



ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS

Reflexiones filosóficas sobre el arte

(Discurso de ingreso a la Academia)

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 ello de la cultura-: la lengua, don que tal vez sea 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 de 2002, por el Maestro Héctor Tosar Errecart, 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 melodías más hermosas de Schuman. Ese fluir de armónicas resonancias ingresaba a nuestro salón sin embestir, sin causar perturbación en nuestro trabajo de análisis serios de algún texto filosófico; por el contrario, proporcionaba una cualidad distinta al sentimiento vital que acompaña a 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 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, Aaron Copland, Honneger, Milhaud, y en la dirección Kousseviszky, 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.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

El hecho de que haya sido un artista quien me precediera en este sillón fue casi decisivo para la elección del tema que quisiera compartir con quienes hoy me acompañan: Llamémosle “Pensamientos sobre el arte...” O “Reflexiones filosóficas...” (pero ¿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 exposiciones del 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 algunas de las diferentes expresiones de lo que llamamos “arte”, cuando nos ejercitamos o disfrutamos como receptores o espectadores y hasta llegamos a experimentar cierta adicción a ella o ellas? ¿Buscamos 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 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 los que nos atrevemos a atribuir lo que Schiller llama la *dignidad*. Ocupa un lugar menos prominente, lo que estaría más cercano a lo que él denomina la *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 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, acaecer 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 épica, lírica, dramática, etc. 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*, 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 produce, además, un debilitamiento de las virtudes del alma.

Dura debe haber sido la lucha interior librada por el filósofo 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.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Porque su aptitud de poeta se escapa irremediabilmente, saliendo a luz, en sus diálogos, en los bellísimos mitos con que trata de favorecer la comprensión de los discípulos de quien es el principal agonista de aquellos -Sócrates-, y en la fluidez del estilo de composición. Pero el arte, especialmente en los géneros imitativos, como las epopeyas, el arte dramático, la música y la poesía 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 (Politeia), y un plan de educación en él, propone consecuentemente expulsar de ese estado a los artistas, especialmente a 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 citas 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 nuestro 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 incomprensión de un magnífico artista-poeta 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 en el espectador, que es como una especie de terapia preventiva de pasiones como el temor y la piedad. Su concepto de mimesis, que aplica a todas las artes, no tiene el mismo significado 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, no pretende dictar leyes para la composición, sino que se limita a efectuar una especie de disección de lo que los grandes trágicos han hecho intuitivamente. No en vano era hijo de médico. Pero algunos recursos adoptados por los tragedas parecen tan razonables, producto de un buen gusto o de una consideración hacia el público para no herir demasiado su sensibilidad, que se transforman en reglas a tener en cuenta para la composición de las obras, entre ellos el no presentar el horror en escena, por ejemplo, el asesinato de Agamenón a su regreso de la guerra de Troya a manos de su esposa, que no se muestra sino que es dramáticamente narrado por la pitonisa Casandra, quien ha de correr la misma suerte, y a la que acompaña el coro. Esa consideración hoy ya no cuenta en los espectáculos que se nos ofrece, con escenas que nos muestran los excesos mayores de crueldad y violencia estallando en las pantallas de los cines y los televisores, al punto que estaríamos tentados de invocar a Aristóteles más de una vez...

El arte como juego

Esta idea la vemos perfilada en Kant (1724-1804) cuando nos habla del juicio del gusto o juicio sobre lo bello. El término *bello* 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 ante una representación, sea una percepción de objeto real o sea un producto de



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

nuestra imaginación. Este juego no nos proporciona un verdadero conocimiento objetivo, sino que refiere la representación dada, particular, a nuestro sentimiento vital, dando origen al juicio que atribuye belleza a tal representación. Al sentimiento sobre lo bello y al juicio que lo expresa los pretendemos de valor universal y necesariamente compartibles, sin que pueda formularse una regla que fundamente racionalmente tal pretensión. Ese juego es para Kant puramente subjetivo, y la libertad que se manifiesta en él parece más libre que la que caracteriza el reino de la libertad que Kant postula como regido por la idea del *deber*, porque ésta es la representación de una ley que el sujeto se da a sí mismo -por ello es libre-, pero ante la cual se obliga como ser racional, en tanto que en la contemplación desinteresada de un objeto bello no hay obligación, pues ese objeto sólo parece cumplir la finalidad de poner en juego mis fuerzas mentales representativas, para posibilitar 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

