

"DE LA ONTOLOGÍA DEL ARTE A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA"

Cynthia Pech
Vivian Romeu



**Colección: Cuadernos de
Comunicación y Cultura**

**Número
5**

UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

**Lo comunicativo, lo artístico y lo estético
Selección de textos comentados
Primera parte**

***Lo comunicativo, lo artístico y lo
estético.***

Selección de textos comentados

Primera Parte

***“De la ontología del arte a
la experiencia estética”***

Colección “Cuadernos de Comunicación y Cultura”

Núm. 5

**Cynthia Pech
Vivian Romeu**

Academia de Comunicación y Cultura

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Mayo 2009

Título: *Lo comunicativo, lo artístico y lo estético.*
Selección de textos comentados
Primera Parte
***“De la ontología del arte a la experiencia
estética”***

Autores: Cynthia Pech y Vivian Romeu

Diseño de Portada: Aarón Aguilar

Primera edición, 2009

D.R. © Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Av. División del Norte 906, Col. Narvarte Poniente,
Delegación Benito Juárez, C.P. 03020, México, D.F.

ISBN: 978-607-7798-05-7

Material de distribución gratuita para los estudiantes de la UACM.
Prohibida su venta.

Hecho e impreso en México

Correo electrónico:
bibliotecadelestudiante@hotmail.com

INDICE

| | |
|--|-----|
| Presentación | 7 |
| I. El arte como apariencia (Platón) | 9 |
| II. El arte como imitación (Aristóteles)..... | 30 |
| III. Del arte bello (Immanuel Kant) | 39 |
| IV. La necesidad y el fin del arte (George W. F. Hegel | 45 |
| V. Los principios del arte (Robin G. Collingwood) | 59 |
| VI. La estética de la formatividad y el concepto de interpretación (Umberto Eco)..... | 112 |
| VII. De la estética a la filosofía del arte y vuelta atrás (Gerard Vilar)..... | 139 |
| VIII. ¿Cuándo es el arte? (Nelson Goodman) | 179 |

PRESENTACION

Esta selección de textos sobre arte y comunicación, titulada *Lo comunicativo, lo artístico y lo estético*, es el resultado de la reflexión continua que nosotras hemos sostenido a lo largo de los semestres que hemos venido impartiendo el curso de Arte y comunicación en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), y también es consecuencia de la experiencia que hemos adquirido dentro del aula y al interior del trabajo colegiado de nuestra academia en función de la discusión sobre el plan de estudios y el perfil del egresado de la licenciatura en Comunicación y Cultura.

En ese sentido, creemos que la materia Arte y comunicación debe responder a contenidos que permitan al estudiante darse cuenta del vínculo entre estas dos áreas (comunicación y arte), tanto en lo teórico como en lo práctico. Esa es la razón de ofrecer un número significativo de textos teóricos y metodológicos divididos en tres partes, fruto de un trabajo de compilación que a lo largo de los años hemos venido desarrollando a partir de nuestra experiencia como docentes y como investigadoras en estas áreas.

La primera y segunda parte están compuestas por una serie de textos fundamentales para la comprensión del arte desde una perspectiva comunicativa. Dichos textos van acompañados de un comentario introductorio que, a la manera de explicación, permite al estudiante adentrarse en el universo conceptual de cada propuesta teórico-metodológica presentada. La tercera parte, en cambio, está conformada por varios textos de autores contemporáneos que desde la práctica docente de la estética y el arte ofrecen acercamientos y tratamientos distintos de la problemática del arte y la estética en la actualidad. Estos textos tienen por objetivo suministrar al estudiante algunas de las herramientas epistemológicas que forman parte del cuerpo de referentes en el tema, y así intentar completar el panorama teórico, axiológico y metodológico sobre el mismo.

En lo general, todos los textos presentados plantean los tópicos desde los cuales creemos puede abordarse el tratamiento epistemológico de un área de investigación compleja y aún por estudiar, tanto dentro del campo de la comunicación como dentro del campo del arte. Es por ello que estos textos parten de la Teoría Estética y no de la Teoría del Arte; asimismo se puede observar la presencia de trabajos que refieren a la problemática de los estudios de recepción, también desde una perspectiva estética.

Todo lo anterior evidencia la propuesta de este curso que consiste en identificar teórica y metodológicamente la dimensión estética de los fenómenos y prácticas artísticas, toda vez que dicha dimensión ofrece un nicho de reflexión desde el que plantear una nueva discusión sobre el papel del arte en el campo de lo social. En consecuencia, esta propuesta visibiliza las relaciones entre lo comunicativo, lo estético, lo social-cultural y lo artístico.

Esperamos que esta selección sea útil para quienes estudian al arte desde una perspectiva comunicativa, y a la comunicación desde una perspectiva estética.

LAS COMPILADORAS

I. EL ARTE COMO APARIENCIA (Platón)

Comentarios preliminares

En el pensamiento antiguo encontramos algunas reflexiones sobre el arte y la belleza y que serán punto de partida para la filosofía del arte y la teoría estética. En este sentido, el texto de Platón plantea algunas consideraciones de inicio para la reflexión.

En *El arte como apariencia*, Platón reproduce el diálogo que presumiblemente Sócrates mantuvo con Glaucón. En dicho diálogo Platón discute sobre la poesía y ello le sirve para dejar ver que el arte es una apariencia respecto a la verdadera realidad: el mundo de las ideas. Así, Platón establece la visión del arte como apariencia de la naturaleza y como imitación de ésta: la naturaleza de las ideas. Es decir, el arte es reprochable en tanto es una mala copia un original: la Idea.

Este texto es fundamental para el arte, ya que plantea una de las consideraciones que han permeado no sólo la palabra arte, sino la definición de qué es arte, así como la explicación de para qué el arte. Para Platón la apariencia será sinónimo de falsedad y no de verdad y así, este filósofo reflexiona sobre la condición de artificialidad que toda representación de las ideas tiene.

Desde este punto de partida, Platón se adentra a hablar sobre el arte de la poesía como una *clase de artesanía* que imita a partir de las ideas del poeta —el artífice—. Para ello echa mano de Homero y la tragedia —que define como imitación de acciones— posicionándolo como un poeta cuyo trabajo buscaba ser útil de la misma manera que las producciones de los carpinteros, pintores o los zapateros. En este sentido, el texto de Platón ubica dos elementos importantes para la teoría estética: 1) la necesidad de diferenciar el arte de la artesanía —ya que él mismo no hace esta diferenciación—; y 2) reflexionar sobre el arte (y la artesanía) como creación que implica el dominio de una *técnica* (tekhné) para crear algo que aparenta la idea. Así,

para Platón es artista todo aquel que domina la técnica para imitar la idea y en este sentido, el dominio de la técnica posibilita la *mimesis* o representación, y es a partir de esta última que Aristóteles abordará la reflexión sobre el arte.

El arte como apariencia

Platón*

Texto publicado en: Sánchez Vázquez, A. (1982). *Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, pp. 44-59.

I. —Y por cierto —dije— que tengo en la mente muchas otras razones para suponer que la ciudad que fundábamos es la mejor que pueda darse; pero lo afirmo sobre todo cuando pongo mi atención en lo que toca a la poesía.

— ¿Y qué es ello? —preguntó.

— Que no hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa; y ahora paréceme a mí que se me muestra esto mayormente y con más claridad, una vez analizada la diversidad de las especies del alma.

— ¿Cómo lo entiendes?

— Para hablar ante vosotros —porque no creo que vayáis a delatarme a los autores trágicos y los demás poetas imitativos—, todas esas obras parecen causar estragos en la mente de cuantos las oyen si no tienen como contraveneno el conocimiento de su verdadera índole.

— ¿Y qué es lo que piensas —dijo— para hablar así?

— Habrá que decirlo —contesté—; aunque un cierto cariño y reverencia que desde niño siento por Homero me embaraza en lo que voy a decir, porque, a no dudarlo, él ha sido el primer maestro y guía de

* Platón, *La República* (Libro X), Col. Nuestros Clásicos, UNAM, México, D.F., 1959, pp. 374-392.

todos esos pulidos poetas trágicos. Pero ningún hombre ha de ser honrado por encima de la verdad y, por lo tanto, he de decir lo que pienso.

— Muy de cierto —dijo.

— Escucha, pues, o más bien respóndeme.

— Preguntas tú.

— ¿Podrás decirme lo que es en conjunto la imitación? Porque yo mismo no comprendo bien lo que esta palabra quiere significar.

— ¡Pues si que, en ese caso, voy a comprenderlo yo! —exclamó.

— No sería extraño —observé—, porque los que tienen poca vista ven muchas cosas antes que los que ven bien.

— Así es —replicó—, pero, estando tú presente, no sería yo capaz ni de intentar decir lo que se me muestra; tú verás, por lo tanto.

— ¿Quieres, pues, que empecemos a examinarlo partiendo del método acostumbrado? Nuestra costumbre era, en efecto, la de poner una idea para cada multitud de cosas a las que damos un mismo nombre. ¿O no lo entiendes?

— Sí, lo entiendo.

— Pongamos, pues, la que quieras de esas multitudes. Valga de ejemplo si te parece: hay una multitud de camas y una multitud de mesas.

— ¿Cómo no?

— Pero las ideas relativas a esos muebles son dos, una idea de cama y otra idea de mesa.

— Sí.

— ¿Y no solíamos decir que los artesanos de cada uno de esos muebles, al fabricar el uno las camas y el otros las mesas de que nosotros nos servimos, e igualmente las otras cosas, los hacen mirando a su idea? Por lo tanto, no hay ninguno entre los artesanos que fabrique la idea misma, porque ¿cómo habría de fabricarla?

— De ningún modo.

— Mira ahora qué nombre das a este otro artesano.

— ¿A cuál?

— Al que fabrica él solo todas las cosas que hace cada uno de los trabajadores manuales.

— ¡Hombre extraordinario y admirable es ése de que hablas!

— No lo digas aún, pues pronto vas a decirlo con más razón: tal operario no sólo es capaz de fabricar todos los muebles, sino que hace todo cuanto brota de la tierra y produce todos los seres vivos, incluido él mismo, y además de esto la tierra y el cielo y los dioses y todo lo que hay en el cielo y bajo tierra en el Hades.

— Estás hablando —dijo— de un sabio bien maravilloso.

— ¿No lo crees? —pregunté—. Y dime: ¿te parece que no existe en absoluto tal operario o que el hacedor de todo esto puede existir en algún modo y en otro modo no? ¿O no te das cuenta de que tú mismo eres capaz de hacer todo esto en cierto modo?

— ¿Qué modo es ése? —preguntó.

— No es difícil —contesté—, antes bien, puede practicarse diversamente y con rapidez, con máxima rapidez, si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablábamos.

— Sí —dijo—; en apariencias, pero no existentes en verdad.

— Linda y oportunamente —dije yo— sales al encuentro de mi discurso. Entre los artifices de esa clase está sin duda el pintor; ¿no es así?

— ¿Cómo no?

— Y dirás, creo yo, que lo que él hace no son seres verdaderos; y, sin embargo, en algún modo el pintor hace camas también. ¿No es cierto?

— Sí —dijo—; también hace una cama de apariencia.

II. — ¿Y qué hace el fabricante de camas? ¿No acabas de decir que éste no hace la idea, que es, según conveníamos, la cama existente por sí, sino una cama determinada?

— Así lo decía.

— Si no hace, pues, lo que existe por sí, no hace lo real, sino algo que se le parece, pero no es real; y, si alguno dijera que la obra del fabricante de camas o de algún otro mecánico es completamente real, ¿no se pone en peligro de no decir verdad?

— No la diría —observó—, por lo menos a juicio de los que se dedican a estas cuestiones.

— No nos extrañemos, pues, de que esa obra resulte también algo oscuro en comparación con la verdad.

— No por cierto.

— ¿Quieres, pues —dije—, que, tomando por base esas obras, investiguemos cómo es ese otro imitador de que hablábamos?

— Si tú lo quieres —dijo.

— Conforme a lo dicho resultan tres clases de camas: una, la que existe en la naturaleza, que, según creo, podríamos decir que es fabricada por Dios, porque, ¿quién otro podría hacerla?

— Nadie, creo yo.

— Otra, la que hace el carpintero.

— Sí —dijo.

— Y otra, la que hace el pintor; ¿no es así?

— Sea.

— Por tanto, el pintor, el fabricante de camas y Dios son los tres maestros de esas tres clases de camas.

— Sí, tres.

— Y Dios, ya porque no quiso, ya porque se le impuso alguna necesidad de no fabricar más que una cama en la naturaleza, así lo hizo: una cama sola, la cama en esencia; pero dos o más de ellas ni fueron producidas por Dios ni hay miedo de que se produzcan.

— ¿Cómo así? —dijo.

— Porque, si hiciera aunque no fueran mas que dos —dije yo—, aparecería a su vez una de cuya idea participarían esas dos y ésta sería la cama por esencia, no las dos otras.

— Exacto —dijo.

— Y fue porque Dios sabe esto, creo yo, y porque quiere ser realmente creador de una cama realmente existente y no un fabricante cualquiera de cualquier clase de camas, por lo que hizo ésa, única en su ser natural.

— Es presumible.

— ¿Te parece, pues, que le llamemos el creador de la naturaleza de ese objeto o algo semejante?

— Es justo —dijo—, puesto que ha producido la cama natural y todas las demás cosas de ese orden.

— ¿Y qué diremos del carpintero? ¿No es éste también artífice de camas?

— Sí.

— Y el pintor, ¿es también artífice y hacedor del mismo objeto?

— De ningún modo.

— Pues ¿qué dirás que es éste con respecto a la cama?

— Creo —dijo— que se le llamaría más adecuadamente imitador de aquello de que los otros son artífices.

— Bien —dije—; según eso, ¿al autor de la tercera especie, empezando a contar por la natural, le llamas imitador?

— Exactamente —dijo.

— Pues eso será también el autor de tragedias, por ser imitador: un tercero en la sucesión que empieza en el rey y en la verdad; y lo mismo todos los demás imitadores.

— Tal parece.

— De acuerdo, pues, en lo que toca al imitador; pero contéstame a esto otro acerca del pintor: ¿te parece que trata de imitar aquello mismo que existe en la naturaleza, o las obras del artífice?

— Las obras del artífice —dijo.

— ¿Tales como son o tales como aparecen? Discrimina también esto.

— ¿Qué quieres decir? —preguntó.

— Lo siguiente: ¿una cama difiere en algo de sí misma según la mires de lado o de frente o en alguna otra dirección? ¿O no difiere en nada, sino que parece distinta? ¿Y otro tanto sucede con lo demás?

— Eso —dijo—; parece ser diferente, pero no lo es.

— Atiende ahora a esto otro: ¿a qué se endereza la pintura hecha de cada cosa? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar lo aparente según aparece, y a ser imitación de una apariencia o de una verdad?

— De una apariencia —dijo.

— Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma. Así decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad.

— ¿Cómo no?

— Y creo, amigo, que sobre todas estas cosas nuestro modo de pensar ha de ser el siguiente: cuando alguien nos anuncie que ha encontrado un hombre entendido en todos los oficios y en todos los asuntos que cada uno en particular conoce y que lo sabe todo más perfectamente que cualquier otro, hay que responder a ese tal que es un simple y que probablemente ha sido engañado al topar con algún charlatán o imitador que le ha parecido omnisciente por no ser él capaz de distinguir la ciencia, la ignorancia y la imitación.

— Es la pura verdad —dijo.

III. —Por tanto —proseguí—, visto esto, habrá que examinar el género trágico y a Homero, su guía, ya que oímos decir a algunos que aquéllos conocen todas las artes y todas las cosas humanas en relación con la virtud y con el vicio, y también las divinas; porque el buen poeta, si ha de componer bien sobre aquello que compusiere, es fuerza que

componga con conocimiento o no será capaz de componer. Debemos, por consiguiente, examinar si éstos no han quedado engañados al topar con tales imitadores sin darse cuenta, al ver sus obras, de que están a triple distancia del ser y de que sólo componen fácilmente a los ojos de quien no conoce la verdad, porque no componen más que apariencias, pero no realidades; o si, por el contrario, dicen algo de peso y en realidad los buenos poetas conocen el asunto sobre el que parecen hablar tan acertadamente a juicio de la multitud.

— Hay que examinarlo puntualmente —dijo.

— ¿Piensas, pues, que si alguien pudiera hacer las dos cosas, el objeto imitado y su apariencia, se afanaría por entregarse a la fabricación de apariencias y por hacer de ello el norte de su vida como si no tuviera otra cosa mejor?

— No lo creo.

— Por el contrario, opino que, si tuviera realmente conocimiento de aquellos objetos que imita, se afanaría mucho más por trabajar en ellos que en sus imitaciones, trataría de dejar muchas y hermosas obras como monumentos de sí mismo y ansiaría ser más bien el encomiado que el encomiador.

— Eso pienso —dijo—, porque son muy distintas la honra y el provecho de uno y otro ejercicio.

— Ahora bien, de la mayoría de las cosas no hemos de pedir cuenta a Homero ni a ningún otro de los poetas, preguntándoles si alguno de ellos será médico o sólo imitador de la manera de hablar del médico; cuáles son los enfermos que se cuente que haya sanado alguno de los poetas antiguos o modernos, tal como se refiere de Asclepio, o qué discípulos dejó el poeta en el arte de la medicina, como aquél sus sucesores. No le preguntemos tampoco acerca de las otras artes; dejemos eso. Pero sobre las cosas más importantes y hermosas de que se propone hablar Homero, sobre las guerras, las campañas, los regímenes de las ciudades y la educación del hombre, es justo que nos informemos de él preguntándole: “Amigo Homero, si es cierto que

tus méritos no son los de un tercer puesto a partir de la verdad, ni sólo eres un fabricante de apariencias al que definimos como imitador, antes bien, tienes el segundo puesto y eres capaz de conocer qué conductas hacen a los hombres mejores o peores en lo privado y en lo público, dinos cuál de las ciudades mejoró por ti su constitución como Lacedemonia mejoró la suya por Licurgo y otras muchas ciudades, grandes o pequeñas, por otros muchos varones. ¿Y cuál es la ciudad que te atribuye el haber sido un buen legislador en provecho de sus ciudadanos? Pues Italia y Sicilia señalan a Carondas y nosotros a Solón. ¿Y a ti cuál?" ¿Podría nombrar a alguna?

— No creo —dijo Glaucón—, porque no cuentan tal cosa ni siquiera los propios Homéridas.

— ¿Y qué guerra se recuerda que, en los tiempos de Homero, haya sido felizmente conducida por su mando o su consejo?

— Ninguna.

— ¿O se refieren de él por lo menos esa multitud de inventos y adquisiciones ingeniosas para las artes o para alguna otra esfera de acción que son propios de un varón sabio, como cuentan de Tales de Mileto o de Anacarsis el escita?

— No hay nada de eso.

— Pero ya que no en la vida pública, a lo menos en la privada, ¿se dice acaso que Homero haya llegado alguna vez, mientras vivió, a ser guía de educación para personas que le amasen por su trato y que transmitiesen a la posteridad un sistema de vida homérico, a la manera de Pitágoras, que fue especialmente amado por ese motivo y cuyos discípulos, conservando aun hoy día el nombre de vida pitagórica, aparecen señalados en algún modo entre todos los demás hombres?

— Nada de ese género —dijo— se refiere de aquél. Pues en cuanto a Creófilo, el discípulo de Homero, es posible, ¡oh, Sócrates!, que resultara ser quizá más digno de risa por su educación que por su nombre si es verdad lo que de Homero se cuenta; pues dicen que éste quedó, estando aún en vida, en el más completo abandono por parte de aquél

IV. —Así se cuenta de cierto —dije yo—. Pero ¿crees, Glaucón, que si Homero, por haber podido conocer estas cosas y no ya sólo imitarlas, hubiese sido realmente capaz de educar a los hombres y hacerlos mejores, no se habría granjeado un gran número de amigos que le hubiesen honrado y amado, y que, si Protágoras el abderita y Pródico el ceo y otros muchos pudieron, con sus conversaciones privadas, infundir en sus contemporáneos la idea de que no serían capaces de gobernar su casa ni su ciudad si ellos no dirigían su educación, y por esta ciencia son amados tan grandemente que sus discípulos casi los llevan en palmas, en cambio, los contemporáneos de Homero iban a dejar que éste o Hesíodo anduviesen errantes entonando sus cantos si hubiesen sido ellos capaces de aprovecharles para la virtud, y no se hubieran pegado a ellos más que al oro ni les hubieran forzado a vivir en sus propias casas, o, en caso de no persuadirles, no les hubieran seguido a todas partes hasta haber conseguido la educación conveniente?

— Me parece, Sócrates —respondió—, que dices en un todo la verdad.

— ¿Afirmamos, pues, que todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las que componen; y que en cuanto a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintor de que hablábamos hace un momento, que hace algo que parece un zapatero a los ojos de aquellos que entienden de zapatería tan poco como él mismo y que sólo juzgan por los colores y las formas?

— Sin duda ninguna.

— Asimismo diremos, creo yo, que el poeta no sabe más que imitar, pero, valiéndose de nombres y locuciones, aplica unos ciertos colores tomados de cada una de las artes, de suerte que otros semejantes a él, que juzgan por las palabras, creen que se expresa muy acertadamente cuando habla, en metro, ritmo o armonía, sea sobre el arte del zapatero o sobre estrategia o sobre otro cualquier asunto:

tan gran hechizo tienen por naturaleza esos accidentes. Porque, una vez desnudas de sus tintes musicales las cosas de los poetas y dichas simplemente, creo que bien sabes cómo quedan: alguna vez lo habrás observado.

— Sí por cierto —dijo.

— ¿No se asemejan —dije yo— a los rostros jóvenes, pero no hermosos según se los puede observar cuando pasa su sazón?

— Exactamente —dijo.

— ¡Ea, pues! Atiende a esto otro: el que hace una apariencia, el imitador, decimos, no entiende nada del ser, sino de lo aparente. ¿No es así?

— Sí.

— No lo dejemos, pues, a medio decir: examinémoslo convenientemente.

— Habla —dijo.

— ¿El pintor, decimos, puede pintar unas riendas y un freno?

— Sí.

— ¿Pero el que los hace es el talabartero y el herrero?

— Bien de cierto.

— ¿Y acaso el pintor entiende cómo deben ser las riendas y el freno? ¿O la verdad es que ni lo entiende él ni tampoco el herrero ni el guarnicionero, sino sólo el que sabe servirse de ellos, que es el caballista?

— Así es la verdad.

— ¿Y no podemos decir que eso ocurre en todas las demás cosas?

— ¿Cómo?

— ¿Que sobre todo objeto hay tres artes distintas: la de utilizarlo, la de fabricarlo y la de imitarlo?

— Cierto.

— Ahora bien, la excelencia, hermosura y perfección de cada mueble o ser vivo o actividad, ¿no están en relación exclusivamente con el servicio para que nacieron o han sido hechos?

— Así es.

— Resulta enteramente necesario, por lo tanto, que el que utiliza cada uno de ellos sea el más experimentado y que venga a ser él quien comunique al fabricante los buenos o malos efectos que produce en el uso aquello de que se sirve; por ejemplo, el flautista informa al fabricante de flautas acerca de las que le sirven para tocar y le ordena cómo debe hacerlas y éste obedece.

— ¿Cómo no?

— ¿Así, pues, el entendido informa sobre las buenas o malas flautas y el otro las hace prestando fe a ese informe?

— Sí.

— Por lo tanto, respecto de un mismo objeto, el fabricante ha de tener una creencia bien fundada acerca de su conveniencia o inconveniencia, puesto que trata con el entendido y está obligado a oírle; el que lo utiliza, en cambio, ha de tener conocimiento.

— Bien de cierto.

— Y el imitador, ¿tendrá acaso también conocimiento, derivado del uso, de las cosas que pinta, de si son bellas y buenas o no, o una opinión recta por comunicación necesaria con el entendido y por las órdenes que reciba de cómo hay que pintar?

— Ni una cosa ni otra.

— Por tanto, el imitador no sabrá ni podrá opinar debidamente acerca de las cosas que imita en el respecto de su conveniencia o inconveniencia.

— No parece.

— Donoso, pues, resulta el imitador en lo que toca a su saber de las cosas sobre que compone.

— No muy donoso, por cierto.

— Con todo, se pondrá a imitarlas sin conocer en qué respecto es cada una mala o buena; y lo probable es que imite lo que parezca hermoso a la masa de los totalmente ignorantes.

— ¿Qué otra cosa cabe?

— Parece, pues, que hemos quedado totalmente de acuerdo en esto: en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita; en que, por tanto, la imitación no es cosa seria, sino una niñería, y en que los que se dedican a la poesía trágica, sea en yambos, sea en versos épicos, son todos unos imitadores como los que más lo sean.

— Completamente cierto.

V. — Y esa imitación —exclamé yo—, ¿no versa, por Zeus, sobre algo que está a tres puestos de distancia de la verdad? ¿No es así?

— Sí.

— ¿Y cuál es el elemento del hombre sobre el que ejerce el poder que le es propio?

— ¿A qué te refieres?

— A lo siguiente: una cosa de un tamaño determinado no nos parece igual a la vista de cerca que de lejos.

— No, en efecto.

— Y unos mismos objetos nos parecen curvos o rectos según los veamos en el agua o fuera de ella, y cóncavos o convexos conforme a un extravío de visión en lo que toca a los colores; y en general, se revela en nuestra alma la existencia de toda una serie de perturbaciones de este tipo y, por esta debilidad de nuestra naturaleza, la pintura sombreada, la prestidigitación y otras muchas invenciones por el estilo son aplicadas y ponen por obra todos los recursos de la magia.

— Verdad es.

— ¿Y no se nos muestran como los remedios más acomodados de ello el medir, el contar y el pesar, de modo que no se nos imponga esa apariencia mayor o menor o de mayor número o más peso, sino lo que cuenta, mide o pesa?

— ¿Cómo no?

— Pues eso será, de cierto, obra del elemento calculador que existe en nuestra alma.

— Obra suya ciertamente.

— Y a ese elemento, una vez que ha medido unas cosas como mayores o menores o iguales que otras, se le aparecen términos contrarios como juntos al mismo tiempo en un mismo objeto.

— Cierto.

