

LA OBRA DE ARTE Y LA FORMACIÓN HUMANA

Hernán Zomosa Hurtado

Doctor en Filosofía. Profesor en el Pontificio Seminario Mayor San Rafael de Valparaíso y en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

I

El arte es una actividad difícil de definir, especialmente en la actualidad, y por tal motivo han abundado a la largo de la historia distintas concepciones y opiniones sobre cual sea el sentido y la función que ejerce en la esfera de la cultura humana. ¿Es representación o espejo de la realidad? ¿Es expresión de sentimientos o emociones, inefables para el lenguaje común? ¿Es la producción de símbolos representativos orgánicos? ¿Es configuración o estructura? ¿Es una realidad imaginativa o una idea del artista? ¿Su finalidad es crear una obra auténticamente artística? ¿Su valor reside en la satisfacción de una necesidad humana de manifestarse formalmente? ¿Es una evasión de una vida que apesadumbra

o no satisface en el tramado de un juego que nos distrae o divierte? ¿Es una suerte de reviviscencia purificadora de pasiones que podrían ser perjudiciales o nocivas a quien las experimenta directamente? ¿Es una instancia que transmite y promueve valores que hacen al hombre un auténtico ser humano?

El arte se hace patente, ciertamente, en la obra -el cuadro, la escultura, el poema, la sinfonía, etc.- y su adecuado acceso a ella es, por de pronto, un medio privilegiado para unificar la acción de las diversas potencias o facultades humanas y para fomentar un pensamiento integrador que tiene en cuenta los distintos aspectos y modos de realidad, otorgándoles su rango o jerarquía que les corresponde. Sin duda alguna, en la actividad artística nos encontramos con una «sabiduría instauradora», orientada a la creación (en verdad, a la cuasi-creación) de un ser o ente, que se nos presenta con una existencia singular, concreta, tal como puede serlo una existencia humana. «Uno de mis amigos - escribe SOURIAU- está sentado al piano. Yo aguardo. Suenan los tres primeros compases de la *Patética*. Pese a que no se ha abierto la puerta, alguien ha entrado. Ya somos tres: mi amigo, y la *Patética*»¹. Efectivamente, la obra de arte es en sí un universo peculiar, extraño, pero tan operante, que es capaz de tocar o conmover lo más íntimo de nuestra persona y hacerse imprescindible. Sin poder entrar en el detalle ni menos a una discusión, se ha de concluir, por ahora dogmáticamente, que en lo que se refiere a la cuestión del establecimiento externo de la obra no estamos ante el dilema de la irrealidad o realidad, porque su peculiar modo de ser

¹ SOURIAU, ÉTIENNE: *La correspondencia de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1965 39.

se cifra adecuadamente en la fórmula "realidad en ficción", contrapuesta a "ficción de realidad"².

Ahora bien, así como la existencia humana ofrece diversos planos existenciales interconexos y encierra, por ello, posibilidades expresivas diversas, la obra de arte más lograda se establece también en una pluralidad de modos o planos existenciales, que conviene recoger aquí sólo en lo fundamental, siguiendo a los filósofos que se han ocupado del tema con particular profundidad. «La obra de arte -ha dicho GUARDINI- tiene otro carácter que el que puede ser propio de un cosa cualquiera, por grande, útil o preciosa que sea. *No está ahí por sí misma*, sino hecha por el hombre y, por tanto, no pertenece sólo al 'primer mundo', que está dado de antemano, la naturaleza, sino al 'segundo', que surge del encuentro del hombre con la naturaleza. Pero entre los productos de ese segundo mundo, que es deber del hombre formar, tiene una posición especial, aunque condicionada y limitada de mil maneras; tiene un acabamiento y una totalidad que la capacitan para ser símbolo de la existencia en general, del todo»³.

1.- *El plano físico*

Toda obra de arte se apoya o se instala inevitablemente en una materia única y definitiva (como en la pintura, escultura o arquitectura) o múltiple y provisional (como en la danza, teatro o música). Desde este plano, una catedral,

² Cf. ZOMOSA, HERNÁN: "¿Ficción de realidad o realidad en ficción?", en *Philosophica*, N° 16, Revista del Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994 269 - 274.

