

La verdad como valor en el Arte y la Filosofía

Jorge Montaya V.

Gabriel Marcel cuenta que en una oportunidad uno de sus alumnos le dijo que en su obra dramática había más elementos que permitían el desarrollo de una doctrina, que los que había en sus obras teóricas destinadas precisamente a esto. ¿Qué sentido tiene esa curiosa paradoja? Se dijo a sí mismo que la única manera de comprenderla era pensar que a través del drama no se corre el riesgo de caer en los simulacros de un lenguaje endurecido, que por ello mismo nos ocultaría la verdad. El drama “sitúa” de manera tal que una definición de la verdad es trascendida con mucho. Es quizás esta una de las razones por las que el Arte se ha problematizado, haciendo cuestionable la fundación misma de un pensamiento estético. No sería de extrañarse que toda aproximación teórica a lo que es el Arte fuera un esfuerzo por resolver paradojas. De las afirmaciones de Marcel se desprende que en el drama puede haber toda una búsqueda de carácter filosófico tras el logro de lo que él mismo ha llamado “la verdad como valor”, todo lo cual es ajeno por completo al discurso del *espíritu geométrico*, para situarse en una dimensión muy especial del *espíritu de fineza*. La revelación de verdad en una obra dramática es muy distinta a que si fuera un ensayo acerca de su esencia. Las inquietudes que preocupan el espíritu del artista, y el modo en que podemos encontrarlas reflejadas en su obra no corresponde al tratamiento analítico que se puede hacer de ellas. Es más, no sólo es distinta cosa sino que entraña la paradoja de constituirse en su mejor expresión. El drama aparece como una estructura más apta para manifestar la verdad, que el lenguaje conceptual.

Espíritu de fineza o *logique du coeur* (dice Pascal), y espíritu de geometría o *lógica del discurso*. Se creería estar ante Platón y Aristóteles o ante Schiller y Hegel; el artista-filósofo y el filósofo del concepto. Mito y diánoia parecen estar así en Marcel, como una antinomia ineludible que tiende a resolverse por un lado en una heurística cuidadosa de la verdad, y por otro, en una obra dramática que es como su desnudamiento intuido y manifiesto.

En el drama “se está” privilegiadamente, porque hay allí una posibilidad de fundar un medio que permita fehacientemente una apertura a la

revelación de ser, en cuanto es medio de lucidez, de expresión de la verdad tanto para el creador como para el apreciador. Se diría que es una forma de manifestación artística donde el extravío tiende a desaparecer, porque ya no se está en la penumbra de la duda. Por ello, el universo del que se nos habla, aunque muchas veces personal, contradictorio, sujeto a los cambios, dice más de una Weltanschauung que los trámites burocráticos de la inteligencia analítica y abstractiva.

Pero ¿cómo discurre esta inteligencia analítica? Opera creando un complejo de *relaciones triádicas*. Procura forjarse un sistema de mediaciones para ser interpuesto entre el sujeto y el objeto, de modo que asegure el conocimiento. Un sistema que haga las veces de intérprete ecuánime y fidedigno de la entidad en cuestión. Hay por tanto un alejamiento gradual que se ha erigido como legítimo, hacia el plano de lo universal y abstracto. Es en general el procedimiento de las ciencias naturales. Quizás sea por esto que “el matemático y filósofo inglés A. N. Whitehead nos dice que la ciencia debe aprender de la poesía; cuando un poeta canta las bellezas del cielo y de la tierra no manifiesta las fantasías de su ingenua concepción del mundo, sino los hechos concretos de la experiencia ‘desnaturalizados por el análisis científico’ ”¹. Sin embargo, este alejamiento es su fuente de poder (aquí también hay paradojas), que adquiere “gracias a una especie de pacto con el diablo” (dice Sábato). Es un reino de fantasmas abstractos que legislan para resolver desde la evanescencia de la cotidianidad, una cantidad de problemas, “desde el funcionamiento de un motor hasta la evolución del universo”.

