

REFLEXIONES FILOSÓFICAS SOBRE EL ARTE¹

Angelita Parodi de Fierro

Debo agradecer a quienes confiaron en mí para conferirme el honor, que es a la vez un compromiso, una gran responsabilidad, de sumarme hoy, a este cuerpo de custodios de la lengua –y con él de la cultura–: la lengua, don que es tal vez el más precioso y el de más riesgo que ha recibido el hombre.

“La lengua se esgrime en todas las pistas por igual, dice Pedro Figari, trata de educarla” y otro aforismo (ambos de Historia Kiria) : “Di lo que quieras: espera las consecuencias”, éste de irónica pero innegable sabiduría.

El sillón “Dámaso Antonio Larrañaga” que vengo hoy a ocupar formalmente, fue ocupado hasta el pasado año, más precisamente hasta enero del 2002, por el Maestro Héctor Tosar Errecart, ese insigne compositor, intérprete y docente, que fue una de las más genuinas glorias de nuestra cultura musical.

No tuve oportunidad de un trato personal con él, pero lo recuerdo en fugaces encuentros –más bien pasajes– en los corredores del viejo local del Instituto de Profesores “Artigas”, en la calle Sarandí, ese Señor –y lo digo destacando en este vocablo el sentido de señorío– de rostro pálido y serio, y de cierta extraña belleza, camino al salón donde impartía sus clases a los estudiantes del Profesorado de Educación Musical, yo hacia las clases que recibía en alguna de las diversas disciplinas que integraban el plan de estudios de Filosofía. Y al rato, el ondular de un coro de voces predominantemente femeninas, y un piano sosteniéndolo, obedeciendo al sortilegio de una mano magistral, en la interpretación de una de las más hermosas melodías de Schumann. Ese *fluir* de armónicas resonancias ingresaba a nuestro salón sin embestir, sin causar perturbación en nuestro trabajo de análisis serio de algún texto filosófico; por el contrario, proporcionaba una cualidad distinta al sentimiento vital que acompaña todo esfuerzo de carácter intelectual, dulcificándolo sin quitarle penetración ni energía.

Una comentarista de música ha señalado el carácter retraído y austero que signó la vida de Tosar Errecart, su sencillez y modestia, así como su constante búsqueda de superación y sentido de autocrítica, en

1 Disertación pronunciada el 1º de julio de 2003 con motivo de su ingreso a la Academia como miembro de número tras el agradecimiento a las palabras de presentación del académico Carlos Jones.

contraste con el altísimo valor de su aporte como compositor renovador, ejecutante eximio y docente ejemplar, con una actividad que desplegara desde muy joven ya en la composición, ya en la ejecución, y hasta en la dirección (al frente de la OSSODRE, por ejemplo, dirigió a los 22 años su primera sinfonía). Pronto logró el reconocimiento internacional, sustentado tanto en su impulso de creador como en una sólida formación que perfeccionó en contacto con los Maestros más prestigiosos de la época, entre ellos, en el exterior, Aarond Copland, Honnegger, Milhaud, y en la dirección Koussevitzky, habiendo recibido numerosas distinciones e invitaciones como ejecutante y difusor de la música latinoamericana, propia y del repertorio universal. No es mi cometido resumir hoy la trayectoria de esta figura paradigmática de nuestra cultura artística, sino sólo cumplir con el deber de rendir este breve homenaje a quien me ha precedido en el sillón que hoy tengo el honor de ocupar, y señalar el hecho de que en el Maestro Héctor Tosar Errecart se cumple cabalmente la posesión de ese atributo que define lo que en sentido kantiano podemos considerar el “genio”: la originalidad creadora, esa originalidad que se caracteriza por no sacar reglas del arte, como dice Kant, sino dar nuevas reglas al arte, y ser no un modelo para imitar servilmente, sino ser modelo en el sentido de provocar en los discípulos la misma búsqueda de originalidad, y solo en ese sentido formar escuela; y además, la autoexigencia en la tarea de perfeccionar las propias aptitudes naturales, la entrega generosa de sus mejores frutos a quienes fueren capaces de recogerlos y disfrutarlos, guardando, no obstante, su persona, la discreta distancia que permite que prevalezca la obra sobre su autor: humildad y grandeza, recogimiento y trascendencia a la vez.

