revista chilena de investigaciones estéticas

aistnesis quince

folklore y poesía

NOTAS PARA UNA ESTETICA DEL FOLKLORE*

FIDEL SEPULVEDA LLANOS

La cultura occidental de los últimos siglos ha trabajado la estética principalmente como una reflexión en torno a la obra de arte. En esta tradición, ésta se tipifica en la obra de autor conocido. El antropocentrismo renacentista encuentra uno de sus paradigmas en el artista-genio.

De ahí la búsqueda de la "originalidad" como valor supremo, y la sanción penal al plagio. También la minucia erudita buceadora en el árbol genealógico de las fuentes. La obra tiene paternidad definida y, como el individuo, nace una vez y es irreversible.

Se enfatiza la relación autor-obra y el valor estético es medido, en buena parte, en cuanto la obra refleja las ideas, sentimientos, estados de ánimo del autor. Tanto es así que la crítica se postula, aún hoy, como un itinerario tendiente a reproducir las experiencias del autor en el momento del alumbramiento de la obra.

Interesa a esta estética resguardar o restaurar el azogue que garantice la fidelidad del proceso creador. De ahí el júbilo por la imprenta que aseguraba miles de textos celadores de la integridad del significante. La fe de erratas en este contexto denuncia los cuasidelitos contra la fidelidad.

Esto estimula una actitud de acercamiento pasivo a la obra que contradice una filosofía que la enmarca como propuesta que una visión individual del mundo ofrece a otra visión también individual. Al no haber una cúpula común de valores, importa resguardar la integralidad del significante, para saber como va propuesta la propuesta. Se impone entonces el acabado, el cuidar el detalle ya que el malentendido acecha a cada instante la relación emisor-destinatario. La obra es estilo, o sea, huella digital del individuo, como tal, intransferible; en rigor, incomunicable.

Esta expresión, sin embargo, por el camino de la entrevista personal, busca desbordar su ámbito particular, espacial, temporal y encimarse a la universalidad. Meta cada vez más problemática en esta civilización que se diversifica, atomiza, incomunica cada día más y vertiginosamente.

El arte deviene elitista, para iniciados conocedores de la clave que conecta con frecuencia arbitrariamente los significantes con los significados.

De un lado el subjetivismo contemplador que se va con "su imagen" extraída abusivamente de la obra regresada a su mera "estimulidad" (Zubiri, 1981:66) a la desambitalizada banalidad de Kitsch (Giesz, 1973:79). Del otro, la obra bloqueada en su mismidad, en el universo clausurado de sus signos, en su forma significante. (Ivelić, 1973:42).

En ambos casos –autismo, solipsismo– la obra de arte está en un punto muerto en cuanto a futuro, por ausencia de una cosmovisión de relevo que restituya la red de comunicación, a lo ancho y a lo hondo, del hombre con el hombre.

Al no haber una ambitalidad axiológica –valores participados, compartidos– el mundo entra a desemantizarse, la realidad pierde espesor, polaridad. Al imposibilitarse el encuentro (y no es posible donde no hay común que mediacione) es impracticable la resemantización que opera vía alumbramiento de sentido en un mundo dinamizado por la interferencia creadora, por la fuerza y el poder de la respectividad.

Esta sería, sucintamente, la trayectoria del arte de autor conocido, o sea, del arte que se conoce y se valora como tal. Es también la trayectoria del discurso estético que lo ha acompañado.

Desde esta perspectiva ha emanado una actitud discriminatoria, a lo sumo condescendiente, para un tipo de manifestaciones originadas desde otra vertiente de lo humano: la alteridad tradicional. Tales expresiones serán vistas como normalmente inferiores. Es más bien inconcebible que en esos niveles pudiera producirse algo "perfecto".

---

* Este trabajo tiene como base la ponencia presentada al Primer Congreso Iberoamericano de Estudiosos del Folklore, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

Sin embargo, y a medida que la antropología ha ido reivindicando la legitimidad de la pluralidad cultural, se está reconociendo el valor de las expresiones tradicionales, y con ello, las del folklore. La reivindicación argumentada del folklore como arte, no obstante, no constituye un capítulo importante en la bibliografía iberoamericana.

