

D
Dunne asegura que en la muerte
aprenderemos el manejo feliz de la eternidad.
Recobramos todos los instantes de nuestra
vida y los combinaremos como nos plazca.
Dios y nuestros amigos y Shakespeare
colaborarán con nosotros.
Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia
cometida por el autor resulta baladí.

J.L. Borges, *Otras Inquisiciones*.

Experiencia estética y experiencia solidaria

Luis Advis y los transmundos generosos del displacer

JORGE ARAVENA
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Como una manera de esquivar una de las cargas que la objetivación -aunque sea ilusoria o mínima- impone a todo discurso que se quiere teórico, he preferido señalar desde el comienzo que el presente artículo no es una reflexión metódica en torno al pensamiento de Luis Advis como esteta, sino más bien el intento por dilatar un diálogo generoso que ya no existe, pero cuyas resonancias permanecen ciertamente en quienes conocieron la dimensión humana con la que Luis Advis abordaba la experiencia estética. No hablaré forzosamente entonces de aspectos de su trabajo que a mi parecer ofrecen una perspectiva de análisis particularmente fecunda -en la medida que pueden o no ser ilustrativos del discurso chileno en torno al arte-, sino que me consagraré fundamentalmente a explorar, sin pretensiones teorizantes ni menos aún hagiográficas, algunos de los vasos comunicantes que ligaban el trabajo teórico de Luis Advis, contenidos sobre todo en su libro *Displacer y trascendencia en el Arte*¹, con su sensibilidad estética y creativa.

Pese a la lógica discursiva desplegada, intencionalmente austera y hasta cierto punto distante e impersonal, y a una minuciosa coherencia interna fundada sobre todo en la utilización orgánica y bien delimitada de dispositivos teóricos, *Displacer y trascendencia en el arte* debe ser comprendido no tanto como un esfuerzo de construcción preceptiva en torno a la experiencia estética, sino como el intento intelectual de Luis Advis por resolver el enigma de su propia experiencia sensible frente a determinados objetos artísticos. Ahora bien, a diferencia de otros documentos en donde músicos o pintores han dejado testimonio de su concepción estética, una de las primeras cosas que llaman la atención en su libro es el mutismo que el autor se impone en relación con su propia actividad creativa, con su propio papel en tanto que forjador de objetos destinados, directa o indirectamente, a la apreciación estética. Desconozco la explicación inmediata de esta omisión, la reflexión puntual que pudo modelar el contorno de este discurso en donde la dilatación del razonamiento disimula la intimidad del trabajo

1. *Displacer y trascendencia en el arte*, Editorial Universitaria, Santiago, 1979.

creativo. Sin embargo, al igual que algunos de sus alumnos y sobre todo al igual que quienes pudieron compartir con él algunos instantes de conversación plena, alimentados de sinceridad, humanidad y sonidos, me es fácil entender este silencio como el ensanchamiento de una relación de leal recepción y de conmoción que le unía a aquellos objetos que, desde la infancia, fueron construyendo su vínculo sensible con la realidad.