— ¿Pero no dijimos que era imposible que a una misma facultad se le muestren los contrarios al mismo tiempo en un objeto mismo?

— Y con razón lo dijimos.

— Por tanto, lo que en nuestra alma opina prescindiendo de la medida no es lo mismo que lo que opina conforme a la medida.

— No en modo alguno.

— Y lo que da fe a la medida y al cálculo será lo mejor de nuestra alma.

— ¿Cómo no?

— Y lo que a ello se opone será alguna de las cosas viles que en nosotros hay.

— Necesariamente.

— A esta confesión quería yo llegar cuando dije que la pintura y, en general, todo arte imitativo hace sus trabajos a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano ni verdadero.

— Exactamente —dijo.

— Y así, cosa vil y ayuntada a cosa vil, sólo lo vil es engendrado por el arte imitativo.

— Tal parece.

— ¿Y sólo —pregunté— el que corresponde a la visión o también el que corresponde al oído, al cual llamamos poesía?

— Es natural —dijo— que también este segundo.

— Pero ahora —dije— no demos crédito exclusivamente a su analogía con la pintura; vayamos a aquella parte de nuestra mente a la que habla la poesía imitativa y veamos si es deleznable o digna de aprecio.

— Así hay que hacerlo.

— Sea nuestra proposición la siguiente: la poesía imitativa nos presenta a los hombres realizando actos forzosos o voluntarios a causa de los cuales piensan que son felices o desgraciados y en los que se encuentran ya apesadumbrados, ya satisfechos. ¿Hay algo además de esto?

— Nada.

— ¿Y acaso el hombre se mantiene en todos ellos en un mismo pensamiento? ¿O se dividirá también en sus actos y se pondrá en lucha consigo mismo a la manera en que se dividía en la visión y tenía en sí al mismo tiempo opiniones contrarias sobre los mismos objetos? Bien se me ocurre que no haría falta que nos pusiéramos de acuerdo sobre ello, porque en lo que va dicho quedamos suficientemente conformes sobre todos esos puntos, a saber, en que nuestra alma está llena de miles de contradicciones de esta clase.

— Y con razón convinimos en ello —dijo.

— Con razón, en efecto —proseguí—; pero lo que entonces nos dejamos atrás creo que es forzoso lo tratemos ahora.

— ¿Y qué es ello? —dijo.

— Un hombre discreto —dije— que tenga una desgracia tal como la pérdida de un hijo o la de algún otro ser que singularmente estime, decíamos que la soportará más fácilmente que ningún otro hombre.

— Bien de cierto.

— Dilucidemos ahora si es que no sentirá nada o si, por ser esto imposible, lo que hará será moderar su dolor.

— En verdad —dijo— que más bien lo segundo.

— Contéstame ahora a esto otro; ¿crees que este hombre luchará mejor con el dolor y le opondrá mayor resistencia cuando sea visto por sus semejantes o cuando quede consigo mismo en la soledad?

— Cuando sea visto, con mucha diferencia —dijo.

— Al quedarse solo, en cambio, no reparará, creo yo, en dar rienda suelta a unos lamentos de que se avergonzaría si alguien se los oyese y hará muchas cosas que no consentiría en que nadie le viera hacer.

— Así es —dijo.

VI. —Ahora bien, ¿lo que le manda resistir no es la razón y la ley y lo que le arrastra a los dolores no es su mismo pesar?

— Cierto.

— Habiendo, pues, dos impulsos en el hombre sobre el mismo objeto y al mismo tiempo, por fuerza, decimos, ha de haber en él dos elementos distintos.

— ¿Cómo no?

— ¿Y no está el uno de ellos dispuesto a obedecer a la ley por donde ésta le lleve?

— ¿Cómo?

— La ley dice que es conveniente guardar lo más posible la tranquilidad en los azares y no afligirse, ya que no está claro lo que hay de bueno o de malo en tales cosas; que tampoco adelanta nada el que las lleva mal, que nada humano hay digno de gran afán y que lo que en tales situaciones debe venir más prontamente en nuestra ayuda queda impedido por el mismo dolor.

— ¿A qué te refieres? —preguntó.

— A la reflexión —dije— acerca de lo ocurrido y al colocar nuestros asuntos, como en el juego de dados, en relación con la suerte que nos ha caído, conforme la razón nos convenza de que ha de ser mejor, y no hacer como los niños, que, cuando son golpeados, se cogen la parte dolorida y pierden el tiempo gritando, sino acostumbrar al alma a tornarse lo antes posible a su curación y al enderezamiento de lo caído y enfermo suprimiendo con el remedio sus plañidos.

— Es lo más derecho —dijo— que puede hacerse en los infortunios de la vida.

— Así, decimos, el mejor elemento sigue voluntariamente ese raciocinio.

— Evidente.

— Y lo que nos lleva al recuerdo de la desgracia y a las lamentaciones, sin saciarse nunca de ellas, ¿no diremos que es irracional y perezoso y allegado de la cobardía?

— Lo diremos de cierto.

— Ahora bien, uno de esos elementos, el irritable, admite mucha y variada imitación; pero el carácter reflexivo y tranquilo, siendo siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar ni cómodo de comprender cuando es imitado, mayormente para una asamblea en fiesta y para hombres de las más diversas procedencias reunidos en el teatro. La imitación, en efecto, les presenta un género de sentimientos completamente extraño para ellos.

— En un todo.

— Es manifiesto, por tanto, que el poeta imitativo no está destinado por naturaleza a ese elemento del alma ni su ciencia se hizo para agradarle, si ha de ganar renombre entre la multitud, sino para el carácter irritable y multiforme, que es el que puede ser fácilmente imitado.

— Manifiesto.

— Con razón, pues, la emprendemos con él y lo colocamos en el mismo plano que al pintor, porque de una parte se le parece en componer cosas deleznable comparadas con la verdad y de otra se le iguala en su relación íntima con uno de los elementos del alma, y no con el mejor. Y así fue justo no recibirle en una ciudad que debía ser regida por buenas leyes, porque aviva y nutre ese elemento del alma y, haciéndolo fuerte, acaba con la razón a la manera en que alguien, dando poder en una ciudad a unos miserables, traiciona a ésta y pierde a los ciudadanos más prudentes. De ese modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino considera las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, creando apariencias enteramente apartadas de la verdad.

— Muy de cierto.

VII. — Pero todavía no hemos dicho lo más grave de la poesía. Su capacidad de insultar a los hombres de provecho, con excepción de unos pocos, es sin duda lo más terrible.

— ¿Cómo no, si en efecto hace eso?

— Escucha y juzga: los mejores de nosotros, cuando oímos cómo Homero o cualquier otro de los autores trágicos imita a alguno de sus héroes que, hallándose en pesar, se extiende, entre gemidos, en largo discurso o se pone a cantar y se golpea el pecho, entonces gozamos, como bien sabes; seguimos, entregados, el curso de aquellos efectos y alabamos con entusiasmo como buen poeta al que nos coloca con más fuerza en tal situación.

— Bien lo sé, ¿cómo no?

— Pero cuando a nosotros mismos nos ocurre una desgracia, ya sabes que presumimos de lo contrario si podemos quedar tranquilos y dominarnos, pensando que esto es propio de varón y aquello otro que antes celebrábamos de mujer.

— Ya me doy cuenta —dijo.

— ¿Y está bien ese elogio —dije yo—, está bien que, viendo a un hombre de condición tal que uno mismo no consentiría en ser como él, sino se avergonzaría del parecido, no se sienta repugnancia, sino que se goce y se le celebre?

— No, por Zeus —dijo—, no parece eso razonable.

— Bien seguro —dije—, por lo menos si lo examinas en este otro aspecto.

— ¿Cómo?

— Pensando que aquel elemento que es contenido por fuerza en las desgracias domésticas y privado de llorar, de gemir a su gusto y de saciarse de todo ello, estando en su naturaleza el desearlo, éste es precisamente el que los poetas dejan satisfecho y gozoso; y que lo que por naturaleza es mejor en nosotros, como no está educado por la razón ni por el hábito, afloja en la guarda de aquel elemento plañidero, porque lo que ve son azares extraños y no le resulta vergüenza alguna

de alabar y compadecer a otro hombre que, llamándose de pro, se apesadumbra inoportunamente; antes al contrario, cree que con ello consigue él mismo aquella ganancia del placer y no consiente en ser privado de éste por su desprecio del poema entero. Y opino que son pocos aquellos a quienes les es dado pensar que por fuerza han de sacar para lo suyo algo de lo ajeno y que, nutriendo en esto último el sentimiento de lástima, no lo contendrán fácilmente en sus propios padecimientos.

— Es la pura verdad —dijo.

— ¿Y no puede decirse lo mismo de lo cómico? Cuando te das al regocijo por oír en la representación cómica o en la conversación algo que en ti mismo te avergonzarías de tomar a risa y no lo detestas por perverso, ¿no haces lo mismo que en los temas sentimentales? Pues das suelta a aquel prurito de reír que contenías en ti con la razón, temiendo pasar por chocarrero, y no te das cuenta de que, haciéndolo allí fuerte, te dejas arrastrar frecuentemente por él en el trato ordinario hasta convertirte en un farsante.

— Bien de cierto —dijo.

— Y por lo que toca a los placeres amorosos y a la cólera y a todas las demás concupiscencias del alma, ya dolorosas, ya agradables, que decimos que siguen a cada una de nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética esos mismos efectos en nosotros? Porque ella riega y nutre en nuestro interior lo que había que dejar secar y erige como gobernante lo que debería ser gobernado a fin de que fuésemos mejores y más dichosos, no peores y más desdichados.

— No cabe decir otra cosa —afirmó.

— Así, pues —proseguí—, cuando topes, Glaucón, con panegiristas de Homero que digan que este poeta fue quien educó a Grecia y que, en lo que se refiere al gobierno y dirección de los asuntos humanos, es digno de que se le coja y se le estudie y conforme a su poesía se instituya la propia vida, deberás besarlos y abrazarlos como a los mejores sujetos en su medida y reconocer también que Homero es el

más poético y primero de los trágicos; pero has de saber igualmente que, en lo relativo a poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. Y, si admites también la musa placentera en cantos o en poemas, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley y de aquel razonamiento que en cada caso parezca mejor a la comunidad.

— Esa es la verdad pura —dijo.

VIII. — Y he aquí —dije yo— cuál será, al volver a hablar de la poesía, nuestra justificación por haberla desterrado de nuestra ciudad siendo como es: la razón nos lo imponía. Digámosle a ella además, para que no nos acuse de dureza y rusticidad, que es ya antigua la discordia entre la filosofía y la poesía: pues hay aquello de “la perra aulladora que ladra a su dueño”, “el hombre grande en los vaniloquios de los necios”, “la multitud de los filósofos que dominan a Zeus”, “los pensadores de la sutileza por ser mendigos” y otras mil muestras de la antigua oposición entre ellas. Digamos, sin embargo, que, si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad. Porque ¿no te sientes tú también, amigo mío, hechizado por ella, sobre todo cuando la percibes a través de Homero?

— En gran manera.

— ¿Y será justo dejarla volver una vez que se haya justificado en una canción o en cualquier otra clase de versos?

— Enteramente justo.

— Y daremos también a sus defensores, no ya poetas, sino amigos de la poesía, la posibilidad de razonar en su favor fuera de metro y sostener que no es sólo agradable, sino útil para los regímenes políticos y la vida humana. Pues ganaríamos, en efecto, con que apareciese que no es sólo agradable, sino provechosa.

— ¿Cómo no habríamos de ganar? —dijo.

— Pero en caso contrario, mi querido amigo, así como los enamorados de un tiempo, cuando vienen a creer que su amor no es provechoso, se apartan de él, bien que con violencia, del mismo modo nosotros, por el amor de esa poesía que nos ha hecho nacer dentro la educación de nuestras hermosas repúblicas, veremos con gusto que ella se muestre buena y verdadera en el más alto grado; pero, mientras no sea capaz de justificarse, la hemos de oír repitiéndonos a nosotros mismos el razonamiento que hemos hecho y atendiendo a su conjuro para librarnos de caer por segunda vez en un amor propio de los niños y de la multitud. La escucharemos, por tanto, convencidos de que tal poesía no debe ser tomada en serio, por no ser ella misma cosa seria ni atendida a la verdad; antes bien, el que la escuche ha de guardarse temiendo por su propia república interior y observar lo que queda dicho acerca de la poesía.

— Convengo en absoluto —dijo.

— Grande, pues —seguí—, más grande de lo que parece es, querido Glaucón, el combate en que se decide si se ha de ser honrado o perverso, de modo que ni por la exaltación de los honores ni por la de las riquezas ni por la de mando alguno ni tampoco por la de la poesía vale la pena descuidar la justicia ni las otras partes de la virtud.

— Conforme a lo que hemos discurrido —dijo— estoy de entero acuerdo contigo y creo que cualquier otro lo estaría también.

II. EL ARTE COMO IMITACION (Aristóteles)

Comentarios preliminares

El arte como imitación es un texto fundamental del pensamiento antiguo, en particular de la filosofía griega, sobre la definición del arte como representación o *mimesis*. En este texto Aristóteles se concreta a hablar de la tragedia como un caso particular del arte poético ya que aunque imitativa, es un quehacer filosófico pues es una imitación esencial, en el sentido de que el poeta trágico selecciona algunos de los sucesos entre los múltiples que contiene la historia, para construir una trama que desvela lo esencial de *la moral* y del conocimiento. Así, el arte (de la tragedia) muestra lo esencial de lo que es representado.

De esta manera, Aristóteles reconoce que si bien la *mimesis* es una imitación y no una condición de verdad, el arte posibilita la *imitación* de la naturaleza más no la manifestación de ella.

Al igual que Platón, para Aristóteles la poesía es el arte que le sirve para discutir sobre su definición y —al mismo tiempo— plantear la cualidad que el arte tiene como creación humana. Además, Aristóteles comparte la idea platónica de que la poesía es una *clase de artesanía* que imita la naturaleza en cuanto representación de ésta, pero a diferencia de Platón, distingue a la tragedia como un arte aparte dentro de la poesía, pues la *mimesis* trágica ofrece conocimiento acerca de la composición ética de un cosmos.

Sin duda el planteamiento central de Aristóteles es el concepto mismo de representación (*mimesis*) y la reflexión en torno a la función del arte representativo que es la poesía. Así, para este filósofo cualquier representación de algo sería una síntesis formal de la cosa verdadera, real, ya que —en el caso particular— la tragedia contendría los elementos que podríamos reconocer como esenciales de lo que se ha representado.

El arte como imitación

Aristóteles¹

Texto publicado en: Sánchez Vázquez, A. (1982). *Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, pp. 60-66.

1

[Plan de la Poética]

Para comenzar primero por lo primario —que es el natural comienzo—, digamos en razonadas palabras qué es la *Poética* en sí misma, cuáles sus especies y cuál la peculiar virtud de cada una de ellas, cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella, cuántas y cuáles son las partes integrantes de cada especie, y otras cosas, a éstas parecidas y a la *Poética* misma concernientes.

[Poesía e imitación]

La epopeya, y aun esa otra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son —todas y todo en cada una— *reproducciones por imitación*, que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1. o por imitar con medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3. o por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.

Porque así, con colores y figuras, representan imitativamente algunos —por arte o por costumbre—, y otros con la voz. Y de parecida manera en las artes dichas: todas ellas imitan y reproducen en ritmo, en palabras, en armonía, empleadas de vez o separadamente. Se sirven solamente de armonía y ritmo el arte de flauta y cítara, y si

¹ Aristóteles, *Poética* (caps. 1-5), versión directa, introducción y nota de Juan David Gracia Bacca, *Bibliotheca Scriptorum Graeco et Romanorum Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. 1946, pp. 1-8.

alguna otra hay parecida en ejecución a éstas, por ejemplo: la de la zampoña. Con ritmo, más sin armonía, imitan las artes de la danza, puesto que los bailarines imitan caracteres, estados de ánimo y acciones mediante figuras rítmicas.

[Especies de imitación por la palabra]

Empero al arte que emplea tan solo palabras, o desnudas o en métrica —mezclando métricas diferentes o de un solo tipo—, le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar, porque en efecto, no disponemos de nombre alguno común para designar las producciones de Sofrón y de Xenarco, los diálogos socráticos y lo que, sirviéndose de trímetros —de métrica elegíaca o de cualquier otro tipo—, reproduzca, imitándolo, algún poeta. El pueblo, claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica; y llama a unos poetas elegíacos, y a otros, épicos, no por causa de la *imitación*, sino indistintamente por causa de la *métrica*, y así acostumbra llamar poetas a los que den a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música.

Que, en verdad, si se exceptúa la métrica, nada de común hay entre Homero y Empédocles; y por esto con justicia se llama poeta al primero, y fisiólogo más bien que poeta al segundo. Y por parecido motivo habría que dar el nombre de poeta a quien, mezclando toda clase de métrica, compusiera una imitación, como Xeremón lo hizo, al emplear toda clase de métrica, en su rapsodia *Centauro*.

Empero sobre este punto se distingue y decide de la manera dicha. Hay, con todo, artes que emplean todos los recursos enumerados, a saber: ritmo, melodía y métrica, cuales son la poesía ditiámbica, la nómica, al igual que la tragedia y la comedia, diferenciándose, en que algunas los emplean todos de vez y otras según las partes. Y estas diferencias en las artes provienen, según digo, de aquello en que hacen la imitación.

2

[Objeto de La reproducción imitativa: las acciones]

Ahora bien: puesto que, por una parte, los imitadores reproducen por imitación hombres en *acción* y, por otra, es menester que los que obran sean o esforzados y buenos o viles y malos —porque así suelen distinguirse comúnmente los caracteres éticos, ya que vicio y virtud los distinguen en todos—, o mejores de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros — e igual sucede a los pintores, pues Polignoto imitaba a los mejores, Pausón a los peores y Dionisio a los iguales—, es claro, de consiguiente, que a cada una de las artes dichas convendrán estas distinciones, y una arte se diferenciara de otra por reproducir imitativamente cosas diversas según la manera dicha.

Porque, aun en la danza, en la flautística y la citarística, pueden surgir estas diferencias, lo mismo que en la palabra corriente y en la métrica pura y simple; y así Homero imita y reproduce a los mejores, mas Cleofón a los iguales, mientras que Heguemón de Taso, primer poeta de parodias, y Nicóxares, el de la Deíliada, a los peores. Y de parecida manera en poesía ditirámbica y nómica; por ejemplo: si alguno reprodujera imitativamente, cual Timoteo y Filoxeno, a los Cíclopes.

Y tal es precisamente la diferencia que separa la tragedia de la comedia, puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquélla a mejores.

3

[Manera de imitar]

Se da aún una tercera diferencia en estas artes: en la *manera* de reproducir imitativamente cada uno de los objetos. Porque se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa, otras alterando el carácter — como lo hace Homero—, o conservando el mismo sin cambiarlo, o representando a los imitados cual actores y gerentes de todo.

[Conclusión]

Como dijimos, pues, al principio, las tres diferencias propias de la reproducción imitativa consisten en aquello *en que*, en los objetos y en la *manera*. Desde un cierto punto de vista, pues, Homero y Sófocles serían imitadores del mismo tipo, pues ambos reproducen imitando a los mejores, y, desde otro, lo serían Homero y Aristófanes, puesto que ambos imitan y reproducen a hombres en acción y en eficiencia.

[Etimologías de “drama” y “comedia”]

Y por este motivo se llama a tales obras *dramas*, porque en ellas se imita a hombres en *acción*. Y por esta misma razón los dorios reclaman para sí la tragedia y la comedia —los megáricos residentes aquí reclaman por suya la comedia, como engendro de su democracia, y lo mismo hacen los de Sicilia, porque de allá es el poeta Epicarmo, muy anterior a Xiónides y Magneto; algunos peloponesios reclaman para sí la tragedia—, y dan como razón e indicio los nombres mismos, porque dicen que, entre ellos, a los suburbios se los llama *komas*, mientras que los atenienses los denominan *demos*, y a los comediantes se les dio tal nombre no precisamente porque anduvieran en báquicas jaranas, *komadsein*, sino porque andaban errantes de *poblacho* en *poblacho*, ya que en las ciudades no se los apreciaba. Además: los dorios dan al obrar el nombre de *dran*, mientras que los atenienses emplean el de *prattein*.

Baste, pues, con esto acerca de cuántas y cuáles sean las diferencias en la reproducción imitativa.

4

[Orígenes de La Poesía]

En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la poesía, y ambas naturales: 1. Ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; 2. En que todos se complacen en las reproducciones imitativas.

E indicios de esto hallamos en la práctica; cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de muertos.

Y la causa de esto es que no solamente a los filósofos les resulta superlativamente agradable aprender, sino igualmente a todos los demás hombres, aunque participen estos de tal placer por breve tiempo. Y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa, por ejemplo: “*este es aquél*”, porque, si no lo hemos visto anteriormente, la imitación no producirá, en cuanto tal, placer, mas lo producirá, en cuanto trabajo o por el color o por otra causa de este estilo.

Siéndonos, pues, naturales el imitar, la armonía y el ritmo — porque es claro que los metros son partes del ritmo—, partiendo de tal principio innato, y, sobre todo, desarrollándolo por sus naturales pasos, los hombres dieron a luz, en *improvisaciones*, la Poesía.

[*Historia de La Poesía; Homero*]

Y la poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables representaron imitativamente las acciones bellas y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles, comenzando éstos con sátiras, aquéllos con himnos y encomios. Antes de Homero no se puede señalar poema de esta clase, aunque es de creer que hubiese otros muchos compuestos. Y comenzando por el mismo Homero, tenemos hoy suyo el *Margites* y otros poemas de su especie, en los cuales se usa el metro *iambo* como acomodado a ellos, de donde provino el que a esta manera de poesía se la llamara *iámbica*, porque con tal tipo de metro se usaba el decirse mal y motejarse unos a otros. Y así entre los poetas antiguos unos fueron llamados los poetas heroicos y otros, poetas iámbicos.

Mas así como Homero en los asuntos esforzados es el más excelente poeta —y lo es él solo, no solamente por haber escrito bien, sino además por haber introducido las imitaciones dramáticas—, de la misma manera, primero que todos los demás mostró cual debía ser la forma de la comedia, enseñando que en ella se debían representar las cosas ridículas y no las oprobiosas para los hombres —que su *Margites* guarda la misma proporción con las comedias como la que tienen *Ilíada* y *Odisea* con las tragedias.

Venidas, pues, a luz tragedia y comedia y aplicándose los que escribían más a uno de estos géneros que al otro, según al que su natural los hizo más propensos, vinieron a ser unos poetas cómicos. En vez de poetas iámbicos, y otros poetas trágicos en vez de poetas épicos, siendo, con todo, estas formas poéticas de mayor grandeza y dignidad que aquéllas.

Pero es otra cuestión considerar si el poema trágico ha llegado o no aún a la perfección que le es debida, bien respecto de sí mismo, bien cuanto a la escenificación teatral.

[Historia de la tragedia]

De todas maneras, tanto comedia como tragedia se originaron espontáneamente de los comienzos dichos: la una, de los entonadores del ditirambo; la otra, de los de cantos fálicos —que aún se conservan en vigor y en honor en muchas ciudades—, y a partir de tal estado fueron desarrollándose poco a poco hasta llegar al que estamos presenciando. Y la tragedia, después de haber variado de muchas maneras, al fin, conseguido el estado conveniente a su naturaleza, se fijó.

En cuanto al número de actores, comenzó Esquilo por aumentarlo de uno a dos; disminuyó la parte del coro y dio al diálogo la principal. Sófocles elevó a tres el número de los actores e hizo decorar el escenario. Además de esto, la tragedia, de pequeña trama que antes era, y de vocabulario cómico, vino a adquirir grandeza; y desechando

de sí el tono satírico, que a su origen debía, finalmente, después de largo tiempo llegó a majestad. En lugar de tetrámetro trocaico echó mano de iambo, que a los comienzos se usó el tetrámetro por ser entonces poesía de estilo satírico y por más acomodado para el baile. Mas, introduciendo el diálogo, la naturaleza misma de la tragedia halló la métrica que le era propia, porque, de entre todas las clases de metro, es el iambo el más decible de todos. De lo cual es indicio el que, en el diálogo, no salen casi siempre iampos, mientras que raras veces hablamos de hexámetros, y esto solamente cuando declinamos el tono del diálogo.

Dícese además que se le adornó con episodios en abundancia, y con otros ornamentos. Dese todo esto por dicho, que examinar tales puntos uno por uno fuera tal vez demasiado trabajo.

5

[La comedia; sus progresos]

La comedia, como dijimos, es reproducción imitativa de hombres viles y malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de *maldad fea*, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido, que sin dolor del que la lleva resulta ridícula.

Las transformaciones que ha sufrido la tragedia, y los autores de ellas, son cosas bien conocidas; no así en cuanto a la comedia, que se nos ocultan sus comienzos por no haber sido género grande sino chico. Que tan sólo al cabo de mucho tiempo el Arconte proporcionó al comediante un coro, que antes se componía de voluntarios. Y únicamente desde que la comedia tomó alguna forma, se guarda memoria de los poetas que, de ella, se llaman cómicos.

Ni se sabe quién aportó las máscaras, prólogos, número de actores y otros detalles de este género; empero, la idea de componer

tramas y argumentos se remota a Epicarmo y Formio; vino, pues, al principio, de Sicilia: y en Atenas fue Crates el primero que, abandonando la forma iámbica, comenzó por hacer argumentos y tramas sobre cualquier asunto.

[Comparación entre tragedia y epopeya]

Conviene, por tanto, epopeya y tragedia en ser, mediante métrica reproducción imitativa de esforzados, diferenciándose en que aquélla se sirve de métrica uniforme y de estilo narrativo. Añádase la diferencia en cuanto a extensión; porque la tragedia intenta lo más posible confinarse dentro de un periodo solar, o excederlo poco, mientras que la epopeya no exige tiempo definido. Y es este otro punto de diferencia entre ellas. Aunque a decir verdad, tragedia y épica procedieron al principio en este punto a gusto de poeta.

En cuanto a los elementos constitutivos, algunos son los mismos; otros, peculiares a la tragedia. Por lo cual quien de buen saber supiera discernir entre tragedias buenas y malas, sabría también hacerlo con los poemas épicos, porque todo lo que hay en los poemas épicos lo hay en la tragedia, pero no todo lo de la tragedia es de hallar en la epopeya.