“Pero el análisis científico es deprimente: como los hombres que ingresan en una penitenciaría, las sensaciones se convierten en números”. Por ser desantropomórfica, la ciencia ignora valores. Aspira moverse estrictamente en la objetividad pura, cuyo acceso sólo es posible a través del intermedio, es decir, a través del sistema de codificación teórica y del instrumento, que el científico coloca entre él y la realidad. La apreciación de este último como persona que estima y desestima no cuenta. Si en el estudio del mundo se introdujera como criterio de verdad la manera individual de ver del científico —por ejemplo, sus prejuicios o su actitud ética— marcaría el principio del fin de la ciencia. Ya no sería objetiva sino subjetiva. El sistema de codificación exige la no contaminación subjetiva como fundamental. El tratamiento de detalle no puede ser alterado con la apreciación. Nada debe alterar el proceso de análisis y cristalización del *en-sí*, aunque de este modo sólo lleguemos a comprobar que fuera de nosotros, en la independencia absoluta, sólo hay quizás “ciertos corpúsculos que viajan a una velocidad fantástica,

¹ Sábato, Ernesto. “Uno y el universo”. Véase: “Ciencia”, según el orden de sus reflexiones alfabéticas.

acompañados por 'ondas pilotos' de naturaleza matemática"². Pero esto no significa que el científico no haya tenido motivos más que suficientes para fundar o contribuir a desarrollar una determinada disciplina científica. Los valores que mueven al hombre como persona lo han llevado a hacer ciencia, y no es raro que elija la forma más estricta, es decir, la matematizable: precisamente donde el sujeto claudica y debe renunciar.

El *para-sí* relativizaría el conocimiento científico indudablemente, haciéndole *restar objetividad*. Pero, como dice también Whitehead, "la naturaleza es una triste cosa, sin colores, ni sonidos, ni fragancias; todos estos atributos son puramente humanos, forman parte de *nuestra* manera de sentir el mundo exterior. Radical e inexpugnablemente, nuestra visión de ese mundo exterior es subjetiva; cada uno de nosotros, en un continuo acto de creación está llenando el ámbito de colores y música, groseros o delicados, complejos o simples, según nuestra propia sensibilidad". La participación del sujeto no es gratuita; contrariamente, para una situación integral en la región del ser el sujeto es fundamental. Es justificable que la ciencia busque una postura absoluta a través de planteos matematizables, pero la realidad no es meramente *en-sí*. Así, por ejemplo, si el color es reducido a sus vibraciones codificadas en números, no habremos logrado otra cosa que su evanescencia. Nuestra manera de sentir el mundo exterior también cuenta, y por ello estamos en el ser, no es posible disociar la "conciencia de algo" de la que hablaba Brentano, y que daría origen a la fenomenología en Husserl.

² Op. cit. Véase "Realismo". Ernst Cassirer en su *Antropología filosófica*, cap. IX, afirma algunas cosas que convienen a lo que estamos planteando: "La ciencia significa abstracción y la abstracción representa, siempre, un empobrecimiento de la realidad. Las formas de las cosas tales como son descritas por los conceptos científicos, tienden a convertirse, cada vez más, en meras fórmulas de una simplicidad sorprendente. Una fórmula única, como la ley de la gravitación de Newton, parece comprender y explicar toda la estructura de nuestro universo material, parece como si la realidad no sólo fuera accesible a nuestras abstracciones científicas sino que éstas la podrían agotar. Tan pronto como nos acercamos al campo del Arte vemos que se trata de una ilusión, porque los aspectos de las cosas son innumerables y varían de un momento a otro. Sería vano cualquier intento de abarcarlos con una simple fórmula. El dicho de Heráclito de que el sol es nuevo cada día es verdad para el sol del artista si no lo es para el sol del científico. Cuando el científico describe un objeto lo caracteriza con una serie de números, con sus constantes físicas y químicas. El Arte no sólo tiene un propósito diferente sino un objeto diferente. Si decimos que dos artistas pintan el mismo paisaje, describimos nuestra experiencia estética muy inadecuadamente. Desde el punto de vista del Arte, esa pretendida igualdad es ilusoria, no podemos hablar de una misma cosa como asunto de los dos pintores. El artista no retrata o copia un cierto objeto empírico, un paisaje con sus colinas y montañas, con sus ríos y escarpadas; lo que nos ofrece es la fisonomía individual y momentánea del paisaje; trata de expresar la atmósfera de las cosas, el juego de luces y sombras. Un paisaje no es el mismo al amanecer, al mediodía, en un día de lluvia o de sol. Nuestra percepción estética muestra una variedad mucho mayor y pertenece a un orden mucho más complejo que nuestra percepción sensible ordinaria.

