

## **Cocido, pero no tanto**

**Roberto Rue**

Eje temático: Cultura, Arte y Comunicación

Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

roberto\_rue@yahoo.com.ar

La estética no es ajena a la teoría del conocimiento porque “las leyes de la belleza” (Marx), como todas las leyes, son objetivas, es decir, no son personales, dependen del desarrollo histórico de los sentidos y, antes de eso, de las condiciones materiales en las cuales tuvo lugar ese desarrollo. El hombre no puede crear a través de su trabajo “otra naturaleza”, por muy humana que ésta sea, que además resulte totalmente extraña a la naturaleza que le precede y que es independiente de su voluntad, como lo es el mundo físico y sus leyes, incluyendo la psicología humana, gracias a la cual el arte se incorpora al mundo percibido. El método científico es el único medio para alcanzar el conocimiento objetivo de la realidad, y el arte debe utilizar el mismo recurso para conocer las posibilidades que le ofrece el mundo material y el nivel histórico alcanzado por la sensibilidad humana, no sólo en cada “momento de la civilización”, independiente de su ambiente circundante (Matisse), sino también de aquellas leyes de la percepción que no tienen significación social adquirida.

\*

Lo singular del trabajo humano es que puede crear, al lado de la naturaleza, otra naturaleza específicamente humana. Sin embargo, por muy sofisticados que pudieran ser los productos que resulten de esta última, nunca llegarán a ser totalmente extraños a la naturaleza que le precede. El mundo físico tiene sus propias leyes y éstas son independientes de la voluntad humana. Cocido, pero no tanto. El arte es un fenómeno físico porque no existe con independencia de la materia. La materia es su primera condición existencial, ya que ninguna idea artística se podría formalizar sin la materia y sin establecer acuerdos con sus propias leyes. Nadie duda que la consistencia material del mármol pone límites a las ideas del escultor. Y si se trata de los procesos psicológicos a través de los cuales el arte se hace humanamente comprensible, es necesario involucrar leyes concernientes a la fisiología del cerebro y la materia que presupone. Aparentemente, volvemos al punto de partida, sin

embargo, el arte no queda definitivamente resuelto en este nivel primario de organización. Las propiedades inherentes a la estructura de la materia logran adquirir valor estético solamente cuando son asimiladas por el hombre, y en su plena significación social. Suele decirse que las propiedades naturales constituyen la “forma” del arte mientras que el sentido social que se les atribuye determina su “contenido” (Stolovich).

El arte no está definido solamente por las propiedades materiales, depende también del contexto social y psicológico en el que se desarrolla. De todos modos, y por las razones filosóficas que alentaron la sobrevaloración de lo subjetivo, a los dos últimos factores se les ha dado mayor importancia epistemológica, por lo que casi siempre se deja de lado la naturaleza de aquello que el contexto encierra. La práctica social incide en las formas del arte, pero no más allá de lo que permite la naturaleza que sostiene esas formas; las leyes de la materia y de la percepción son objetivas y limitan las influencias del contexto social. En la música, por ejemplo, el estilo tonal no fue el resultado de meras circunstancias sociales; éstas favorecieron la aparición de la tonalidad, pero el efecto unificador que caracteriza al estilo no se debe únicamente a las circunstancias sociales.

La creación artística está rodeada por un número indefinido de situaciones materiales y sociales que, hasta cierto punto, condicionan la sensibilidad, aunque la naturaleza humana no es absolutamente incondicional en sus respuestas. Las propiedades del arte no resultan de un puro reflejo de la realidad material o social porque, como en todo reflejo, están igualmente presentes los rasgos particulares de aquello que causa el reflejo. Cuando alguien se mira al espejo no ve solamente su imagen, en ella también está presente la singular manera de reflejar que tiene el espejo. El organismo humano, como el espejo, tiene sus propias leyes; se adapta a las condiciones externas, las rechaza o modifica según sus propios intereses estructurales.

