos. Pero tampoco aquí el paralelismo es completo. Nos falta considerar un elemento fundamental del mito: su sacralidad. Esta sacralidad proviene del hecho de que el mito es la manifestación del tiempo original, del tiempo fundador, ontofánico. Por consiguiente, es la puesta en presente de la armonía primordial perdida por el hombre. Vivir ese tiempo, es vivir la armonía previa a la separación sujeto-objeto. El pensamiento que estructura los acontecimientos que en él suceden es un pensamiento no intelectual, no racional, un pensamiento participacionista y por lo tanto más natural para el hombre, más de acuerdo con sus esquemas afectivos.

De esto surge el goce de vivir el mito, de reintegrarse a la armonía

perdida y de volver inteligible al mundo y a la vida. De allí surge la emoción estética: sobre el filo aterrador del mundo no significativo, de la contingencia, del significado "cero", surge la belleza de la cosmología total, del universo con sentido. Por eso la narración se convierte en una dramatización en la cual todo el auditorio participa, como es posible advertir de las descripciones de Malinowski en las *Tobriand* [1963, págs. 34 y 35] y Jacobs entre los *Clackamas* [1959, p. 3], para citar algunos ejemplos, por lo demás muy abundantes.

La narración constituye un plano, un "mapa" codificado que permite, tanto al narrador como a los oyentes, vivir sus emociones en un campo "cerrado" y significativo. Jacobs [1959], señala que la narración constituye un intercambio de signos codificados que permite a la comunidad vivir el tiempo arquetípico en un clima de alta tensión emocional. Signos que no se limitan a las palabras, sino que incluyen gestos, tonos de voz, etc.

Es así, que si bien encontramos en la experiencia estética de los niños y adultos contemporáneos, una característica común que la aproxima a la de los primitivos, en la de estos últimos aparece algo más, que la diferencia fundamentalmente. Es esta posibilidad de vivenciar durante la narración la armonía última, anterior a la separación sujeto-objeto, que en el arte se convierte ya en una aspiración siempre renovada pero condenada al fracaso. Este sentimiento perdura en el hombre contemporáneo y justifica el eterno encanto de las historias fantásticas y los cuentos de hadas.

BIBLIOGRAFIA

- CARRIT, E. F., 1965: *Introducción a la Estética*, F.C.E. Ed. ingl. "An Introduction to Aesthetic", 1948.
- CASSIRER, ERNST, 1959: *Mito y Lenguaje*. Galatea-Nueva Visión, Bs. As. 1965. *Antropología Filosófica* (Tít. orig. "Essays on Man"), F. C. E.
- CAZENEUVE, J., 1967: *La mentalidad arcaica* (Tít. orig. "La mentalité archaïque"). Siglo Veinte, Bs. As.
- FOCK, NIELS, 1963: *Waiwai: religion and society of an amazonian tribe*. Maternalmuseets Skrifter, Etnografisk Raekke, N° VIII, The National Museum, Copenhagen.
- JACOBS, MELVILLE, 1959: *The content and style of an oral literature. Clackamas Myths and Tales*. Viking Fund Publications in Anthropology, N° 26, N. York.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, 1954: *El pensamiento salvaje*. F.C.E.
- MALINOWSKI, BRONISLAW, 1963: *Estudios de psicología primitiva*. Paidós, Bs. As. (Tít. orig. "Myth in primitive psychology").
- PIAGET, JEAN, 1961: *La formación del símbolo en el niño*. F. C. E., ed. fr. 1959.