El poeta 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 juego responde a un impulso que es producto de la recíproca limitación de dos impulsos de la naturaleza humana: el *impulso formal* y el *impulso sensible*. El primero obedece a la razón e impone leyes para el juicio y para la voluntad, sometiendo a ésta a la rígida constrictión 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 cambio 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.

Pero es cuando el hombre comienza a experimentar el goce en la apariencia y la tendencia al adorno 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. Y en este juego no queda eliminado ninguno de los dos impulsos originarios, porque ambos son necesarios, pero 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. “El hombre sólo es hombre en cuanto juega, y con la belleza sólo puede jugar.” ¿Y dónde se encontrará la belleza preeminentemente si no es en el arte en general y en la poesía en especial? 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 de 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. Si bien requiere de los jugadores, es el juego el verdadero sujeto, independientemente de quien lo juegue, él es en cierto modo autónomo, y su



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

modo de ser es la autorepresentación: el juego se representa a sí mismo como lo hace la naturaleza y como lo hace el arte. Justamente el juego alcanza su verdadera perfección, según Gadamer, en el giro que lo transforma en arte, giro al que se llama transformación en una construcción. Esta sigue siendo juego y autorepresentación, pero la transformación hace que ya no esté el mundo en que vivimos como propio y 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 se verá 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 éstos 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 representación 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 participe en el desarrollo de una acción, por ejemplo, haciéndolo recorrer laberínticos espacios con los actores a fin de que no permanezca "pasivo y distante" de la representación. En nuestra opinión, 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".

La obra de 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 (1889-1975) en "El origen de la obra de arte". En ese ensayo se pregunta por el origen de la obra. Por ser obra 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, en este análisis, un tercer término interconectado a los dos anteriores; cada uno nos remite a los otros en un círculo que no podemos eludir. Y Heidegger decide permanecer en este círculo que considera "*la fiesta del pensamiento*", aunque parezca encerrarnos en un enigma sin solución.

De esa 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*", es decir, lo artístico. Por lo tanto habría que saber "lo que es una cosa".



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

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 el concepto de cosa, impidiendo su develamiento. Quizá parezca a algunos que es en cierto modo caprichoso este juicio sobre los esfuerzos emprendidos tradicionalmente por llegar a una explicación del ser de la cosa, pero este es el derrotero que él se impone y debemos respetarlo.

Piensa que quizá ayude, en cambio, partir del examen del útil, con el cual tiene la obra de común el ser hecha. Y aquí de pronto nos encontramos con una especie de trampa que nos tiende Heidegger: para saber algo del ser del útil se puede partir de un ejemplo concreto, de un útil determinado. Pero no es siquiera necesario que sea real: puede ser un par de zapatos representados en un cuadro, un cuadro de Van Gogh -¡justamente una obra de arte!-. Y esto le permite regalarnos algunas de las más hermosas páginas de esta pequeña joya que es el ensayo sobre “El origen de la obra de arte.” Describe el cuadro viendo en él la representación de algo cuyo sentido sólo podemos captar quizá en su servicio. Y ahora me permito recurrir a las propias palabras de Heidegger, pues cuando la especulación filosófica se une con las galas poéticas, lo que no es frecuente, no es conveniente desperdiciar su disfrute:

“La labriega lleva los zapatos en la tierra labrantía. Aquí es donde realmente son lo que son. Lo son tanto más auténticamente cuanto menos al trabajar piense la labriega en ellos, no se diga los contemple, ni siquiera los sienta. Los lleva y anda con ellos. Así es como realmente sirven los zapatos. En este proceso del uso del útil no puede dejar de enfrentárseles realmente lo que tiene de útil. Mientras, en cambio, no hagamos más que representarnos en general un par de zapatos, o incluso que contemplar en el cuadro los zapatos que se limitan a estar en el vacío y sin que nadie los esté usando, no haremos la experiencia de lo que en verdad es el ser del útil. En el cuadro de Van Gogh ni siquiera podemos decir dónde estás estos zapatos... Un par de zapatos de labriego y nada más. Y, sin embargo...