³ GUARDINI, ROMANO: *La esencia de la obra de arte*, (Obras I), Ediciones Cristiandad, Madrid, 1981 322.

una escultura, es ante todo piedra o mármol; una sinfonía, aire estremecido y vibrante. «La infortunada música muere apenas nace», decía LEONARDO DE VINCI. Habría que corregir o, si quiere, enfatizar, por el contrario, que de continuo renace, que requiere de una suerte de teofanía ejecutiva, de «resurrección por metempsicosis, con un cuerpo nuevo cada vez», el cual depende del instrumentista, o de los instrumentistas, en el proceso de ejecución. Tan pronto como una orquesta y un coro que le respalda han emitido el último acorde de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, ésta se desvanece, quedando sí la esperanza de volver a oír otra interpretación.

Mucho se ha insistido y con razón, que cada tipo de materia exige, en alguna medida, una forma determinada y que entre dos elementos se da una relación de apelación-respuesta, donde es posible intuir o verificar en el artista, por un lado, su amor a la materia elegida y, por otro, su lucha o confrontación con ella. Lucha especialmente notoria y dramática en la escultura, cuando ya se inicia la obra, ya que en ese decisivo instante se enfrentan la intención creadora de un hombre, perfilándose en la forma germinal proyectada, y la dimensión material, con la resistencia y la amenaza de su volumen, de su peso y de su substancia, que permite avances, obstáculos y sugerencias de acción.

2.- El plano fenomenológico

El cuerpo físico diestramente configurado por el artista ofrece, en su encuentro con un ser humano, un conjunto de fenómenos sensibles; en definitiva, de cualidades sensibles. Un cuadro no sólo es el lienzo o la capas de pintura; es también, para nuestros ojos, unas manchas de colores con sus variadas gamas, matices, desarrollos, gradualidades, contrastes; etc. Conviene subrayar que la materia o material

en sentido físico, sea cualquiera su origen, elemento natural o un producto industrial, se hace material estético, desplegando o exhibiendo abiertamente toda su riqueza sensible, a diferencia de lo que ocurre en la falsificación artesanal, por ejemplo, que pone todo su empeño en persuadirnos de que algo no es cartón, sino piedra. Mientras el artesano consume los materiales en el producto, el artista hace que se muestren como tales y se perpetúen en la puesta en obra.

El acceso vivencial a la realidad del sonido no lo entrega la ciencia física, que expone la teoría de las ondas sonoras, calcula las vibraciones, etc.; en cambio, la obra musical nos da un efectivo acceso a ese sonido en y por sus grandes autores. Podría objetarse que lo que sea realmente el sonido podemos saberlo escuchando a la naturaleza. Lo cual es cierto. Pero suele ocurrir que las cosas y sus cualidades se vuelven, para nosotros, ordinarias, «normales»; y el artista, al estar dotado con una sensibilidad más amplia, logra purificar en la obra cumplida la iniciación a la realidad material o natural. A este respecto, es oportuno recordar unas palabras de ALBERTO DURERO, quien sabía bien lo que es el arte y la creación artística: «Verdaderamente, el arte se halla en la naturaleza y sólo lo posee quien es capaz de arrancarlo de ella».

Al paso de lo anterior, cada arte tiene sus cualidades sensibles propias, en el sentido de predominantes. SOURIAU enumera siete cualidades sensibles: líneas, volúmenes, colores, luminosidades, movimientos, sonidos articulado, sonidos musicales. Cualidades que originarían respectivamente siete tipos de artes: arabesco, dibujo; arquitectura, escultura; pintura pura, pintura figurativa; proyección luminosa, cine, foto; danza, pantomima; literatura, poesía; música pura, música dramática o descriptiva. El tema insinuado de la clasificación de las artes,

admite ciertamente otros criterios. Se habla tradicionalmente de artes espaciales y temporales. Mientras las primeras se despliegan en un espacio determinado, carecen de movimiento y son aprehendidas mediante un acto de aprehensión (pintura, escultura, arquitectura, fotografía), las segundas se desarrollan en el tiempo, en una sucesión de instantes y son aprehendidas en un acto de aprehensión continuado que requiere el concurso de una memoria vigilante, actual e implícita (música, literatura, cine, danza, opera). En el caso de la música, una mera sucesión de notas aisladas no da nunca un tema o una melodía, porque escuchar ésta es oír resonar la primera nota a través de las notas que la siguen y hasta la última. La audición no es puntual, limitada a la nota instantánea: cubre la totalidad de la sonata o de la sinfonía, y es en virtud a esto como hay una diferencia entre ruidos y música.