Las líneas que siguen intentan una reflexión sobre este aspecto.

Uno es el universo semántico que envuelve hoy al planeta en una red de tecnología mediatizadora, bifurcando los comportamientos en exaltación nerviosa o trivialidad, adelgazando el símbolo a signo y el signo a señal (Durand, 1971:25).

Otro es el mundo del saber tradicional. Este es el mundo del metabolismo de la infancia, ordenándose a la medida del deseo abierto al afán de búsqueda, sin prejuicio ante lo extraño, ante lo otro; mundo del ser que explora el espesor del mundo sentido de otro modo, que hace el laberinto imaginario del mundo de afuera sabiendo que es también el mundo de adentro.

Para realizar su expresión-creación la especie dispone de un instrumento: su facultad simbolizadora.

Visión de la vertiente transhistórica de lo humano que sabe "transconcientemente" de su estructura esencial (Eliade, 1974:17) cuya piedra angular es la experiencia de vinculación. Se trata de una cosmovisión interrelacional del hombre con el cosmos, con lo poderoso, lo tremendum numinosum, con el tiempo fundamental (Ricoeur, 1978:30) que siente a lo existente con un trasfondo de correspondencias, que desbordan las limitantes del espacio, tiempo y acontecer físicos y donde lo cuantificable es desplazado por lo imponderable. Una capilaridad permeabiliza los aparentes distintos estratos del ser y hace concurrir precisamente los contrarios de tal manera que lo uno y lo otro se bisagran, modulan el acontecer, lo espiralizan al misterio.

A éste no se lo niega sino que, a cada paso, se le constata en el sistema de "escritura-lectura cósmica" que vertebra el espacio de epifanías que en otro circuito son hierofanías (Eliade, 1973:25).

Desde esta visión óntica, articulada por los principios paralógicos de identidad, analogía y metamorfosis, se desprende una estética.

El hombre, instalado en el mundo de la vinculación, constelacionando en su acontecer espacios y tiempos que se abren a otro mundo, expresa su acuerdo con este mundo y uno de estos modos es el folklore.

El folklore encarna esta experiencia humana, la más amplia y prolongada en lo que lleva la especie itinerando el planeta.

Desde esta cosmovisión el hombre se crea, encarna su condición en la obra que hace, metaboliza mundo y es metabolizado por éste; éste adquiere la pulsación del ritmo humano al entrañar la precariedad que lo transformó, que lo transfiguró. Así, expresión y creación del mundo es expresión y creación del hombre en dialéctica dialógica, vinculante.

Para esta operación con que realiza su expresión y creación, la especie dispone de un instrumento eficaz: su facultad simbolizadora. Al ejercerla se crea ambital, relacionalmente (López Quintás, 1977:163).

El símbolo es una estructura bifronte, jánica: de un lado mira al origen y del otro atisba al futuro (Ricoeur, 1978:18); de un lado radariza el poder y la fuerza de la materia (Zubiri, 1981:198) y, de otro, convoca a su encarnación, a su "materialización" a las fuerzas de lo abstracto, de lo espiritual; es la estructura expresiva del doble sentido: del uno y del otro, del uno preñado de lo otro.

Desde la imaginación simbólica, generadora de la "actividad dialéctica propia del espíritu" (Durand, 1971:123) el hombre extrae la fuerza para oponerse a la evidencia de la muerte que le acerca, dirá Bergson, "el poder disolvente de la inteligencia". Con este instrumento de la expresión-creación del hombre se ha hecho el folklore-arte; su estructura básica es una estructura simbólica. De ahí deriva su

principal razón para ser objeto de una reflexión estética.

Partiendo de esta base se podría avanzar que la estética del folklore es, en parte sustantiva, la estética del otro mundo y del otro modo. Es la estética del mundo al revés, que nos objetivan los cuentos folklóricos y los cantos a lo humano; de lo pequeño, feo, débil, ignorante que bisagra con lo grande, hermoso, fuerte, sabio; de la unidad y fluidez de todo con todo, frente al mundo de la distinción y de la estratificación.

