

El giro semio-estético

Fernando Franulic Depix

1.- Adiós a las cenizas de mi logos

Dicir es pensar

sostuvo el mayor representante
del nominalismo medieval
y yo soy un nominalista
contemporáneo
No me reflejo en aquel loco
que plantea Claude Lévy-Strauss
que llegará a clasificar todos los signos producidos
por el pensamiento humano
Puesto que deseo amar en la profundidad del alma
Vivir el predicado de la blasfemia
Tampoco soy el emperador Maximiliano II
que confundió a Margarita de Austria
Ni tampoco Jane Gray
que gobernó 9 días
pero supo lo que era el lujo y la exuberancia
Yo sé quién soy, como se titula un álbum de Alfredo Zitarrosa
Soy simplemente un escritor que encontró el amor de su vida
Es decir: me basta el lápiz y el papel para ser feliz
como si fuese un pícaro
un mancebo inocente
un buhonero sin dios ni ley
Quizá un alquimista perseguido
por la Iglesia asesina de lo divergente
Quizá un fraile apóstata que
espía a la curia romana
Solo me dedico a estudiar y a escribir
Solo escribo
en honor a mis amigos vivos
y a mis parientes muertos

A pesar de que mi logos
de que mi entidad racional
ha vivido tanto ensueño
que yace en cenizas
abajo

Mas, mi corazón está intacto

2.- Propedéutica de lo que deseo hablar

Los bestiarios constituyen una salida simbólica a la imaginación desbordante de todas las capas sociales en la Baja Edad Media: así, por ejemplo, los niños conocían los peligros de los bosques oscuros, las artimañas de las hechiceras, la procedencia de los dragones, en tanto que, en el campesinado, en su personalidad modal, vivían la fascinación de los animalejos y las bestias, tan reales, tan auténticas, como si fuesen sus mascotas. También, en el imaginario de los tres órdenes –nobleza, clero y capas bajas– el pensamiento medieval vivió un florecimiento de batallas extraordinarias, de hagiografías inauditas, de truhanes y malhechores que tenían al pueblo en la felicidad de una posible justicia.

No obstante, en el plano del signo la Iglesia católica campeaba desde principios de los siglos escolásticos, con la querella de los nominalistas y de los realistas, sobre las propiedades inherentes del signo verbal. En el contexto de este debate, la filosofía de Santa Tomás de Aquino constituyó la formulación más acabada de la semiótica medieval, muy bien iniciada por Roscelino de Compiègne en el siglo XII, y que muy caro les costó a Abelardo y Eloísa, ya que el nominalismo podía ser interpretado como un ateísmo, en el sentido de que Dios era solo una palabra entre otras, una marca ciega, un grito enfurecido, aunque siempre una señal a la deriva en muchas señas y no un absoluto histórico.

Según Tomás de Aquino el signo se divide en signo formal y en signo material. Deseo abordar en específico el signo formal desde el planteamiento del Aquinate: este signo está en referencia a los recovecos de la psiquis, a los juegos de la culpa y de lo lúdico, a las grandes y, también, pequeñas reflexiones, es el albor del verbo cuando se halla en el estado de su nacimiento, es decir, el signo formal es la mecánica del alma o, dicho en términos modernos, de la psiquis. Según la hipótesis que planteo, Tomás de Aquino, junto a Fray Domingo de Soto en el siglo XVI –y sus discípulos hasta el siglo XVIII como, por ejemplo, Juan de Santo Tomás–

conceptuaron el signo formal en un intento vano por apropiarse del delirio de las brujas y de otras heterodoxias, por ejemplo, la de los cátaros y de los alquimistas, una apropiación que considero vana, pues el signo formal es muy puntual y encasillado frente a un universo infinito de pensamientos alterados. El signo formal es una forma rastrera de concebir la semiosis, por ello experimento y he experimentado un giro semio-estético en mi producción teórica y literaria.