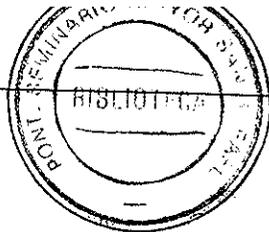
Nedoncelle, discrepando de estas clasificaciones, propone como criterio el principio más simple ofrecido por las lista misma de nuestros sentidos, si bien se queda a fin de cuentas con tres grupos sensoriales que interesan al arte: el sentido táctilo-muscular, la vista y el oído, añadiendo que a las artes táctilo-musculares (deporte, danza), a las de la vista (arquitectura, pintura, escultura) y a las del oído (música y literatura), se han de añadir las artes de síntesis visual y auditiva (teatro, cine)⁴.

⁴ Cf. NEDONCELLE, MAURICE: *Introducción a la estética*, Ediciones Troquel, Buenos Aires, 1966 77-116.

3.- El plano alusivo significativo

Con alguna frecuencia, una obra de arte alude a seres o cosas, acontecimientos o situaciones semejantes a los que se hallan en nuestro entorno: frutas, animales, personas, paisajes, bosques, tormentas, etc. Es el caso del arte llamado impropriamente figurativo. Así, las manchas de color de un cuadro pueden proponer o evocar un ser o varios seres que podemos reconocer, a pesar de las modificaciones llevadas a cabo por el acto creador, dentro de la voluntad de estilo determinada por la época y por los límites que surgen de la índole de los materiales artísticos empleados. Nadie puede impedir a un pintor que, llevado por las formas de lo que está ahí en el entorno, las condense, las simplifique, y las reorganice para elevar su potencialidad expresiva.

Se debe interpretar, pues, con cuidado la definición del arte como *mímesis*; el término no significa la postulación de un realismo ingenuo, de un mero naturalismo. Copiar con fidelidad a la naturaleza apenas tiene sentido, porque es imposible agotar su individualidad mediante reproducción alguna. *Mímesis*, en su significado más profundo, es el acto mediante el cual el artista ejercita su capacidad de producir formas, estructuras, tal como lo hace la naturaleza misma. Conviene tomar en cuenta que el universo de seres o de cosas puesto en obra es siempre creado, llegando incluso, en algunas ocasiones, a confundirse con la composición misma de la obra, con su propio modo, único, de organización global o parcial, resultante de las interrelaciones de los elementos materiales y fenomenológicos de que consta.



4.- *El plano ambital*

El arte puede intensificar nuestra experiencia estética para que no se detenga en la dimensión objetiva, de «objeto», de los seres o cosas que nos ofrece, sino hasta que penetre en su condición de ámbitos. Mientras la dimensión «objetiva» es asible, medible, ponderable, delimitable, verificable por cualquiera, el «ámbito» ostenta un modo de espacio-temporalidad superior al empírico y no tiene ninguno de los caracteres anteriormente señalados⁵. Sin duda alguna, la estructura artística expone ámbitos de realidad o campos de vida. Para dar un reiterado ejemplo en la estética contemporánea, el escultor francés AUGUSTO RODIN puso por título *La catedral* a una escultura que se limita, en apariencia, a presentarnos dos manos humanas. Si nos fijamos bien, se trata de dos manos derechas, pertenecientes a un hombre y a una mujer, dada sus texturas. Estas dos manos no están juntas; se hallan a punto de entrelazarse. ¿Acaso al artista intenta revelarnos cómo están constituidas física o biológicamente las manos o reproducir solamente sus aspectos externos? La respuesta es más compleja. Pretendió, al parecer, otra cosa; en un plano supraobjetivo, plasmar simbólicamente un ámbito de encuentro. Todo lo que implica la relación interpersonal se manifiesta en estas manos que perpetúan en la consistencia de una materia el gesto de acercarse con voluntad de real y efectiva comunicación, en un modo elevado y fecundo de unidad, como el espacio físico y religioso fundado por una catedral, lugar por excelencia de encuentro de los creyentes con una realidad trascendente.