### **El arte en la historia**

Actualmente, el pensamiento dominante en materia de investigación musical tiene a la historia o la sociología como única referencia, pero sin asumir plenamente el lado científico que estas disciplinas tienen. A diferencia de lo que ocurre actualmente con la investigación en las ciencias sociales, el estudio de la música sufre un lamentable atraso al no reconocer lo esencial del método científico. Esta situación es equivalente al atraso del idealismo teológico con relación al materialismo filosófico. El concepto de “dominante” antes mencionado no se relaciona con paralelismos sociales materialmente dominantes. En los países subdesarrollados

el atraso se debe, ante todo, a la voluntad de conservar ciertos privilegios académicos y sociales ganados en el terreno del idealismo filosófico, los que se verían seriamente afectados si se reconociera la superioridad del método científico.

Esta voluntad conservadora ha demorado notablemente el advenimiento de los nuevos métodos científicos de investigación aplicados al arte. En algunos casos se ha llegado a creer que la mera descripción histórica de la música, a veces ni siquiera asociada a las circunstancias sociales en las que se formó, es suficiente para argumentar en torno a la naturaleza del fenómeno musical (esteticismo). Esta manera de enfrentar el problema se debe al error de creer que el arte es una actividad absolutamente autónoma, y por lo tanto, incondicionada. Por este camino se vuelve al antiguo pensamiento de las ciencias sociales que pretendía explicar las formas del desarrollo social de acuerdo a cómo los hombres actúan socialmente según sus ideas o preferencias circunstanciales.

La manera de pensar de los hombres incide en la interpretación de los hechos de cada época. Esto es indiscutible, pero no constituye el único elemento que se debe tener en cuenta. Todo proceso social tiene un grado de objetividad que trasciende las modalidades circunstanciales, y con el arte sucede lo mismo. El arte trasciende las particularidades de cualquier época, y lo demuestra el hecho que aún podemos seguir gustando de las obras artísticas que fueron hechas en circunstancias sociales e históricas totalmente diferentes a las nuestras. Esta es una prueba de que en el arte existen factores objetivos, y hace legítimo el intento de estudiarlo científicamente.

La ciencia describe los procesos del mundo real, pero además intenta explicarlos a través de las causas que lo producen. En cambio, cuando los historiadores enfrentan el problema del arte lo hacen casi siempre de manera descriptiva, y si logran avanzar sobre algunas de las causas sociales que inciden en su desarrollo, allí se detienen, porque creen que las posibilidades de búsqueda han llegado a su límite. En este punto nada más oportuno que las palabras de Levy-Strauss: “La historia conduce a todo, pero siempre que se salga de ella”.

El arte, como las sociedades, se desarrolla en un mundo formado de materia y regulado por sus propias leyes, y esto incluye la fisiología del cerebro, base de los procesos psicológicos, lo cual nos conduce a la posibilidad concreta que otras causas puedan estar involucradas en el fenómeno artístico.

### **La investigación en el arte**

La naturaleza del pensamiento hace que todos los contenidos de la realidad sean susceptibles de ser analizados científicamente, y el fenómeno musical no es una excepción. Los griegos fueron los primeros en comenzar a estudiar los fundamentos físicos de la música, como los intervalos y las escalas. Después, el problema de la música se trasladó a un ámbito de discusión mucho más amplio, incluyendo aspectos históricos y sociales; es decir, se comenzó a entender que el fundamento de la música no descansa en la pura objetividad y que tampoco es un fenómeno absolutamente autónomo. Este hecho merece una especial consideración porque señaló la necesidad de hallar otras disciplinas, distintas de la música, que pudieran decir algo sobre la música misma. Se comenzó a reconocer que la música no puede explicarse a sí misma y que para lograrlo es necesario recurrir a otras áreas del conocimiento. Sin embargo, la herencia subjetivista que aún domina al pensamiento occidental, impidió que se avanzara un poco más en este sentido. Por mucho tiempo la historia y la sociología fueron las principales disciplinas, sino las únicas oficialmente reconocidas, con la pretenciosa misión de resolver el problema de la música. Posteriormente, apareció una especie híbrida emparentada con el folklore llamada etnomusicología, que siempre dio la impresión de estar “forzando” la interpretación del fenómeno musical y tener una total “ausencia de interés especulativo” (Ramón y Rivera). Pero si de la etnología se trata, nada mejor que volver a citar las palabras de otra autoridad: “ante todo – dice Piaget – la etnología es una psicología”, lo que con mayor sensatez nos remite a un mundo lleno de leyes que merecen ser analizadas en relación con el arte, más allá de cualquier recopilación descriptiva de pueblos y costumbres.