3.- El giro semio-estético que danza en mi vida

Desde que comenzó a interesarme el arte colonial, con mis escapadas ocultas al centro de Santiago de Chile, en varias oportunidades entré a los museos coloniales¹, especialmente al que pertenece a la Orden de los Hermanos Menores. Cuando por primera vez puse mis pies en el gran zaguán, mi vida se revolucionó extraordinariamente: completamente confeccionado de maderas labradas, amplio y vasto, fresco y agradable, puertas con cerrojos llenos de primor, aunque también con un ambiente lúgubre, propio de su génesis barroca.

En mi trayectoria vital ya había indagado en las ciencias del signo, a través de Roland Barthes, Iuri Lotman y Charles S. Peirce, no obstante, mi estadía en los resabios de la sociedad colonial chilena me llevó a experimentar la necesidad de incluir la estética, no como un conocimiento desde antes semiotizado, que viene a constituir la salida postmoderna al problema de la belleza, sino que la estética como pregunta sobre el sentido y la periodización del arte: por ello mi giro semio-estético confluye hacia el concepto de muerte estética, en un primer momento², para luego imbricar ambos saberes en este ensayo que presento. Sin embargo, surge la cuestión de cómo unir y, a la vez, diferenciar estos dos campos del saber. Según mi hipótesis, la semio-estética conforma el más alto conocimiento de las ciencias humanas. Así, la semio-estética, dentro de esta hipótesis, configura el sitial más excelsa de dichas ciencias, puesto que mantiene el *alma pueril* –en el sentido contrario del planteamiento de Gaston Bachelard– en todo su método cultural y en toda su diligencia sustancial. Quisiése exemplificar estas hipótesis tímidas, con una tragedia bien conocida.

¹ En la época moderna, la América hispana vive, según la historiografía tradicional, un período colonial, sin embargo, se debe tener cuidado al aplicar este concepto, ya que las pertenencias del Rey de España estaban integradas plenamente a la monarquía administrativa que fundó Felipe II. En cambio, una colonia, en su concepción moderna, implica un territorio adyacente a la metrópoli que, básicamente, subsiste para concretar una periferia que entrega ciertos recursos naturales para la realización del capital.

² Por ejemplo, con mi trabajo *La liberalización de la mirada masculina: esbozo de una identidad sexual en Chile*.

En *El Rey Lear* de William Shakespeare (publicada en su integridad en 1623), cuyas mujeres protagonistas (las hijas) traicionan al padre, una en forma agazapada y las dos restantes en forma cruel, se desenvuelve en una Inglaterra pagana, atrofiada de nubes de malos augurios, de guerras y de hambres, sin duda, es una de las tragedias más logradas del autor. Ahora bien, sobre la Inglaterra pre cristiana en aquella época se conocía muy poco, pero hoy en día, a pesar de que se conoce bastante, se ha olvidado el peso de lo altomedieval y se ha privilegiado en suma potencia conceptual la prehistoria –bajo el influjo del psicoanálisis y de la antropología postmoderna–, aunque sobre la base de teorías sobre la horda primate, homínida, mitad humana, mitad bestia, que asesina al padre y por la culpa, naciente e interior desde algún segmento del lenguaje, forja el paso a la cultura. Interesante significación, luego es Alfred Weber quien señala que la cultura desaparece y la continuidad del residuo social produce la civilización. Estas afirmaciones de Weber, justas quizá en el promedio de la historia, se condicen con una época de crecimiento del aparato colonizador. La Reina Victoria I, por dar un ejemplo, mandaba y señalaba sus dominios y bajo ella surgía, en el pensamiento del antropólogo, la estructura y la función de las sociedades llamadas “primitivas”.