⁵ Cf. ZOMOSA, HERNÁN: "El hombre, ser de encuentro", en *Veritas*, N° 9, 2001.

Es inevitable, en este contexto, referirse a un citado texto que se enfrenta con una pintura de VAN GOGH, la de los zapatos de una campesina. Es un cuadro de tonalidades pardas, grises y verdes y el espectador contempla unos zapatos viejos, usados, endurecidos, deformados y, en algunos puntos, rotos. Los cordones de cuero cuelgan, enredados. Esto es todo. Pero, ¿verdaderamente no hay nada más? «La tela de Van Gogh no nos permite ni siquiera afirmar cuál es el lugar en el que se hallan los zapatos. En torno a las botas de labranza no se observa nada que pueda indicarnos el lugar al que pertenecen o su destino, sino un mero espacio indefinido. Ni siquiera aparece pegado a las botas algún resto de la tierra del campo o del camino de labor que pueda darnos alguna pista acerca de su finalidad. (...) Un par de botas de campesina y nada más. Y sin embargo (...) En la oscura boca del gastado interior está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte»⁶. El cuadro *Botas de campesina* muestra, pues, toda un trama de realidades y circunstancias, da cuerpo sensible a un ámbito, conformado de suyo por un

⁶ HEIDEGGER, MARTÍN: *Caminos del bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 23-24.

complejo nudo de relaciones. De donde concluye nuestro autor que en la obra de arte opera el cumplimiento de la verdad, como descubrimiento o desocultamiento (*alétheia*), entablándose así una dinámica disputa entre lo que llama *la tierra y el mundo*.

Asimismo, la actividad literaria, en sus obras más logradas, no se limita a dar cuenta de hechos. Pensemos en Antígona, protagonista de la obra de SÓFOCLES que lleva su nombre. La joven, actuando abiertamente en contra de una orden dada por Creonte, rey poderoso y autoritario, tributa honras fúnebres a su hermano Polínice, considerado enemigo de la patria. Pero «la honda expresividad de la *Antígona* de Sófocles no procede del conflicto entre dos personajes atrapados en los condicionamientos sociopolíticos de su época, sino de la interferencia colisional de dos grandes ámbitos de la realidad humana: la *piedad fraterna*, encarnada en Antígona y la *ley implacable*, representada por Creonte. Las condiciones concretas que dieron lugar a esta colisión de ámbitos en tiempos de Sófocles tiene mero valor argumental, son contingentes y carecen de auténtico valor estético, poético, creador de ámbitos. El ámbito de conflicto fundado por la colisión de la *piedad* y la *ley* puede darse en todo momento y situación. Ello confiere a su Antígona su neta condición de obra 'clásica', superadora de los límites de la espaciotemporalidad objetivista y fundadora de modos eminentes de espacio y tiempo. El gran tema plasmado por Sófocles no es el conflicto entre dos personas, sino entre dos ámbitos»⁷.

La música, por otra parte, que en su genuina esencia no es representativa, establece un juego de formas, de

⁷ LÓPEZ QUINTÁS, A: *Análisis estético de obras literarias*, Narcea Ediciones, Madrid, 1982 77; *Obras literarias de hoy*, Ediciones S P X, Madrid, 1982 20-21.

órdenes y configuraciones. Aunque se dice a veces que una «fuga» musical es la representación de una lucha, sería más exacto afirmar que es la creación de un ámbito que evoca el ritmo propio de un acontecimiento de lucha. «Los motivos y temas cobran valor de células generadoras de la trama y representan una determinada cualificación que puede llegar -como es el caso en ciertas obras de Beethoven- encarnar simbólicamente realidades como el destino o la voluntad humana, o sentimientos de alegría, tristeza, exaltación, piedad, etc. El *Gloria* de la *Misa en si menor* de Bach está formado por una trama armónica de ámbitos: de glorificación, de alabanza, súplica, paz (...) Cuando el coro, acompañado por la orquesta, canta *et in terra pax*, no se limita a transmitir una vez más el mensaje evangélico; crea un clima de paz. Para lograrlo, Bach, como todo artista barroco, se toma tiempo y envuelve al oyente en la trama sonora de frases y temas insistentes, que no temen repetirse porque no están sirviendo a un empeño meramente comunicativo, sino instaurativo. La repetición es impertinente cuando se trata simplemente de transmitir a alguien un contenido significativo. La insistencia tiene pleno sentido cuando se intenta crear un ámbito de expresión»⁸.