El método científico ha logrado imponerse bastante en los países desarrollados, aunque la musicología histórica aún mantiene un cierto nivel de aceptación. La situación es muy diferente en los países que aún están en vías de desarrollo, donde la objetividad científica no ha tenido casi ninguna oportunidad de ser aceptada como método de observación en el estudio de la música. Incluso los organismos oficiales que promueven el desarrollo científico, ceden ante la popularidad de la musicología histórica, y en el ámbito académico es bastante resistido el método científico aplicado al arte. Tiene vigencia, en cambio, el relato monográfico como contraparte del método científico y la experimentación.

El idealismo filosófico se caracteriza, básicamente, por confundir las cosas con nuestras sensaciones, es decir, considera que los objetos de la realidad son un conjunto de sensaciones, meros contenido de nuestra conciencia. “La cualidad de nuestras sensaciones – dice Helmholtz - ya sea de luz o calor, de sonido o de gusto, no depende del objeto exterior, sino del nervio que transmite la sensación”. El idealismo artístico sigue la misma línea de

pensamiento al afirmar que las propiedades estéticas son el resultado de lo que ocurre en nuestra conciencia, independientemente de cualquier hecho externo, incluyendo el factor social, porque la explicación última sobre las formas del arte se remitirá siempre a los modos subjetivos de reacción de cada individuo, según su propia experiencia. Bajo estas condiciones el valor estético se reduce al gusto personal, y la característica esencial del arte, la universalidad, es sustituida por el simple hábito de la percepción. La exageración del rol subjetivo en la apreciación artística limita las posibilidades de pensar que lo material puede incidir significativamente en la forma de nuestra experiencia estética. Por esta razón la historia y la sociología se han convertido en los principales instrumentos para el análisis del arte. Aún no se ha logrado entender que el arte está en la historia pero no es la historia, como en algún momento tampoco se entendió que los objetos son la causa de nuestras sensaciones pero no las sensaciones mismas.

### **Evolución de la música**

La evolución biológica se origina en la necesidad de los microorganismos de adaptarse a las diferentes condiciones ambientales. Gracias a esta adaptación fueron apareciendo transformaciones sucesivas que permitieron a los organismos vivos sobrevivir a las exigencias del medio ambiente; las especies que no lograron adaptarse, se extinguieron progresivamente. Estas transformaciones fueron cada vez más perfectas para el mismo fin pero preservando, simultáneamente, las características esenciales de los seres vivos tales como: evitar la pérdida del orden interno, reaccionar a los estímulos externos, metabolismo, crecimiento, reproducción, etc. La evolución de la música a través de la historia se la puede entender de manera similar. En términos generales, los estilos son las diferentes modalidades cognitivas del significado musical. Por su parte, el arte es una “organización de las sensaciones” (Read), por lo que interpretamos que el significado de la forma artística se relaciona, en parte, con las formas subjetivas de reacción de cada individuo. Estamos hablando de las leyes de la percepción, o aquellos contenidos que dentro de ella resulten más estables, además de los modelos de cultura en los que la percepción se forma.

La evolución del arte se corresponde con la evolución de la sensibilidad. Si fuera posible para una persona evaluar la música de acuerdo a la sensibilidad de cada época, la música del romanticismo no sería mejor que la del barroco. Sin embargo, para la sensibilidad contemporánea la música del período romántico se muestra más evolucionada que la del

barroco, como consecuencia de la adaptación de la sensibilidad a las nuevas formas de organización.

Esto no debería sorprender. El sistema biológico, contrariamente a lo que ocurre con los sistemas físicos, tiende a la mayor improbabilidad manteniendo un elevadísimo nivel de organización. Por esta razón las formas de vida pasan de ser las más simples a las más complejas, efecto que también parece alcanzar a la psicología. Así, el sistema auditivo, por ser parte del sistema biológico y estar inexorablemente vinculado a la psicología, preservaría los rasgos esenciales de esta tendencia. La transformación histórica que ha tenido la cualidad sensible de los intervalos musicales es un ejemplo en este sentido.