En efecto, Luis Advis, antes que compositor, fue un auditor, un lector y un observador generoso, un apasionado donatario convencido de las prerrogativas que la experiencia estética parece ejercer en la construcción trabajada, pero afectiva, del tejido profundo de las relaciones humanas, de la amistad. No me parece así exagerado el decir que se sentía más orgulloso -en todo caso más entusiasta- de las obras que había apreciado y que habían edificado su disposición sensible frente a la realidad que de aquellas que él mismo había producido; ni tampoco el pensar que el impulso que animó su propia obra fue en buena parte el deseo de vivificar, de hacer más aprehensible el eterno retorno de la experiencia estética primera y así repetidamente explorada. Pese a adjudicar al creador un compromiso particularmente cercano y complejo con el objeto estético, Luis Advis deja entrever en su libro, de hecho, el reconocimiento del gesto inaugural de la recepción en la elaboración íntima de la experiencia estética. Así, por ejemplo, supedita expresamente el acto creativo a una disposición receptiva subyacente, de manera que el creador “*ha de convertirse, al mismo tiempo, en receptor; y la experiencia creativa deberá adquirir necesariamente un sesgo receptivo*” [p.135]. Ahora bien, quizás la prueba más palpable y doméstica de esta disposición la vivieron todos aquellos que, de visita en su departamento y esperando encontrar al autor de la *Cantata*, terminaron escuchando -según las afinidades sensibles, eso sí, y el humor del anfitrión- algún preludio de Chopin, algunos *impromptus* de Schubert, el trío del *Caballero de la Rosa*, el preludio de *Parsifal*; o bien, después de hurgar en su antología personal de música brasileña -óptima, a mi parecer-, las reposadas sambas de Cartola, el talento de Pixinguina, de Buarque o de Jobim, la voz de Regina. Ignoro si las expectativas que pudiese haber generado la obra de Advis en relación con su persona fueron en tales casos colmadas, pero estoy casi seguro que quienes vivieron esta especie de desajuste deben de haber salido con la impresión de haber sido invitados a una “pesca milagrosa” musical: algunos contentos y premiados por haber ensanchado su campo sensible, otros quizás desencantados por una expectativa no recompensada, pero seguramente todos enfrentados a la extrañeza que provocaba el desfase -aparente, en el fondo - entre el universo estético del autor y la proyección simbólica de su obra.

Ahora bien, si bien es cierto que el contenido de *Displacer y trascendencia en el arte* se comprende y se completa plenamente al confrontarlo con la persona detrás del autor, con Luis Advis sujeto en disposición estética, no es menos cierto que el trabajo allí desarrollado fue evidentemente desplegado como una construcción teórica coherente y autónoma. En tal sentido, quisiera destacar brevemente uno de los elementos que me parecen fundamentales en la apreciación de su trabajo teórico. Éste tiene relación con su reflexión a propósito del concepto de ritmo y de tensión, y que despliega a través de la definición de una particular estructura de expectativas y resoluciones que él llamará *núcleo ársico-tético*. Esta unidad, a la vez mínima y estructural, se inspira en los términos de Arsis y Tesis propuestos por Aristoxenos para describir los dos rudimentos que según él animaban el movimiento de la danza: la elevación inicial del pie (Arsis) y su consecuente colocación en el suelo (Tesis). Ligando entonces este gesto primario con un concepto amplio de ritmo en el que se imbrican las ideas de fluido y de límite², Advis elabora una definición que pone en relieve la existencia del ritmo en tanto que “*reiteración cualitativa del núcleo ársico-tético, donde cada Tesis parcial adquiere un sentido ársico*” [p.20]. Al margen del interés que esta aproximación puede presentar en cuanto criterio de estudio del objeto artístico, me parece que uno de los aspectos más relevantes de su propuesta reside en que, si bien

2. Él alude a la definición platónica de ritmo, entendido como « orden del movimiento ».

influenciado en buena medida por perspectivas de análisis cercanas a las teorías de la Gestalt, Luis Advis profundiza particularmente en los vínculos expresivos, y no solamente perceptivos, que animan la íntima relación entre la existencia material de tensiones y distensiones en el objeto artístico y el receptor en disposición estética. Así, el análisis formal y el estudio de los fenómenos perceptivos que de él pueden desprenderse -y más allá de las consabidas dialécticas que se establecen entre forma y contenido o forma y expresión-, constituyen ambos la primera etapa de una búsqueda cuya finalidad es, desde un punto de vista exclusivamente estético, la de dar cuenta de la *inexhaustibilidad del objeto de arte*, de su irreductibilidad a toda objetivación que pretenda fijar o agotar su potencialidad en cuanto proyección de lo expresivo.