En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpar de la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno. Propiedad de la tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labriega. De esta propiedad emerge el útil mismo en su reposar en sí.

Pero todo esto quizá lo atribuimos sólo al útil al verlo en el cuadro. La labriega en cambio lleva simplemente los zapatos, si este llevarlos fuese realmente tan simple. Cuantas veces la labriega se quite los zapatos en medio de un duro pero sano cansancio a la caída de la tarde, y ya al llegar al crepúsculo aun oscuro de la mañana, vuelva a echar mano de ellos, o al pasar de largo junto a ellos en los días de fiesta, sabe todo lo dicho, sin necesidad de hacer observación alguna. El ser del útil consiste sin duda en servir para algo. Pero este mismo servir para algo descansa en la plenitud de un más esencial ser del útil. Vamos llamarlo el “ser de confianza”. (En otra de las traducciones se emplea la expresión “la seguridad”) En virtud de él hace la labriega caso, por intermedio de este útil, a la silenciosa llamada de la tierra; en virtud del ser de confianza del útil está la labriega segura de su mundo. Mundo y tierra sólo existen para ella y para los que existen con ella de su mismo modo, sólo así, en el útil. Decimos “sólo” y erramos, pues el ser de confianza, el útil, es que asegura a la tierra la libertad con que constantemente acosa”.

Con el develamiento del ser del útil que se da a partir de este ejemplo, ya se adelanta algo, sin quererlo, del verdadero ser de la obra de arte. En el trayecto de la investigación, y en ese círculo en que Heidegger ha decidido mantenerse, se ha recurrido al útil por su posición peculiar entre la cosa y la obra. Y ya veremos que, si bien no es inocente el que se haya tomado el ejemplo de un útil representado en un cuadro, tal elección está legitimada por un doble resultado: porque “el cuadro habló”, mostrando el verdadero ser del útil que en el uso queda velado por la habitualidad. El útil se



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

gasta en el uso, y también se oculta su verdadero ser que es todo ese mundo que revela, en cambio, el cuadro de Van Gogh. Entonces, si en la obra se hace patente lo que el útil en verdad es, se puede concluir que en la obra de arte hay un acontecer de la verdad. Sería, pues la esencia del arte, *“el ponerse en operación la verdad del ente”*.

Pero es necesario aclarar el alcance de este descubrimiento. El ejemplo de un templo griego que toma Heidegger más adelante ayudará a entender qué clase de verdad se pone en operación en la obra de arte, cualquiera sea el género de que se trate. Con una prosa tan poética como en el anterior ejemplo Heidegger muestra que la presencia del templo hace patente el mundo y el destino de un pueblo histórico. Pero también esa presencia pone de manifiesto todo el entorno que contrasta con ella: la tempestad sometida al poder -o resistencia- del templo, el oleaje del mar con lo inmovible de la obra, los animales que allí habitan y todo lo que los griegos llaman *Füsis* (fysis) y nosotros la tierra. *“La obra en pie -dice- abre un mundo y a la vez lo vuelve sobre la tierra que de tal modo aparece ella misma como el suelo nativo”*.

La obra, pues, establece un mundo. Pero el establecimiento del mundo no se hace de la nada: requiere una materia donde se hará perceptible. Y esa materia la da la tierra para la obra como para el útil.

Y ¿cómo se comportan el útil y la obra respecto a la materia prima de que están confeccionados?

“El útil toma para prestar su servicio, puesto que está determinado por la servicialidad, la materia en que consiste. La piedra se usa y se gasta en la confección del útil, por ejemplo, en el hacha. Desaparece en la servicialidad. Pero el templo, al establecer un mundo, no hace que la materia se consuma, sino ante todo que sobresalga en la patencia del mundo de la obra; la roca llega a soportar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y centellear, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción”.