La objetividad del científico no es en rigor la objetividad que el sujeto descubre, sino la que el instrumento registra. Por esto, sin perjuicio de esa suerte de "pacto con el diablo", fuente de su poder, al científico experimental no le compete el tratamiento de aquellos dos momentos de un mismo proceso de conocimiento que es, para llamarlo como se ha hecho tradicionalmente, objetivo y subjetivo a la vez: una unidad indisociable por esencia. Esto se evidencia sobre todo cuando la averiguación de la verdad adquiere una clara dimensión metafísica, en el sentido contemporáneo de la palabra. Allí la subjetividad asume un sitio incuestionable. Por ello no es raro que Gabriel Marcel piense que la aptitud metafísica no es precisamente algo al alcance de cualquier persona, y esto no por una discriminación antojadiza, sino porque en las dificultades de una reflexión profunda, el sujeto tiene que discernir, con la mayor lucidez, todo un repertorio de sutilezas en torno a la existencia; sutilezas que no son gratuitas, sino dimensiones de la verdad, que si el sujeto no tiene una cierta clarividencia intuitiva de lo óntico, de indicios evidentes de la luz de la verdad, es inútil proponérselo.

Las *ciencias del espíritu* no se constituyeron propiamente sino hasta el momento en que renunciaron a *explicarse* al ser humano para intentar más bien comprenderlo. Es decir, hasta el momento en que decidieron cambiar la pregunta *¿Qué es el Hombre?* por esta otra: *¿Quién es?* Sin duda realizaron un progreso notable al variar de actitud y de método, que de este modo las acercaba al ser, y entrar por vez primera a plantear las averiguaciones en un plano que ya empezaba a presentirse con *estructuras totalizadoras*, como "complejos de sentido" (dice Spranger). De aquí la importancia de la obra de Wilhelm Dilthey *Ideas acerca de una Psicología descriptiva y analítica* (1894), "memorable en la historia de la ciencia, por haber adoptado una postura crítica frente a la psicología inspirada en las ciencias naturales mensurativas, señalando la trascendencia de la *conexión integradora*, si bien sin utilizar este concepto" (dice Lersh).

Pero no sólo en las ciencias encontramos la inteligencia analítica abstractizante, sino también en el mundo filosófico. Cuando algo se problematiza, subrepticamente empieza a surgir cierto lenguaje formulista, que tiene todo el aspecto de un simulacro, un degradado endurecimiento de la experiencia original. No siempre parece reconocerse la función subalterna, la carencia de independencia que el lenguaje tiene. No es casual que sea el poeta el que descubra la objeción —quizás por ver el *lenguaje al revés* como quiere Sartre—. Se comprenden los esfuerzos por restituir su carácter mágico, aun a riesgo de hacer de él algo totalmente hermético. Hay allí cierta exigencia de catarsis, de "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu" (dice Huxley), aunque el resto sea siempre silencio.

Toda reflexión sería nunca podrá considerar la verdad como una hipótesis, es decir como una substancia, porque no es un objeto; la *verdad*-

cosa no es posible. La conciencia filosófica que ha alcanzado niveles de revelación del ser, lo sabe perfectamente. Además, es incluso probable que el artista descubra mejor que el filósofo, la distancia que hay entre los conceptos y la verdad, aunque su postura sea prerreflexiva. Por eso se expresa muchas veces en forma inusitada para poder trascender ese escollo que persiste en presentarse. Comprende que difícilmente podría salvar el núcleo *inefable* de la verdad y su dimensión de valor, de revelación y de iluminación. El acceso a la verdad es como a una "ciudad ideal" (dice Marcel), según la cual el que investiga desinteresadamente participaría de cierta comunidad espiritual, que como tal tendría una dimensión más allá de lo puramente material, teniendo como fuerza vital animadora la luz de la verdad que sería su fundadora.