Ahora bien, si bien es cierto que este “más allá” asociado al objeto artístico es lo que constituye para Luis Advis el fundamento de toda trascendencia de la experiencia estética, creemos necesario hacer hincapié en el hecho de que en su discurso esta trascendencia permanece íntimamente ligada al objeto en sí, independientemente de los *transmundos*, como él subrayaba, suscitados o canalizados por dicho objeto. La trascendencia en el arte, según Luis Advis, proviene entonces de la incapacidad de apresar el excedente de sentido -o más bien el excedente expresivo- que proyecta o que se proyecta en el objeto estético, de la diferencia cualitativa que se instala entre el estímulo primero y la resonancia que le sobrevive en la experiencia estética del sujeto. Es la réplica de este último frente a un objeto que presenta una desasosegante simultaneidad constituida por la resolución, en un plano formal, de tensiones que sin embargo no se resuelven desde un punto de vista expresivo: “*Como una música en la memoria, aquella música que permanece después de haber cesado el estímulo, algo resplandece más allá del objeto que enfrentamos; elemento de trascendencia que nos hace vivir supramundos radicados en ese ámbito misterioso de lo expresivo, más allá de lo captado por el receptor y la serie de encuentros que suscita*” [p.122].

El anhelo de aprehensión de una totalidad que en definitiva nos rehuye y que define, en este sentido, una experiencia *displacentera* frente al objeto artístico, retrata, evidentemente, la experiencia estética de Advis. Las razones profundas de tal aproximación las ignoro, pero sin duda éstas se vinculan mucho más con el círculo íntimo del afecto que con la exaltación grandilocuente del arte-fetiche, con la veneración del arte por el arte en su versión deshumanizada. Esta disposición, bastante evidente para quienes le conocieron en un plano más familiar, se lee en cambio casi a contraluz en *Displacer y trascendencia*. La encontramos, por ejemplo, cuando Advis se manifiesta cauteloso frente a las asociaciones que entran en juego al momento de interpretar el objeto estético desde un punto de vista analítico, y no forzosamente desde la perspectiva del sujeto en disposición estética que proyecta *en la estructura misma del objeto* y en las tensiones que de ella emergen, las tensiones propias a su experiencia sensible en cuanto individuo. Así, la proyección que realiza el individuo “*se desgaja de las íntimas calidades estructurales de la obra de arte y está, por lo mismo, unida estrechamente a lo expresivo*” mientras que la asociación “*supone una cierta literaturización de las concretas formas*” [p.116].

Más allá de la pertinencia estética, y por lo tanto voluntaria y conscientemente subjetiva de este juicio, es necesario ver en él el propósito de defender el carácter autónomo que para el autor revestía lo artístico, y cuyo garante último, porque prescindible *a priori* y en última instancia de todo complemento no puede ser otro sino el protegido mundo de las formas. En este sentido, pienso en la reflexión que hace a propósito de la *Tarde de Domingo en la isla de la Grande Jatte* de Seurat, en donde el elemento proyectivo y asociativo pueden combinarse de manera equilibrada en la medida en que podamos interpretar dicho cuadro “*como un objeto luminoso y plácido, con sus juegos de luces y sombras, con sus árboles y quitasoles, que suponen una combinación de direcciones, de fuerzas, de graciosas formas*