Dicho de otra forma: en la obra de arte la materia y sus cualidades se benefician de un desocultamiento y cobran patencia y significación.

“El hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo. Al establecer la obra un mundo hace la tierra. El hacer está entendido aquí en sentido estricto. La obra hace a la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella. La obra hace a la tierra ser una tierra”.

Le reflexión de Heidegger sobre el arte lo ubica muy por encima de un aspecto más de la cultura. Hay una exaltación casi mística en referencia al gran arte de las épocas de especial significación histórica, fundacionales, podríamos decir. Por eso no podemos menos que recordar a Juan Bautista Vico, en cuanto, al asimilar Heidegger todo el arte a la Poesía, como lo hace más adelante, le asigna ese carácter de instalar un mundo histórico, como el italiano le atribuyera a la poesía ser la fundadora de la historia.

En un lenguaje a veces esotérico y casi místico Heidegger nos dice que ese establecimiento de un mundo y el desocultamiento de lo que la tierra esconde es una lucha que se entabla entre mundo y tierra.

Se me ocurre entonces, transferir esa lucha a la que libra el hombre cuando acomete la tarea de crear en todos los ámbitos de la cultura, y en lo que se refiere a nuestro tema, a la lucha del artista por dominar la materia en que ha de depositarse la acción creadora del arte: descubrir la palabra que exprese en el poema el sentir profundo, encontrar el color y el matiz que enriquezca el todo del cuadro, hacer que la madera, el bronce o el mármol obedezcan a la fuerza del espíritu que dirige la mano, idear el movimiento que posibilite al danzarín desafiar las leyes de la gravedad, o la melodía y el ritmo que darán alas para el vuelo imaginario... Lucha que puede ser juego o drama para el creador.



**ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS**

Por eso no puedo compartir la idea de que la autonomía que adquiere una obra, una vez instalada, corte las relaciones que ella mantuvo con las instancias subjetivas del proceso de elaboración, y que sea comparable al reposo en sí de la mera cosa, y que sea lo propio, lo auténtico de la obra el que parezcan disolverse todas las referencias al creador. Me permito afirmar que es al hombre a quien encontramos en la obra de arte, y quizá en ninguna de sus otras obras su presencia sea tan patente y tan íntegra en su concreción viva.

La actividad artística apunta a la realidad humana en un regreso continuo del hombre hacia sí mismo en el sentido de su propia afirmación como creador. En todas sus realizaciones estampa el hombre su sello, se vuelca, proyecta su propia estructura espiritual: Luigi Pareyson, filósofo italiano del pasado siglo, sostiene que la obra de arte pone de manifiesto, en su totalidad, la personalidad y espiritualidad del artista en el modo de formar, es decir, como estilo. No puedo dejar de reconocer esto, ya que es posible percibir por primera vez una obra de un autor determinado, sea música, pintura, poesía u otra, para reconocer al autor si estamos familiarizados un tanto con el resto de su obra. Esto es difícil que se dé en el caso de una máquina, por ejemplo.

Parecería que para su construcción bastara la inteligencia del hombre más su habilidad práctica para prolongar en el artefacto las posibilidades instrumentales de sus órganos. Pero en la obra de arte entran en juego sentidos, memoria, imaginación, inteligencia, emotividad, toda la condición anímica del hombre creador que, siendo personal tiende a una comunicabilidad universal.

Por eso la obra de arte puede interpretarse como reflejo del hombre, del artista y del contemplador, reflejo que no devuelve, en general, la mera imagen cotidiana, la de sus límites y condicionamientos, la de sus ataduras, sus rutinas, expectativas y fracasos, y cuando lo hace es para apuntar hacia otras formas posibles de existencia, más libres, más plenas, más valiosas y enriquecedoras espiritualmente.

Angelita Parodi de Fierro
Montevideo, 1 de julio de 2003