III. EL ARTE BELLO (Immanuel Kant)

Comentarios preliminares

Para Kant la filosofía debía ser un sistema universal y su reflexión sobre la estética forma parte de un ejercicio necesario y trascendental de pensar sobre lo que todo sujeto debiera experimentar como parte del sistema.

Así, en *El arte bello*, Kant reflexiona sobre el arte en general a partir de plantear, para la discusión, la necesidad de distinguir el arte —como creación humana— de la naturaleza, aunque considera al arte como efecto de la naturaleza, pero un efecto mediado por la voluntad de crear a partir de la libertad que da la *razón*. De ello, el arte es sólo *habilidad creadora* de los seres humanos que poseen una conjunción de habilidades: las teóricas (el conocimiento) y las prácticas (la experiencia) que hacen que el arte no sea un oficio fruto del trabajo, sino una creación fruto de la libertad (creadora).

A partir de estas consideraciones de inicio, Kant, posteriormente, abordará el tema central de su obra: la reflexión en torno al arte estético o bello como modo de representación que place en el mero juicio por sí mismo —que es el juicio estético— y no en un concepto, ya que la belleza no puede determinarse científicamente, mientras que en lo bello, lo que impera es un juicio de gusto que debe ser guiado por una *sensación de que el arte es naturaleza*. Así sólo lo bello, y no la belleza, será el objeto estético del arte.

En este breve texto podemos acercarnos a uno de los planteamientos centrales de Kant: 1) la belleza es un mero juicio de valor y no de cualidad; y 2) el objeto del arte es lo bello.

El arte bello

Immanuel Kant*

Texto publicado en: Sánchez Vázquez, A. (1982) *Textos de teoría estética y teoría del arte*. México: UNAM, pp. 67-70.

Del arte en general

1o. *Arte se distingue de naturaleza*, como *hacer (facere)* de obrar o producir en general (*agere*), y el producto o consecuencia del primero, como *obra (opus)*, de la segunda, como *efecto (effectus)*.

Según derecho, debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad, pues aunque se gusta de llamar al producto de las abejas (los panales construidos con regularidad) obra de arte, ocurre esto solo por analogía con este último; pero tan pronto como se adquiere la convicción de que no fundan aquéllas su trabajo en una reflexión propia de la razón, se dice en seguida que es un producto de su naturaleza (del instinto), y sólo a su creador se le atribuye como arte.

Cuando, al registrar un pantano, como suele ocurrir, se encuentra un pedazo de madera tallada, no se dice que sea un producto de la naturaleza, sino del arte; su causa productora ha pensado un fin al cual debe su forma. Se ve además un arte en todo aquello que está constituido de tal suerte que, en su causa, una representación de ello ha debido preceder a su realidad (como en las abejas mismas) sin que, empero, el efecto pueda precisamente ser pensado por ella; pero cuando se llama algo en absoluto obra de arte, para distinguirlo de un efecto de la naturaleza, entonces se entiende, en todo caso, por ello una obra de los hombres.

* I. Kant, *Crítica del Juicio* (párrafo 43-45), ed. Esp. cit. pp. 230-237.

2o. Arte, como habilidad del hombre, distínguese también de *ciencia (poder, de saber)* como facultad práctica de facultad teórica, como técnica de teoría (como la agrimensura de la geometría); y entonces, lo que se *puede* hacer, en cuanto sólo se *sabe* qué es lo que se debe hacer y así sólo se conoce suficientemente el efecto deseado, no se llama precisamente arte. Cuando, a pesar de conocer algo lo más completamente posible, no por eso se tiene en seguida la habilidad de hacerlo, entonces, y en tanto que ello es así, pertenece eso al arte. *Camper* describe muy exactamente cómo se debe hacer el mejor zapato; pero seguramente no podía hacer uno solo.²

3o. También se distingue *arte de oficio*: el primero llámase libre; el segundo puede también llamarse arte mercenario. Consideran el primero como si no pudiera alcanzar su finalidad (realizarse), más que como juego, es decir, como ocupación que es en sí misma agradable, y al segundo considérasele de tal modo que, como trabajo, es decir, ocupación que en sí misma es desagradable (fatigosa) y que sólo es atractiva por su efecto (v. gr., la ganancia), puede ser impuesta por la fuerza. Si en la lista jerárquica de las corporaciones, los relojeros deben contarse como artistas, y, en cambio, los herreros como artesanos, necesita eso de otro punto de vista para ser juzgado que el que aquí tomamos, a saber: la proporción de los talentos que deban estar en la base de una u otra de esas ocupaciones. Que entre las llamadas siete artes libres puedan haberse enumerado algunas que hay que contar entre las ciencias y otras también que hay que comparar con oficios, es cosa de que aquí no voy a hablar; pero que, sin embargo, en todas las artes libres es necesario algo que haga violencia, o, según se dice, un *mecanismo*, sin el cual, el *espíritu*, que debe ser libre en el arte y animar él solo la obra, no tendría cuerpo

² En mi región dice el hombre vulgar cuando se le propone un problema, algo así como el del huevo de Colón: Eso no es un arte, es sólo una ciencia. Quiere decir que, cuando se sabe, se puede, y eso mismo dice de todas las pretendidas artes del prestidigitador. Las del bailarín en la cuerda, en cambio, no dudará nunca en llamarlas artes.

alguno y se volatilizaría, no es malo recordarlo (v. gr., en la poesía, la corrección del lenguaje y su riqueza, así como la prosodia y medida de las sílabas), ya que algunos nuevos educadores creen excitar lo mejor posible un arte libre quitando de él toda sujeción, y convirtiéndolo, de trabajo, en un mero juego.

Del arte bello

No hay ni una ciencia de lo bello, sino una crítica, ni a una ciencia bella, sino sólo arte bella, pues en lo que se refiere a la primera, debería determinarse científicamente, es decir, con bases de demostración, si hay que tener algo por bello o no: el juicio sobre belleza, si perteneciese a la ciencia, no sería juicio alguno de gusto. En lo que al segundo toca, una ciencia que deba, como tal, ser bella es un absurdo, pues cuando se le fuera a pedir, como ciencia, fundamentos y pruebas, se vería uno despedido con ingeniosas sentencias (*bons mots*). Lo que ha ocasionado la expresión corriente de *bellas ciencias* no es, sin duda alguna, otra cosa que el haberse notado con gran exactitud que para el arte bello, en toda su perfección, se requiere mucha ciencia como, verbigracia, conocimiento de las lenguas antiguas, estar versado en la lectura de los autores que pasan por clásicos, historia, conocimientos de las antigüedades, etcétera, y por tanto, esas ciencias históricas, ya que constituyen la preparación necesaria y la base para el arte bello, y, en parte también, porque entre ellas se comprende también el conocimiento de los productos del arte bello (elocuencia, poesía) han sido llamadas ellas mismas *ciencias bellas*, por una imitación de palabras.

Cuando el arte, adecuado al *conocimiento* de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo real, es mecánico; pero si tiene como intención inmediata el sentimiento del placer, llámase *arte estético*. Éste es: o arte *agradable*, o *bello*. Es el primero cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones; es el segundo cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento.

Artes agradables son las que sólo tienen por fin el goce: entre ellas se comprenden todos los encantos que puedan regocijar la sociedad en torno a una mesa: contar entretenidamente, sumir la compañía en una libre y viva conversación, disponerla, por medio de la broma y la risa, en un cierto tono de jocosidad, donde se puede, según el dicho, charlar a troche y moche, y nadie quiere ser responsable de lo que dice, porque se preocupa tan sólo del actual pasatiempo, y no de una materia duradera para la reflexión y la repetición (aquí hay que referir también la manera como la mesa está arreglada para el goce, o también, en grandes banquetes, la música que lo acompaña, cosa maravillosa que, como un ruido agradable, entretiene la disposición de los espíritus en la alegría, y que, sin que nadie ponga la menor atención a su composición, favorece la libre conversación de un vecino con el otro). También aquí están en su sitio todos los juegos que no tienen en sí más interés que hacer pasar el tiempo sin que se note.

Arte bello, en cambio, es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social.

La universal comunicabilidad de un placer lleva ya consigo, en su concepto, la condición de que no debe ser un placer del goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y así el arte estético, como arte bello, es de tal índole, que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos.

El arte bello es arte en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza.

En un producto del arte bello hay que tomar conciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza. En ese sentimiento de la libertad en el juego de nuestras facultades de conocer, que al mismo tiempo debe ser, sin embargo, conforme a fin, descansa aquel placer que

sólo es universalmente comunicable, sin fundarse, sin embargo, en conceptos. La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza.

Pues podemos universalmente decir, refiriéndose esto a la belleza natural o a la del arte, que *bello es lo que place en el mero juicio* (no en la sensación de los sentidos, ni mediante un concepto). Ahora bien: el arte tiene siempre una determinada intención de producir algo; pero si ello fuera una mera sensación (algo meramente subjetivo), que debiera ser acompañada de placer, entonces ese producto no placería en el juicio más que por medio del sentimiento sensible. Si la intención, en cambio, fuera dirigida a la producción de un determinado objeto, este objeto, si es conseguido por el arte, no podría placer más que por medio de conceptos. En ambos casos, empero, el arte no placería en el mero juicio, es decir, no placería como bello, sino como arte mecánico.

Así pues, la finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada; no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser *considerado* como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte. Como naturaleza aparece un producto del arte, con tal de que se haya alcanzado toda *precisión* en la aplicación de las reglas, según las cuales sólo el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero, sin *esfuerzo*, sin que la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu.

IV. LA NECESIDAD Y EL FIN DEL ARTE (George W. F. Hegel)

Comentarios preliminares

En *La necesidad y fin del arte*, Hegel plantea el problema de la naturaleza del arte que él considera como un producto de la actividad humana —que conlleva una reflexión consciente—, dirigido a los sentidos —recurriendo a lo sensible— y que tiene su fin en sí mismo. Además, en este texto Hegel plantea, como problema para la reflexión, la necesidad que el ser humano tiene de producir obras de arte a partir de cuestionarse si esa producción es accidental o una tendencia fundamental —e inmanente— de todo ser humano.

Desde un acercamiento filosófico, este autor se ciñe sin duda a la discusión de la época que le tocó vivir y a partir de la cual esbozará su reflexión en torno a la necesidad del arte a partir del concepto de belleza y que él alude no como una exposición de la verdad sino como el velo que la recubre (Jarque, en Bozal, 2000: 233)³ Esta visión de Hegel sobre el arte como manifestación humana de la verdad, constituye una visión absolutista pero que en su momento, creemos, abonó a la discusión ya no sobre qué era el arte sino cuál era la necesidad del arte.

Destaca de la obra de Hegel la idea central de su pensamiento estético a partir de las consideraciones que hace en torno a lo que llamó “el fin del arte” y que plantea sí un *después del arte*, es decir, una visión del arte como algo del pasado, ya que para él la racionalidad filosófica debía de ser la encargada de mostrar el Espíritu Absoluto (la única verdad) y no el arte heredado de los griegos que buscaba la representación de la verdad. Al mismo tiempo, el fin del arte ha sido interpretado como una expresión que ha permitido plantear el *para qué el arte*, es decir, cuáles son los propósitos y objetivos del arte. Sin duda ambas visiones han estado presentes en los subsecuentes estudios del arte desde la filosofía, pero también desde la estética.

³ BOZAL, Valeriano, (2000), Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1. España: Visor.

La necesidad y fin del arte

George W. F. Hegel*

Texto publicado en: Sánchez Vázquez, A. (1982). Textos de estética y teoría del arte. México: UNAM, pp. 71-80.

En el umbral de toda ciencia se presenta esta doble cuestión: ¿Existe el objeto de esta ciencia? ¿Cuál es? En las ciencias ordinarias no presenta dificultad alguna la primera de estas dos cuestiones. Incluso, no se plantea. Sería ridículo preguntarse si en geometría hay una extensión; en astronomía, si el sol existe. Sin embargo, incluso en el círculo de ciencias no filosóficas, puede surgir la duda sobre la existencia de su objeto, como en la psicología experimental y en la teología propiamente dicha. Cuando estos objetos no nos son dados por los sentidos, sino que los hallamos en nosotros como hechos de conciencia, podemos preguntarnos si no son más que simples creaciones de nuestro espíritu. Así, lo bello ha sido representado como no teniendo realidad fuera de nosotros mismos, sino como un sentimiento, como una fruición, como algo puramente *subjetivo*.

Esta duda y esta cuestión despiertan en nosotros la necesidad más elevada de nuestra inteligencia, la verdadera necesidad científica, en virtud de la cual un objeto no puede sernos propuesto sino a condición de ser demostrado como necesario.

* Hegel, De lo bello y sus formas (Estética), Col. Austral, Espasa-Calpe, Argentina. Buenos Aires, 1946, pp. 33-45. Versión española de la traducción francesa de Charles Bénard de las Lecciones sobre la estética, publicadas con el título de *Esthétique*, 2 vols., París, 1875. Estas lecciones fueron recogidas por el discípulo de Hegel, G. Hotto, quien inició su publicación en 1835, es decir, cuatro años después de la muerte de su maestro. De lo bello y sus formas es el primero de los tres volúmenes que, en esta edición española, presentan la estética hegeliana. Los otros dos llevan en ella, los títulos de Sistemas de las artes y Poética.

Esta demostración científicamente desarrollada satisface a la vez las dos partes del problema. Da a conocer, no sólo si el objeto es, sino qué es.

En lo que concierne a lo bello en las artes y para probar que es necesario, habría que demostrar que el arte o lo bello son resultados de un principio anterior. Estando fuera de nuestra ciencia este principio, no nos queda más que aceptar la idea del arte como una especie de lema o corolario; lo que, por lo demás, tiene lugar en todas las ciencias filosóficas cuando se las trata aisladamente; pues, formando todas parte de un sistema que tiene por objeto el conocimiento del universo como un todo organizado, están en mutua relación y se suponen recíprocamente. Son como los anillos de una cadena que se cierra sobre sí misma, formando un círculo. Así, demostrar la idea de lo bello por su naturaleza esencial y necesaria, es una tarea que no debemos realizar aquí y que pertenece a la exposición *enciclopédica* de la filosofía en su totalidad.

Lo que es pertinente hacer en esta introducción, es examinar los principales aspectos bajo los cuales el sentido común se representa ordinariamente la idea de lo bello en el arte. Este examen crítico nos servirá de preparación para la inteligencia de los principios más elevados de la ciencia. Colocándonos en el punto de vista del sentido común, vamos a someter a examen las siguientes proposiciones:

- a) El arte no es un producto de la naturaleza, sino de la *actividad* humana.
- b) Esta esencialmente hecho para el hombre y, como se dirige a los sentidos, recurre más o menos a lo sensible.
- c) Tiene su fin en sí mismo.

a) El arte como producto de la actividad humana

A esta manera de considerar el arte se ligan varios prejuicios que es necesario refutar.

1º Encontramos primero la vulgar opinión de que el arte se aprende conforme a reglas. Pero lo que los preceptos pueden comunicar se reduce a la parte exterior, mecánica y técnica del arte; la parte interior y viva es el resultado de la actividad espontánea del genio del artista. El espíritu, como una fuerza inteligente, saca de su propio fondo el rico tesoro de ideas y formas que desparrama por sus obras.

Sin embargo, para evitar un prejuicio no es preciso caer en el otro extremo, diciendo que el artista no tiene necesidad de la propia conciencia, porque en el momento que crea debe encontrarse en un estado particular del alma que excluye la reflexión; a saber, la inspiración. Sin duda, hay en el talento y en el genio un elemento que no brota más que de la naturaleza; pero necesita ser desenvuelto para la reflexión y la experiencia. Además, todas las artes tienen un lado técnico que no se aprende más que por el trabajo y el hábito. El artista necesita, para no verse detenido en sus creaciones, esa habilidad que le confiere maestría y le permite disponer fácilmente de los materiales del arte.

Pero esto no es todo: cuanto más alto esté colocado el artista en la escala del arte, más debe haber penetrado en las profundidades del corazón humano. Bajo este aspecto hay diferencia entre las artes. El talento musical, por ejemplo, puede desarrollarse en una extremada juventud, aliarse a una gran mediocridad de espíritu y a la debilidad de carácter. Otra cosa ocurre con la poesía. Es aquí, sobre todo, donde el genio, para producir algo maduro, sustancial y perfecto debe haberse formado en la experiencia de la vida y por la reflexión. Las primeras producciones de Schiller y Goethe se hacen notar por la carencia de madurez, por un verdor salvaje y por una barbarie aterradora. Fue a una edad madura a la que se deben esas obras profundas, plenas y sólidas, frutos de una verdadera inspiración, y trabajadas con esta perfección de forma que el viejo Homero ha sabido dar a sus cantos inmortales.

2º Otra manera de ver, no menos errónea, con respecto al arte considerado como producto de la actividad humana, se refiere al lugar que ocupan las obras de arte comparadas con las de la naturaleza. La opinión vulgar juzga las primeras como inferiores a las segundas, basada en el principio de que lo que sale de las manos del hombre es inanimado, mientras que los productos de la naturaleza son orgánicos, vivientes en su interior y en todas sus partes. En las obras de arte la vida no es más que una apariencia superficial, el fondo es siempre de madera, de tela, piedras o palabras.

Pero no es esta realidad exterior y material la que constituye la obra de arte; su carácter esencial es el ser una creación del espíritu, el pertenecer al dominio del espíritu, el haber recibido el bautismo del espíritu; en una palabra, no representar más que lo que ha sido concebido y ejecutado bajo la inspiración y la voz del espíritu. Aquello que nos interesa verdaderamente, es lo realmente significativo en un hecho o en una circunstancia, en un carácter, en el desenvolvimiento o desenlace de una acción. El arte lo aprehende y nos lo manifiesta de manera más viva, más pura y clara que como se encuentra en los objetos de la naturaleza o en los hechos de la vida real. He aquí por qué las creaciones del arte son más elevadas que los productos de la naturaleza. Ninguna existencia real expresa lo *ideal* como lo expresa el arte.

Por otra parte, bajo la relación de la existencia exterior, el espíritu sabe dar a aquello que saca de sí mismo, a sus propias creaciones, una perpetuidad, una duración que no tienen los seres perecederos de la naturaleza.

3º Esta elevada posición propia de las obras de arte, sufre también la crítica de otro prejuicio del sentido común. La naturaleza y sus producciones son, se dice, *obras de Dios*, de su sabiduría y bondad; los monumentos del arte no son más que *obras del hombre*. Prejuicio que consiste en creer que Dios no obra en el hombre y por el hombre, y que el círculo de su actividad no se extiende fuera de la naturaleza.

Es esta una opinión falsa, aunque no se puede descartar totalmente si queremos formarnos una verdadera idea del arte. Lejos de ello, es la proposición contraria la verdadera: Dios obtiene mucho más honor y gloria de la actividad del espíritu que del producir de la naturaleza; pues no solamente hay algo de divino en el hombre, sino que lo divino se manifiesta en el bajo una forma mucho más elevada que en la naturaleza. Dios es espíritu y, por consecuencia, el hombre es su verdadero intermediario y su órgano. En la naturaleza, el medio por el cual Dios se revela es de existencia puramente exterior. Lo que no se sabe a sí mismo es más inferior en dignidad que lo consciente.

b) Principio y origen del arte

El arte está reconocido como una creación del espíritu. Puede, pues, preguntarse qué necesidad tiene el hombre de producir obras de arte. Esta necesidad ¿es accidental, es un capricho o una fantasía, o bien una tendencia fundamental de nuestra naturaleza?

El arte tiene su origen en el principio en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí; es decir, que no solamente existe, sino que existe para sí. Ser en *sí* y *para sí*, es reflexionar sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y por ello desenvolverse como actividad reflexiva; he aquí lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace espíritu. Ahora bien, esta conciencia de sí mismo la obtiene el hombre de dos maneras: *teórica* la una, *práctica* la otra; una, por la *ciencia*; la otra, por la *acción*. Por la ciencia, cuando se conoce a sí mismo en el despliegue de su propia naturaleza, o se reconoce en lo exterior, en lo que constituye la esencia o razón de las cosas. Por la actividad práctica, cuando una tendencia le empuja a manifestarse en lo exterior, ello en lo que le rodea, y así a reconocerse en sus obras. Alcanza este fin por los cambios que hacen sufrir a los objetos físicos a los cuales marca con su sello, y en los cuales reconoce sus propias determinaciones.

Esta necesidad reviste diferentes formas hasta llegar a aquel modo de manifestación de sí mismo en las cosas exteriores que llamamos arte. Tal es el principio de toda acción y de todo saber. El arte encuentra en él su origen necesario. Cual sea su carácter especial y distintivo, por oposición a la manera de manifestarse la actividad política, religiosa y científica, es lo que veremos más adelante. Pero aquí tenemos más de una falsa opinión que refutar en lo que concierne al arte *como dirigiéndose a la sensibilidad del hombre y proviniendo más o menos del principio sensible.*

1º Es la primera, aquella que representa el arte como teniendo por fin la excitación de la *sensación* o del *placer*. En este sistema, las investigaciones sobre lo bello en las artes se limitan a un análisis de las sensaciones o de las impresiones que nos producen. Pero estas no pueden conducir a nada fijo y científico. La sensibilidad es la región oscura e indeterminada del espíritu. La sensación, siendo puramente *subjetiva* e *individual*, no suministra materia más que a distinciones y clasificaciones arbitrarias y artificiales. Admite como causas los elementos más opuestos. Sus formas corresponden a la diversidad de los objetos: se distingue el sentimiento del derecho, el sentimiento moral, el sentimiento de lo sublime, el sentimiento religioso. Pero, por lo mismo que el objeto se da bajo la forma de sentimiento, ya no aparece en su carácter esencial y propio. Se hace abstracción precisamente del objeto mismo y de su idea, para no considerar más que los diversos estados o modificaciones del sujeto. Todos estos análisis minuciosos de las sensaciones y de las particularidades que éstas pueden ofrecernos concluyen por ser fastidiosas y desnudas de todo interés.

2º A esta manera de estudiar el arte se entroncan las tentativas que se han hecho para perfeccionar el *gusto*, considerado como *sentido de lo bello*; tentativas que tampoco han producido nada más que vagas, indeterminadas y superficiales consideraciones. El gusto así concebido no puede penetrar en la naturaleza íntima y profunda

de los objetos, pues ésta no se revela a los sentidos, ni incluso al razonamiento, sino a la razón, a esta facultad del espíritu, única que conoce lo verdadero, lo real, lo sustancial en todas las cosas. Así, lo que se ha convenido en llamar *buen gusto*, no osa atacar los grandes efectos del arte; guarda silencio cuando los caracteres exteriores y accesorios dan lugar a la cosa en sí misma. Cuando, en efecto, son las grandes pasiones y los movimientos profundos del alma los que están en escena, ya no se trata de toda esa ostentación de minuciosas y sutiles distinciones por las cuales se preocupa el gusto. Éste siente entonces al genio planeado por encima de esta región inferior, y se retira ante su potencia.

¿Cuál es, pues, la parte de lo *sensible* en el arte y su verdadero papel?

Hay dos maneras de considerar los objetos sensibles en su relación con nuestro espíritu. La primera es la simple percepción de los objetos por los sentidos. El espíritu entonces no aprehende más que su lado individual, su forma particular y concreta; la esencia, la ley, la sustancia de las cosas que escapan. Al mismo tiempo, se despierta en nosotros la necesidad de apropiárnoslas para nuestro uso, *consumirlas* o *destruirlas*. El alma siente su dependencia frente a estos objetos; no puede contemplarlos *libre y desinteresadamente*.

La otra relación de los seres sensibles con el espíritu, es la del pensamiento *especulativo* o *ciencia*. Aquí la inteligencia no se contenta con percibir el objeto en su forma concreta y en su individualidad, sino que separa el lado individual para abstraer la ley, lo general, la esencia. La razón se eleva así por encima de la forma individual, percibida por los sentidos, para concebir la idea pura en su universalidad.

El arte difiere a la vez de ambos modos, ocupa el medio entre la *percepción sensible* y la *abstracción racional*. Se distingue de la primera, en que no se obstina en lo real, sino en la *apariencia*, en la forma del objeto, y que no siente ninguna necesidad interesada

de consumirlo, hacerle servir para un uso, de *utilizarlo*. Difiere de la ciencia, en que se interesa por el objeto particular y su forma sensible. Lo que le gusta ver en él, no es ni su realidad material, ni la idea pura en su generalidad, sino una apariencia, una imagen de la verdad, algo de ideal que en él aparece; aprehende el lazo de ambos términos, su acuerdo e íntima armonía. Así que la necesidad que siente es totalmente *contemplativa*. En presencia de este espectáculo, el alma se siente libre de todo deseo interesado.

En una palabra, el arte crea a su designio *imágenes*, *apariencias* destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo *formas sensibles*. Por ello, tiene la virtud de remover el alma en sus más íntimas profundidades, hacerla probar los puros goces ligados a la visión y contemplación de lo bello.

Ambos principios se encuentran igualmente combinados en el *artista*. El lado *sensible* está encerrado en la facultad que crea, en la *imaginación*. No es por un trabajo mecánico, dirigido por reglas adquiridas, como ejecuta sus obras. No es tampoco por un procedimiento de reflexión semejante al del sabio que busca la verdad. El espíritu tiene conciencia de sí mismo; más no puede aprehender una manera abstracta la idea que concibe; no puede represen más que bajo forma sensible. La *imagen* y la *idea* coexisten en su pensamiento y no pueden separarse. Así, la *imaginación* es un don de la naturaleza. El genio científico es más bien una capacidad general que un talento innato y especial. Para sobresalir en las artes se precisa un talento determinado, que se revela en la adolescencia bajo la forma de una indignación viva e irresistible, acompañada de una cierta facilidad para manejar los materiales del arte. Esto es lo que ha hecho al pintor, al escultor, al músico.

c) *Fin del arte*

Tal es la naturaleza del arte. Si se pregunta cuál es su *fin*, se ofrecen de nuevo las opiniones más diversas.