Es la visión que entrega esta cuarteta:

Voy a hacer una bebida
a ver si acaso me aliento,
de los cogollos del viento,
ganchos de agua florida.

A este texto concurren los cuatro elementos —aire, fuego, agua y tierra— porque la salud es instalación auténtica en el mundo y ésta es relacional, "entre" dialógico que se crea en su acontecer presencializador del cosmos en el hombre. Visión creadora de hombre y de mundo que hace evidente una atropología y una cosmología vinculantes. La fluidez hombre-mundo restituye la salud, es el sistema nutricio original.

Pero la vida se traduce en habitar, entendido como ámbito de interferencia entre el cielo y la tierra, los dioses y los mortales, como quiere Heidegger. Esto está encarnado estéticamente en esta cuarteta:

Techador, techa tu choza,
techa tu choza, chocero,
con romero, flor y rosa,
rosa con flor de romero.

Poema modélico por la artesanada de unidad de la forma de la expresión y la forma y sustancia del contenido. El trenzado de la primera pareja de versos, en donde los mismos tres elementos se tejen y contratejen, se continúa en la segunda pareja en que la magia del tres vierte su fuerza al último verso que orienta la variedad clasificadora a la unidad valórica.

El habitar debe tejerlo cada uno —es intransferible— y con lo útil y lo bello; la funcionalidad debe ser asumida por la estética, preceptúa la cuarteta.

Es visión, también del vivir en relación con el ocio y el juego. El juego es el "impulso mediante el cual el hombre se convierte en un hombre". (Buytendijk, 1980:118). En la seriedad distentida de lo lúdico, el hombre aventura el ser a la aventura de ser, que es apertura a lo otro y a lo Otro, interpelante desde sí mismo y desde el afuera.

Así, esta cuarteta:

Cimiento sobre cimiento
y sobre el cimiento un poste
y sobre el poste un molino
y sobre el molino un monte.

El poema arquitectura su mundo, convocando a los materiales a concurrir, con una "resistencia otra", a sostener esta verticalidad que de un lado se hunde al centro del mundo y de otro se aúpa a lo celeste. Caverna, columna, árbol, montaña, son imágenes simbólicas que diseñan una trayectoria inherente al espíritu del hombre en todos los tiempos. Verticalidad a lo hondo, a lo alto que captura y difunde radialidad transfiguradora.

Pero no parece éste el camino para argumentar una estética del folklore. Se prestaría al equívoco de pensar que estas cuartetas son estéticamente valiosas porque confrontadas con los mejores poemas de los mejores poetas, salen airosas por su perfecto entramado de contenido y expresión, por su calidad de obra acabada, insuperable.

La vida sucesiva y ubicua del arte folklórico es una metáfora acabada de la itinerancia estructural del hombre.

Esto sería caer en el terreno de la estética de la obra de autor conocido. La estética del folklore exige, a nuestro entender, otra perspectiva.

A la estética del sintagma opone la del paradigma. A la obra acabada, la de obra haciéndose. A la de obra clausurada en el universo de los signos, la de obra abierta en el multiverso de los símbolos. A la obra de autor individualizado, la de autor comunita-

rio. A la de destinatario individual, la de destinatario colectivo.

La estética al uso opera sobre una obra que es un sintagma histórico en que un acontecer, unos personajes, unos espacios y unos tiempos desde su fisiognómica particular significan su época y, eventualmente, aspiran a significar otras.

Es una sintagmática determinada por la psicología de la "originalidad", de la "unicidad". La estética del folklore opera sobre un corpus articulado desde paradigmas transhistóricos, con acontecimientos, personajes, espacios, tiempos arquetípicos. Podría decirse que el paradigma determina el valor y el orden sintagmático, con que va atravesando diversas etapas históricas sin solución de continuidad.

La estética clásica opera sobre una realidad textual que se actualiza en la decodificación sincrónica. Buena parte de los desencuentros entre juicios estéticos surge por el desajuste entre perspectivas divergentes de la sincronía.