II

Tras lo dicho, se ha de subrayar que la obra de arte expone los aspectos de la vida humana que preocupan al artista e inevitablemente la situación histórica en que surge, el espíritu del tiempo, la concepción dominante del mundo

⁸ LÓPEZ QUINTAS, A.: "La racionalidad propia del arte", en *Realitas* III-IV, Trabajos del Seminario Xavier Zubiri, Sociedad de estudios y publicaciones, Madrid, 1979 185.

de la época, aunque quien la acoge no piense explícitamente en ello. A lo cual hay que añadir el poder emotivo que cada elemento o plano existencial suscita. La realidad sensible y metasensible de la obra da lugar a sensaciones placenteras o desagradables, a sentimientos de agrado o desagrado; de serenidad, armonía, vértigo, dolor, tristeza; de admiración o de simple goce, cuando se logra participar plenamente con el universo de cosas y de seres propuestos y que se hacen patentes con sus múltiples significados o sentidos.

A mayor abundamiento, se ha de reconocer que hay en toda obra de arte, merecedora de ser considerada como tal, un *plano trascendente* de valores, de imágenes y de sentimientos, que al entrelazarse y seguirse, al alzarse los unos dentro de los demás, no es posible trasladar al lenguaje discursivo, al orden del concepto, de la fórmula unívoca. Ahí están *Don Quijote*, *Las Meninas*, el *David*, la *Sinfonía en Sol menor*, *Hamlet*, la *Sagrada Familia*, el *Quinto concierto de Brandenburgo*, como otras tantas creaciones artísticas de todos los tiempos, dando ocasión a un diálogo abierto a fecundas interpretaciones y, la mayoría de las veces, silencioso. «Oigo el *Quinto concierto de Brandenburgo*: la polifonía de las violas solistas no me impide contemplar las tapicerías rasgadas, estas viejas colgaduras de la sala del conservatorio. Pero de golpe, en un instante, ya nada existe. Ni sala. Ni público. Nada más que la sola presencia del sonido que es la presencia misma de Bach. Yo no estoy solo. Es un diálogo que me ha sustraído a las condiciones exteriores de la existencia. ¿Qué se ha hecho la sala? Ya no existe para mí porque todo lo material ha huido. Y la percepción visual de los ejecutantes, la sensación auditiva de los instrumentos se han trocado, por una transformación radical, en un sentimiento que me ha transporta más allá de mí mismo: el éxtasis»⁹. En verdad, la realidad en torno no desaparece, sino que sirve de apoyo o de soporte indispensable al acontecimiento artístico, que

pasa entonces al primer plano de la atención.

Como es obvio, entre los planos de existenciales delimitados existe una infinidad de correspondencias, de resonancias interiores, propias de toda coherencia estructural, que dan origen a una variada y compleja experiencia en el receptor, quien puede fijarse libremente en unos planos e ignorar otros. Pero es en el momento en que el arte pone al descubierto la complejidad de los procesos básicos que sigue en el hombre en su vida, y que pueden conducir o no conducir a la construcción positiva de su personalidad, cuando adquiere su verdadera fuerza formativa, dirigida a perfeccionar nuestro modo de vinculación con las realidades en cuyo campo estamos instalados. Lo cual demanda una actitud de acogimiento responsable de las manifestaciones artísticas que permita también una recreación imaginaria de la «puesta en obra» de tales manifestaciones, despertando o motivando la capacidad de distinguir y relacionar los diversos modos de realidad, de reconocer los acontecimientos relevantes de la vida humana con los símbolos o imágenes que los encarnan y de valorar la lógica que los articula.

⁹ HUISMAN, DENIS, *La estética*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1966 39-40. Cf. ZOMOSA; HERNÁN, "Semántica, música, arte", en *Philosophica*, N° 22-23, Revista del Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2000.