

MUSICA Y PLASTICA

P O R

Carlos Humeres Solar

Es un hecho generalmente admitido el que existen artes diferentes: Poesía, Música, Pintura, Escultura. También se acepta que el Arte es uno, a través de las múltiples formas en que puede manifestarse: «Ars una, species mille». He aquí uno de los muchos dilemas que, en ese vasto y aun oscuro campo de la filosofía que es la estética, han hallado soluciones contradictorias. Algunos estetas establecen con toda decisión clasificaciones de las artes, a veces dentro de una clara visión lógica de sus particularidades esenciales; otras, con arbitrariedad bien poco convincente. Otros, con un absolutismo riguroso, se niegan a reconocer límites entre las diversas expresiones artísticas.

Entre estos últimos, ninguno es más categórico que el filósofo italiano Benedetto Croce. Leemos en su «Estética» (1), obra que consideramos valiosa en muchos de sus aspectos: «La confusión entre la Física y la Estética ha llegado a su más alto grado cuando se han imaginado teorías estéticas de cada una de las artes, tratando de contestar a determinadas preguntas, tales como cuáles son los límites de cada arte, qué debe representarse con los colores y qué con los sonidos, qué con las líneas monocromas y qué con las policromas, qué con los tonos y qué con los metros y ritmos, cuáles son los límites entre las artes figurativas y auditivas, entre la pintura y la escultura, entre la música y la poesía... Las artes no tienen límites estéticos, ya que debieran tener existencia estética para ello; ya hemos mostrado la génesis empírica de tales particiones. Por lo tanto, es absurda toda tentativa de clasificación estética de las artes».

El intuicionismo estético subyacente en el sistema de Croce, se corrobora en las ideas de esa figura eminente de la filosofía intuicionista que es Henri Bergson. Dice el filósofo francés: «¿Cuál es el objeto del arte? Si la realidad viniera a golpear directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiéramos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, creo que el arte sería inútil, o más bien, que todos seríamos artistas, pues nuestra alma vibraría entonces continuamente al unísono con la naturaleza... Si este desprendimiento fuera completo, si el alma no se adhiriera más a la acción por ninguna de sus percepciones, ella sería el alma de un artista como el mundo hasta ahora no ha visto. Ella sobresaldría en todas las artes a la vez, o más bien, las fundiría todas en una sola». (2).

Una modalidad muy especial de estas ideas encontramos in-

(1) «Estética», Cap. XV.

(2) «Le Rire», Cap. IV.

corporada a esa visión biológica e irracionalista de la Historia que es «La Decadencia de Occidente» de Spengler. En el capítulo IV «Música y Plástica», afirma que «Si las artes tienen límites—límites de su alma convertida en forma—habrán de ser *históricos*, pero no técnicos o fisiológicos». Desde este punto de vista tan original, la música en Grecia fué plástica; y la plástica del mundo occidental, a partir del Barroco, es música. Nos extenderíamos demasiado si reprodujéramos la argumentación muy brillante, aunque especiosa, con que Spengler justifica su teoría.

* * *

Pensamos que existe cierto confucionismo para considerar este problema. Quienes sostienen la unidad fundamental de las artes, tienen razón en cuanto el fenómeno estético, o sea que la necesidad de expresar una vivencia íntima que el hombre intuye, es igual en todas las artes. Es idéntica la experiencia humana que traducen el músico, el poeta o el artista plástico. Sólo que cada cual la expresa en un lenguaje diferente, en un medio de ciertas características específicas que denominamos técnica artística. Estas técnicas diversas tienen elementos genéticos que las aproximan; pero no creemos que exista ventaja en confundirlas. Por el contrario, su estudio individual nos parece valiosísimo para lograr un concepto comprensivo sobre la esencia de la creación estética misma. Así, disentimos en absoluto de Croce cuando afirma que «podrían quemarse todos los volúmenes que estudian las clasificaciones y sistemas de las artes».

En este terreno, viene al caso recordar una definición de Novalis: «La Filosofía es un arte de auto-separación y de auto-reunión; un arte de auto-especificación y de auto-generación». La síntesis presupone el análisis, como el concepto de unidad el de multiplicidad.

Establecidos estos puntos de vista, podemos repetir, sin interpretarlos erróneamente como suele hacerse, los bellos y profundos versos de Baudelaire:

*«Comme de longs échos qui de loin se confondent
dans une lénébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit et comme la clarté,
les parfums, les couleurs et les sons se répondent».*

Nadie que posea sensibilidad y comprenda el arte, podría negar estas «correspondencias». Sin que ellas existieran no sería posible que artes distintas puedan fusionar sus elementos en ciertas formas de creación mixta: la Danza (Música y Plástica); el Drama (Poesía y Plástica); el Drama Musical (Poesía, Música y Plástica). Y aún más profundamente se revelan mediante el análisis de los medios expresivos de que dispone cada arte en particular.

De esta manera, a través del presente estudio podrá apreciarse la correspondencia íntima que existe entre la Música y la Plástica.