1º La más corriente es la que le da por objeto la *imitación*. Es el fondo de casi todas las teorías sobre el arte. Pero, ¿a qué viene reproducir lo que ya la naturaleza ofrece a nuestras miradas? Este trabajo pueril, indigno del espíritu al cual se dirige, indigno del hombre que lo produce, no conduciría más que a revelar su impotencia y la vanidad de sus esfuerzos; pues la copia siempre quedará por debajo del original. Por otra parte, cuanto mas exacta es la imitación, menos vivo es el placer. Lo que nos place, no es imitar, sino *crear*. La más pequeña invención sobrepasa todas las obras maestras de la imitación.

Se dirá en vano, que el arte debe *imitar la naturaleza bella*. Escoger no es imitar. La perfección en la imitación es la exactitud; pero la elección supone una regla. ¿Dónde tomar el criterium? ¿Qué significa, por otra parte, la imitación en la arquitectura, en la música e incluso en la poesía? (A lo más, explicaría la poesía descriptiva; es decir, el género más prosaico.) Es preciso conducir que si el arte emplea en sus composiciones las formas de la naturaleza y las estudia, su fin no es copiarlas y reproducirlas. Su misión es más alta, su procedimiento más libre. Rival de la naturaleza, como ella y aun mejor que ella, representa *ideas*; se sirve de sus *formas* como de símbolos para expresarlas; y las conforma, las rehace sobre un tipo más perfecto y más puro. No en vano se llaman sus obras creaciones del genio del hombre.

2º Un segundo sistema sustituye la imitación por la *expresión*. El arte, entonces, tiene por fin, ya no el representar la forma exterior de las cosas, sino su principio interno y vivo, en particular las ideas, los sentimientos, las pasiones y estados del alma.

Menos grosera que la precedente, esta teoría, por la vaguedad en que se mantiene, no es menos falsa y peligrosa. Distingamos aquí dos cosas: la *idea* y su *expresión*, el *fondo* y la *forma*. Ahora bien, si el arte está destinado a expresarlo todo, si la expresión es el objeto esencia, el fondo es indiferente. Siempre que el cuadro sea

fiel, la expresión viva y animada, lo bueno como lo malo, lo vicioso, lo odioso, lo feo como lo bello, tienen derecho a figurar en él con igual título. Inmoral, licencioso, impío, el artista habrá cumplido su tarea y alcanzado la perfección desde el momento que haya sabido darnos fielmente una situación, una pasión, una idea, falsa o verdadera. Es claro que, si en este sistema el lado de la imitación ha cambiado, el procedimiento es el mismo. El arte no es más que un eco, una lengua armoniosa; un espejo viviente donde vienen a reflejarse todos los sentimientos y todas las pasiones. La parte baja y la parte noble del alma, en él se disputan el puesto. Lo *verdadero*, aquí, es lo real, los objetos más diversos y más contradictorios. Indiferente sobre el fondo, el artista no se aplica más que a dárselo bien; se cuida poco de la verdad en sí. Escéptico o entusiasta sin elección, nos hace participar en el delirio de las bacantes o en la indiferencia del sofista.

Tal es el sistema que toma por divisa la máxima del *arte por el arte*, es decir la expresión por sí misma. Se conocen sus consecuencias y la tendencia fatal que desde siempre ha impreso en las artes.

3º Un tercer sistema es el del *perfeccionamiento moral*. No se puede negar que uno de los efectos del arte no sea el dulcificar y depurar las costumbres (*emollit mores*). Ofreciendo al hombre en espectáculo de sí mismo, templando la rudeza de sus tendencias y pasiones, le dispone a la contemplación y a la reflexión, eleva su pensamiento y sentimientos ligándolos a un ideal que le hace entrever, a ideas de orden superior. Desde siempre, el arte ha sido mirado como un potente instrumento de civilización, como un auxiliar de la religión: es, con esta, el primer maestro de los pueblos; es un medio de instrucción para los espíritus incapaces de comprender la verdad de otro modo que bajo el velo del símbolo y por imágenes que se dirigen tanto a los sentidos como al espíritu.

Pero esta teoría, aunque superior a las precedentes, no es más exacta. Su error es la confusión del *efecto moral* del arte con su *verdadero fin*. Esta confusión tiene inconvenientes que no chocan

al primer golpe de vista. Que se tenga cuidado, sin embargo, que asignando al arte un fin extraño, no se le arrebatase la libertad, que es su esencia y sin la cual no hay inspiración; no se le impida producir los efectos que de él se esperan.

Entre la religión, la moral y el arte existe una eterna e íntima armonía; pero no dejan de ser formas esencialmente diversas de la verdad y, conservando los lazos que les unen, reclaman una completa independencia. El arte tiene sus leyes, sus procedimientos, su jurisdicción particular; no debe herir el *sentido moral*, pero es al *sentido de lo bello* al que se dirige. Cuando sus obras son puras, su efecto sobre las almas es saludable; más no tiene por fin directo e inmediato el producirlo. Al buscarlo corre el riesgo de perderlo y errar el suyo. Suponed, en efecto, que el fin del arte sea *instruir* bajo el velo de la alegoría: la *idea*, el pensamiento abstracto y general deberá estar presente al espíritu del artista en el momento de la composición. Busca, entonces, una forma que se adapte a esta idea y le sirva de ropaje. ¿Quién no ve que este procedimiento es el opuesto al de la inspiración? De él no pueden nacer más que obras frías y sin vida; su efecto, por tanto, no será ni moral ni religioso, no produciendo más que aburrimiento.

Otra consecuencia de la opinión que hace del perfeccionamiento moral el objeto del arte y de sus creaciones, es que este fin se impone de tal modo al arte y le domina hasta tal punto, que este no tiene ya ni la elección de sus temas. El moralista severo querrá que no represente más que los asuntos morales. En esto quedaría el arte. Este sistema ha conducido a Platón a excluir los poetas de su república. Por tanto, si bien se debe mantener el acuerdo de la moral y del arte y la armonía de sus leyes, se deben también reconocer sus diferencias e independencia.

Para comprender bien la distinción de la moral y del arte, es preciso haber resuelto el problema moral. La moral es el cumplimiento del deber por la libre voluntad; es la lucha entre la pasión y la razón, el

impulso y la ley, la carne y el espíritu. Se desliza sobre una oposición. El antagonismo, en efecto, es la ley misma del mundo físico y moral; pero esta oposición debe ser superada. Éste es el destino de los seres que se realiza incesantemente por el despliegue y progreso de las existencias.

Ahora bien, en moral, este acuerdo entre las potencias de nuestro ser para restablecer la paz y la felicidad, no existe. Lo propone como fin a la voluntad libre. Pero el fin y su cumplimiento son cosas distintas. El deber es tender al fin incesantemente y con todo esfuerzo. Así, bajo este aspecto, moral y arte tienen el mismo principio y el mismo fin: la armonía del bien y de la felicidad, de los actos y de la ley. Pero difieren en que en la moral el fin nunca se alcanza completamente. Aparece separado por el medio; la consecuencia está igualmente separada del principio. La armonía del bien y de la felicidad debe ser resultado de los esfuerzos de la virtud. Para concebir la identidad de ambos términos es preciso elevarse a un punto de vista superior que no es el de la moral. En la ciencia, de igual modo, la ley aparece distinta del fenómeno; la esencia, separada de su forma. Para que esta distinción se borre, se precisa un modo de concepción que no es el de la reflexión y la ciencia.

El arte, por el contrario, nos ofrece en una *imagen* visible la *armonía realizada* de los dos términos de la existencia, de la ley de los seres y de su *manifestación*, de la *esencia* y de la *forma*, del bien y de la felicidad. Lo bello es la esencia realizada, la actividad conforme a su fin e identificada con él; es la fuerza que se despliega armoniosamente bajo nuestros ojos, en el seno de las existencias y que borra las contradicciones de su naturaleza: feliz, libre, llena de serenidad, en medio del sufrimiento y del dolor. El problema del arte es, por tanto, distinto del problema moral. El bien es el acuerdo buscado; lo bello, la armonía realizada.

El verdadero fin del arte es, por consiguiente, representar lo bello, revelar esta armonía. Este es su único destino. Cualquier otro fin, la *purificación*, el *mejoramiento moral*, la *edificación*, la

instrucción, son accesorios o consecuencias. La contemplación de lo bello tiene por efecto producir en nosotros una fruición serena y pura, incompatible con los placeres groseros de los sentidos; eleva al alma por encima de la esfera habitual de sus pensamientos, la predispone a nobles resoluciones y acciones generosas por la estrecha afinidad que existe entre los tres sentimientos y las tres ideas del bien, lo bello y lo divino.

V. LOS PRINCIPIOS DEL ARTE (Robin G. Collingwood)

Comentarios preliminares

Los dos textos de R.G. Collingwood⁴ que comentaremos a continuación reflexionan sobre el arte tratando de argumentar las razones por las que una teoría técnica del arte es insostenible. Los ejes articuladores generales los constituyen los conceptos de expresión y de imaginación, aunque de ellos se desprenden otros conceptos importantes para la comprensión de la teoría del arte propuesta por este autor.

Alrededor del concepto de expresión, Collingwood realiza una serie de reflexiones desde las cuales señala el papel del acto de expresión como lenguaje. Con esto, el autor pone el acento en la propiedad intrínsecamente comunicativa del arte, aunque considera dicha propiedad como acto no intencional. Para este autor, la intención preconcebida haría desaparecer la naturaleza del arte propiamente dicho que es la de expresar emociones. Para demostrar lo anterior, Collingwood hace una distinción entre expresión y descripción, argumentando que describir una emoción es mencionarla de forma general, mientras que al expresarla se alude a algo particular, viviéndola. La expresión de la expresión resulta entonces para este autor más que catarsis, experiencia de la creación. El autor llega a dicha conclusión a través de la reflexión sobre la individualización y la generalización. Este par de opuestos le permite también diferenciar el arte de la artesanía, más allá del fin utilitario de esta última, y el no fin del primero.

Otro criterio conceptual que maneja Collingwood es el de emoción estética y aparece vinculado en su teoría a la búsqueda de la emoción durante el acto de expresión. La emoción estética así concebida, no sólo atañe al público, sino y por sobre todas las cosas, al

⁴ Estos textos corresponden a los capítulos VI y VII, respectivamente, del Libro I que conforma la obra de R.G. Collingwood —Los principios del arte—, editada por el Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (segunda reimpresión de la primera edición en español, 1960).

artista. En ese sentido, resulta muy coherente la diferenciación que hace el autor de público y artista.

En cuanto al concepto de imaginación, Collingwood lo concibe como un requisito para la creación. Imaginar es concebir la idea, planearla, tal y como el autor sugiere, aunque dicha idea puede o no llevarse a cabo. Es decir, el plan concebido puede realizarse a través de una materia y una forma específica, o sencillamente puede no realizarse. Así entendido, al decir del autor, el arte es creación, imaginación pura, y su fin es expresar lo imaginado, o se pudiera decir también, crear experiencia imaginativa.

El concepto de imaginación es uno de los aspectos débiles de la teoría de Collingwood y que guarda poca relación argumentativa con el hecho de que la expresión individualizada no es también un tipo de fabricación o concreción de la idea imaginada previamente. Sin embargo, hay un aspecto que resulta notable destacar, y es que el concepto de imaginación Collingwood lo recrea mejor en lo referente a la experiencia estética del público, y al mismo tiempo es este tratamiento lo que hace a la teoría de Collingwood precursora de los enfoques teóricos acerca de la dimensión comunicológica del arte.

Como se podrá observar, Collingwood se separa tanto de las teorías técnicas del arte como de las teorías psicologicistas y las teorías formalistas.

El arte propiamente dicho: (1) como expresión

Robin G. Collingwood

Texto publicado en Collingwood, R.G. (1985). *Los principios del arte*. México: FCE, pp. 104-121

§ 1. El nuevo problema

Hemos terminado por fin con la teoría técnica del arte, y con las diferentes clases de arte falsamente llamadas con este nombre a las que se aplica correctamente. Volveremos después a ella, pero sólo

cuando se imponga a nuestra atención y amenace con impedir el desarrollo de nuestro tema.

Ese tema es el arte propiamente dicho. Es verdad que nos hemos ya referido en buena parte a él; pero sólo de una manera negativa. Lo hemos considerado sólo para poder excluir de él las diferentes cosas que equivocadamente pretendían ser incluidas en él. Debemos pasar ahora al lado positivo de esta misma cuestión y preguntarnos a qué clase de cosas pertenece con todo el nombre de arte.

Al hacer esto seguimos tratando con lo que se llama cuestiones de hecho, o con aquello a lo que en el primer capítulo se le llamó cuestiones de uso, no con cuestiones de teoría. No tratamos de erigir un argumento para pedir al lector que lo examine y critique para aceptarlo si no encuentra un defecto fatal en él. No le ofreceremos información para pedirle que la acepte bajo el principio de autoridad. Trataremos cuanto podamos de recordarnos a nosotros mismos hechos que a todos nos son bien conocidos, tales como el que en ciertas ocasiones realmente usamos la palabra arte o alguna palabra afín para designar ciertas clases de cosas, y en el sentido que hemos ahora aislado como el sentido de la palabra. Nuestro objetivo es concentrar nuestra atención en estos usos hasta poder verlos coherentes y sistemáticos. A esto nos dedicaremos a lo largo de este capítulo y el siguiente. La tarea de definir los usos así sistematizados, para construir de esta manera una teoría del arte propiamente dicho, vendrá después.

Recurrir a los hechos resulta científicamente fértil sólo si el investigador sabe cuáles son precisamente las cuestiones de las que espera respuesta al recurrir a ellos. Nuestra tarea preliminar, por lo tanto, consiste en definir las cuestiones con que el colapso de la teoría técnica nos ha enfrentado. "Eso es fácil", podría alguien sugerir; "una vez que la teoría técnica se ha derrumbado, empezamos nuevamente por el principio, con la misma cuestión una vez más ante nosotros: ¿Qué es el arte?"

Éste es un completo error. Para una persona que conozca su tarea como hombre de ciencia, historiador, filósofo, o cualquier clase de investigador, la refutación de una teoría falsa constituye un avance positivo en esta investigación. Lo hace enfrentarse, no a la misma vieja cuestión otra vez, sino a una nueva, más precisa en sus términos y por lo tanto más fácil de contestar. Esta nueva cuestión se basa en lo que se ha aprendido de la teoría que se ha refutado. Si el estudioso no ha aprendido nada, esto demuestra, o bien que es demasiado tonto (o demasiado indolente) para aprender, o que por un desafortunado error de enjuiciamiento ha desperdiciado su tiempo en una teoría tan idiota que no hay nada que pueda aprenderse de ella. Cuando la teoría refutada, aun siendo falsa en esencia, no es por completo absurda, y la persona que la ha refutado es razonablemente inteligente y razonablemente tenaz, el resultado de su crítica puede siempre expresarse en una forma como ésta: "La teoría es insostenible por lo que toca a sus conclusiones generales; pero ha establecido ciertos puntos que en adelante deben tomarse en cuenta."

Es fácil adoptar esta actitud, por ejemplo, en los estudios históricos, donde las distinciones como la que existe entre el descubrimiento de un documento y la interpretación dada a él son obvias, de modo que un historiador que critique el trabajo de otro pueda decir que éste estaba completamente equivocado en su criterio general sobre un cierto acontecimiento, pero los documentos que a éste se refieren y que él ha descubierto constituyen una adición permanente al conocimiento. En el caso de los estudios filosóficos es menos fácil, en parte porque hay motivos poderosos para no tratar siquiera de hacerlo. Los filósofos, especialmente aquellos que tienen un puesto académico, heredan una larga tradición en el hábito de discutir sólo por discutir; aunque pierdan toda esperanza de alcanzar la verdad, consideran un asunto de orgullo hacer aparecer a otros filósofos como necios. Un desesperado anhelo de reputación académica convierte en una especie de bravucones dialécticos, que van de un lado a

otro provocando pleitos con sus colegas filósofos y apabullándolos en público, no con la mira de progresar en el conocimiento sino para adornarse con el cuero cabelludo de sus víctimas. Con cuanta razón, por tanto, el tema que ellos representan ha caído en descrédito entre el público general y entre los estudiantes ejercitados para preocuparse menos por la victoria que por la verdad.

Una teoría filosófica errónea se basa en primer término no en la ignorancia sino en el conocimiento. La persona que la construye principia entendiendo parcialmente el tema, para distorsionar luego lo que sabe deformándolo en conformidad con una idea preconcebida. Una teoría que se ha encomendado a un gran número de personas inteligentes expresa invariablemente un alto grado de penetración dentro del tema de que se trata, y la distorsión a que éste se ha sometido es invariablemente minuciosa y sistemática. Expresa, en consecuencia, muchas verdades, pero no puede ser diseccionada en juicios verdaderos y en juicios falsos; todo juicio contenido en ella ha sido falsificado; si la verdad que la sustenta ha de ser separada de la falsedad, debe usarse un método especial de análisis. Este método consiste en aislar la idea preconcebida que ha actuado como el agente distorsionador, reconstruyendo la fórmula de la distorsión y aplicándola para corregir la distorsión y así averiguar qué era lo que aquellos que inventaron o aceptaron la teoría trataron de decir. Mientras más amplia haya sido la aceptación de la teoría, y por mayor número de personas inteligentes, mayor será la probabilidad que los resultados de este análisis resulten útiles como un punto de partida para posteriores investigaciones.

Este método será el que nosotros aplicaremos a la teoría técnica del arte. Se conoce la fórmula para la distorsión por nuestro análisis de la noción de artesanía en el capítulo II, § I. Debido a que los inventores de la teoría tenían el prejuicio a favor de esa noción, forzaron sus propias ideas acerca del arte en conformidad con ella. La característica central y primaria de la artesanía es la distinción que implica entre medios y fin. Si el arte ha de concebirse como artesanía,

debe también ser divisible en medios y fin. Hemos visto que realmente no puede dividirse de este modo; pero debemos ahora preguntarnos por qué alguien pensó que lo fuera. ¿Qué hay en el caso del arte que hizo que estas personas se confundieran identificándolo a la bien conocida distinción de medios y fin? Si no hay nada, la teoría técnica del arte era una invención gratuita e infundada; quienes la han formulado y aceptado no han sido sino un hato de tontos; y nosotros hemos estado perdiendo nuestro tiempo pensando en ella. Éstas son hipótesis que yo no me propongo adoptar.

1) Éste es, pues, el primer punto que hemos aprendido de crítica: que hay en el arte propiamente tal una distinción semejante a la que existe entre medios y fin, pero no idéntica ella.

2) El elemento que la teoría técnica llama fin es definido por ella como la suscitación de emoción. La idea de suscitar (esto es, de hacer surgir, por determinados medios, algo cuya existencia es concebida de antemano como posible y deseable) pertenece a la filosofía de la artesanía y evidentemente está tomada de ahí. Pero eso no es aplicable a la emoción. Éste es, por lo tanto, nuestro segundo punto. El arte tiene algo que ver con la emoción; lo que hace con ella tiene una cierta similitud suscitarla, pero no es suscitarla.

3) Lo que la teoría técnica llama los medios es definido por ella como la manufactura de un artefacto llamado obra de arte. La manufactura de este artefacto se describe según los términos de la filosofía de la artesanía: esto es, como la transformación de una materia prima dándosele una forma preconcebida como un plan en la mente de quien la hace. Para descubrir la distorsión en esto debemos aislar todas estas características de la artesanía, y llegamos de este modo al tercer punto. El arte tiene algo que ver con hacer cosas, pero estas cosas no son cosas materiales, que se hagan dando o componiendo una forma a la materia, ni se hace tampoco por habilidad. Son cosas de alguna otra clase y hechas de alguna otra manera.

Tenemos, pues, tres enigmas que resolver. Por el momento, no se hará ningún esfuerzo por resolver el primero: lo trataremos meramente como una insinuación de que el primero y el tercero deben tratarse separadamente. En este capítulo, en consecuencia, investigaremos la relación entre arte y emoción, y en el siguiente, la relación entre arte y creación.

§ 2. La expresión de la emoción y la suscitación de ella
Éste es nuestro primer problema. Ya que el artista propiamente dicho tiene algo que ver con la emoción, y lo que hace con ella es suscitarla, ¿qué es entonces lo que hace? Se recordará que la clase de respuesta que esperamos dar a este problema es una respuesta derivada de lo que todos sabemos y todos habitualmente decimos; nada original o recóndito, sino algo que es enteramente un lugar común.

Nada podría ser más enteramente un lugar común que decir que el artista expresa las emociones. La idea es familiar a todos los artistas y a todos aquellos que tienen algún conocimiento de las artes. Afirmarlo no es afirmar una teoría o definición filosófica del arte; es afirmar un hecho o supuesto hecho acerca del cual, cuando lo hayamos identificado suficientemente, tendremos que teorizar después filosóficamente. Por el momento no importa si el hecho sostenido, cuando se dice que el artista expresa emociones, es realmente un hecho o sólo se supone que así es. Sea lo que sea, tenemos que identificarlo, esto es, decidir qué es lo que la gente quiere decir cuando usa esta frase. Posteriormente que ver si encaja en una teoría coherente.

Quienes hacen la afirmación dicha, se refieren a una situación, real o supuesta, de un tipo definido. Cuando se dice que un hombre expresa una emoción, lo que se dice de él se reduce a lo siguiente. Que, en primer lugar, es consciente de tener una emoción, pero no consciente de cuál sea esa emoción. De todo lo que él es consciente es de una perturbación o excitación, que siente que ocurre dentro de

él, pero cuya naturaleza ignora. Mientras se encuentra en este estado todo lo que puede decir acerca de su emoción es: "siento...no sé lo que siento". De esta condición de angustia y de opresión se libera haciendo algo a lo que llamamos expresarse. Ésta es una actividad que tiene algo que ver con aquello que llamamos lenguaje: se expresa hablando. Tiene también algo que ver con la conciencia: la emoción expresada es una emoción de cuya naturaleza la persona que la siente deja de ser inconsciente. Tiene algo que ver con la manera en que siente la emoción. Mientras no la ha expresado la siente de una manera que hemos llamado angustiosa y de opresión; una vez expresada la siente de una manera en la que esta sensación de opresión ha desaparecido. Su mente se aligera y tranquiliza de algún modo.

Este aligeramiento de emociones que de alguna manera se halla conectado con la expresión de ellas, tiene una cierta semejanza con la "catarsis" por la cual las emociones son descargadas en una situación ficticia; pero las dos cosas no son lo mismo. Supongamos que se trata de una emoción de ira. Si es efectivamente expulsada, por ejemplo, imaginándose a uno mismo empujando a alguien escaleras abajo, ya no se halla después presente en la mente como ira: al disolverla, por así decir, nos hemos deshecho de ella. Si es expresada, poniéndola por ejemplo en palabras fuertes y violentas, no desaparece de la mente; seguimos estando iracundos; pero en lugar de esta sensación de opresión que acompaña una emoción de ira no reconocida aún como tal, tenemos esa sensación de alivio que aparece cuando tenemos conciencia de nuestra emoción como ira, en lugar de tener conciencia de ella sólo como una perturbación no identificada. Es a esto a lo que nos referimos cuando decimos que "nos hace " expresar nuestras emociones.

La expresión de una emoción por medio del lenguaje puede ir dirigida a alguien; pero si se hace así no es con la intención de despertar una emoción parecida en él. Si hay algún efecto que

queramos producir en aquel a quien dirigimos las palabras es sólo el efecto al que llamamos hacerle entender lo que sentimos. Pero, como ya hemos visto, éste es exactamente el efecto que la expresión de nuestras emociones tiene sobre nosotros mismos. Nos hace a nosotros, así como a la gente a la que hablamos, entender cómo nos sentimos. Una persona que suscita una emoción, en cambio, trata de afectar a su público en una manera en la que él mismo no se halla necesariamente afectado. Él y su público relaciones muy diferentes respecto del acto, de modo muy semejante a como el médico y el paciente se encuentran de una droga que uno administra y el otro toma. Una persona que expresa una emoción, por el contrario, se trata a sí mismo y a su público de la misma manera; revela sus emociones a su público y a su vez se las revela a sí mismo.

Se infiere de esto que la expresión de la emoción, simplemente como expresión, no se dirige a ningún público especial. Se dirige en primer lugar a la persona misma que habla, y en segundo cualquiera que pueda entenderla. Aquí también, la actitud de quien habla hacia sus oyentes es muy diferente de la de una persona que desea suscitar en sus oyentes una cierta emoción. Si es eso lo que ella quiere hacer, debe conocer al público al que se dirige. Debe conocer qué tipo de estímulo producirá la clase de reacción deseada en la gente de un tipo particular; debe adaptar su lenguaje a su público en el sentido de que contiene estímulos apropiados a las peculiaridades de ese público. Si lo que él quiere hacer es expresar sus emociones inteligiblemente, tiene que expresarlas de tal manera que sean inteligibles para uno mismo; su público se encuentra entonces en la posición de quienes “alcanzan a oírlo”⁵, cuando hace esto. De esta manera la terminología estímulo-reacción no tiene aplicabilidad en esta situación.

⁵ Un mayor desarrollo de las ideas expresadas en este párrafo hará necesario calificar esta expresión y mostrar una relación mucho más íntima entre el artista y el público; ver pp.289-311.

Es igualmente inaplicable la terminología medio-fin o técnica. Hasta que un hombre ha expresado su emoción, no sabe de qué emoción se trata. El acto de expresarla es, pues, una exploración de sus propias emociones. Trata de averiguar cuáles son estas emociones. Es cierto que aquí hay un proceso dirigido; un esfuerzo dirigido hacia cierto fin; pero el fin no es algo previsto y preconcebido, para el cual pueden pensarse medios apropiados a la luz de nuestro conocimiento de su carácter especial. La expresión es una actividad para la cual no puede haber técnica.

§ 3. *Expresión e individualización*

Expresar una emoción no es la misma cosa que describirla. Decir “estoy enojado” es describir la emoción que se tiene, no expresarla. Las palabras con que se expresa no necesitan contener ninguna referencia al enojo. En realidad, mientras sola y únicamente la expresen, no pueden contener tal referencia. La maldición de Ernulfo, como la invoca el Dr. Slop sobre la persona desconocida que amarró ciertos nudos, es una clásica y suprema expresión de enojo; pero no contiene una simple palabra descriptiva de la emoción que expresa.