La disonancia le exige al oído mayor esfuerzo que la consonancia, pero cuando el oído se acostumbra al mayor esfuerzo, el concepto sobre la cualidad del intervalo se modifica. Este hecho puede ser interpretado como una evolución del concepto de consonancia; no obstante, por estar involucradas causas materiales y psicológicas independientes de la voluntad, este desplazamiento hacia relaciones más complejas no anula las diferencias cualitativas entre los mismos intervalos, es decir, la tercera seguirá siendo más disonante que la quinta como ésta lo será de la octava. Se mantiene el orden objetivo entre los intervalos aunque cambie el concepto sobre la cualidad de cada uno de ellos.

Con la sensibilidad musical sucede algo similar. Las transformaciones se producen por trascendencia y no por anulación, por lo tanto la sensibilidad contemporánea implica la comprensión de los niveles menos desarrollados y puede reconocer, por ejemplo, el valor de la música barroca, pero como un hecho artístico ya superado. En cambio, si la sensibilidad individual no ha logrado actualizarse en la práctica sensorial a través de la audición, la interpretación o la composición, puede llegar a concluir que la música barroca es la mejor de todas y que las innovaciones formales subsiguientes constituyen un retroceso.

### **Progreso en el arte**

Se cree que Wagner fue quien fomentó la idea del progreso en el arte, la idea del genio incomprendido que se adelanta al tiempo en el que vive (Popper). En realidad, ningún compositor se adelanta a su época, él mismo está condicionado por los esquemas aprendidos, y todo lo que haga llevará la marca de su época y de su historia. No obstante, el compositor,

en su búsqueda de nuevos procedimientos, a veces obtiene resultados que no son consecuentes con las expectativas que tienen sus contemporáneos, quienes están muy acostumbrados a los patrones de respuesta aprendidos rutinariamente. La gente común disfruta de la música de una manera espontánea y contemplativa, a diferencia de lo que sucede con los músicos, que están más preparados para enfrentar las “aventuras” formales.

Ningún compositor sincero busca escribir obras que se adelanten a su época, todo lo contrario, quiere ser entendido por sus contemporáneos; el problema está en que quiere ser entendido incluyendo la novedad que aportan sus propias innovaciones. Pero la originalidad que él aporta y además entiende, porque la práctica sensorial le ha permitido llevar su sensibilidad a un nuevo nivel de exigencia, produce resultados inesperados para el oído no entrenado de sus contemporáneos. La costumbre crea en la conciencia una constelación de expectativas que, de no ser satisfecha, produce desagrado. Es lo que les sucede a los consumidores de música popular o de las versiones más populares de la música “clásica”, cuando se enfrentan a la música contemporánea abstracta. El desencuentro que se produce no significa que el compositor se adelantó a su época; en realidad, sólo ha mantenido actualizada su sensibilidad, mientras los demás buscaron la satisfacción sensible resolviendo sus expectativas sin moverse de sus propios esquemas aprendidos. El arte busca permanentemente la originalidad y no tiene por qué ser complaciente con el oído acostumbrado. Si la indulgencia fuera una ley del arte, nunca habiéramos llegado a la música de Bach, Mozart o Beethoven.

En la música, como en todas las artes, siempre aparecen nuevos criterios de organización que, dependiendo de la práctica sensorial de quienes la perciben, tendrá diferentes grados de aceptación. A pesar de los diferentes y justificados grados de aceptación, el gusto personal nunca puede ser tomado como una medida objetiva de valoración artística. Se sabe que el gusto, como el pensamiento, es susceptible de ser condicionado, especialmente cuando el sujeto es un receptor pasivo, es decir, cuando la capacidad de análisis y síntesis de su conciencia no está lo suficientemente desarrollada. El efecto que produce la música de consumo masivo es el mejor ejemplo en este sentido. Agentes publicitarios invaden el mercado con productos de muy baja calidad, y por efecto del automatismo de la conciencia acostumbrada, estos productos terminan siendo asimilados y aceptados como los mejores.