Pero semejante comprobación resultaría vana y absurda si no consideráramos la diferencia específica que ofrecen ambas artes.

* * *

La razón por la cual escogemos como tema de este análisis comparativo la Música y la Plástica es porque, a nuestro modo de ver, son las artes que ofrecen elementos diferenciales más claramente definidos. El arte literario tiene características que lo emparentan en cierto modo a una o a otra de las artes ya mencionadas: es inespacial—(salvo en la forma mixta del drama representado)—como lo es la Música; y sus expresiones, sean en verso o en prosa, tienen una estructura rítmica y recursos de sonoridad verbal que entran en el dominio auditivo. Por otra parte, el escritor, aún en sus creaciones más subjetivas, se vale de las imágenes, que en un gran porcentaje, reflejan experiencias visuales.

En cambio, Música y Plástica se enfrentan con modalidades fundamentales irreductibles: la primera se desarrolla en el tiempo, y su órgano de percepción es el oído; la segunda se despliega en el espacio, y sólo puede apreciarse mediante la vista. No invalida este concepto el hecho de que han existido músicos sordos; pues jamás se ha dado el caso de que componga música un sordo de nacimiento. Ni tampoco el que seres privados de la vista, logren, mediante el sentido táctil, cierta vaga y tímida percepción de la forma plástica.

Esta separación tan honda que hemos trazado entre lo musical y lo plástico parece condenar «a priori» al fracaso todo intento de hallar analogía entre los medios de expresión de dichas artes. ¿Qué significado, se dirá, pueden tener ciertos intentos de música pictórica, como hallamos tantos ejemplos en el período impresionista? ¿Tienen razón quienes afirman que sólo es legítima una «música pura», y desprecian como una aberración toda música que pretenda describir algo concreto, interpretando aquello que, en su entender, es dominio exclusivo del artista plástico o del poeta?

Señalamos aquí una de las controversias que se han planteado con apasionamiento dentro de la estética musical. Creemos, y esperamos demostrarlo, esta dificultad se supera si, en vez de acentuar el valor de los medios perceptivos o técnicos, se busca el común denominador de sentido humano que ellos contienen y se reconoce la profunda unidad que él imprime en sus diversas formas de expresión.

* * *

Desde luego, las modalidades de «tiempo» y de «espacio», como elementos constitutivos y diferenciales del lenguaje musical y plástico, son irreductibles sólo en cuanto se les considera como conceptos abstractos, y no si se plantea más concretamente su relación orgánica con el fenómeno de expresión vital que es el arte.

Hugo Riemann, esteta y musicólogo, ha esclarecido admirablemente este problema en su «Estética Musical»: «Es imposible en música, arte en apariencia el más íntimamente ligado al tiempo,

hacer abstracción total de la noción del espacio. Por el momento, me limitaré a llamar la atención sobre algunos términos, que por lo menos, se derivan de esta noción: se dice, por ejemplo, de una melodía, que «sube» o que «desciende»; de una armonía que es «larga» o «estrecha»; se habla a propósito de la polifonía, de voces que se «alejan» o que «marchan al encuentro unas de otras», y por último, de una manera general, de *alto* y de *bajo*. La música no ignora una tercera dimensión; la «progresión» o el «retroceso», sin recurrir a las asociaciones secundarias, ni a ninguna característica intencional, son valores estéticos indispensables al arte musical.

«Así, toda tentativa de división de las artes en categorías bien definidas, es vana; la arquitectura y la pintura mismas están muertas y son inexpresivas, si la noción del tiempo no se liga en cierto modo con la del espacio. Se comprueba con esto, pues, en resumidas cuentas, que todas las artes resultan, en sus manifestaciones formales, de la combinación de las nociones del espacio y del tiempo. La arquitectura no es completamente inmóvil sino para el espectador privado de imaginación; del mismo modo, la fijación de un momento en la pintura, no es sensible más que para el observador desprovisto de sentido artístico, mientras que no existe ni siquiera, en apariencia, para el ser imaginativo» (3).

Podemos agregar que la música no sólo incorpora a su expresión ese elemento espacial de una manera en cierto modo abstracta, sino que se reviste también con un caudal de sugerencias visuales. Así se habla del «color» de los timbres vocales e instrumentales; de una tonalidad o armonía «luminosa», «sombria» u «opaca». No se trata de una simple metáfora cuando se alude al «colorido» orquestal, sino de una realidad estética que es particularmente apreciable dentro de los recursos de la gran orquesta moderna.

* * *

Si llevamos nuestro análisis más profundamente, hasta las raíces de la emoción estética, comprenderemos mejor la unidad de los lenguajes o técnicas especiales en que ella se manifiesta. Cuando los problemas estéticos salieron de su reducto absolutamente metafísico y fueron investigados por los psicólogos, se dió un paso considerable.

Se observó que las emociones artísticas guardan una estrecha relación con ciertas reacciones corporales, de carácter psico-físico que siempre las acompañan. Estas reacciones son musculares, circulatorias, glandulares y afectan el sistema orgánico en su totalidad.