Ésta es la razón por la cual, como los críticos literarios bien saben, el uso de epítetos en la poesía o aun en la prosa en la que el objetivo es la expresividad, es un peligro. Si se quiere expresar el terror causado por algo no debe dársele un epíteto como “espantoso”; porque eso describe la emoción en lugar de expresarla, y el lenguaje se hace inmediatamente frío, esto es, inexpresivo. Un poeta genuino, en sus momentos de genuina poesía, nunca menciona por nombre las emociones que expresa.

Algunas personas han pensado que un poeta que desea expresar gran variedad de emociones sutilmente diferenciadas podría verse limitado por falta de un vocabulario rico en palabras que se refieran a las distinciones entre ellas; y que la psicología, elaborando este vocabulario, haría un gran servicio a la poesía. Pero esto es contrario

a la verdad. El poeta no necesita de tales palabras; la existencia o no existencia de una terminología científica que describa las emociones que él desee expresar es para él algo que lo deja completamente indiferente. Si permite que esta terminología, cuando existe, afecte su propio uso del lenguaje, lo afectará dañándolo.

La razón por la cual la descripción, lejos de ayudar a la expresión, realmente la perjudica, es que la descripción generaliza. Describir una cosa es llamarla una cosa de tal y tal clase: caer bajo una concepción, clasificarla. La expresión, por contrario, individualiza. El enojo que yo siento aquí y ahora con una cierta persona, por una cierta razón, es sin duda un ejemplo de enojo, y al describirse como enojo se le llama por su verdadero nombre; pero es mucho más que mero enojo: es un enojo peculiar que no se parece a ningún otro enojo que haya sentido antes y que probablemente vuelva yo a sentir. Tener plena conciencia de él significa tener conciencia de él no solamente como un ejemplo de enojo sino como este enojo muy peculiar. Expresarlo, hemos visto, tiene que ver algo con llegar a tener conciencia de él; por lo tanto, si tener plena conciencia de él significa tener conciencia de todas sus peculiaridades, expresarlo plenamente significa expresar todas sus peculiaridades. Por lo tanto, el poeta, en la proporción en que entiende su función, se aleja lo más posible del puro hecho de poner etiquetas a sus emociones como ejemplos de esta o de aquella clase general, y se toma el trabajo, con todo el dolor que ello signifique, de individualizarlas expresándolas en términos que revelen su diferencia de cualquier otra emoción de la misma especie.

Éste es un punto en el que el arte propiamente dicho, como la expresión de emociones, difiere tajante y obviamente de cualquier artesanía cuyo objetivo sea despertar emociones. El fin que se propone realizar una artesanía es siempre concebido en términos generales, nunca individualizado. Por muy exactamente definido que sea, siempre se le define como la producción de una cosa con las características que otras cosas podrían compartir. Un carpintero, al

hacer una mesa de estas tablas de madera no de otras, la hace con las medidas y las especificaciones que, aunque realmente no sean las de otra mesa, podrían ser en principio las de otras mesas. Un médico que trata a un paciente de cierta dolencia trata de producir en él una condición que podría, y que probablemente ha sido producida con frecuencia en otros, a saber, la condición de recuperarse de esa dolencia. Así un “artista” que se proponga producir una cierta emoción en su público se propone producir no una emoción individual, sino una emoción de cierta clase. Se infiere de aquí que los medios apropiados para esta producción serán no medios individuales sino medios de una cierta clase: es decir, medios que son siempre en principio sustituibles por otros medios similares. Como todo buen artesano insiste, hay siempre una “manera correcta” de realizar cualquier operación. Una “manera” de actuar es una fórmula general a la cual diversas acciones individuales pueden conformarse. Para que la “obra de arte” (*work of art*) produzca este psicológico deseado, por lo tanto, ya sea que este efecto sea mágico o simplemente de diversión, lo que se necesita es que satisfaga ciertas condiciones, que posea ciertas características: en otras palabras, no que sea esta obra y no otra, sino una de esta clase y de ninguna otra.

Esto explica el sentido de la generalización que Aristóteles y otros han adscrito al arte. Hemos visto ya que la *Poética* de Aristóteles trata no del arte propiamente dicho, sino del arte representativo, y del arte representativo de una clase especial. Aristóteles no analiza el drama religioso de cien años antes, lo que analiza es la literatura de diversión del siglo IV, y da reglas para su composición. Siendo el fin no individual sino general (a producción de una emoción de cierto tipo), también los medios son generales (la representación no de este acto individual, sino de un acto de esta especie; no, como él mismo lo pone, de lo que Alcibiades hizo, sino de lo que cualquier persona de un cierto tipo haría). La idea de la generalización de Sir Joshua Reynolds es en principio la misma; la expone en conexión

con lo que él llama “el gran estilo”, que quiere decir un estilo que trata de producir emociones de un cierto tipo. El tiene mucha razón. Si se quiere producir un caso típico de cierta emoción, la manera de hacerlo es colocar ante el público una representación de las características típicas pertenecientes a la clase de cosa que la produce: los reyes deben ser muy reyes, los soldados muy soldados, las mujeres muy mujeres, las casas muy casas, los robles muy robles, etcétera.

El arte propiamente tal, como expresión de emoción, no tiene nada que ver con todo esto. El artista propiamente dicho es una persona que aferrándose al problema de expresar una cierta emoción, dice, “quiero que esto salga claro”. De nada le sirve que otra cosa le salga clara, por mucho que se le acerque a la otra. Nada servirá de sustituto. Lo que él quiere no es una cosa de cierta clase, sino cierta cosa. Por esto la clase de persona que toma su literatura como psicología y que dice “¡qué admirablemente describe este escritor los sentimientos de las mujeres, o de los choferes, o de los homosexuales...!”; necesariamente malinterpreta toda verdadera obra de arte con la que entra en contacto, y toma por buen arte, con infalible precisión, lo que no es arte.

§ 4. La selección y la emoción estética

Algunas veces se ha preguntado si las emociones pueden dividirse en las que son apropiadas para la expresión de los artistas y las que no lo son. Si por arte se quiere significar arte propiamente dicho, y se le identifica con la expresión, la única respuesta es que no puede haber tal distinción. Lo que sea expresable es expresable. Puede haber motivos ulteriores en casos que hagan deseable expresar unas emociones y no otras; sólo si por “expresar” se significa expresar públicamente, es decir, dejar que los otros alcancen a oír a uno expresarse. Esto ocurre así porque simplemente no se puede decidir que cierta emoción sea tal que por alguna razón no sea deseable expresarla públicamente, a menos que se tenga primero conciencia de ella, y hacer esto, como

hemos visto, está de algún modo conectado con expresarla. Si arte significa la expresión de una emoción, el artista como tal debe ser absolutamente cándido; su lenguaje debe ser absolutamente libre. Éste no es un precepto, sino un juicio. No quiere decir que el artista debe ser cándido, quiere decir que es un artista sólo en tanto que es cándido. Toda clase de selección, toda decisión de expresar esta emoción no aquélla, es inartística no en el sentido de que perjudica la sinceridad que distingue el buen arte del malo, sino en el sentido de que representa otro proceso de una clase no artística, realizado cuando el trabajo de la expresión propiamente dicha está ya completo. Porque hasta que ese trabajo está completo no se sabe qué emociones se sienten; y no se está por lo en posición de señalar y escoger y darle a una de ellas un tratamiento preferente.

De estas consideraciones se sigue cierto corolario acerca de la división del arte en diferentes artes. Dos de estas divisiones son comunes; una de acuerdo con el medio con el que el artista trabaja, en pintura, poesía, música, etc.; la otra de acuerdo con la clase de emoción que expresa, en trágico, cómico, etc. A nosotros nos importa la segunda. Si la diferencia entre tragedia y comedia es una diferencia entre las emociones que ellas expresan, no es una diferencia que se halle presente en la mente del artista en el momento en que él empieza su obra; si así fuera sabría qué emoción va a expresar antes de haberla expresado. Por lo tanto, ningún artista, siempre que se trate de un artista verdadero, puede disponerse a escribir una comedia, una tragedia, una elegía o algo semejante. Mientras sea un artista verdadero, puede muy bien escribir una de estas o cualquiera otra; que es la verdad que se oyó exponer a Sócrates hacia el amanecer, entre las figuras somnolientas del banquete de Agatón⁶. Estas distinciones, por lo tanto, tienen sólo un valor muy

⁶ Platón, *Simposio*, 223; pero si Aristodemo lo oyó bien, Sócrates decía la correcta por la razón falsa. Se le menciona discutiendo, no que un escritor trágico como tal sea también un escritor cómico, sino que ó τέχνη τραγωδοποιός es también un escritor cómico. El énfasis a la palabra τέχνη se halla obviamente implicado; y esto, con una referencia a la doctrina (*República*, 333 E-334 A) de que la artesanía es

limitado. Pueden usarse propiamente de dos maneras. 1) Cuando una obra de arte está completa, se le puede poner la etiqueta *ex post facto* de trágica, cómica o algo semejante, según el carácter de las emociones principalmente expresadas en ella. Pero entendida en ese sentido la distinción no tiene verdadera importancia. 2) Si hablamos del arte representativo el caso es muy diferente. Aquél llamado artista sabe de antemano qué clase de emoción desea excitar, y hace obras de diferentes clases de acuerdo con las diferentes clases de efectos que se proponga producir. En el caso del arte representativo, por lo tanto, las distinciones de esta clase son no sólo admisibles como una clasificación *ex post facto* de las cosas a las cuales es ajena en su origen; se hallan presentes desde el principio como un factor determinante en el llamado plan de trabajo del artista.

Las mismas consideraciones ofrecen una respuesta a la pregunta de si hay tal cosa como una “emoción estética” específica. Si se dice que tal emoción existe independientemente de su expresión en el arte y que la tarea del artista es expresarla, debemos contestar que esta afirmación es una tontería. Implica, primero, que los artistas tienen emociones de varias clases, entre las que se encuentra esta emoción estética peculiar; segundo, que los artistas seleccionan esta emoción estética para ser expresada. Si el primer juicio fuera verdadero, el segundo tendría que ser falso. Si los artistas sólo descubren cuáles son sus emociones al buscar cómo expresarlas, no pueden empezar la labor de la expresión decidiendo qué emoción expresar.

En un sentido diferente, no obstante, es verdad que hay una emoción estética específica. Como hemos visto, una emoción inexpressada va acompañada por un sentimiento de opresión; cuando es expresada y por lo tanto se hace consciente, la misma emoción va acompañada de un nuevo sentimiento de alivio o tranquilidad,

aquello a lo que Aristóteles habría de llamar una potencialidad de contrarios, es decir, permite que su poseedor haga no una clase de cosas solamente, sino esa clase y la contraria también, muestra que lo que Sócrates hacia era adoptar la teoría técnica del arte y derivar ella la conclusión antes citada

la sensación de que esta opresión se ha despejado. Se asemeja al sentimiento de descanso que lleva cuando un pesado problema moral o intelectual se ha resuelto. Podemos llamarla, si queremos, el sentimiento específico de habernos expresado con éxito; y no hay razón por la cual no deba llamársele una emoción estética específica. Pero no es una clase de emoción específica que exista antes de su expresión, y que teniendo la peculiaridad de cuanto llega a ser expresado es expresada artísticamente. Es un color emocional que acude en la expresión de cualquier emoción.

§ 5. El artista y el hombre ordinario

He estado hablando de "el artista", en el presente capítulo, como si los artistas fueran personas de una clase especial, que difirieran de alguna manera ya sea en dotes mentales o cuando menos en la manera en que usan sus dotes, de las personas ordinarias que constituyen su público. Pero esta segregación de los artistas de los seres humanos ordinarios pertenece a la concepción del arte como artesanía; no puede ser compatible con la concepción del arte como expresión. Si el arte fuera una clase de artesanía, sería su natural consecuencia. Toda artesanía es una forma especializada de habilidad y aquellos que la poseen se encuentran marcados por lo tanto del resto de la humanidad. Si el arte es la habilidad de divertir a la gente, o en general, de despertar emociones en ella, los divertidores y los divertidos forman dos clases diferentes, que difieren en su relación respetivamente activa y pasiva, hacia la artesanía de excitar determinadas emociones; y esta diferencia se deberá, según que el artista "nazca" o "se haga", a dotes mentales o específicas en el artista, a las que en las teorías de este tipo se ha dado el nombre de "genio" o a un entrenamiento específico.

Si el arte no es una clase de artesanía, sino la expresión de la emoción, esta distinción de clase entre artista y público desaparece. Porque el artista tiene un público sólo cuando la gente lo oye expresarse y comprende lo que le oye decir. Ahora bien, si una persona dice algo

para tratar de expresar lo que tiene dentro de ella, y otra lo oye y lo entiende, quien lo oiga y lo entienda tiene esa misma cosa dentro de sí. La cuestión de si la habría tenido si la primera persona no hubiera hablado, no necesita traerse aquí a colación, sea como fuere que se le conteste, lo que acaba de decirse sigue siendo verdadero. Si alguien dice "Dos veces dos es cuatro", y lo oye alguien incapaz de llevar cabo la más simple operación aritmética, será entendido por sí mismo, pero no por su oyente. El oyente sólo puede entender si él mismo suma dos y dos dentro de sí mismo. Y el que haya podido hacerlo antes de oír a quien dice esas palabras no importa.

Lo que se dice aquí de la expresión de pensamientos es igualmente verdadero de la expresión de emociones. Si un poeta expresa, por ejemplo, una cierta clase de temor, los únicos oyentes que pueden entenderlo son aquellos capaces de experimentar esa clase de miedo ellos mismos. Por lo tanto, cuando alguien lee y entiende un poema, no solamente entiende la expresión de las emociones del poeta, sino que expresa también sus propias emociones en las palabras del poeta, que así se han convertido en sus propias palabras. Como dice Coleridge, sabemos que un hombre es un poeta por el hecho de que hace de nosotros poetas. Sabemos que expresa sus emociones por el hecho de que nos da oportunidad de expresar las nuestras.

En consecuencia, si el arte es la actividad de expresar emociones, el lector es tan artista como el escritor. No hay distinción de clase entre artista y público. Aunque esto no quiere decir que no haya ninguna distinción. Cuando Pope escribió que la tarea del poeta era "lo que todos hemos sentido pero nadie ha expresado tan bien", podemos interpretar sus palabras en el sentido (sea o no lo que Pope mismo conscientemente hubiera querido decirnos al escribirlas) de que la diferencia entre el poeta y su público radica en el hecho de que, aun cuando ambos hacen la misma cosa, es decir, expresar esta emoción particular con estas palabras particulares, el poeta es un

hombre que puede resolver por sí mismo el problema de expresarla, en tanto que el público puede expresarla sólo cuando el poeta le ha enseñado a hacerlo. El poeta no es singular ni por tener esa emoción ni por poseer el poder de expresarla; es singular por su habilidad de tomar la iniciativa para expresar lo que todos sienten y lo todos pueden expresar.

§ 6. *La maldición de la torre de marfil*

He tenido ya la ocasión de criticar la idea de que los artistas pueden o deben formar un orden o casta especial, separada por un genio especial o por un entrenamiento especial del resto de la comunidad. Ese criterio, hemos visto ya, fue un residuo de la teoría técnica del arte. Esta crítica puede ahora reforzarse señalando que una segregación de esta clase no es sólo innecesaria sino fatal para la verdadera función del artista. Si los artistas realmente han de expresar “lo que todos han sentido”, deben compartir las emociones de todos. Sus experiencias, la actitud general que ellos expresan ante la vida, debe ser de la misma clase que la de las personas entre quienes esperan encontrar un público. Si ellos se agrupan en una camarilla especial, las emociones que expresan serán las emociones de esa camarilla, y la consecuencia será que su obra se haga inteligible sólo a sus colegas artistas. Esto es en realidad lo que ha acontecido en gran medida durante el siglo XIX, la segregación de los artistas del resto de la humanidad alcanzó su culminación.

Si el arte hubiera sido realmente una artesanía, como la medicina o la milicia, el efecto de esta segregación habría estado muy bien, puesto que una artesanía sólo llega a ser más eficiente si se organiza dentro de la estructura de una comunidad dedicada a servir los intereses del público de una manera especializada, y planeando su vida entera en vista a las condiciones de este servicio. Pero no siendo una artesanía, sino la expresión de emociones, el efecto fue todo lo contrario a esto. Se originó una situación en la que los novelistas,

por ejemplo, no se sentían a gusto sino cuando escribían novelas acerca de los novelistas, y que no interesaban a nadie más que a otros novelistas. Este círculo vicioso fue especialmente conspicuo en ciertos escritores del continente, como Anatole France o D'Annunzio, cuyos temas, con frecuencia parecían estar limitados por los límites de la camarilla segregada de "intelectuales". La vida corporal colectiva de la comunidad artística se convirtió en una especie de torre de marfil cuyos prisioneros no podían pensar ni hablar de ninguna otra cosa que de sí mismos, teniéndose sólo uno a otro como público.

Trasplantado esto a la atmósfera más individualista de Inglaterra, el resultado fue diferente. El lugar de una sola (aunque sin duda subdividida) camarilla de artistas, todos habitando la misma torre de marfil, la tendencia fue que cada artista se construyera su propia torre: es decir, que viviera en un mundo de su propia creación, aislado no sólo del mundo ordinario de la gente común, sino aun de los mundos correspondientes de otros artistas. De esta guisa, Burne Jones vivió en un mundo cuyo contenido fue definido despectivamente por un periodista como de "luz verde y muchachas bobas"; Leighton vivió un mundo de helenismo; y fue la llamada de la vida práctica lo que rescató a Yeats del mundo falso de su juvenil crepúsculo celta y lo forzó a salir al aire claro de la vida celta real, haciéndolo un gran poeta.

En estas torres de marfil el arte languideció. La razón no es difícil de entender. Un hombre fácilmente pudo haber nacido y crecido dentro de los límites de una sociedad tan estrecha y especializada como cualquier camarilla del siglo XIX, con los sentimientos y sintiendo con las emociones de ella, porque experiencia no contenía otros. Este hombre, en tanto que expresara sus emociones expresaría genuinamente su propia experiencia. La estrechez o amplitud de la experiencia que un artista expresa nada tiene que ver con los méritos de su arte. Una Jane Austen nacida y educada en una atmósfera de chisme pueblerino, puede hacer un gran arte con las emociones que

esa atmósfera genera. Pero una persona que se encierra en los límites de un grupo estrecho tiene una experiencia que incluye las del mundo de mayores dimensiones en que nació y se desarrolló, así como las de la pequeña sociedad a que ha decidido pertenecer. Si decide expresar sólo las emociones que pasan corrientemente dentro de los límites de esa pequeña sociedad, selecciona así algunas de sus emociones para expresarlas. La razón por la cual esto produce inevitablemente mal arte, es que, como ya hemos visto, puede hacerse solamente cuando la persona que selecciona sabe ya cuáles son sus emociones, es decir, las ha expresado ya. Su verdadera obra como artista es una obra que, como miembro de esta camarilla, él repudia. De este modo la literatura de la torre de marfil es una literatura cuyo único valor posible es un valor de diversión por el cual las personas aprisionadas dentro de esa torre, ya sea para su desgracia o por su culpa, se ayudan a sí mismas y entre sí para pasar el tiempo sin morir de aburrimiento o de nostalgia por el mundo que han dejado atrás; junto con un valor mágico por el cual se convencen a sí mismos y entre sí de que el aprisionamiento en tal sitio y en tal compañía es un alto privilegio. Por lo que a valor artístico toca no tiene ninguno.

§ 7. Expresar una emoción y exhibir una emoción

Finalmente, la expresión de una emoción no debe confundirse con lo que puede llamarse la exhibición de ella, esto es, mostrar síntomas de ella. Cuando se dice que el artista en el sentido propio de esa palabra es una persona que expresa sus emociones, esto no quiere decir que si tiene miedo se pone pálido y tiembla, si está enojado enrojece y gruñe, etc. Sin duda a estas cosas les llama expresiones; pero así como distinguimos sentidos propios e impropios de la palabra "arte", debemos distinguir entre sentidos propios e impropios de la palabra "expresión"; en el contexto de una discusión sobre el arte, este sentido de la expresión es un sentido impropio. El sello característico de la expresión propiamente dicha es la lucidez o inteligibilidad; una persona

que expresa algo adquiere de ese modo una conciencia de qué es lo que expresa, y permite a otros tener conciencia de ello en esa persona y en ellos mismos. Ponerse pálido temblar es un acompañamiento natural del miedo, pero una persona que además de tener miedo también se vuelve pálida y tiembla no por eso adquiere conciencia de la cualidad de su emoción. Sobre esa cuestión se encuentra tan a oscuras como lo estaría si (de ser eso posible) pudiera sentir miedo y no exhibir estos síntomas de él.

La confusión entre estos dos sentidos de la palabra “expresión” puede fácilmente conducir a falsas estimaciones críticas, y ese modo a una falsa teoría estética. Algunas veces se considera un mérito en una actriz el que cuando actúa en una escena patética pueda forzarse a tal grado que produzca verdaderas lágrimas. Puede haber alguna base para esa opinión si la actuación no es un arte sino una artesanía y si el objeto de la actriz en esa escena es producir dolor en su público; y aun entonces la conclusión se inferiría sólo si fuera verdad que no se puede producir dolor en el público a menos que el actor exhiba síntomas de dolor. Y es así sin duda como la mayor parte de la gente piensa sobre el trabajo del actor. Pero si el objetivo de éste no es la diversión sino el arte, lo que él se propone no es producir un efecto emocional preconcebido sobre su público por medio de un sistema de expresiones, o lenguaje, compuesto en parte de palabras y en parte de gestos para explorar sus propias emociones; descubrir en él mismo emociones de las cuales no se percataba, permitiendo a los espectadores presenciar el descubrimiento, oportunidad de hacer un descubrimiento similar acerca de sí mismos. En ese caso no es la habilidad de producir verdaderas lágrimas lo que caracterizaría a una buena actriz; sino su habilidad de descubrir para ella y para su público el porqué las lágrimas.

Esto es aplicable a toda clase de arte. El artista nunca vocifera. Una persona que escribe o pinta o hace música para desembarazarse de energía superflua usando los materiales tradicionales del arte

como medios para exhibir los síntomas de la emoción, puede merecer elogios como un exhibicionista, pero pierde por el momento todo derecho al título de artista. Los exhibicionistas tienen sus usos; pueden servir como diversión o pueden hacer magia. En la segunda categoría se encontrarán, por ejemplo, aquellos jóvenes que, conociendo en el tormento de su propio cuerpo y mente lo que es la guerra, han tartamudeado indignación en versos, y los han publicado con la esperanza de contagiar a otros e impulsarlos a abolir la guerra. Pero estos versos no tienen nada que ver con la poesía.

Thomas Hardy, al fin de una muy buena novela trágica en la que ha expresado magníficamente su tristeza e indignación el sufrimiento infligido por el sentimentalismo endurecido sobre la cándida inocencia, echa todo a perder por un último párrafo en que termina su acusación sobre “el presidente de los inmortales”. La nota suena falsa, no porque sea blasfema (no ofende a ninguna piedad digna del hombre), sino porque es rimbombante. La acusación contra Dios, siempre que exista, está ya lista. El párrafo final no le añade nada. Todo lo que hace es echar a perder el efecto de la acusación al traicionar un síntoma de la emoción que todo el libro ha expresado, como si un fiscal, al final de su discurso, escupiera la cara del prisionero.

La misma falta es especialmente frecuente en Beethoven. Y ello se recrudeció debido sin duda a su sordera; pero su causa no fue la sordera, sino una inclinación de temperamento a vociferar. Se manifiesta en la manera en que su música grita y gruñe en lugar de hablar, como en la parte de soprano de la *Misa en Re*, o en el plan de la página inicial de la Sonata *Hammerklavier*. Beethoven debe haber conocido su deficiencia, por eso trató de superarla. De otro modo no habría pasado tantos de sus años más maduros entre cuartetos de cuerda, en los que gritar y gruñir es casi, podría uno decir, imposible. Sin embargo, aun ahí, el Adán se contonea en ciertos pasajes de la *Gran fuga*.

De aquí no se infiere, desde luego, que un escritor dramático no pueda vociferar en sus personajes. La tremenda vociferación hacia el fin de *The Ascent F6*⁷ como la vociferación shakesperiana sobre la cual se halla modelada, se hace con ironía. No es el autor el que vocifera, sino el personaje desequilibrado que representa; la emoción que el autor expresa es la emoción con la cual él contempla a ese personaje; o más bien, la emoción que tiene hacia esa parte secreta y repudiada de sí mismo cuyo lugar toma el personaje.

El arte propiamente dicho: (2) como imaginación

R. G. Collingwood

Texto publicado en Collingwood, R.G. (1985). *Los principios del arte*. México:

FCE, pp. 122-147

§ 1. El problema definido

La siguiente cuestión en el programa expuesto al principio del capítulo anterior fue planteada de esta manera: ¿qué es una obra de arte, concedido que hay algo en el arte propiamente dicho (no sólo en el arte falsamente llamado así) que se aplica ese nombre que, no siendo el arte artesanía, esta cosa no es un artefacto? Es algo hecho por el artista, pero no hecho transformando una materia prima dada, ni llevando a cabo un plan preconcebido, ni realizando los medios para un fin preconcebido. ¿Cuál es entonces esta clase de hacer?

Aquí hay dos cuestiones que, por muy íntimamente relacionadas que estén, haremos bien en considerar separadamente. Es mejor que empecemos con el artista y que tratemos la segunda cuestión

⁷ Los personajes de Shakespeare hablan bombásticamente: 1) cuando son personajes en los que él no se interesa, sino que usa simplemente como ganchos sobre los cuales cuelga lo que el público quiere, como Enrique V; 2) cuando se trata de que sean despreciables como Pistol o 3) cuando han perdido la cabeza como Hamlet en el cementerio.

en primer lugar. Por lo tanto empezaré preguntando: ¿cuál es la naturaleza de este hacer que no es un hacer técnico, o si queremos nombrarlo con una sola palabra, que no es fabricación? Es importante no mal interpretar la pregunta. Cuando nos preguntamos qué era la expresión, en el capítulo precedente, se señaló que el autor no trataba de construir un argumento con el propósito de convencer al lector, ni de ofrecerle información, de recordarle lo que (si se trata de una persona cuya experiencia en el tema ha sido lo suficientemente amplia que lo califique para leer libros de esta clase) sabe ya. Así, pues, no estamos pidiendo teorías sino hechos. Y los hechos que estamos pidiendo no son hechos recónditos, sino hechos bien conocidos para el lector. El orden de hechos a que pertenecen puede ser indicado diciendo que son las maneras en que todos los que nos interesamos en el arte habitualmente pensamos en él y las maneras en que habitualmente expresamos nuestros pensamientos en lenguaje ordinario.