La selección natural es el mecanismo básico de la evolución biológica. Permite que los organismos vivos se adapten a las condiciones ambientales y produzcan variaciones genéticas eficaces para su descendencia, facilitando así el desarrollo de la especie. Cuando se trata de la evolución social y cultural del hombre, es decir, de su desarrollo intelectual y moral, la

selección natural parece haber perdido su naturalidad basada en la necesidad y haberse convertido en una viciosa retroalimentación. Actualmente, a la sensibilidad del hombre común le es muy difícil vencer la rutina, y su capacidad de valorar ha quedado sometida a los mandatos circunstanciales del mercado destinado al puro consumo.

En estas condiciones es casi natural que la valoración de los productos artísticos se haga a través de factores que ni siquiera se relacionan con la estética. La música, por ejemplo, tiene un gran poder de evocación, a tal punto que una vulgar melodía puede transportarnos a los mejores momentos de nuestras vidas, y frente a semejante acontecimiento, es muy frecuente que algunas personas identifiquen el valor de los recuerdos con la melodía, es decir, le atribuyen a la melodía el valor de los recuerdos. Igualmente, se adjudica un gran valor estético a muchas expresiones de la literatura, la poesía o el teatro sólo por la importancia social o filosófica que ellas representan. Sin embargo, la utilización del arte para mostrar la verdad de un hecho social no garantiza la presencia de calidad artística. Hay obras de arte destinadas a revelar importantes verdades sociales pero que no logran tener un gran valor estético; otras, en cambio, las superan en calidad a pesar de estar destinadas a ponderar hechos injustos de la vida social. Las pinturas de la Edad Media, por ejemplo, fueron auténticas manifestaciones en favor de la arbitrariedad humana al exaltar el valor social de la nobleza. Estas, por su importancia estética, subsistieron como obras de arte, en cambio, muchas de las que hoy expresan con sinceridad lo más profundo del dolor humano, tal vez perduren sólo como verdades sociales y nunca logren alcanzar una verdadera dimensión estética.

En contraste con las respuestas socialmente condicionadas, hallamos que la educación del gusto puede facilitar una mayor objetividad en la estimación del valor artístico, es decir, un mejor acercamiento a los valores universales contenidos en el arte, incluso, descubrirlos en el arte popular. Aún así, el gusto permanecerá en la esfera de lo subjetivo y personal, pero con la ventaja de haber alcanzado un mejor nivel de observación. La objetividad en el entendimiento de las formas estéticas se basa en la superación de la mera espontaneidad y contemplación. Una persona cuya sensibilidad logra vencer esta primera etapa, tendrá a su favor el mérito de reconocer el valor de un producto artístico, aunque no le guste.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Bertalanffy. *Perspectivas en la Teoría General de Sistemas*. Editorial. Madrid 1982.
- Cassirer, E. *Filosofía de las Formas Simbólicas*. Fondo de Cultura Económica. México, 1971.
- Harris, M. *El Materialismo Cultural*. Alianza. Madrid, 1982.

- Koffka, K. *Principios de Psicología de la Forma*. Paidós. Buenos Aires, 1973.
- Piaget, J. *El Estructuralismo*. Proteo. Buenos Aires, 1968.
- Popper, K. *Búsqueda sin Término*. Tecnos. Madrid, 1977.
- Read, H. *Orígenes de la Forma en el Arte*. Proyección. Buenos Aires, 1967.
- Read, H. *Al Diablo con la Cultura*. Proyección. Buenos Aires, 1968.
- Rue, R. *La Música, entre la Filosofía y la Ciencia*. Universitas. Córdoba, 2005.
- Rue, R. *Cultura Popular y Populismo*. Artículo V Jornadas Argentinas de Música Contemporánea e Investigación. CORAT. Córdoba, 2009.
- Sánchez Vázquez, A. *Estética y Marxismo*. Era. México, 1983.
- Sánchez Vázquez, A. *Las Ideas Estéticas de Marx*. Era. México, 1984.