La estética del folklore se instala en la diacronía. Es a lo largo del tiempo que se va configurando el texto, definiendo la invariante que optimiza la relación sintagma-paradigma.

La estructura simbólica posibilita una reflexión estética en torno al folklore.

Esta diacronía al desplegar las virtualidades de la estructura patentiza las leyes de su acontecer. La invariante es el correlato simbólico del ajuste ideal –imposible– entre existencia y esencia humana.

Esto nos conduce a la noción de apertura que caracteriza la obra folklórica. Aplicada por Diego Catalán al romancero y a la crónica medieval, pienso que es proyectable, útilmente, a ámbitos más amplios (Catalán 1978:247).

A la estética de la obra acabada hay que oponer la de la obra in fieri, en devenir. A mayor amplitud de variantes mayor plenitud de la invariante que se anda buscando, vigorosa, a través de todas y cada una de las variantes. Imagen simbólica de la vida, los prototipos siempre están variando, tentando nuevos caminos para acercarse al arquetipo (Catalán 1978:248).

Una estética del folklore implica el levantamiento del sistema de combinaciones y sustituciones, elipsis, desarrollos y reenvíos en cuya virtud el corpus se comporta como un macroorganismo estético expresivo del espíritu de una comunidad.

Desde las nociones fundamentales de "fenómeno folklórico" y "ocasionalidad" definidas por la Ciencia del Folklore (Danneman 1975:23) es posible ver con mayor claridad el modo de ocurrencia de esta expresión y derivar datos para una aproximación a su vertiente estética.

La obra folklórica ocurre por una creación sucesiva. Su condición óntica es el ser proyecto-trayecto, ser siendo lanzado adelante permanentemente, análogo al proyecto-trayecto que es el hombre como especie, en diversas comunidades, lugares y tiempos.

A este modo de ocurrencia concurren respectivamente el productor y el consumidor. Pierde relevancia el papel del creador porque no importa la "perfección" de la proposición: Pierde vigencia, también, la intocabilidad del significante. En cada "ocasionalidad" éste es "tocado", "alterado" o puede serlo. No es su misión ir terminado, a incentivar al respecto a lo "hecho perfecto" de una vez y para siempre.

Es más. La propuesta del emisor cumple con ser un "apunte", una ayuda memoria, un detonador, un agente de la reminiscencia y virtualidad epifánica, si se quiere. Significante y significado se corporiza en el destinatario. El lo "encarna" con su experiencia y la de la especie, sobre todo con la ambitalidad axiológica del común, de la tradicionalidad.

Una experiencia milenaria, una económica, ha decidido como más funcional ir solamente con el esquema, con el esqueleto como lo más factiblemente transportable. Itinerante desde siempre, buscando adelante el habitar perdido in illo tempore, el hombre va con lo esencial; eso lo carga en su memoria y lo arma in situ, con los materiales del entorno

(contextos espaciales, temporales, complejos sociohistóricos); con ellos articula su fisiogó mica en un momento determinado, reajustando funciones, motivos u otros "materiales duros" avezados a los desafíos o interpelaciones surgidas en las diversas espirales de la historia.

Con esto no debe entenderse que no hay una estructura y un sentido sino tantos cuantos le otorguen los individuos y en las diversas ocasionalidades.

La obra folklórica alude a un referente que está acotado por el repertorio de imágenes cósmicas, oníricas y poéticas (Ricoeur 1978: 16) que están definiendo permanentemente un sentido. Tal referente es flexible pero no indefinido. Desde él, el hombre y el mundo tienen coherencia.

El hombre se ha ido creando en el ejercicio integral del diálogo con el mundo a través de símbolos que han mediacionado entre los dos universos. El elenco de símbolos y su modo de articulación es el referente que posibilita la lectura vertical, paradigmática, reveladora de su contenido profundo (Levi Strauss, 1968:192 / Hendricks, 1976:95).