El hecho de que haya sido un artista quien me precediera en este sillón casi fue decisivo para la elección del tema que quisiera compartir con quienes hoy me acompañan: “Llamémosle: “Pensamientos sobre el arte”...O “Reflexiones filosóficas...” (¿y cuándo las reflexiones no lo son?)

Es un tema que podemos compartir todos, pues ¿quién de los aquí presentes puede decir que no tiene afición o gusto por alguna manifestación artística? (Ejemplos: oír determinada música, asistir a alguna exposición de arte plástico, a un espectáculo teatral, ver una función de cine, una expresión del llamado “arte popular”, una obra arquitectónica, leer una novela, un poema, etc.) ¿Qué buscamos en general en alguna de las diferentes expresiones de lo que comúnmente llamamos “Arte”, cuando nos ejercitamos o disfrutamos como receptores o espectadores y hasta llegamos a experimentar cierta adicción a ella o ellas? ¿Bus-

camos proyectarnos a un mundo de ilusión, irreal, a un heterocosmos, como dijera Baumgarten respecto de la poesía, tratamos de abrirnos a otras dimensiones de la experiencia, queremos superar las rutinas, las urgencias y las discordancias de la vida, buscamos el espejo de nuestra propia realidad con sus lujos y sus miserias espirituales para comprenderla y comprendernos mejor? Es difícil dar una respuesta única. Las motivaciones y las valoraciones son múltiples: el hecho es que “respiramos” la atmósfera que crea el arte como el aire, casi sin darnos cuenta.

¿Y qué han dicho los filósofos sobre el arte?. ¿Qué naturaleza le adjudican y qué valor le atribuyen?

No siempre la filosofía hizo justicia al arte. La reflexión filosófica se ha ocupado con preferencia de aquellas áreas de la filosofía que pueden considerarse comprometidas con la seriedad de los problemas, sea la metafísica, la moral, la fuente y los límites del conocimiento, la lógica, la antropología, etc., a las que nos atrevemos a atribuir lo que Schiller llama *dignidad*. Ocupa un lugar menos prominente lo que estaría más cercano a lo que él denomina *gracia*, en que la estética -y con ella la belleza - toma el lugar preponderante.

Lo que precede no significa que filósofos de gran importancia en la historia de la filosofía, aun sin alcanzar algunos la estatura de los *clásicos por excelencia*, no se hayan ocupado del arte desde diferentes perspectivas vinculadas a su concepción general del mundo, de la cultura, de la vida... Y le han dado al arte, de innegable presencia en todas las etapas de la civilización, la significación que creían ajustada a su realidad ontológica o a sus relaciones con la realidad humana, y sus efectos en la experiencia del individuo o en la sociedad.

Por una inclinación personal resuelvo, para esta oportunidad, referirme a sólo tres de las ideas que se han formulado en la historia de esta problemática y que encaran el tema de qué es el arte: imitación, juego, acontecer de la verdad.

El arte como imitación

Coloquémonos entre los siglos V y IV A.C., en Atenas, en que la plástica -arquitectura, escultura, pintura,- la música, la poesía lírica y dramática eran alimento común del espíritu del hombre de la polis. ¿Qué ve el filósofo Platón en el arte en general? En él domina claramente el concepto de la *mimesis*, la imitación, que parece haber sido corriente en esa época. Su juicio estimativo será un pronunciamiento en el litigio ficción - realidad, o ilusión - verdad., o entre lo que parece ser y lo que es realmente, lo que a su vez es el litigio entre las pasiones y la razón, porque el arte imita a la realidad sensible, que es a su vez, según su concepción, imitación de las ideas, las verdaderas realidades, y lo

hace a través de las artes plásticas, los mitos, las artes teatrales, y opera, además, un debilitamiento de las virtudes del alma.