Con el objeto de aclarar esto, indicaré la manera en que no puede contestarse a nuestra cuestión. Una gran cantidad de personas que se han hecho la pregunta sobre “¿qué este hacer, característico artista, que no es fabricación?” han buscado una respuesta como la siguiente: “Este hacer no técnico es evidentemente un hacer accidental, ya que las obras de arte no podían ser producidas por accidente⁸. Debe haber algo controlado. Pero si esto no es la habilidad del artista, no puede

⁸ Estoy hablando de personas muy sensatas. Hay otras; algunas han negado esta proposición, señalando que si un mono jugara con una máquina de escribir suficiente tiempo, golpeando las teclas al azar hay una probabilidad calculable de que en un cierto período produciría, puramente por accidente, el texto de las obras completas de Shakespeare. Cualquier lector que no tenga nada que hacer puede divertirse calculando cuanto tiempo necesitaría la probabilidad para valer la pena una apuesta. Pero el interés de la sugestión radica en la revelación del estado mental de una persona que pueda identificar las “obras” de Shakespeare con la serie de letras impresas en las páginas de un libro que lleven esa frase como título; y que piense, si se puede decir que piense, que un arqueólogo de dentro de diez mil años, al recuperar un texto completo de Shakespeare en las arenas de Egipto, pero incapaz de leer una sola palabra de inglés, poseería las obras dramáticas y poéticas de Shakespeare.

ser su razón, su voluntad o su conciencia. Por lo tanto, debe ser otra cosa; ya sea una fuerza controladora fuera del artista, en cuyo caso podemos llamarla inspiración, o algo dentro de él, pero distinto a su voluntad, etc. Esto debe ser o su cuerpo, en cuyo caso la producción de una obra de arte es en el fondo una actividad fisiológica, o bien es algo mental pero inconsciente, en cuyo caso la fuerza productiva es la mente inconsciente del artista.”

Muchas imponentes teorías sobre el arte se han construido sobre estas bases. La primera alternativa, que la actividad del artista se halle controlada por algún ser divino o cuando menos espiritual que lo usa como portavoz, es ya anticuada en nuestros días, pero ello no es razón para que no le demos una oportunidad de apelación. Cuando menos se ajusta mejor a los hechos que la mayoría de las teorías sobre el arte en boga en nuestros días. La segunda alternativa; que la obra del artista se halle por fuerzas que, aunque son parte de él mismo y en particular parte de su mente, no son voluntarias, ni conscientes, sino que obran en alguna bodega mental oculta y no solicitada por los habitantes de la parte superior, tiene una gran popularidad; no entre los artistas, sino entre los psicólogos y sus numerosos discípulos, que manejan la teoría con una gran dosis de confianza y parecen creer que por virtud de ella el enigma del arte por fin se ha resuelto⁹. La tercera alternativa tuvo una gran aceptación entre los psicólogos fisiólogos del último siglo, y Grant Allen continúa siendo su mejor exponente.

Criticar estas teorías sería perder el tiempo. La cuestión acerca de ellas no es que sean buenas o malas, consideradas como ejemplos de teorizar; sino si el problema que tratan de resolver requiere que se

⁹ Robert Graves (*Poetic Unreason*, 1925) casi el Único hombre de lo artista en este país que se ha prestado a respaldar a los psicólogos. Hablando de un modo general, el juicio de los hombres de letras sobre la competencia de quienes defienden esta teoría se halla suficientemente representado el Dr. I. Richards: “A juzgar por la obra publicada de Freud sobre Leonardo Da Vinci o de Jung sobre Goethe (La psicología del inconsciente), los psicoanalistas tienden a ser críticos peculiarmente ineptos” (*Principles of Literary Criticism*, 5a de, 1934 pp. 29.30).

teorice para ser resuelto. Una persona que no pueda encontrar sus gafas sobre la mesa puede inventar un cierto número de teorías para explicar su ausencia. Las puede haber hecho desaparecer una deidad benevolente, para impedirle que trabaje demasiado, o un demonio malvado, para estorbarle sus estudios, o un mahatma vecino, para convencerlo de que es posible hacer estas cosas. Él mismo pudo haberlas retirado inconscientemente, porque inconscientemente le recuerdan al oculista, que inconscientemente le recuerda a su padre, a quien inconscientemente odia. O puede haberlas tirado al tomar un libro. Pero estas teorías, por ingeniosas y sublimes que sean, son prematuras si ocurre que tiene las gafas sobre la nariz.

Las teorías que dicen explicar —por medio de hipótesis semejantes a éstas— cómo se hacen las obras de arte, se basan en la idea de que las gafas no están sobre la mesa, pero pasan por alto el hecho de que están sobre la nariz. Quienes las sostienen no se han tomado el trabajo de preguntarse si, de hecho, no estamos familiarizados con un tipo de actividad que produce resultados y se efectúa bajo el control voluntario del agente, pero que no tiene ninguna de las características especiales de la artesanía. Si se hubieran hecho esta pregunta, tendrían que haberla contestado afirmativamente. Estamos familiarizados con este tipo de actividad y el nombre que le damos comúnmente es el de “creación”.

§ 2. *Hacer y crear*

Antes de que nos preguntemos cuáles son en general las ocasiones en que usamos la palabra creación, debemos anticipar una objeción muy probable a la palabra misma. Los lectores que sufren de teofobia se habrán ya sentido ofendidos. Sabiendo, como saben, que los teólogos la usan para describir la relación de Dios con el mundo, las víctimas de esta enfermedad sienten el olor a incienso siempre que la oyen mencionar, y consideran una cuestión de honor que no manche nunca sus labios o sus oídos. Tendrán ya en este momento en la punta de

la lengua todas las protestas familiares contra un misticismo estético que eleva la función del arte al nivel de algo divino y que identifica al artista con Dios. Tal vez algún día, recordando el Credo de Atanasio, se harán de valor para excomulgar al aritmético que use la palabra tres. Mientras tanto, los lectores dispuestos a entender las palabras en lugar de tenerles miedo recordarán que la palabra “crear” se usa diariamente en contextos que no ofrecen ninguna base válida para un acceso de *odium theologicum*. Si alguien declara en un juzgado que un salón de baile crea problemas; si un historiador dice que alguien creó la marina inglesa o el Estado fascista; si un comentarista político dice que la diplomacia crea desconfianza internacional, o el gerente de una compañía dice que la mayor atención a los anuncios crea una mayor demanda de un producto, nadie espera que en el fondo del cuarto salte un hombre indignado y amenace con dejar la sala a menos que la palabra crear sea retirada. Si así lo hiciera, los ujieres lo sacarían por crear disturbios.

Crear algo quiere decir hacerlo no técnicamente, y, sin embargo, consciente y voluntariamente. Originalmente, *creare* significa generar o propagar la propia especie, por lo cual todavía usamos su compuesto “procrear”, y los españoles tienen *criatura* para llamar a un niño. El acto de la procreación es un acto voluntario y quienes lo hacen son responsables de lo que hacen; pero no se hace gracias a una forma especializada de habilidad. No necesita hacerse (como puede ocurrir en el caso de un matrimonio de la realeza) como medio para un fin preconcebido. No necesita hacerse de acuerdo con un plan preconcebido. No puede hacerse (diga lo que diga Aristóteles) imponiendo una nueva forma a una materia preexistente. Es en este sentido en el que hablamos de crear un disturbio o una demanda o un sistema político. La persona que hace estas cosas actúa voluntariamente; actúa responsablemente; pero no necesita actuar para alcanzar un fin ulterior; puede no seguir un plan preconcebido; y ciertamente no transforma nada que pueda llamarse materia prima. Es

en el mismo sentido en que los cristianos afirmaron, y los neoplatónicos negaron, que Dios creó el mundo.

Siendo éste el significado establecido de la palabra, debe quedar claro que cuando hablamos de un artista que hace un poema, un drama, una pintura o una pieza musical, la clase de hacer a la que nos referimos es aquella a la que llamamos crear. Ya que, como sabemos, estas cosas, en tanto que sean obras de arte propiamente dichas, no se hacen como medios para un fin; no se hacen según un plan preconcebido, y no se hacen imponiendo forma nueva a una materia dada. Empero, se hacen deliberada y responsablemente, por gente que sabe qué lo que hace, aunque no sepa de antemano qué es lo que va a resultar.

La creación que los teólogos adscriben a Dios es peculiar en una manera y sólo en una. La peculiaridad del acto por el cual se dice que Dios crea al mundo se supone algunas veces que radica en esto: que se dice que Dios crea al mundo “de la nada”, es decir, sin que haya previamente ninguna materia a la cual imponga una nueva forma. Pero ésa es una confusión de pensamiento. En ese sentido, toda creación es creación de la nada. La peculiaridad que realmente se atribuye a Dios es que en el caso de su acto falta no sólo un requisito en la forma de una materia que vaya a ser transformada, sino cualquier otro requisito. Esto no podría aplicarse a la creación de un niño, ni de un conflicto personal, ni de una obra de arte. Para que se cree un niño debe haber todo un mundo de materia orgánica e inorgánica, no porque los padres fabriquen al niño de esta materia, sino porque un niño puede llegar a existir, como en verdad sus padres pueden existir, sólo en un mundo así. Para que se cree un conflicto personal, debe haber personas capaces de enojarse, y la persona que crea un conflicto debe estar actuando ya de una manera que, si es modificada de este o de ese modo, los enojaría. Para que una obra de arte sea creada, el presunto artista debe tener en él ciertas emociones inexpressadas, y debe tener también con qué expresarlas.

En estos casos, en que la creación es realizada por seres finitos, es obvio que estos seres, porque son finitos, deben encontrarse primero en circunstancias que les permitan crear. Como Dios es concebido como un ser infinito, la creación que se le atribuye se concibe como no necesitando esas condiciones.

Por lo tanto, cuando hablo de la relación del artista con sus obras de arte como la de un creador, no trato de dar una excusa para las personas imprudentes que piensan, ya sea en elogio o desdén de mis ideas, que elevo a la función del arte al nivel de algo divino o que hago del artista una especie de Dios.

§ 3. *Creación e imaginación*

Debemos hacer una distinción más. Todas las cosas tomadas como ejemplos de cosas creadas son lo que llamamos ordinariamente cosas reales. Una obra de arte no necesita ser lo que llamaríamos una cosa real. Puede ser lo que llamamos una cosa imaginaria. Una perturbación, una calamidad, una marina, o cosas por el estilo, no son creadas hasta que son creadas como cosas que tienen su sitio en el mundo real. Pero una obra de arte puede ser completamente creada cuando ha sido creada como una cosa cuyo único sitio está en la mente del artista.

Aquí, me temo, será el metafísico el que se sentirá ofendido. Me recordará que la distinción entre cosas reales y cosas que existen sólo en nuestra mente es una distinción a la que él y sus colegas han prestado considerable atención. Han pensado tanto sobre ella y con tanta resolución que ha perdido todo significado. Algunos de ellos han decidido que las cosas a las que llamamos reales sólo se encuentran en nuestra mente; otros, que las cosas que describimos como estando en nuestra mente son por implicación tan reales como cualquier otra cosa. Estas dos sectas, al parecer, se encuentran entregadas a una guerra sin tregua, y cualquiera que se entrometa usando las palabras sobre las que ellos pelean será atacado por ambos lados y aniquilado.

Por mi parte no espero aplacar a estos señores. Sólo puedo darme ánimo reflexionando en que aunque continúe con lo que estaba diciendo no pueden comerme. Si un ingeniero ha decidido cómo construir un puente, pero no ha hecho ningún dibujo o especificación de él en el papel, y no ha discutido sus planes con nadie, ni ha dado ningún paso para realizarlo, tenemos el hábito de decir que el puente sólo existe en su mente o (como también decimos) en su cabeza. Una vez construido el puente decimos que existe no sólo en su cabeza sino en el mundo real. A un puente que “existe sólo en la cabeza del ingeniero” también podemos llamarlo un puente imaginario; al que “existe en el mundo real” lo llamamos un puente real.

Ésta puede ser una manera tonta de hablar; o puede ser una manera poco amable de hablar, por el sufrimiento que inflige a los metafísicos; pero es la manera en que la gente ordinaria habla, y la gente ordinaria que habla de esa manera sabe muy bien qué cosa quiere decir. Los metafísicos tienen razón en pensar que de esta manera de hablar surgen problemas difíciles; y yo pasaré la mayor parte del Libro II discutiendo precisamente estos problemas. Mientras tanto, seguiré “hablando con el vulgo”; y si a los metafísicos no les gusta no necesitan leerlo.

La misma distinción es aplicable a cosas tales como la música. Si un hombre ha ideado una melodía pero no la ha escrito, cantado o tocado, o hecho algo que pueda convertirla en propiedad pública, decimos que la melodía sólo existe en su mente, o sólo en su cabeza, o que es una melodía imaginaria. Si la canta o la toca haciendo así una serie de ruidos audibles, llamamos a esta serie de ruidos una melodía real, diferente de una imaginaria.

Cuando hablamos de hacer un artefacto queremos decir hacer un artefacto real. Si un ingeniero dijera que había hecho un puente y al preguntársele, resultara que lo que quiso decir era que sólo lo había hecho en su cabeza, lo tomaríamos como un mentiroso o un necio. Diríamos que no había hecho ningún puente, sino sólo un plan de él. Si él dijera que había hecho un plan para un puente y resultara que

no había puesto nada en papel, no pensaríamos necesariamente que nos había engañado. Un plan es una clase de cosa que puede existir sólo en la mente de una persona. En general, un ingeniero que hace un plan en su mente hace al mismo tiempo notas y bocetos sobre el papel; pero el plan no consiste en lo que llamamos los “planos”, esto es, los pedazos de papel con estas notas y bocetos. Aunque haya puesto especificaciones completas y hecho dibujos sobre el papel, el papel con estas especificaciones y dibujos no es el plan; sólo sirve para decirle a la gente (incluyéndose a sí mismo, por ser la memoria falible) cuál es el plan. Si las especificaciones y dibujos son publicados, por ejemplo en un tratado de ingeniería civil, cualquiera que lea el tratado inteligentemente se dará cuenta de cuál es el plan del puente. El plan es así propiedad pública, aunque al llamarlo público signifiquemos solamente que puede entrar en la cabeza de muchas personas; de tantas como lean inteligentemente el libro en el que las especificaciones y dibujos se hayan publicado.

En el caso del puente hay una etapa más. El plan puede ser “ejecutado” o realizado; es decir, el puente puede ser construido. Cuando se hace eso, se dice que el plan “ha tomado cuerpo” en el puente construido. Ha empezado a existir de una manera nueva, no puramente en la cabeza de la gente, sino en piedra o concreto. De ser un mero plan que existía en la cabeza de la gente, se ha convertido en la forma impuesta a cierta materia. Mirando cosas desde ese punto de vista, podemos ahora decir que el plan del ingeniero era la forma del puente sin su materia, o que cuando describimos al ingeniero como teniendo el plan en su mente podríamos, igualmente, haberlo descrito como si tuviera en la mente la forma del puente acabado sin su materia.

El hacer del puente es la imposición de esta forma a esta materia. Cuando hablamos del ingeniero que *hace* el plan, usamos la palabra “hacer” en su otro sentido, como equivalente de crear. Hacer un plan para un puente no es imponer cierta forma sobre

cierta materia, es un hacer que no es un transformar, esto es, es una creación. Tiene también las otras características que distinguen al crear del fabricar. No necesita hacerse como medio para un fin, ya que un hombre puede hacer planes (por ejemplo, ilustrar un libro de texto de ingeniería) sin ninguna intención de ejecutarlos. En este caso el hacer del plan no es un medio para la composición del libro de texto, sino parte de la composición del libro de texto. No es medio para nada. Igualmente, una persona que hace un plan no necesita llevar a cabo un plan para hacer ese plan. Puede hacer esto: puede, por ejemplo, haber planeado un libro de texto para el cual necesite un ejemplo de un puente de concreto reforzado con un tramo sencillo de 150 pies, para llevar un tren de doble vía con una carretera sobre él, y puede idear un plan para este puente para que pueda ocupar un lugar en el libro. Pero esta no es una condición necesaria de la planeación. La gente algunas veces habla como si todo el mundo tuviere, o debiera tener, un plan para toda su vida, al cual cualquiera otro plan que haga esté o deba estar subordinado; pero nadie puede hacer eso.

El hacer de un artefacto u obrar según una artesanía, consiste así de dos etapas: 1) el hacer del plan que es crear, 2) el imponer ese plan sobre cierta materia, que es fabricar. Consideramos ahora un caso de crear en el que lo que es creado no es una obra de arte. Una persona que crea un disturbio no necesita, aunque pueda ocurrir, actuar de acuerdo con cierto plan. No necesita, aún cuando por supuesto pueda ocurrir también, crearlo como un medio para un fin ulterior, tal como el de obligar a un gobierno a renunciar. Puede no transformar un material preexistente, porque no hay nada con lo cual pueda hacerse un disturbio, aunque puede crearlo solamente porque se encuentra ya, como se encuentra siempre un ser finito, en una situación determinada; por ejemplo, en una reunión política. Pero lo que él crea no puede ser algo que exista sólo en su propia mente. Una perturbación es algo en la mente de la gente perturbada.

Tomemos ahora el caso de una obra de arte. Cuando un hombre idea una melodía, puede, y con frecuencia eso ocurre, al mismo tiempo tararearla, cantarla o tocarla en un instrumento. Puede no hacer ninguna de estas cosas, sino escribirla en un papel. O puede a la vez tararearla o tocarla y también escribirla en papel al mismo tiempo o después. Puede también hacer estas cosas, de manera que la melodía desde su nacimiento se convierta en propiedad pública como la perturbación que acabamos de considerar. Pero todos estos son accesorios de la verdadera obra, aunque algunos de ellos son muy probablemente accesorios útiles. El verdadero hacer de la melodía es algo que acontece en su cabeza y en ningún otro sitio.

He dicho ya que una cosa “existe en la cabeza” de una persona y en ninguna otra parte es llamada una cosa imaginaria. El efectivo hacer de la melodía es, por lo tanto, llamado el hacer de una melodía imaginaria. Este es un caso de creación, tanto como el hacer de un plan o de una perturbación y por las mismas razones que sería tedioso repetir. De ahí que el hacer de una melodía sea un ejemplo de creación imaginaria. Lo mismo se aplica al hacer de un poema, de un cuadro, o de cualquiera otra obra de arte.

El ingeniero, como vimos cuando hizo su plan en la cabeza, pudo hacer algo más de lo que llamamos “hacer sus planes”. Sus “planes” aquí, son dibujos y especificaciones sobre papel (planos) y estos son artefactos hechos para servir un cierto propósito, a saber, para informar a otros o recordarse a sí mismo sobre el plan. EL hacerlos no es una creación imaginaria; es decir, no es ningún tipo de creación, es fabricación, y la habilidad de hacerlo es una forma especializada de habilidad, la artesanía del dibujo constructivo.

El artista, una vez que ha hecho su melodía, puede continuar haciendo algo más que a primera vista se asemeja a lo siguiente: puede hacer lo que se llama publicarla. Puede cantarla o tocarla en voz alta o escribirla, haciendo así posible que entre en la cabeza de otros lo que él tiene en la suya. Pero lo que está escrito o impreso en el

papel pautado no es la melodía. Es sólo algo que cuando es estudiado inteligentemente (o a él mismo, cuando lo ha olvidado) construir la melodía en su cabeza.

La relación entre hacer la melodía en la cabeza y ponerla en papel, es de esta manera muy diferente de la relación, en el caso del ingeniero, entre hacer un plan para un puente y ejecutar ese plan. El plan del ingeniero toma cuerpo en el puente: es esencialmente una forma que puede ser impuesta a cierta materia, y cuando ese puente está construido, la forma está ahí, en el puente, como la manera en que la materia que lo compone está arreglada. Pero la melodía del músico de ninguna manera está en el papel. Lo que está en el papel no es música sino notación musical. La relación de la melodía a la notación no es semejante a la relación del plano al puente; sino semejante a la relación del plan a las especificaciones y dibujos; porque tampoco éstos hacen tomar cuerpo al plan como el puente le da cuerpo, ya que no sólo la notación por medio de la cual el plan abstracto o aun sin tomar cuerpo puede ser reconstruido en la mente de la persona que los estudia.

§ 4. *Imaginación y ficción*

El término imaginación, como el de arte, es una palabra con significados propios e impropios. Para nuestro propósito presente basta distinguir la imaginación propiamente dicha de algo a lo que impropriamente se da el mismo nombre: aquello a lo que se hace referencia con el nombre de ficción (*make-believe*).

La ficción (*make-believe*) implica una distinción entre aquello a lo que se llama con este nombre y aquello a lo que se llama real; y esta distinción es de tal clase que las dos se excluyen entre sí. Una situación ficticia no puede ser nunca una situación real, y viceversa. Si al tener hambre “me imagino” que estoy comiendo, esta, “pura imaginación de un banquete” es una situación ficticia que se puede decir que yo me creo imaginativamente; pero esta creación imaginativa

no tiene que ver con el arte propiamente dicho, aunque tiene mucho que ver con ciertas clases de un mal llamado arte. Es el motivo de todas esas supuestas obras de arte que suministran a sus públicos o adictos fantasías en que se representan situaciones o cosas en que se satisfacen sus deseos. EL sueño consiste en una gran parte (para algunos psicólogos completamente) en situaciones ficticias en las que los deseos del que sueña se satisfacen de esta manera. La ensoñación (*day-dreaming*) aún más obviamente; y las supuestas obras de arte de las que hablo son tal vez mejor entendidas como un desarrollo organizado y comercializado de la ensoñación. Se cuenta de un psicólogo que distribuyó un cuestionario a todas las estudiantes de un colegio, preguntándoles cómo pasaban el tiempo, y se dio cuenta por sus respuestas del enorme porcentaje de ellas que lo pasaban entregadas a la ensoñación. Se dice que llegó a la conclusión de que se conseguirían grandes resultados si pudiera coordinarse toda esta ensoñación. Perfectamente; pero el psicólogo pasó por alto el hecho de que eso ya se había hecho y de que Hollywood estaba allí para demostrarlo.

La imaginación es indiferente a la distinción entre lo real y lo irreal¹⁰. Cuando miro por la ventana, veo pasto a la derecha y a la izquierda de la columna que se encuentra frente a mí; pero también me imagino crecer el pasto donde esta columna lo esconde a mi vista. Puede ocurrir que también me imagine una cortadora de césped en ese

espacio. Pues bien, la parte oculta del césped está realmente allí, la cortadora no; pero yo no puedo descubrir nada, sea en la manera en que me imagino las dos cosas, sea en las maneras en que ellas aparecen respectivamente en mi imaginación, que corresponda en modo alguno a esta distinción. El acto de imaginar es, desde luego, un

¹⁰ Un mayor desarrollo de este punto, en el capítulo XXI, § 1, entrañará una cierta modificación de la afirmación de que lo que se imagina como tal no es ni real ni irreal. El lector entiende, espero, que todo lo que digo en el Libro I es francamente provisional, y de que mi teoría del arte no se presenta sino hasta el Libro III.

acto realmente realizado; pero el objeto, situación o hecho imaginado es algo que no necesita ser real ni necesita ser irreal, y la persona que lo imagina ni lo imagina como real o irreal; ni, cuando llega a reflexionar sobre su acto de imaginar, lo piensa como real o irreal. La ficción es también algo que puede efectuarse sin reflexionar sobre ella. Cuando así sucede, la persona que la lleva a cabo no se da cuenta de que construye para ella misma objetos, situaciones o hechos irreales; pero cuando reflexiona, o bien descubre que estas cosas son irreales, o cae en el error de tomarlas como realidades.

Hay probablemente siempre un motivo detrás de cualquier acto de ficción, esto es, el deseo de algo de que gozaríamos o que poseeríamos si la ficción fuera verdad. Ello implica una insatisfacción sentida con la situación en la que uno realmente se encuentra, y un intento por compensar esta insatisfacción no por medios prácticos, haciendo posible la existencia de un estado de cosas más satisfactorio, sino imaginando un estado de cosas más satisfactorio y consiguiendo la satisfacción que se pueda de eso. Para la imaginación propiamente dicha no hay tal motivo. No es porque esté yo insatisfecho con la cajetilla de cerillos que se halla delante de mí sobre la mesa por lo que imagino su interior, ya sea como lleno o como vacío; no es porque me encuentre insatisfecho con un segmento interrumpido de pasto por lo que imagino que continúa donde la columna oculta a mi vista. La imaginación es indiferente, no sólo a la distinción entre real e irreal, sino también a la distinción entre deseo y aversión.

La ficción presupone la imaginación, y puede describirse como la imaginación que opera de un modo peculiar bajo la influencia de fuerzas peculiares. Entre las numerosas cosas que uno imagina, algunas son escogidas, sea consciente, sea inconscientemente, para ser imaginadas con una peculiar vivacidad, tenacidad o totalidad, porque las primeras son cosas cuya realidad uno desea y las segundas cosas de cuya realidad uno tiene aversión. El resultado es la ficción, que de este modo es la imaginación que actúa bajo la censura del

deseo; donde deseo no quiere decir el deseo de imaginar, ni siquiera el deseo de realizar una situación imaginada, sino el deseo de que la situación imaginada sea real.