Si aun en la ciencia y en la actividad técnica es posible hablar de "resultados", se debe a que aquí la verdad es reducida a un contenido manipulable, porque se la puede considerar con entera independencia de su origen. Cuando se abandona el lenguaje formulista en el terreno filosófico, el vocablo "resultado" pierde allí todo su valor. La investigación sigue un sentido zigzagueante, discontinuo: se plantea, se corrige; se corrige lo corregido; no se insiste más; se busca por otro lado, y así sucesivamente. Por eso el filósofo "parte a la ventura" (dice Marcel). No busca (o no debe buscar) resultados, sino una postura resolutiva en el seno de una situación.

Sin duda que la dificultad empieza allí donde se trata de trascender la esfera de lo puramente técnico, en vistas de una reflexión profunda, *recuperadora del ser*. Pero aquí la verdad es *increíblemente más sutil*; sutileza que también se ve y de modo incomparable cuando aparece en el Arte. No por cualquier razón, toda la axiología de Max Scheler está inspirada en la *logique du coeur* de Pascal. Tampoco debe resultar raro la crítica del concepto que realiza Bergson, puesto que está destinada a recuperar el *yo profundo*, trascendiendo la esfera de lo puramente intelectual y rígido, que constituye el mundo del *yo superficial*, para disponerse a la *intuición metafísica*, como la única actitud que no desnaturaliza *los datos inmediatos de la conciencia*. El poeta Schiller observaba esta exigencia de manera muy clara cuando decía que "es triste condición de la inteligencia tener que desmenuzar el objeto del sentido interior para apropiárselo. Como el químico, el filósofo halla por análisis y disolución la unión y el enlace; y, para martirio del Arte, la obra de la espontánea Naturaleza. Para captar el fenómeno transitorio tiene que aprisionarlo en las mallas de la regla general, descarnar los bellos cuerpos en conceptos y conservar el espíritu viviente en un desmedrado esqueleto de palabras. ¿Cómo admirarse luego de que el sentimiento natural se niegue a reconocer su propia efigie en tales retratos, y de que, en la exposición analítica, la verdad parezca paradoja? (...) El encanto de la belleza estriba en

su misterio; si deshacemos la trama sutil que enlaza sus elementos, toda su esencia se desvanece”³.

Si a los esfuerzos de W. Dilthey agregamos los realizados por Francisco Brentano y Edmund Husserl, sobre todo este último como creador de la *fenomenología*, destinado a proporcionar el órgano fundamental para una filosofía científica rigurosa, y como repercusión consecuente, a hacer posible una reforma metódica de todas las ciencias, veremos que con la eliminación principalmente del dualismo *ser y aparecer*, la averiguación de la verdad se sitúa en una única manera posible: más allá del idealismo, más acá del realismo; ni en el *psicologismo* ni en el *realismo ingenuo*, sino en aquello que ha llamado Marcel el *medio inteligible* de la conciencia intencional. Si a esto sumamos también los esfuerzos actuales de los *estructuralistas* y de los marxistas contemporáneos con su *método dialéctico*, como un Antonio Gramsci, un Ernst Fischer o un Roger Garaudy, descubriremos que la inteligencia puede disponer de articulaciones cada vez más finas, más sutiles que nos permiten colocarnos en una postura reflexiva mucho más profunda, como es el caso de las investigaciones, por ejemplo, de Gisèle Brelet acerca de la fecundidad que el concepto *estructura* puede lograr en musicología: “Los compositores de hoy han señalado los perjuicios que ocasionó un análisis escolar de la forma, aun para la música clásica, que parecería prestarse mejor a este tipo de enfoque. Ese análisis presuntamente ‘pedagógico’ de las sonatas y sinfonías clásicas se contenta con disecar la obra de manera de incluir los resultados de la operación bajo rúbricas abstractas, destinadas a describir cualquier música. No es de extrañar que no capte la singularidad de la obra y desvirtúe su estructura concreta tal como es vivida por la conciencia musical. Pues es indudable que la obra es una totalidad viviente, de la que ‘se desprenden’ sus elementos, lejos de ser ella su suma; de modo que ninguna parte puede ser suprimida sin que pierda su significación, y sin que la obra así mutilada resulte modificada, perturbada en toda su estructura. Pero corresponderá a nuestra época inventar otro método de análisis musical: el análisis estructural, que describe la obra sin disecarla, poniendo de manifiesto al mismo tiempo la diversidad y la unidad de sus estructura; y ello es así porque, fiel a la percepción musical concreta, el análisis estructural nunca pierde de vista el todo”⁴.