Dura debe haber sido la lucha interior librada por Platón al llevar lo que él llama poesía imitativa o arte imitativo al nivel de la conjetura y de la “sombra”, los escalones más bajos en los planos del conocimiento y del ser, siendo él uno de los más grandes poetas de la historia, aunque no escribiera en verso. Porque su aptitud de poeta se escapa irremediablemente, saliendo a luz en sus diálogos, en los hermosísimos mitos con que trata de favorecer la comprensión de los discípulos que acompañan a quien es el principal agonista de aquellos –Sócrates-, y en la fluidez del estilo de exposición. Pero el arte, especialmente en los géneros imitativos, como las epopeyas, el arte dramático, y en la poesía y la música que se dirigen a los sentimientos mórbidos, es censurado por él, y no debería admitírsele en un estado que se preocupe por la formación moral de sus ciudadanos. Y así, al proponer un estado ideal en La República y un plan de educación en él, propone consecuentemente expulsar de ese estado a los artistas, especialmente los poetas, aunque, reconociendo el encanto de sus producciones, acepta que se les trate al mismo tiempo como seres divinos, sagrados, que se derrame perfumes sobre su cabeza y se les corone de cintas en su despedida, y, contraponiendo la filosofía a la poesía, si ésta no puede probar que une lo agradable a lo útil, hacer “ como los amantes que, reconociendo los funestos efectos de su pasión , se separan, con dolor, sin duda, pero se separan. Nosotros también tenemos por esta poesía un amor que la educación de nuestras bellas repúblicas ha hecho nacer en nuestros corazones, y tendremos placer en reconocer que ella es muy buena y muy amiga de la verdad. Pero en tanto sea incapaz de justificarse, la escucharemos, volviendo a expresar las razones que acabamos de dar, para preservarnos contra sus encantos, y nos cuidaremos de recaer en la pasión que encantó nuestra infancia y encanta aun al común de los hombres.Es que, en efecto, es un gran combate, Glaucón, un combate más grande de lo que se piensa, aquel en que se trata de devenir bueno o malo; y es necesario no dejarnos arrastrar ni por la gloria ni por la riqueza, ni por ninguna dignidad, ni por la poesía misma, a descuidar la justicia y las otras virtudes”.

Bellas palabras para expresar la incompreensión de un magnífico artista-poeta y filósofo hacia el arte y la poesía como creación del espíritu.

Distinta será la actitud de Aristóteles, con la introducción de nuevos conceptos para juzgar el carácter y los efectos de la poesía dramática en su Poética: la *verosimilitud* de las acciones que se desarrollan , la conformación de los caracteres, el lenguaje elevado, y la *catarsis* que

se produce, que es como una especie de terapia preventiva de pasiones como el temor y la piedad. Su concepto de *mímesis*, que aplica a todas las artes, no tiene el mismo carácter que en Platón, pues no se corresponde con una mera ficción o falsedad sino con una *racionalización* que impone el poeta a los acontecimientos narrados, a tal punto que la poesía aparece más filosófica que la historia, ya que el encadenamiento de los hechos se dispone bajo el imperio de una cierta lógica: lo que debería o sería verosímil que hubiera sucedido, aunque en los hechos –materia de la historia- no hayan ocurrido tan armónicamente. Aristóteles opera como naturalista –era hijo de médico- no pretende dictar leyes de la composición, sino que se limita a efectuar una especie de disección de lo que los grandes trágicos han hecho intuitivamente. Pero algunos recursos adoptados por ellos parecen tan razonables o producto de un buen gusto o una consideración hacia el público para no herir demasiado su sensibilidad, que se transforman en reglas a tener en cuenta, aunque esa cuenta no tenga vigencia ya en nuestra época: el no presentar el horror en escena, especialmente (ejemplo: el asesinato de Agamenón a su regreso a manos de su esposa, que no se muestra pero es relatado dramáticamente por la pitonisa Casandra, que ha de correr la misma suerte, y a la que acompaña el coro), hoy que vemos los excesos mayores de crueldad y violencia sangrienta estallando en las pantallas de los cines y los televisores. Estaríamos tentados de invocar a Aristóteles más de una vez....

El arte como juego.