Sin lugar a duda, el término “estructura” es universal y en esto quisiese continuar, puesto que desde la etnología y la arqueología es fundamental su uso, salvo cuando es una inmersión explotadora y genocida. Desde la década de 1950 el término pareciese estar atrapado por la cultura francesa, sin reconocimiento, del formalismo de Europa Oriental. Cuestiones, quizá, adjuntas al Plan Marshal y a la estratificación de la educación francesa: Roland Barthes dice en uno de sus textos que la estructura “es el residuo de una duración”. El residuo que se efectúa en la mayúscula negación de las sociedades orales que tienen ciclos, como, por ejemplo, los ciclos de la tierra, del agua, del fuego, en fin, del aire, cuestión propia de la astrología occidental, siempre a merced de persecuciones, además de aquellas que existieron en África y en América, en Oceanía y en Sudeste Asiático, pues en algunas de ellas la duración es circular y no lineal, gregoriana, retórica, poética. La famosa linealidad del Occidente, que nace en Asia Menor y se desarrolla en la Polis, es decir, la democracia de los hombres libres y su filosofía.

En cambio, en América Latina la concepción de *estructura* tuvo, particularmente, en el Cono Sur, antes de las dictaduras cívico-militares, la atención en el encadenamiento del capitalismo a nivel global, fuera de los textos canónicos de la filosofía del signo formal, fuera de los márgenes de la extirpación de las idolatrías: pienso en *Dependencia y desarrollo en América Latina* de Enzo Faletto y Fernando Henrique Cardoso. La tradición llamada occidental invade el

continente americano y, desde aquel lucro sin fin, desde aquella expliación de oro y de plata, se establece una estructura larga y sanguinaria que une Europa y América Latina en el marco del capitalismo, primero mercantil y, luego, industrial, pero en esa etapa ya había caído el mundo en las manos de las alianzas entre los burgueses y los nobles.

No obstante, en un primer momento, la cadena estructural iba desde el vientre de las mujeres de los pueblos originarios y terminaba en las arcas de los banqueros que, mientras según la ridícula imagen de Max Weber, fueron las sectas del ascetismo calvinista las iniciadoras del capitalismo moderno; mientras pueblos enteros se desangraban para lograr el oro del vestido de una dama. Y esto es una gran estructura que se mantiene hasta el día de hoy.

5.- El canon anterior: hacia la semio-estética

El problema occidental es la resistencia para revolucionar lo clásico. Por ejemplo, la historia occidental del arte, para algunos historiadores del arte, se configura a través de una dialéctica entre períodos de claridad y períodos de oscuridad, al menos desde que se creó la perspectiva lineal. Es decir: auges y decadencias, lugares plácidos y demacraciones de lo plástico, las señales de lo bello y las desventuras de lo caduco. La estética, entonces, pasa por etapas, donde debería triunfar lo recto, lo tendiente a lo llamado “clásico”, puesto que la conformación de la tradición, aunque sea rutinizada, viene para los occidentales desde la antigüedad grecolatina.

En este sentido, la *perla deform*e fue vilipendiada: el barroco, por dos siglos, no fue considerado digno de las constituciones de la belleza. La belleza, comprendida como cánones de armonía basadas en la composición de la pintura (junto al resto de las artes visuales) –y que esto permite la periodización artística: en el caso del barroco pareciera que no existiese. La famosa historia del arte E. H. Gombrich no utiliza dicha palabra en ninguno de sus capítulos, a pesar de que trata y describe la pintura de dicho período. A veces confundida con el Alto Renacimiento, otras veces vista como resabio de la Contra reforma, el barroco es tomado, por la estética, como un estilo y un momento temporal ambiguo y confuso.

La disciplina de la estética posee el estudio de lo bello, de la armonía en todas las bifurcaciones y recovecos del arte. No obstante, y generalmente, se la reduce al análisis de las artes visuales. Y dentro de este análisis, me parece que el objeto de este saber es el establecimiento de los períodos y de las épocas desde la praxis de la obra de arte. Así, existen

una multiplicidad de escuelas y tendencias sobre la concepción de la belleza, la armonía composicional de la pintura, el grabado o la escultura, e incluso sobre el mal y el buen gusto. La problemática estriba en el componente de lo nuevo y la aceptación de lo novedoso dentro la masa artística: artistas, galeristas, críticos, historiadores y teóricos.