Se dice que un destacado profesor en una ocasión mostró a Martin Heidegger una lista de *definiciones* acerca del ser, que él habría desarrollado en distintos puntos de sus obras. Pero Heidegger calló al preguntársele por las

³ Schiller, Federico. Véase final de la primera de sus “Cartas sobre la educación estética del hombre”.

⁴ Brelet, Gisèle. “Música y estructura”. Publicado en “Estructuralismo y estética”. Nueva visión. Pág. 115.

mismas. Había razón en ese silencio: sus afirmaciones ontológicas son diversas, y sus formulaciones no pueden separarse de su contexto sin que pierdan inmediatamente su sentido. Además, tienen el carácter de apoyaturas instrumentales exigidas para hacer posible el desarrollo progresivo de la reflexión. Esas apoyaturas intelectuales no son precisamente definiciones a la manera de las definiciones de la metafísica clásica *sub specie aeternitatis*, sino contrariamente, lo que formula es susceptible de mantenerse o prescindirse en la medida que permite un avance o lo impide. Lo que le interesa a Heidegger es estar *en camino* y no el quietismo intemporal. Se ve así por qué se negó a responder a aquel profesor que le presentaba aquella lista extraída de sus obras, ya que se evidenciaba su falta de comprensión ante la terminología en gran parte nueva que presenta el filósofo existencialista, la que —dicho sea de paso—, ofrece dificultades increíbles en su traducción al español; lo que ha llevado a decir a un traductor que debería hacerse primero una versión al alemán, pero al alemán que se pareciera lo más posible a las lenguas neolatinas, para hacer así una *interpretación* lo más adecuada posible y luego efectuar la traducción.

Pero ¿por qué Heidegger? Al inicio hablábamos de Marcel y su extraña y enorme paradoja, y después en un lugar del desarrollo, de las dificultades de un lenguaje endurecido y las sutilezas que entraña la verdad. Heidegger, sin ser dramaturgo, advierte perfectamente el riesgo de los simulacros del lenguaje, y junto con tenerlo presente escribe sobre el Arte. No deja de llamar la atención que diga que “la esencia del Arte consiste en ponerse en obra la verdad del existente”, entablando una lucha dialéctica entre lo que él llama *la tierra* y *el mundo*. La tierra, es decir, aquellos elementos con los que trabaja el artista: el metal, la piedra, el color, el sonido, la palabra, que adquieren un carácter especialísimo al ser ordenados de cierta manera, según los diseños del artista; sin analizarlos, porque se aniquilarían, sino asumiéndolos y haciéndolos brillar al instalar allí un *mundo*. La “tierra” como cobijadora del “mundo” que la revela, sin pervertirla en su ser, al desocultar la intencionalidad del artista, haciéndola manifiesta. La verdad allí se nutre del ocultamiento inanalizable de la tierra y de la iluminación revelante del mundo.

En el Arte hay revelación de *la verdad hecha valor*, y no hecha juicio como creían los antiguos, al decir que la verdad está en la afirmación. Su raigambre obedece a una estimativa que ha sido intuitiva, y sintetizada hábilmente en la obra de Arte. No es casual que Heidegger haya pensado en “Los Zapatos” de Van Gogh para mostrar su “tierra” y su “mundo”. Los zapatos son medios instrumentales que parecen agotar su instrumentalidad en su utilidad; pero en la pintura, sin ser negados en su condición de instrumentos, se impregnan de intencionalidad. El Arte es síntesis dialéctica, que hace que los elementos empleados adquieran una condición nueva, creadora, impregnada de valores desocultos. Un tratado filosófico, en su empeño por mostrar una

reflexión profunda, quizás no logre situarse en la región del ser, como puede estarlo un cuento aparentemente infantil como "El Principito". Y así, Vincent van Gogh ha querido comunicarnos a través de un *lenguaje* que no se deja reducir a las palabras, un "mundo" que se instala elaborando la "tierra", realzando el rojo y el verde: "en mi cuadro he intentado mostrar que el café es un lugar donde puede uno arruinarse, enloquecer o cometer un crimen. He intentado expresar las terribles pasiones humanas por medio del rojo y del verde".