La idea ya la vemos perfilada en Kant (1724-1804), cuando nos habla del juicio del gusto o *juicio sobre lo bello*, esta idea que no es un concepto determinado sino la expresión de un estado de ánimo, producido en el juego libre de las facultades del conocimiento: la imaginación y el entendimiento, que no nos proporcionan sin embargo un verdadero conocimiento objetivo; un juego libre que refiere una representación dada, particular, a nuestro sentimiento vital, sentimiento de placer desinteresado que se expresa en el juicio sobre lo bello, que pretendemos universal y necesariamente compartible sin que pueda formularse una regla que fundamente racionalmente tal pretensión. Ese juego es en Kant puramente subjetivo, pues, pero la libertad que se manifiesta en él parece ser más libre que la que caracteriza el reino de la libertad que Kant postula como regido por la idea del deber, porque esta es la representación de una ley que el sujeto se da a sí mismo como ser racional—por ello es libre-, pero ante la cual se obliga, en tanto que en la contemplación *desinteresada* de un objeto bello no hay obligación, pues ese objeto solo parece cumplir la finalidad de poner en juego mis

fuerzas mentales representativas posibilitando un placer estético, que difiere del mero agrado sensorial así como de la satisfacción de un deber cumplido.

Debe llamar la atención ese atributo de una libertad más libre que la libertad del hombre en el reino del deber. Da para pensar dada la importancia que para Kant tiene la noción del deber.

Federico Schiller (1759-1805) recogió con entusiasmo la idea de Kant, pero la proyectó de tal forma en sus hermosas “Cartas para la educación estética del Hombre” que hace trascender el concepto de juego a una concepción de la cultura humana al liberarlo del encierro en que quedaba dentro de los límites de las facultades cognoscitivas. El impulso de juego es el producto de la recíproca limitación de dos impulsos de la naturaleza humana que son: el impulso formal y el impulso sensible. El primero obedece a la razón e impone leyes para el juicio y para la voluntad someténdola a la rígida constricción del deber. El segundo somete al hombre a la necesidad de la naturaleza, al imperio de la sensación variable en el tiempo. Su objeto es *la vida* en el más amplio sentido, todo ser material y toda presencia inmediata a los sentidos, en tanto que el objeto del impulso formal es *la figura*, digamos también el orden, la ley, el rigor: la figura comprende todas las propiedades formales de las cosas y todas las referencias de las mismas a la facultad de pensar. El predominio exclusivo del impulso formal haría del hombre un bárbaro, el del impulso sensible haría de él un salvaje. Es cuando el hombre comienza a experimentar el goce en la apariencia y la tendencia al adorno y al juego que se encuentra el primer indicio de su liberación de la esclavitud del estado animal y su entrada a la humanidad. El impulso de juego tiene por objeto *la figura viva*, expresión que comprende todas las propiedades estéticas de los fenómenos, es decir lo que en su más amplio sentido se llama *belleza*. Y en él se opera la recíproca limitación de los otros dos impulsos. El hombre solo es plenamente hombre cuando juega, y con la belleza el hombre no hace sino jugar, dice Schiller. Y en este juego no queda eliminado ninguno de los dos impulsos originarios, porque ambos son necesarios, sino limitados y armonizados. “*Si la necesidad obliga al hombre a vivir en sociedad; si la razón imprime en su alma principios sociales, sólo la belleza puede conceder un carácter sociable. El gusto es lo que introduce armonía en la sociedad, porque infunde armonía en el individuo*”, nos dice.... De ahí la importancia de la educación estética del hombre para llegar a una cultura verdaderamente humana.

Más próximo a nosotros Hans Georg Gadamer, quien falleció en marzo del 2002 con 102 años de edad, sostiene también la idea del arte

como juego. En el capítulo “La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico” de su libro “Verdad y Método” trata de liberar el concepto de juego de la significación subjetiva que tenía en Kant y en Schiller –más en el primero que en el segundo- refiriéndolo al modo de ser de la obra de arte.