Esta situación es, a todas luces, el centro de la discusión filosófica del arte. Desde mi punto de vista, se hallan en la historia del arte, en cada una de las épocas, los cánones de belleza, es decir, sistemas colectivos de concebir y de estructurar lo agradable al ojo humano. En toda época –a saber: conjunto de períodos– el individuo socializado necesita de la belleza para convivir frente a la devastación de la sociedad, siempre negativa al impulso de la libertad, siempre repulsiva frente a la innovación, de ahí que fueron aquellos que mandan en lo íntimo y en lo público, quienes han establecido dichos cánones. Círculo vicioso, entonces, doble trampa y nulidad interior para el esclavo, para la esclava, ya que los cánones de belleza han sido usurpados desde las grandes pirámides y los jardines colgantes.

Con el paso a la época medieval surge un fenómeno, inédito, de clausurar los cánones, pero clausurar implicó el nacimiento del arte románico y del arte gótico. Es decir: la conjunción de artes visuales y arquitectura. Técnicamente hablando, ambas épocas constituyen el *canon anterior*. A pesar de su estructura sólida, cristalina y fortificada, la poética de las formas plásticas, o sea, la intencionalidad pre-subjetiva y subjetiva del artista fue romper la clausura. Una clausura en el arte llama a fracturar el canon anterior, a enfrascarlo en bastiones de la lejanía y, en ello, los reyes y las reinas aceptaban o desaprobaban las motivaciones de cambios en los palacios y en los frescos de los muros. Así sucedió con el arte románico, para llegar a la monstruosidad gótica.

No obstante, cada artista tiene su estilo, lo que constituye otra problemática mayor: ¿canon anterior y, además, pluralidad de formas de ejecución? ¿La clausura permitía la libertad ejecucional? Según mis observaciones, la verdadera libertad (aunque dentro de una conjunción de estilos) se logró en el período barroco, en la época del surgimiento del arte moderno, sobre todo porque existió una meta-figuración y no solo una figuración compleja como en el canon anterior y en el Renacimiento. Una meta-figuración incluye el arte visual, la arquitectura, las letras y la música. La perla *irregular*, desagradable, permitió un fasto que no volvió a repetirse.

El fasto y la decadencia al mismo tiempo. Quizá otra razón por la cual el estudio del barroco se pospuso por dos siglos. Han existido historiadores del arte de casi todas las nacionalidades europeas, no obstante, ninguno deseaba aceptar aquel período de la producción artística. Luego de la ruptura del canon anterior, surge el Renacimiento y el Humanismo, es decir,

la perfección en la composición visual y el estudio no monacal de las fuentes clásicas. Entonces, vino otro canon que nadie quiso ponerle un nombre o un acabado estudio de sus estilos y formas. Esto por dos razones.

Primero, la condición periférica dentro del continente europeo: España que, en todas las manifestaciones artísticas del siglo XVII, produjo el nuevo canon, el barroco, fue mirada como una sociedad atrasada y desadaptada en relación a los procesos del capitalismo mercantil, más aún cuando entró en una depresión económica y una crisis social, luego de haber constituido el centro de la economía, en este sentido al perder su poderío económico —el que cayó en manos de Holanda e Inglaterra— fue considerada como un Estado menor.

Segundo, la condición periférica a ultranza que constituía la América colonial, en donde se manifestó una amplia producción de arte barroco. Desde la lejanía y, a causa de la dependencia cruel y su correlato estructural, este barroco latinoamericano fue la causa y la razón de ser de la censura de la *perla deformada*, con esto quiero decir que la negación del barroco español, en realidad fue la negación del arte hispano colonial, puesto que ningún teórico aceptó su complejidad incommensurable, sus signos descabellados y sus influencias de los pueblos originarios. Como siempre, el Occidente despreciando a las otras civilizaciones y, mejor así, pues esta ignorancia ha permitido que el arte colonial sea un *canon único*.