A clarificar este modo de ocurrencia del folklore contribuye la estética de la creatividad con el concepto de ambitalidad que constelaciona en torno suyo una realidad vista como "fuerza y poder direccional" que hace patente su condición esencial de respectividad (Zubiri, 1981:198). Esto y la protocategoría del "entre", al decir de Buber, parecieran estar a la base de una estética del folklore.

En la producción de la obra de arte hay dos fases. La primera es la escritura, "entre" producto del diálogo autor-mundo. La segunda es la lectura, producto del diálogo creativo obra-destinatario. La estética clásica, privilegia la primera. La estética del folklore se gesta desde la segunda.

Así como la sintagmática adquiere su real perfil en la paradigmática, la sincronía en la diacronía y la historia en la transhistoria, la creación en el folklore tiene su concreación efectiva no en el emisor sino en el receptor; el creador es el destinatario; el destinatario es el destinador (Greimas, 1971:276).

Dependerá de la ocasionalidad (vigencia, frecuencia) para que su performance sea creadora o fosilizada, actualizadora o sólo recordatoria. En síntesis. No hay opus único. Hay un proceso. Es éste el que traza su perfil de acontecer a lo largo de los siglos o milenios y en los, tal vez, millones de versiones, de reactualizaciones.

Este arte encarna como ninguno la precariedad y la continuidad de la especie.

Hay imágenes simbólicas que son lugares recurridos por los que ha ido pasando la Infancia individual y colectiva; el umbral, el bosque, el agua, la montaña, la caverna, etc. Con estos "materiales duros" se hace el arte. En la obra del autor individual esta "dureza" es una aspiración. En el caso del folklore es una evidencia.

La vida sucesiva y ubicua del arte folklórico es una metáfora acabada de la itinerancia estructural del hombre. Del inagotable repertorio de formas y materiales con que los cinco continentes, durante milenios, le han provisto de significantes precarios e inmarcecibles (precario cada uno, inmarcecible el proceso) saca la imagen de su contingencia y de su obstinado sentido descuelga su semántica de búsqueda, intermitente en el individuo, sin desfallecimientos en la especie.

El arte del folklore encarna la precariedad y la continuidad de la especie.

Si de algún arte se puede hablar como de verdadera encarnación del espíritu humano como búsqueda de su ser en el encuentro consigo mismo, con los demás, con lo otro, más allá del tiempo y del espacio, pero en diálogo con ellos, ese arte es el folklore. La historia del arte y la estética está por hacerse y debiera comenzarse por situar al folklore como arte modélico.

BIBLIOGRAFIA CITADA

BUYTENDIJK, F.J.J.: "El jugar en el hombre", en Nueva Antropología. Tomo 4. Antropología cultural, dirigida por Hans-Georg Gadamer y Paul Vogler , Madrid, Omega, 1976.

CATALAN, Diego: Los modos de Producción y "reproducción" del texto literario y la noción de apertura. Separata del libro "Homenaje a Julio Caro Baroja", Madrid 1978.

DANNEMAN, Manuel: "Arte popular religioso", en Religiosidad y Fe en América Latina, Santiago, Ediciones Mundo, 1975.

DURAND, Gilbert: La imaginación simbólica, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

ELIADE, Mircea: Lo sagrado y lo profano, Madrid, Guadarrama, 1973.

ELIADE, Mircea: Imágenes y Símbolos, Madrid, Taurus, 1973.

GIESZ, Ludwig: Fenomenología del Kitsch, Barcelona, Tusquets Editor. 1973.

GREIMAS, J.L.: Semántica estructural, Madrid, Gredos, 1971.

HENDRICKS, William: Semiología del Discurso Literario. Madrid, Cátedra, 1976.

IVELIC, Milan: Curso de Estética. Santiago, Del Pacífico, 1973.

LOPEZ QUINTAS, A.: La estética de la creatividad. Madrid, Cátedra, 1975.

LEVI STRAUSS, C.: Antropología estructural, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

RICOEUR, Paul: Freud: una interpretación de la cultura, México, Siglo XXI, 1978.

ZUBIRI, Javier: La inteligencia sentiente, Madrid, Alianza Editorial, 1981.