La confusión de estas dos cosas ha hecho un gran daño a la teoría estética. La conexión entre arte e imaginación ha sido un lugar común por lo menos durante doscientos años¹¹; pero la confusión entre arte y diversión se ha visto reflejada y reforzada por una confusión entre imaginación y ficción, que culmina en el intento de los psicoanalistas de subordinar la creación artística a su teoría (una verdadera teoría ciertamente) de las fantasías como satisfacciones ficticias del deseo. Este intento tiene un éxito admirable mientras se hace sobre el arte, falsamente llamado así de la novela o la película ordinarias; pero no podría de ninguna manera aplicarse al arte propiamente dicho. Cuando se hace el intento de basar una estética sobre eso (cosa que ha ocurrido con lamentable frecuencia), el resultado no es una estética sino una antiestética. Tal vez acontezca esto porque los psicólogos que han tratado de explicar la creación artística recurriendo a la noción de “fantasía” no tienen idea de que haya una distinción como la que existe entre el arte de diversión y el arte propiamente dicho, y sólo perpetúan en su propia jerga una vulgar concepción equivocada, común en el siglo XIX, según la cual el artista es una especie de soñador o de ensoñador, que construye en la fantasía un mundo ficticio que si existiera sería, al menos de acuerdo con su opinión, un mundo más agradable que aquel en el que vivimos. Los artistas competentes y los estéticos competentes han protestado una y otra vez contra esta concepción errónea; pero la protesta no ha tenido, naturalmente, ningún efecto sobre la mucha gente cuya experiencia del llamado arte, hallándose limitada al “arte” de la ensoñación organizada y comercializada, fielmente describe.

¹¹ El hábito de llamar a la experiencia artística “los placeres de la imaginación” se remonta, creo, a Addison; y la teoría filosófica del arte como imaginación, a su contemporáneo Vico.

Y a esta clase parecería que nuestros estéticos psicoanalistas pertenecen. O tal vez son sus pacientes los que pertenecen a ella. Una indulgencia excesiva a la ensoñación tendería ciertamente a producir enfermedades morales como las que aquejan a sus pacientes.

§ 5. *La obra de arte como un objeto imaginario*

Si el hacer de una melodía es un caso de creación imaginaria, una melodía es una cosa imaginaria. Y lo mismo puede aplicarse a un poema, a una pintura o a cualquier otra obra de arte. Esto parece paradójico. Nos inclinamos a pensar que una melodía no es una cosa imaginaria sino una cosa real, un conjunto real de ruidos; que una pintura es un trozo de tela real cubierto con colores reales; etc. Yo espero demostrar, si el lector tiene la suficiente paciencia, que aquí no hay paradoja alguna; que estos enunciados expresan lo que efectivamente decimos acerca de las obras de arte; y no se contradicen entre sí porque se refieren a cosas diferentes.

Cuando al hablar de una obra de arte (una melodía, una pintura, etc., etc.) significamos por arte una artesanía específica, hecha con el propósito de proveer un estímulo que produzca efectos emocionales específicos en un público, ciertamente queremos designar con el término “obra de arte” algo a lo que podemos llamar real. El artista como mago o suministrador de diversión es necesariamente un artesano que hace cosas reales, y las hace con algún material de acuerdo con un plan. Sus obras son tan reales como las obras de un ingeniero, y por la misma razón.

Pero eso no quiere decir de ninguna manera que lo mismo ocurra con un artista propiamente dicho. La función de éste no consiste en producir un efecto emocional en un público, sino en, por ejemplo, hacer una melodía. Esta melodía está ya completa y perfecta cuando existe puramente como una melodía en su cabeza, esto es, como una melodía imaginaria. Después puede hacer que la melodía sea tocada ante un público. En este momento existe una melodía real, un

conjunto de ruidos. ¿Pero cuál de estas dos cosas es la obra de arte? ¿Cuál de ellas es la música? La respuesta se halla implicada en lo que hemos dicho: la música, la obra de arte, no es el conjunto de ruidos, sino la melodía en la cabeza del compositor. Los ruidos que hacen los ejecutantes, y que son oídos por el público, no son de ningún música; son sólo los medios por los cuales el público, si escucha inteligentemente (y no de otro modo), puede reconstruir para sí mismo la melodía imaginaria que existió en la cabeza del compositor.

Esto no es una paradoja. No es algo παρά δόξαν contrario a lo que ordinariamente creemos y expresamos en nuestro lenguaje ordinario. Todos sabemos perfectamente, y nos lo recordamos uno a otro suficientemente, que una persona que oye los ruidos que hacen los instrumentos no por eso se posesiona de la música. Quizás nadie pueda hacer eso a menos que efectivamente oiga los ruidos; pero hay algo más que también debe hacer. Nuestra palabra usual para esta otra cosa es escuchar; y el escuchar que tenemos que hacer cuando oímos los ruidos hechos por los músicos es semejante de algún modo al pensar que tenemos que hacer cuando oímos los ruidos que hace, por ejemplo, una persona que expone un tema científico. Oímos el ruido de su voz; pero lo que ella hace no son simplemente ruidos, sino que desarrolla una tesis científica. Los ruidos tienen por objeto ayudarnos a lograr lo que ella supone que es nuestro propósito al ir a oírla hablar, esto es, pensar esta misma tesis científica por nosotros mismos. La exposición, por lo tanto, no es un conjunto de ruidos hechos por el expositor con sus órganos del habla; es un conjunto de pensamientos científicos relacionados con esos ruidos de tal manera que una persona que no sólo oiga sino que también piense, pueda pensar estos pensamientos por sí misma. Podemos llamar a esto la comunicación del pensamiento por medio del lenguaje si queremos, pero si así lo hacemos debemos pensar en la comunicación no como un “impartir” de pensamiento del expositor al oyente, en que el expositor plante de alguna manera su pensamiento en la mente receptiva del

oyente, sino como una “reproducción” del pensamiento del expositor por el oyente, en virtud de su propio pensar activo.

El paralelo con el escuchar de la música no es completo. Los dos casos son semejantes en un punto, y desemejantes en otro. Son desemejantes en que un concierto y una exposición científica son cosas diferentes, y en que lo que tratamos de “sacar” de un concierto es algo muy diferente a los pensamientos científicos que tratamos de “sacar” de la exposición. Pero son semejantes en esto: en que así como lo que sacamos de la exposición es algo distinto a los ruidos que oímos de los labios del expositor, lo que sacamos del concierto es algo distinto a los ruidos que hacen los ejecutantes. En cada caso, lo que sacamos de eso es algo que tenemos que reconstruir en nuestra propia mente, y por nuestro propio esfuerzo; algo que permanece para siempre inaccesible a una persona que no puede o no quiere hacer los esfuerzos debidos, por muy completamente que oiga los sonidos que llenan el cuarto en el que se encuentra.

Esto, repito, es algo que todos sabemos perfectamente bien. Y porque todos lo sabemos, no necesitamos molestarnos en examinar o criticar las ideas de los estéticos (si todavía queda alguno en nuestros días, ya que fueron bastante comunes en un tiempo) que dicen que lo que sacamos de escuchar la música, de mirar pinturas o de otras cosas semejantes, es un tipo especial de placer sensual. Cuando hacemos esta cosa, podemos ciertamente, ya que usamos nuestros sentidos, disfrutar de placeres sensuales. Sería extraño que no lo hiciéramos. Un color, una forma, un timbre instrumental, pueden darnos un placer exquisito de un tipo puramente sensual. Puede incluso ser verdad (aun cuando esto no es tan seguro) que nadie llegaría a ser un amante de la música si no fuera más susceptible que otros al placer sensual del sonido. Pero aunque una susceptibilidad especial a este placer puede primero encaminar a algunas personas hacia la música, ellas deben, en la proporción en que sean más susceptibles, hacer mayores esfuerzos para evitar que esa susceptibilidad interfiera con su capacidad de escuchar, ya que la concentración en lo agradable

de los sonidos mismos concentra la mente en el oír; y le fuese difícil o imposible escuchar. Hay una clase de personas van a los conciertos especialmente por el placer sensual que obtienen del puro sonido; su presencia puede ser buena para la taquilla, pero es tan mala para la música como la presencia de una persona que asistiera a una conferencia científica por el placer sensual que obtiene del sonido de la voz del conferenciante lo sería para ciencia. Y esto es, desde luego, algo que todo el mundo sabe.

Es innecesario seguir aplicando lo que se ha dicho acerca de la música a las otras artes. En lugar de eso debemos tratar de dar una forma positiva al punto que ha sido expuesto negativamente. La música no consiste en ruidos oídos, las pinturas no consisten en colores vistos, etc. ¿En qué, pues, consisten estas cosas? No, es claro, en una “forma” entendida como una organización o sistema de relaciones entre los diferentes ruidos que oímos o los diferentes colores que vemos. Estas “formas” no son sino las estructuras de las “obras de arte” corpóreas, es decir, de mal llamadas “obras de arte”; y estas teorías formalistas del arte, por muy populares que hayan sido y sean, no tienen relación con el arte propiamente dicho y no serán ya consideradas en este libro. La distinción entre forma y materia, en la cual se basan, es una distinción que pertenece a la filosofía de la artesanía, y no es aplicable a la filosofía del arte.

La obra de arte propiamente dicha no es algo visto y oído, sino algo imaginado. ¿Pero qué es lo que imaginamos? Hemos sugerido anteriormente que en la música la obra de arte propiamente tal es una melodía imaginada. Procedamos a desarrollar esta idea.

Todo el mundo debe haber notado una cierta discrepancia entre lo que realmente vemos cuando miramos un cuadro, una estatua o un drama y lo que vemos imaginativamente; lo que realmente vemos cuando escuchamos la música o un discurso y lo que oímos imaginativamente. Para tomar un ejemplo evidente: al ver un teatro de

marionetas podríamos (como decimos) jurar que hemos visto cambiar la expresión en las caras de las marionetas con el cambio de sus gestos, y el cambio de palabras y tono de voz del titiritero. Sabiendo que son sólo marionetas sabemos que su expresión facial no puede cambiar; pero no importa; seguimos viendo imaginativamente las expresiones que sabemos que no vemos realmente. Lo mismo ocurre en el caso de los actores enmascarados como los de la escena griega.

Al escuchar el piano, también, sabemos por evidencia similar que estrictamente oímos que todas las notas empiezan con un *sforzando* se desvanecen al transcurrir el tiempo en que suenan. Pero nuestra imaginación nos permite ver en esta experiencia algo muy diferente. Así como nos parece ver que los rasgos de las marionetas se mueven, también nos parece oír a una pianista producir un sonido *sostenuto*, casi como el de un corno; y de las notas del corno y del piano se confunden fácilmente una con otra. Todavía más raro, cuando oímos un violín y un piano tocar juntos en la llave, digamos, de Sol, el Fa sostenido del violín se toca realmente mucho más agudamente que el del piano. Tal discrepancia sonaría de un modo intolerablemente desafinado excepto para una persona cuya imaginación estuviera entrenada para centrar su atención en la llave de Sol, y que en silencio corrigiera todas las notas del piano parejamente afinado para acomodarse a ella. Las correcciones que la imaginación debe así efectuar, para que podamos escuchar toda una orquesta están más allá de toda descripción. Cuando escuchamos a un conferenciante o a un cantante, la imaginación suple constantemente los sonidos articulados que nuestros oídos realmente no captan. Al ver un dibujo a pluma o lápiz, tomamos una serie de líneas más o menos paralelas como el matiz de una sombra. Y así en casos similares.

Recíprocamente, en todos estos casos la imaginación trabaja negativamente. Desimaginamos, si podemos usar la palabra, mucho que realmente vemos y oímos. Los ruidos de la calle en concierto,

los ruidos que hacen nuestros vecinos que respiran y se mueven, y aun algunos de los ruidos que hacen los ejecutantes, son omitidos del cuadro, a menos que por su relieve se hagan demasiado estorbosos para ser pasados por alto. En el teatro de un modo muy extraño podemos hacer caso omiso de las siluetas de las personas que están sentadas enfrente de nosotros, y de muchas cosas que ocurren en la escena. Al mirar un cuadro no notamos las sombras que caen sobre el o, a menos que sea excesivo, el reflejo del barniz.

Todos estos son lugares comunes. La conclusión ha sido ya formulada por el Teseo de Shakespeare: “las mejores de este género (‘obras de arte’, como cosas realmente percibidas por los) no son sino sombras, y las peores no son lo peor si la imaginación las enmienda”. La música que escuchamos no es el sonido, sino ese sonido oído corregido de varias maneras por la imaginación del oyente, y lo mismo ocurre con las otras artes.

Pero con esto no llegamos hasta donde debemos ir. La reflexión demostrará que la imaginación con la que escuchamos la música es algo más, y más complejo, que un oído interno; la imaginación con la que miramos las pinturas es algo más que el “ojo de la mente”. Consideremos esto en el caso de la pintura.

§ 6. La experiencia imaginativa total

El cambio que ocurrió en la pintura al finalizar el siglo XIX no fue menos que revolucionario. Todo el mundo en el curso de ese siglo había supuesto que la pintura era “un arte visual”; que el pintor era primariamente una persona que usaba los ojos, que usaba las manos solamente para registrar lo que el uso de los ojos le había revelado. Apareció entonces Cézanne, y empezó a pintar como un ciego. Sus estudios de naturalezas muertas, que atesoran la esencia de su genio, son como grupos de cosas que se han estado palpando con las manos; usa el color no para reproducir lo que ve al mirarlas, sino para expresar casi una especie de notación algebraica que ha sentido al conocer palpando. Así ocurre con sus interiores; el

espectador se halla tropezándose en esos cuartos, circunnavegando con cuidado por esas mesas angulares, llegando a las personas que tan completamente ocupan esas sillas y protegiéndose de ellas con las manos. Es lo mismo cuando Cézanne nos lleva al aire libre. Sus paisajes han perdido casi toda huella de visualidad. Los árboles nunca se han visto así; de esa manera los siente un hombre que se topa con ellos con los ojos cerrados. Un puente no es ya un esquema de color, como sucede con Cotman; una mancha de color distorsionada de tal manera que despierte en el espectador las emociones combinadas del anticuarismo y el vértigo, como ocurre con Frank Brangwyn; es una mezcla de proyecciones y contracciones que provocan perplejidad, alrededor de las cuales nos hallamos sintiendo nuestro camino como puede uno imaginarse a un niño que siente su camino, cuando apenas ha empezado a gatear, por entre los muebles de su cuarto. Y sobre el paisaje pesa la obsesión de Mont Saint-Victoire, nunca mirado, pero siempre sentido, como un niño siente la mesa sobre la nuca.

Desde luego Cézanne tenía razón. La pintura no puede ser nunca un arte visual. Un hombre pinta con las manos, no con los ojos. La doctrina impresionista de que lo que se pinta es luz¹² era una pedantería que no pudo destruir a los pintores que esclavizó, sólo porque estos siguieron siendo pintores a despecho de la doctrina: hombres con sus propias manos, hombres que hicieron su trabajo con los dedos, la muñeca y el brazo, y aun (al caminar por su estudio) con las piernas y los pies. Lo que se pinta es lo que puede ser pintado; nadie puede hacer más; y lo que puede ser pintado debe tener alguna relación con la actividad muscular de pintarlo. La práctica de Cézanne le recuerda a uno la teoría de Kant de que lo único para lo que el pintor utiliza sus colores es para hacer visibles las formas. Pero realmente ocurre de modo muy diferente. Kant pensaba en las formas del pintor como formas bidimensionales visiblemente trazadas sobre la tela. Las

¹² Anticipada por Uvedale Price desde 1801: "puedo imaginarme a un hombre del futuro que pueda nacer sin el sentido de sentir, no pudiendo ver más que la luz diversamente modificada (*Dialogue on the distinct characters of the Picturesque and Beautiful*).

formas de Cézanne no son nunca bidimensionales, y no son nunca trazadas sobre la tela; son sólidas, y llegamos a ellas por medio de la tela. En esta nueva clase de pintura el “plano del cuadro” desaparece, se funde en la nada, y lo atravesamos.

Vernon Blake, que entendió todo esto muy bien desde la posición del artista practicante, y que podía explicarse en palabras como buen irlandés que era, decía a los dibujantes que el plano del cuadro era una mera superstición. Mantened vuestro lápiz vertical en relación con el papel, decía; no acariciéis el papel, escarbado; pensad en él como si fuera la superficie de un trozo arcilla en el que fuerais a cortar un relieve, y en vuestro lápiz como si fuera un cuchillo¹³.

¹³ La “desaparición” del plano del cuadro es la razón por la cual, en los artistas modernos que han aprendido a aceptar los principios de Cézanne y a llevar sus consecuencias un paso mas adelante de lo que el las llevó, la perspectiva (para gran escándalo del hombre de la calle que se agarra al plano del cuadro tan inconsciente y tan convulsivamente como un hombre que se ahoga a un madero) ha desaparecido también. El hombre de la calle cree que ha ocurrido esto porque estos tipos modernos no pueden dibujar; que es como pensar que los jóvenes pilotos de la Real Fuerza Aérea surcaran el cielo porque no pueden caminar. El cuadro como una cosa corpórea tiene desde luego un “plano”. como se descubre al manejarlo. Pero para verlo como obra de arte uno se coloca frente a él y lo mira. Cuando se hace eso, el plano del cuadro no se halla presente ya ante el espectador como algo dado en la sensación (aunque si así fuera, podría uno “desimaginárselo”; cf. p. 137). Se halla presente para el espectador sólo como algo que se imagina por medio de la imaginación táctil (o más bien motriz).

Las Únicas razones universales para hacer esto son razones no estéticas, conectadas con la relación del espectador con el cuadro como una cosa corpórea. Cuando se le mira estéticamente, las razones desaparecen. Pero puede haber, bajo ciertas condiciones, razones genuinamente estéticas para hacerlo. Las siguientes, a saber.

El origen de la perspectiva (que es la consecuencia lógica de imaginar el cuadro del plano) estuvo conectado con el uso de la pintura como un adherente de la arquitectura. Si la fama de un interior ha de mirarse estrictamente, y si una de sus paredes con una pintura que también ha de mirarse estéticamente, y si estar *dos experiencias estéticas han de fundirse en una* (y no de otro modo), entonces, como el plano del muro es un elemento en el diseño arquitectónico, el cuadro debe estar pintado de tal modo que la imaginación de un espectador sea atraída hacia el plano del muro, no alejada de él. Ésta es la razón por la cual los pintores del Renacimiento, como decoradores de interiores, revivieron y elaboraron el de perspectiva usado ya por los decoradores de interiores en otros lugares en el mundo antiguo. En los cuadros movibles la perspectiva es mera pedantería.

Entonces encontraréis que podéis dibujar algo que no es un mero esquema sobre papel, sino algo sólido que está dentro o detrás del papel.

En las manos de Bernard Berenson la revolución se hizo retrospectiva. Él encontró que los grandes pintores italianos revelaban resultados completamente nuevos cuando se les enfocaba de esta manera. Él enseñó a sus discípulos (y todo el que tiene algún interés en la pintura del Renacimiento hoy día es discípulo del señor Berenson) a buscar en las pinturas lo que él llamó “valores táctiles”; a pensar en sus músculos cuando se situaban ante un cuadro, y a notar lo que ocurría en sus dedos y codos. Mostró que Masaccio y Rafael, para tomar sólo dos ejemplos sobresalientes, pintaban como Cézanne pintó, de ningún modo como Monet o Sisley pintaban, no chorreando luz sobre tela, sino explorando con los brazos y las piernas un mundo de cosas sólidas en las que Masaccio se desplaza como gigante el suelo y Rafael flota sobre el aire sereno.

Para poder entender la significación teórica de estos hechos, debemos volver la mirada a la teoría ordinaria de la pintura que predominó en el siglo XIX. Esta teoría estaba basada en la concepción de una “obra de arte”, con su implicación de que el artista es un tipo de artesano que produce cosas de esta o de aquella clase, cada una con las características de su clase, de acuerdo con la diferencia entre una clase de artesanía y otra. El músico hace sonidos; el escultor hace formas sólidas en piedra o metal; el pintor hace esquemas de pintura sobre la tela. Lo que hay en estas obras depende, desde luego, de la clase de obras que sean: y lo que el espectador encuentra en ellas depende de lo que hay en ellas. Al mirar el espectador un cuadro ve simplemente esquemas planos de color, y no puede sacar nada del cuadro excepto lo que puede estar contenido en tales esquemas.

La verdad olvidada acerca de la pintura que fue redescubierta por lo que puede llamarse el enfoque Cézanne-Berenson hacia ella era que la experiencia del espectador al mirar un cuadro no es de ningún

modo una experiencia específicamente visual. Lo que él experimenta no consiste en lo que ve. No consiste siquiera en esto modificado, suplementado y expurgado por trabajo de la imaginación visual. No pertenece sólo a la vista; pertenece también (y en algunas ocasiones aún más esencialmente) al tacto. Debemos ser un poco más exactos, sin embargo. Cuando el señor Berenson habla de los valores táctiles, no piensa en cosas como la textura de una piel o una tela, la fresca aspereza del tronco, la suavidad o contextura arenosa de una piedra, y cualidades que las cosas exponen a las sensitivas yemas de los dedos. Como sus propias afirmaciones muestran abundantemente, él piensa, o piensa, sobre todo, en la distancia, el espacio y la masa, no de las sensaciones táctiles, sino de las motrices como los que experimentamos al usar nuestros músculos y mover nuestros miembros. Pero estas no son sensaciones motrices reales, son sensaciones motrices imaginarias. Para gozar de ellas al mirar un cuadro de Masaccio no necesitamos atravesar el cuadro, ni siquiera dar grandes pasos por la galería; lo que hacemos es imaginarnos a nosotros mismos haciendo estas cosas. En resumen: lo que conseguimos al mirar un cuadro no es meramente la experiencia de ver, ni siquiera de ver en parte y en parte imaginar, ciertos objetos visibles; es también, y en la opinión del señor Berenson con mayor importancia, la experiencia imaginaria de ciertos complicados movimientos musculares. Las personas especialmente interesadas en la pintura pueden haber tomado todo esto, cuando el señor Berenson empezó a hablar de ello, como algo raro y nuevo; pero en el caso de otras artes los paralelos eran muy familiares. Era bien sabido que al escuchar música no sólo oímos los ruidos de los cuales la "música", es decir, la secuencia y combinaciones de sonidos audibles, consiste; también gozamos de experiencias imaginarias que no pertenecen de ningún modo a la región del sonido; especialmente de experiencias visuales y motrices. Todo el mundo sabía, también, que la poesía tiene el poder de llevarnos no sólo ante los sonidos que constituyen la materia audible del "poema", sino ante otros sonidos,

miradas, experiencias táctiles motrices y, en algunas ocasiones, aun aromas, todos los cuales poseemos, cuando escuchamos poesía, en la imaginación.

Esto sugiere que lo que obtenemos de una obra de arte es siempre divisible en dos partes. 1) Hay una experiencia sensible especializada, una experiencia de ver u oír según el caso. 2) Hay una experiencia imaginativa no especializada, que implica no sólo elementos homogéneos, según su tipo de imaginación, con los que constituyen la experiencia sensible especializada, sino otros heterogéneos a ellos. Tan remota se encuentra esta experiencia imaginativa de la especialización de su base sensible que podemos llegar a llamarla una experiencia imaginativa de actividad total.

En este punto el teórico prematuro otra vez levanta la voz. “Ved —exclama—, ¡cuán completamente hemos cambiado los lugares acerca de la anticuada teoría de que lo que obtenemos del arte no es sino el placer sensual de ver u oír! El gozo del arte no es puramente una experiencia sensible, es también una experiencia imaginativa. Una persona que escucha música en lugar de oírla solamente no sólo experimenta ruidos, por muy agradables que éstos sean. Experimenta imaginativamente toda clase de visiones y movimientos; el mar, el cielo, las estrellas; la caída de las gotas de lluvia, el soplo del viento, la tormenta, el fluir del arroyo.¹⁴ El baile, el abrazo y la batalla. Quien mira cuadros, en lugar de ver puramente esquemas de color, se desplaza en la imaginación entre edificios, paisajes y formas humanas. ¿Qué se infiere de esto? Claramente lo siguiente. El valor de cualquier obra de arte dada para una persona adecuadamente calificada para apreciar su valor no radica en el deleite de los elementos sensoriales de los que como obra de arte realmente consta, sino en el deleite de la experiencia imaginativa que esos elementos sensoriales despiertan en él. Las obras de arte son sólo medios para un fin; el fin es esta experiencia imaginativa total que ellos nos permiten disfrutar.”

¹⁴ Ernest Newman, “Programme Music”, en *Musical Studies* (1905), p. 109.

Este intento de rehabilitar la teoría técnica depende de la distinción de lo que encontramos en la obra de arte, sus cualidades sensibles reales, como son puestas allí por el artista, de algo más que no encontramos estrictamente en ella, sino que más bien ponemos en ella tomándolo de nuestros propios almacenamientos de experiencia y poderes de imaginación. Lo primero es concebido como objetivo, perteneciendo realmente a la obra de arte, lo segundo como subjetivo, perteneciendo no a ella sino a actividades que ocurren en nosotros cuando la contemplamos. El valor peculiar de esta contemplación es, pues, concebido como residiendo no en lo primero sino en lo segundo. Cualquiera que posea el uso de sus sentidos podría ver todos los colores y formas que un cuadro contiene, y oír todos los sonidos que juntos hacen una sinfonía; pero no por eso disfrutaría de una experiencia estética. Para hacer eso debe usar su imaginación, y así partir de la primera parte de la experiencia que es dada en la sensación, a la segunda parte, que es construida imaginativamente.

Esta parece ser la posición de los filósofos “realistas” que mantienen que lo que ellos llaman “belleza” es “subjetiva”. El valor peculiar que pertenece a una experiencia como la de escuchar música o mirar cuadros surge, piensan ellos, no de que saquemos de estas cosas lo que realmente se halla en ellas, ni de que “aprehendamos su naturaleza objetiva”, sino de que seamos estimulados por contacto con ellas para ciertas actividades libres nuestras. Es en estas actividades donde el valor realmente reside; y aunque (para usar la palabra del profesor Alexander) podemos “imputarla” a la música o al cuadro, realmente pertenece no a ellos sino a nosotros¹⁵

Pero nosotros no podemos descansar en esta posición; la distinción entre lo que hallamos y lo que llevamos es muy ingenua. Mirémosla desde el punto de vista del artista. Él nos presenta un

¹⁵ Según Alexander, *Beauty and Other Forms of Value* (1933) pp. 25-6; Carritt; *Introducción a la estética*, cap. IV. No me olvido que el profesor Alexander tiene un capítulo (*op. cit.*, cap. X) sobre “La objetividad de la belleza”.

cuadro. De acuerdo con la doctrina que se acaba de exponer, él ha puesto realmente en su pintura ciertos colores que, meramente abriendo los ojos y mirándola encontraremos allí. ¿Es esto todo lo que hizo al pintar el cuadro? Ciertamente que no. Cuando él lo pintó estaba en posesión de una experiencia muy distinta de la de ver los colores que estaba poniendo en la tela; una experiencia imaginaria suya de actividad total más o menos como la que construimos para nosotros cuando miramos el cuadro. Si él supiera pintar, y si nosotros supiéramos mirar una pintura, el parecido entre esta experiencia imaginaria suya y la experiencia imaginaria que nosotros obtenemos al mirar su obra es por lo menos tan cercano como el que hay entre los colores que vimos en el cuadro y los que vemos: o tal vez aún más cercano. Pero si él pinta su cuadro de tal manera que nosotros, cuando lo miramos usando nuestra imaginación, nos encontramos disfrutando de una experiencia imaginaria de actividad total como la que él disfrutó al pintarlo, no tiene mucho sentido decir que nosotros llevamos esta experiencia al cuadro y no la encontramos allí. Si le dijéramos eso al artista se reiría de nosotros y nos aseguraría lo que nosotros creíamos haber visto en el cuadro era precisamente lo que él puso allí.