La verdadera esencia del juego consiste en liberarse de la tensión que domina el comportarse dirigido a objetivos, y plantea tareas, pero su verdadero objetivo no es el cumplimiento de estas sino la ordenación y configuración del movimiento del juego. El juego, sin bien requiere de los jugadores, es el verdadero sujeto, independientemente de quien lo juegue, es en cierto modo autónomo y su modo de ser es *la autorrepresentación*: el juego se representa a sí mismo, como lo hace la naturaleza y como lo hace el arte. El traza su espacio y se abre para la contemplación de los espectadores. Justamente el juego alcanza su verdadera perfección, según Gadamer en el giro que lo transforma en arte, giro al que llama *transformación en una construcción*. Esta sigue siendo juego y autorrepresentación, pero la transformación hace que ya no esté el mundo en que vivimos como propio y que sea superado por el mundo del arte, desde el que habla *una verdad superior*. La realidad se determina como lo no transformado y el arte como la superación de esa realidad en su verdad (esto parece provenir de una raíz heideggeriana como lo veremos después). No podré desarrollar, por lógica limitación de espacio, la riqueza de análisis a que somete Gadamer su consideración de la obra de arte, pero he de señalar someramente ciertos puntos insoslayables: Como representación, la obra de arte se representa para alguien; apunta, desde su espacio cerrado, más allá de sí misma a quienes participan como espectadores, y estos asisten a la representación como a la celebración de una fiesta. Pero esto no suprime el hecho de que la obra misma tiene *una esencia en sí*, que, en el caso de las obras propiamente representativas –drama poesía, etc.- permite sus repetidas representaciones con variaciones que no alteran esa esencia (no hay una única representación “correcta” en este sentido y no siempre resultan, por ejemplo, en una obra dramática, las representaciones reconstructivas o la música con los instrumentos antiguos); por lejano que sea el origen de una obra gana en su representación una presencia plena y con ella la simultaneidad en tanto el lenguaje de la obra alcanza todavía al espectador por representar una verdad común más allá de las formas que tome. Y no suprime tampoco el hecho de que *la distancia del espectador* a la representación no es arbitraria sino una relación esencial fundamentada en la unidad de sentido del juego. Valdría la pena pensar en qué se quiere decir cuando se pretende que el público debe participar del desarrollo de una acción, por ejemplo, haciéndolo reco-

rrer laberínticos espacios con los actores a fin de que no permanezca “pasivo y distante” de la representación. Puede entenderse como una forma experimental más, pero no como la palabra definitiva en materia de representación.

Por último señalo el carácter en cierto modo sagrado que para Gadamer tiene la obra de arte. Esta lleva en sí algo sagrado y no solo la obra religiosa, y algo se subleva frente a su profanación. Y tanto el verla en lugares inadecuados —una “especie de vergüenza” experimenta uno— como el ser objeto de atentados o desmanes conmueve a la conciencia estética. *“La destrucción de obras de arte, dice literalmente, es como el allanamiento de un mundo protegido por la santidad”*.-

El arte como acontecer de la verdad

Esta será la tercera y última idea que hemos escogido entre las tantas concepciones del arte, y que pueden considerarse de carácter metafísico u ontológico.

El arte como *acontecer de la verdad es formulado por Martin Heidegger (1889-1976)*: en “El origen de la obra de arte” se plantea el problema que anuncia el título del ensayo. La obra de arte, por serlo, es producto de la actividad del artista. ¿Se encontrará ese origen entonces en el artista? Pero el artista lo es por la obra. Y artista y obra, a la vez, lo son por el arte, lo que introduce un tercer término interconectado a los dos anteriores; cada uno nos remite a los otros en círculo que no podemos eludir. Y Heidegger decide permanecer en este círculo que considera como “la fiesta del pensamiento”, aunque parezca encerrarnos en un enigma sin solución. De esta decisión irán surgiendo, a medida que el pensamiento se aplica al interrogante por el origen, ciertos datos que irán conduciendo a la respuesta... Muestra Heidegger que la obra de arte tiene el carácter de cosa, que se lleva, se cuelga, se ubica, se expone, se comercia, etc. Pero no es una mera cosa, como lo es un terrón, un pedazo de mármol, una roca y otras cosas que no han sido sometidas a la mano del hombre. Hay un “algo más” en ella que la mera “coseidad”. Pero lo cósmico de la obra “es el cimiento en el cual y sobre el cual está construido lo otro y peculiar”, dice Heidegger, es decir, lo artístico. Por lo tanto habría que saber “lo que es una cosa”. Pero los esfuerzos en ese sentido fracasan: las concepciones históricas, tradicionales sobre la cosa no han llegado a develar su verdadera entidad. Y más bien embisten, atracan al concepto de cosa, impidiendo su develamiento.