Un estudio muy interesante ha mostrado cómo el lenguaje expresivo se funda en semejantes reacciones. Así en la música, la «dinamogénea», o sea la virtud del ritmo como excitante de movimientos orgánicos sería, según Bourgues y Deneréaz (4) el fundamento expresivo fundamental de dicho arte, fuera de otros elementos,

(3) Hugo Riemman: «Elementos de Estética Musical». Cap. II.

(4) Bourgues et Deneréaz: «La Musique et la vie intérieure».

como la altura o gravedad del sonido que estarían ligados a experiencias vocales primitivas. Además hallamos en la música los llamados «gestos musicales», que reproducen, en el campo sonoro, actitudes corporales de cansancio, exaltación, etc.

Paralelamente en la plástica se ha reconocido como substrato básico de la emoción que nos causa una obra, sea de dibujo, pintura, escultura o arquitectura, elementos primarios de universal sentido psico-fisiológico, como por ejemplo la vertical, asociada íntimamente con el esfuerzo de la actitud erguida del hombre, que tiene un significado de potencia, vida, elevación; la horizontal, por el contrario, representa reposo, sumisión a las fuerzas de la gravedad terrestre, muerte; la oblicua, inestabilidad, huida en cierta dirección. (Charles Lindstrom).

Estas consideraciones son igualmente aplicables al arte literario. Aun los orígenes mismos del lenguaje hablado, en que este arte se funda, son para muchos investigadores modernos producto de reacciones emotivas primarias que necesitaban comunicarse, ya sea por la mímica expresiva o por gestos vocales. Así la literatura, y aun el lenguaje mismo, revelan su unidad originaria con la expresión plástica y musical, como lo afirma Croce al decir: «Filosofía del lenguaje y filosofía del arte son la misma cosa», en su *Estética* ya citada.

Si ahondamos más todavía en este punto de vista psicológico como fundamento de la expresión estética, cabe mencionar la teoría de las emociones del filósofo americano William James. Esta teoría puede sintetizarse así: «La emoción es el efecto y no la causa de su expresión orgánica». (*Principios de Psicología*). Esta teoría, muy discutida, revoluciona cierto concepto tradicional de la psicología, que explicaba la génesis de la emoción por el siguiente orden de fenómenos: 1.º Una representación (percepción o idea); 2.º Una emoción; 3.º La expresión de esa emoción. En cambio, en la teoría de James, las cosas se producen en forma diferente: 1.º Una representación; 2.º Reacciones fisiológicas periféricas causadas por dicha representación; 3.º La emoción.

Se comprende fácilmente la importancia que, para el objeto del presente desarrollo de nuestro estudio, puede tener la aceptación del principio afirmado por James. Si la emoción deriva directamente de reacciones corporales orgánicas, sus expresiones, incluso cuando ellas son de carácter estético, surgen íntimamente ligadas del trasfondo vital humano.

No podemos pasar en silencio, en este punto, las críticas que a algunos estetas merece la importancia que se asigna a los movimientos corporales y sensaciones orgánicas en relación con el fenómeno estético. Uno de los que con mayor fuerza y rigor lógico ha argumentado en contra de dicha teoría, es Teodoro Lipps (5). Las razones que invoca, muy extensamente desarrolladas para ser citadas aquí, las resumiremos esencialmente en la forma siguiente: 1.º El hecho, que no desconoce, de que ciertas reacciones orgánicas

(5) Teodoro Lipps: «Los Fundamentos de la Estética». Cap. XVII.

«acompañen» la emoción estética, no significa que ésta sea producida por ellas; 2.º Si se aislan y analizan dichas reacciones orgánicas, se llega a la conclusión de que tienen un carácter muy vago y general, y que también pueden ser provocadas por emociones que no son estéticas; y 3.º Si la atención está enfocada a la contemplación estética, las reacciones corporales pasan desapercibidas por la conciencia, o vice-versa. De esta manera, la relación psicológica de ambos fenómenos resulta imposible.

Los dos primeros argumentos son dignos de toda consideración. No así el tercero, ya que basta situarse en el plano real de los hechos artísticos para comprobar su debilidad. No es necesario que fijemos la atención en las reacciones circulatorias o viscerales que producen en nosotros una Sinfonía de Beethoven, por ejemplo, para que ellas *efectivamente* influyan en la emoción que causa esa música.

Lipps, a nuestro juicio, tiene razón en cuanto afirma que el arte, manifestación del espíritu, no puede explicarse partiendo de reacciones fisiológicas. Pero es incomprensivo al desconocer la base psico-fisiológica que está en la entraña de toda expresión humana.

Creemos haber presentado en forma comprensiva y sumaria, los diversos aspectos filosóficos que contribuyen a esclarecer el problema que nos planteamos al iniciar nuestro estudio: la unidad del arte y la variedad específica de sus formas expresivas, para cuya demostración hemos escogido, por motivos ya expuestos, la Música y la Plástica.

Cumpliría su finalidad este breve ensayo si despertara el interés de los estudiosos en torno a tan interesante problema.