determinadas por los trajes de las damas, inmersas en una atmósfera semicampestre de tranquilidad y alegría”; es decir, asentando la experiencia expresiva en el objeto mismo, manteniéndose siempre próximo de aquella disposición que, a propósito de la *Grande Jatte*, por ejemplo, permite evitar el “[inventar] arbitrariamente una historia, [el suponer] que tal o cual dama coquetea con uno de los militares que se pasean frente al río” y así prescindir de “literaturizar en desmedro de una obra que nada tiene de literaria” [p.118]. Insistiendo en que no pretendo emitir aquí ninguna hipótesis enmarcada dentro de un discurso teórico, no puedo dejar de indicar que no era en términos muy distintos a los aplicados al cuadro de Seurat que Luis Advis se refería a su célebre *Cantata*. Aquellas raras veces en que hablaba gustosamente de ella -en términos estrictamente musicales no era la obra que más apreciaba- él hacía referencia sobre todo a su satisfacción por haber logrado una tensión dramática de su agrado, a la correlación texto-música, a tal o cual nota disonante en las quenás, a la elección de los instrumentos, a la articulación de los diferentes números en una totalidad orgánica, etc., de una manera análoga a como en la *Grande Jatte* parecía apreciar ante todo los juegos de luces y sombras, de diagonales, de colores, de formas. El ejemplo puede ser bastante parcial, y la historia privada entre la *Cantata*, su proyección simbólica y su autor es bastante más compleja y en buena medida insondable. Sin embargo, insisto, no puedo dejar de ver en la relación vacilante que Luis Advis entretuvo con ella -sobre todo a raíz de la autonomía simbólica adquirida por la obra- un indicio del porqué pudo forjarse, como condición necesaria, pero no forzosamente excluyente, una especie de dimensión privada y axiológicamente neutra en donde poder asentar el fundamento de la experiencia estética, de su propia experiencia sensible.

Sea como sea, es indudable que esto no pasa de ser un ejemplo más entre otros, y probablemente sean otras las variables que hayan determinado más profundamente su trayectoria, marcada sobre todo por la intersección de espacios de sentido y por una cierta -a veces más que cierta- marginalización, tanto en su carrera como compositor como en su vida universitaria³. Si he insistido en este aspecto de la experiencia sensible de Luis Advis, al margen de otros tantos aspectos de su vida como creador, como docente y como representante de una época particularmente llena de significaciones que podrían estimular el interés del investigador, es sencillamente porque no puedo dejar de evocar la profunda fraternidad que animaba su trabajo y su existencia, una fraternidad sin grandilocuencias ni pretensiones, quizás paradójica y hasta a veces incierta, pero por lo mismo arraigadamente humana y alejada de las grandes verdades y de los sonos y furias de los grandes escenarios. En el último capítulo de su libro, cuando habla de la autonomía del objeto estético, Advis establece claramente la separación entre una aproximación aleccionadoramente ética de la obra de arte y un sentimiento ético profundo, no dogmático, que proviene de un compartir generado por el “más allá” vinculado al objeto artístico: “Contemplar la grandiosidad de una obra de arte es sentir después la necesidad de dar confianza y amor a los semejantes, lo que constituye una actitud esencial y positivamente ética” [p.132]. Es en este sentido, y desde el cálido pórtico de la amistad, que su libro, sus lecciones y su obra devienen tan sólo el complemento del sencillo comentario que alguna vez hizo después de haber escuchado conmovidamente un trozo musical: “Ahora me siento más bueno...”. Creo que al margen de cualquier consideración teórica, es difícil colmar de manera más noble el excedente que emana o que se le atribuye, poco importa en este caso, a la experiencia estética, y confío en que el sentimiento revelado en esa frase podrá aspirar también, en las resonancias que dejó en mi recuerdo, a la serena libertad

3. Prueba de esto es, por ejemplo, el espacio intersticial que ocupó Luis Advis dentro del medio musical, casi completamente al margen de la actividad institucionalizada que caracteriza a los compositores formados e integrados, en esa calidad, al conservatorio o a la universidad -situación que sin duda alguna determinó el papel de “pasador” entre el mundo “docto” y el popular que le correspondió jugar en cuanto compositor. Por otra parte, en estricto rigor y según el parecer del propio Luis Advis, su carrera universitaria como docente en Estética e Historia comparada de las artes habría acabado cuando a mediados de los años ochenta fue marginalizado de una Universidad de Chile intervenida, como todos bien sabemos, por el gobierno militar -pese a ser reintegrado en los años noventa, nunca más fue incorporado al plantel como profesor de planta.