Sin duda, hay un sentido en el que nosotros ponemos algo. Nuestro hallazgo de ello no es algo que meramente nos pasa, es algo que hacemos, y que hacemos porque somos la gente adecuada para hacerlo. La experiencia imaginaria que obtenemos del cuadro no es meramente la clase de experiencia que el cuadro puede despertar, sino la clase de experiencia que nosotros podemos tener. Pero esto se aplica igualmente a los colores. El pintor no ha puesto en los cuadros ciertos colores que nosotros pasivamente encontramos allí. Él ha pintado y visto cómo surgen ciertos colores a medida que va pintando. Si nosotros, mirando su cuadro después, vemos los mismos colores, eso es porque nuestros propios poderes de visión de colores son como los de él. Fuera de la actividad de nuestros sentidos no deberíamos ver ningún otro color.

De esta manera, las dos partes de la experiencia no se encuentran contrastadas del modo en que nosotros imaginábamos. No hay justificación para decir que la parte sensible de ella es algo que encontramos y la parte imaginaria algo que ponemos, o que la parte sensible se halla objetivamente “ahí” en la “obra de arte”, siendo la parte imaginaria subjetiva, un modo de conciencia distinto de una cualidad de una cosa. Ciertamente encontramos los colores ahí en la pintura; pero los encontramos sólo porque activamente usamos nuestros ojos, y tenemos ojos que nos permiten ver lo que el pintor quiso que viéramos, y que una persona con ceguera para los colores no podía haber visto. Nosotros llevamos nuestros poderes de visión con nosotros, y encontramos lo que ellos revelan. De modo semejante, llevamos nuestros poderes imaginativos con nosotros, y encontramos lo que ellos revelan: esto es, una experiencia imaginaria de actividad total que encontramos en el cuadro porque el pintor la había puesto ahí.

A la luz de esta discusión recapitulemos y sinteticemos nuestros esfuerzos por contestar a la pregunta, ¿qué es una obra de arte?, ¿qué es, por ejemplo, una pieza de música?

- 1) En el sentido pseudoestético para el cual el arte es un tipo de artesanía, una pieza de música es una serie de ruidos audibles. Los estéticos psicologistas y “realistas” como podemos ver no han ido más allá de esta concepción pseudo-estética.
- 2) Si “obra de arte” quiere decir obra de arte propiamente dicha, una pieza de música no es algo audible, sino algo que puede existir únicamente en la cabeza del músico (§ 3).
- 3) Hasta cierto grado debe existir únicamente en la cabeza del músico (incluyendo, desde luego, al público así como el compositor bajo ese nombre), ya que su imaginación siempre completa, corrige y expurga lo que realmente oye (§4).
- 4) La música que realmente disfruta como obra de arte no es, d este modo, oída nunca sensual o “realmente”. Es algo imaginado.

- 5) Pero no es sonido imaginado (en el caso de la pintura no son esquemas de color imaginados, etc.). Es una experiencia de actividad total (§5).
- 6) De esta manera una obra de arte propiamente dicha es una actividad total que la persona que la disfruta aprehende, o de la que es consciente por el uso de su imaginación.

§ 7. Transición al Libro Segundo

Reuniendo las conclusiones de este capítulo y último, llegamos al siguiente resultado.

Al crear una experiencia o actividad imaginaria, expresamos nuestras emociones; y a esto es a lo que llamamos arte.

Qué es lo que significa esta fórmula, es algo que todavía no sabemos. Podemos anotarla palabra por palabra; pero sólo para evitar malentendidos. “Crear” se refiere a una actividad productiva que no es de carácter técnico. “Para nosotros” no excluye para otros; por el contrario, parece incluir eso; en todo caso, en principio. “Imaginaria” no significa de ningún modo nada como “ficticio”, ni implica que lo que pasa por ese nombre sea privativo de la persona que imagina. La “experiencia o actividad” parece no ser sensible, y no ser de ningún modo especializada: es un tipo de actividad general en el que el yo entero se halla implicado. “Expresar” emociones no es ciertamente lo mismo que suscitarlas. La emoción existe antes de que la expresemos. Pero a medida que la expresamos le conferimos un tipo diferente de color emocional; en un sentido, por lo tanto, la expresión crea lo que expresa, ya que esta emoción exactamente, con color y todo, sólo existe en tanto que es expresada. Finalmente, no podemos decir qué es “emoción”, excepto que con ello significamos el tipo de cosa que, en el tipo de ocasión de que estamos hablando, se expresa. Es aquí hasta donde podemos llegar con el método que hemos estado usando. Hasta ahora hemos tratado simplemente de repetir lo que todo el mundo sabe; todo el mundo, claro está, que esté

acostumbrado a tratar con el arte a distinguir el arte propiamente dicho del falsamente llamado así. Debemos empezar ahora a trabajar en una línea diferente. Nos encontramos ante tres problemas: tres incógnitas en la fórmula enunciada antes. No sabemos qué es la imaginación. No sabemos qué es la emoción. Y no sabemos qué clase de conexión hay entre ellas, y que se ha descrito diciendo que la imaginación expresa la emoción.

Deben tratarse estos problemas (y es esto a lo que me refiero al decir que debemos hacerlo en una línea diferente, no como hasta aquí concentrando nuestra atención en las características especiales de la experiencia estética, sino ampliando nuestra perspectiva, hasta donde se pueda, a fin de que abarque las características generales de la experiencia tomada en conjunto. En el capítulo introductorio se explicó que sólo así podemos esperar trasponer la etapa preliminar del establecimiento de un uso satisfactorio del término arte, para atacar el problema de definirlo.

En el Libro II, por lo tanto, empezaré de nuevo. Trataré de elaborar una teoría de la imaginación y de su lugar en la estructura de la experiencia tomada en conjunto, desarrollando lo que ya han dicho sobre ella conocidos filósofos. Al hacer esto no haré ningún uso de nada de lo que está contenido en el Libro I. Penetraré, por así decirlo, desde una dirección muy diferente hasta el mismo punto que los esbozos superficiales del Libro I han más o menos develado. Una vez que estas dos líneas de investigación estén completas, deben coincidir, y su unión debe producir una teoría del arte, que se expondrá en el Libro III.

VI. LA ESTETICA DE LA FORMATIVIDAD Y EL CONCEPTO DE INTERPRETACION (Umberto Eco)

Comentarios preliminares

Este texto corresponde a la autoría de Umberto Eco, reconocido semiólogo italiano y forma parte de su libro *La definición del arte*. En dicho libro, Eco pretende aproximarse, como su título indica, a definir el arte y para ello recurre a las diversas teorías estéticas. Una de ellas es la Teoría de la formatividad planteada por el esteta italiano de mediados del siglo pasado, Luigi Pareyson, misma que plantea a grandes rasgos que toda realización humana posee un carácter intrínsecamente artístico.

Pero la teoría de Pareyson aparece en todo el texto de Eco aderezada con referencias a la teoría de la expresión planteada por Benedetto Croce, otro esteta italiano, pero este de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, para quien el arte es intuición del Espíritu, el cual sólo puede expresarse a través de los sentimientos. La teoría de Pareyson, al igual que la de Croce propone la intuición como mecanismo para la creación del arte. Pero mientras para Croce, el artista debe intuir el espíritu del arte a través de sus sentimientos, para Pareyson la intuición es trabajo aproximativo, indagación de la forma, es decir, se intuye no el espíritu sino la forma que deberá adquirir la cosa formada.

Se ha de recordar siempre que Pareyson concibe toda actividad humana con carácter artístico, por lo que la actividad creativa siempre es acción y pensamiento y no actividad espiritual como afirma Croce. En ese sentido, formar la forma del arte, lleva a Pareyson a determinar tres tipos de acciones que como se podrá ver comportan una diferencia esencial con lo planteado por Croce. Se trata del compromiso ético que tiene el artista al formar al arte tal cual, es decir, se refiere a la acción consciente del artista para formar la forma del arte según la intuye; a este aspecto le llama "moralidad". En segundo lugar, Pareyson

define al compromiso afectivo del artista con su acción creativa, al que nombra “sentimiento”. Y por último, refiere al compromiso crítico del artista, al que también denomina “inteligencia”. Como se puede observar, estos tres aspectos de la actividad creativa distan mucho de la concepción pasiva que maneja Croce sobre la intuición.

De los conceptos clave de la Teoría de la formatividad de Pareyson, el de arte remite a la idea de organismo vivo y autónomo; se trata de una forma pura o pura formatividad. A la creación artística la concibe como acción formante o expresión donde se asienta el modo personal de formar del artista, que el autor llama “estilo”. Crear para este autor, es la manera que el artista tiene de “mostrarse” en la obra, y eso lo hace intuyendo la forma que le es revelada en la acción misma de crear, es decir, en la experimentación y el contacto constante con la materia.

Por materia, Payreson entiende toda la realidad exterior sobre la que trabaja el artista, desde el material hasta el saber acumulado, los géneros, los discursos, los instrumentos, los lenguajes, etc. De ahí que formar sea un acto creativo en el que el artista se ejercita como creador y se prepara así para intuir la forma armónica y dinámica a la que el objeto de arte le guiará. El ejercicio de formar se convierte en un inventar las leyes de la obra, mediante un hacer intencional y aproximativo que está guiado por la manera en que la obra habrá de ser.

Como se puede observar, esta compleja teoría si bien resulta verdaderamente novedosa para la concepción estética de su tiempo, plantea a Payreson graves problemas filosóficos ya que su naturaleza idealista termina por plantear una concepción metafísica de la creación artística. No obstante, es el concepto de interpretación lo que hace a la teoría de Pareyson, una teoría básicamente comunicativa. La interpretación en Pareyson se da tanto en el proceso de creación como en el de consumo y es llevada a cabo mediante lo que el autor denomina “afinidad”. La afinidad, entonces, se convierte en el mecanismo que

permite establecer las indagaciones de artistas y públicos en función de la relación comunicativa que tiene lugar a través de la creación y de la experiencia estética del lector.

Como se podrá notar más adelante, "formar" para Pareyson es un modo de actuar, y el actuar siempre es interpretación de uno mismo o en relación con los otros. Esto es lo que verdaderamente otorga sentido comunicativo a esta teoría.

La estética de la formatividad y el concepto de interpretación

Umberto Eco

Texto publicado en Eco, U. (1990). *La definición del arte*. México: Editorial Martínez y Roca, pp.13-34.

Una investigación acerca de los problemas estéticos tiene necesariamente que partir de lo que ha constituido la experiencia crociana: entre otras cosas porque una de las características de esta doctrina fue la de afirmarse no sólo entre los filósofos, sino, fundamentalmente, entre todos aquellos que hacen profesión de crítica literaria y artística en general, y que no pretenden de la disertación estética tanto la resolución de los más arduos problemas metafísicos, como una iluminación acerca de los fenómenos artísticos que constituyen el objeto de su análisis así como ciertas indagaciones generales acerca del carácter, los límites, y el valor del ejercicio completo de lectura que tienen entre manos. Pero, al mismo tiempo, no debe ignorarse que el triunfo de las teorías crocianas contribuyó a circunscribir una amplia zona de la cultura estética italiana en una especie de ámbito provinciano, apartándola de una serie de investigaciones que se iban desarrollando en otros países. Y aunque toda esta problemática era rechazada no tanto por cerrazón mental cuanto por el convencimiento de haber ya alcanzado y superado sus

límites, esto no impide que durante años hayamos permanecido con frecuencia al margen de una batalla de las ideas expresada en un lenguaje que nos iba resultando cada vez más extraño.

Una concepción del arte como hacer, hacer concreto, empírico, industrial, en un contexto de elementos materiales y técnicos: un concepto del fenómeno artístico como organismo regido por toda una legalidad estructural, concepto que ignoraba y, en cierto sentido, superaba la diferencia entre poesía y literatura, y en algunas doctrinas incluso la diferencia entre arte y artesanado; el demorarse en discusiones de preceptiva, la valoración del elemento "inteligencia" en aquel contexto creador que se nos había definido como exclusivamente fantástico: todo esto y otros razonamientos engendraban desconfianza y reservas; y, en cualquier caso, apuntaban un mundo de problemas que la estética crociana parecía haber resuelto, al menos confiándolos al ámbito de los pseudo-problemas.

Hasta estos últimos decenios no se ha producido en Italia (aunque ya en épocas de Croce hubo pensadores que intentaron soluciones personales; basta citar el nombre de Baratonno) un florecimiento de la investigación orientada a la reconsideración de las últimas experiencias estéticas europeas y americanas, desde Bergson hasta Dewey, desde las experiencias de la *Allgemeine Kunstwissenschaft* y de los teóricos de la *Einfühlung* hasta los desarrollos de la fenomenología y de las investigaciones sociológicas encaminadas a una atenta consideración de todos los fenómenos de la evolución del gusto y de los estilos.

En el contexto de este fenómeno la "estética de la formatividad" de Luigi Pareyson¹⁶ ocupa un lugar destacado, tanto por la amplitud del intento como por la forma característica con que el autor (sin dejar de mantener un diálogo vivo con los temas de la estética idealista

¹⁶ Esbozada en una serie de ensayos aparecidos entre 1950 y 1954 en la revista "Filosofía", la teoría de la formatividad halla su formulación orgánica en *Estética - Teoría della formatività*, Turin, ed. de "Filosofía", 1954; 2. Ed. Bologna, Zanichelli, 1960.

italiana) asume los resultados y la aportaciones de gran parte de los estudios extranjeros contemporáneos, y al mismo tiempo saca provecho de esas experiencias concretas de trabajo que son las poéticas y que, aunque constituyen el programa operativo de un artista o de un crítico (con lo que resultan incapaces de explicarnos el concepto del arte en general y la obra misma de los demás artistas, lo cual es tarea de la estética, en cuyo seno todas las poéticas hallan su justificación), ofrecen, sin embargo, un precioso repertorio de perspectivas, indicaciones, experiencias artísticas vividas, ofreciendo por ello al filósofo un material indispensable de elaboración.

En el contexto de este punto de vista estético, amplio y nada provinciano, analizaremos la teoría de la formatividad de Pareyson, la cual, a la solución idealista del arte como visión, opone un concepto de arte como forma, en el que el término forma significa organismo, formación del carácter físico, que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias: y a un concepto de expresión que opone el de producción, acción formante.

1. La formatividad

Toda la vida humana es para Pareyson invención, producción de formas; toda la laboriosidad humana, tanto en el campo moral como en el del pensamiento y del arte, da lugar a formas, creaciones orgánicas y terminadas, dotadas de una comprensibilidad y autonomía propias: son formas producidas por el trabajo humano tanto las construcciones teoréticas como las instituciones civiles, las realizaciones cotidianas y los hallazgos de la técnica, así como un cuadro o una poesía.

Al ser toda formación un acto de invención, un descubrimiento de las reglas de producción de acuerdo con las exigencias de la cosa que ha de realizarse, queda por consiguiente, afirmado el carácter intrínsecamente artístico de toda realización humana. Revalorizada la dimensión artística de toda producción de formas surgía, a pesar de todo, la necesidad de hallar un principio de autonomía que

diferencie la formación de la obra de arte de cualquier otro tipo de formación. La filosofía idealista crociana, definiendo el arte como intuición de sentimiento, había claramente afirmado cómo, por consiguiente, aquel no era moral ni era conocimiento. Pareyson, por el contrario, parte de un concepto personalista de unitotalidad de la persona, la cual especifica, en cada ocasión, su actividad formante en dirección especulativa, práctica, artística, permaneciendo siempre –unitariamente- pensamiento, moralidad, formatividad: “Sólo una filosofía de la persona es capaz de resolver el problema de la unidad y distinción de las diferentes actividades, ya que explica, en base al carácter indivisible y a la iniciativa de la persona, cómo toda operación exige siempre tanto la especialización de una actividad como la concentración de todas la demás; si el actuar perteneciera al espíritu absoluto, no existiría diferencia entre las diferentes actividades y todas se reducirían a una sola”. Por ello, del mismo modo que en una operación especulativa interviene el compromiso ético, la pasión de la investigación y un sabio carácter artístico que guía el proceso de la investigación y la disposición de los resultados, así en una operación artística interviene la moralidad (no como norma exterior de las leyes vinculantes, sino como compromiso que hace concebir el arte como misión y deber, impidiendo concretamente a la formación el surgir otra ley que no sea la de la obra que ha de realizarse); por tanto interviene el sentimiento (pero no concebido como elemento exclusivo del arte, sino más bien como matiz afectivo que asume el compromiso artístico y en el cual se desarrolla), e interviene la inteligencia, como juicio continuo, vigilante, consciente, que preside la organización de la obra, control crítico que no es ajeno a la operación estética (“apenas empieza a manifestarse la reflexión y el juicio advertía Croce- el arte se disipa y muere...”) y no es tampoco el soporte de la acción creadora, fase de reposo y reflexión heterogénea para un pretendido momento puramente fantástico, sino que es movimiento inteligente hacia la forma, pensamiento que tiene lugar en el interior de la operación formante y se orienta a la realización estética.

Por consiguiente, dada esta coexistencia de actividades en la persona que actúa en su totalidad, lo que distingue el arte de las demás iniciativas personales es el hecho de que en aquél todas las actividades de la persona van dirigidas a una intención puramente formativa: “En el arte esta formatividad, que afecta a toda la vida espiritual y hace posible el ejercicio de las restantes operaciones específicas, se especifica a su vez, se acentúa en una prevalencia que subordina así todas las restantes actividades, asume una tendencia autónoma... En el arte la persona forma únicamente para formar, y piensa y actúa para formar y poder formar”.

Estas afirmaciones, y la definición del arte como “pura formatividad”, podrían originar equívocos, especialmente en el caso de que se asocia el término forma a rancias querellas de forma-contenido o forma materia, pero toda presunción de un estéril formalismo sucumbe cuando se refiere a un concepto de forma como organismo, cosa estructurada que en cuanto tal lleva a la unidad elementos que pueden ser sentimientos, pensamientos, realidades físicas, coordinados por un acto que tiende a la armonía de esta coordinación, pero que procede de acuerdo con leyes que la obra misma –que no puede abstraerse de los mismos pensamientos, sentimientos, realidades físicas que la constituyen- postula y esboza en su hacerse.

Además “formar por formar” no significa formar la nada: contenido de toda formación específicamente tal es la misma persona del artista. Esto no quiere decir que la persona del artista entre en la obra como objeto de narración; la persona que forma se define como parte de la obra formante en calidad de estilo, modo de formar; la obra nos narra, expresa la personalidad de su creador en la trama misma de su consistir, el artista vive en la obra como residuo concreto y personalísimo de su acción. “La obra de arte pone de manifiesto en su totalidad la personalidad y espiritualidad originales del artista denunciadas, antes que por el tema y el argumento, por el modo personalísimo y único que ha evidenciado al formarla”.

Pierden así significado las discusiones acerca de los términos de contenido, materia, forma...Contenido de la obra es la persona misma del creador, la cual, al mismo tiempo, se hace forma, porque constituye el organismo como estilo (determinable en toda lectura interpretativa), modo en que una persona se ha formado en la obra y, al mismo tiempo, modo en el cual y por el cual consiste la obra, de forma que el mismo argumento de una obra no es más que uno de los elementos en los que se ha expresado la persona haciéndose forma.

2. La materia del arte

Un arte entendido como formación- para estudiar otro aspecto fundamental de la doctrina que estamos considerando- es un arte que no puede ignorar el carácter físico; la ilusión crociana de una figuración totalmente interior cuya extrinsecación física fuera un simple aspecto accesorio, dejaba virgen una de las zonas más ricas y fecundas del mundo de la creación. Croce unía inseparablemente la intuición a la expresión (y recordaba que no existe una imagen distinta del sonido o del color que puede expresarla; de forma que para él la imagen nacía ya como cuerpo expresado), pero esperaba la expresión de la extrinsecación. Como si la imagen pudiera surgir como sonido o color sin la existencia de un concreto ejercicio sobre la estructura física en formación como continua referencia, soporte y sugerencia. Por esto, contemporáneamente al florecimiento (y a pesar de la influencia) de la estética crociana, filósofos y artistas hacían objeto de un cuidadoso análisis sobre el problema de la materia en el arte, de ese diálogo con la materia, indispensable en toda producción de arte en el que la presencia de la estructura física como resistencia permite avances, obstáculos, sugerencias de acción formativa.

Son estos los problemas que preocupan a Pareyson, analizando con agudeza esa actividad dialogal a través de la cual el artista, limitándose frente al obstáculo, halla su más auténtica libertad. Porque de la confusión de las aspiraciones vagas pasa al problema concreto

de las posibilidades del material con que se enfrenta, cuyas leyes va poco a poco traspasando al cuadro de una organización que las convierte en leyes de la obra. Análisis este que se realiza en base a una amplia documentación de experiencias de artistas, que van desde Flaubert a Valéry y Strawinsky, con lo que la definición teórica nace de un precioso repertorio de soluciones formativas.

La materia, por lo tanto, como obstáculo en el que se ejercita la actividad creadora, resuelve la necesidad del obstáculo en leyes de la obra. Establecida esta definición general, uno de los aspectos más característicos de la doctrina de Pareyson consiste en haber referido al concepto de materia todas aquellas diversas realidades que chocan y se interfieren en el mundo de la producción artística: el conjunto de los “medios expresivos”, las técnicas transmisibles, las perspectivas codificadas, los diversos “lenguajes” tradicionales, los instrumentos mismos del arte. Todo esto viene asumido bajo la categoría general de “materia”, realidad exterior sobre la que trabaja el artista. Una antigua tradición retórica puede ser asumida al mismo nivel que el mármol sobre el que se esculpa: como obstáculo elegido para comenzar la acción. La misma finalidad a la que aparece destinada una obra funcional debe considerarse como “materia”, un conjunto de leyes autónomas que el artista ha de saber interpretar y reducir a las leyes artísticas.

Nos acude ahora a la memoria una contraposición que Tilgher establecía entre Croce y Valéry: “Croce hace de la actividad poética algo que va creando sucesivamente su metro y su ritmo, su ley; Valéry afirma que la verdadera poesía sólo sale a la luz en lucha contra el obstáculo constituido por la métrica y el lenguaje tradicionales”. Pues bien, de acuerdo con la estética de la formatividad, el artista, formando, inventa efectivamente leyes y ritmos nuevos, pero esta originalidad no nace de la nada, sino como libre resolución de un conjunto de sugerencias que la tradición cultural y el mundo físico han propuesto al artista bajo la forma inicial de resistencia y pasividad codificada.

De todo lo dicho se desprende otro aspecto de la doctrina estética de Pareyson: la producción artística consistirá en un *intentar*, un proceder a través de propuestas y esbozos, pacientes interrogaciones de la “materia”. Pero esta aventura creadora tiene un punto de referencia y un término de comparación. El artista procede a través de intentos, pero sus intentos están guiados por la obra tal como habrá de ser, que bajo forma de llamada y exigencia intrínseca a la formación orientan el proceso productivo: “el intentar, por lo tanto, dispone de un criterio, indefinible pero sumamente sólido: el presentimiento de la solución...la intuición de la forma”.

3. La forma formante y el proceso formativo

Nos enfrentamos con el concepto de “forma formante” que introduce en la estética de Pareyson graves problemas filosóficos y, prospectando un concepto de “obra” como guía a priori de la propia realización empírica, deja paso a numerosas discusiones de carácter metafísico, esa metafísica de la figuración a la que el autor se refiere en el transcurso de la obra. Llegados a este punto podría pensarse que, en el convencimiento de una legalidad autónoma de las formas, se anule la personalidad concreta de cada artista en particular. Es muy fácil, en efecto, permanecer en un principio desorientados ante afirmaciones como aquella según la cual la obra existe preliminarmente como “brotes”, germen que ya lleva en sí posibilidades de expansión de una determinada forma, con lo que el brote es la obra *in nuse*. Pero la metafísica de la figuración aparece aquí equilibrada por el carácter “personalista” del pensamiento de Pareyson (hasta el punto de que este segundo aspecto prevalece decisivamente sobre el primero): el brote es válido, asume todas sus posibilidades, se hace fecundo sólo en el caso de ser recibido, comprendido, asimilado por una persona. Una pincelada, un acorde musical, un verso (el primer verso de Valéry que determina todo el desarrollo del poema...), son brotes de formación que, por el sólo hecho de ser y consistir como premisas de

una posible figuración, presuponen un desarrollo orgánico de acuerdo con normas de coherencia; pero estos brotes resultan fecundos sólo en el caso de que el artista los asuma y haga suyos, y haga de la coherencia postulada por el brote su propia coherencia y de las diversas direcciones a las que este puede virtualmente aspirar elija la más afín a él, con lo cual resultará la única realizable.

Así esta dialéctica *artista-forma formante* –que puede suscitar el temor de hallarnos ante una Obra como entidad autónoma hipostatizada o, viceversa, frente a una personalidad que impone su propio arbitrio a una realidad que, idealistamente, se constituye con un acto de selección– se basa, por el contrario, en un concepto objetivo de la naturaleza y en el convencimiento de una profunda afinidad entre el actor humano y las leyes naturales de las formas; las formas en un constituirse de acuerdo con una intencionalidad natural que no se opone a la intencionalidad humana, ya que esta podrá hacerse productiva sólo en el caso de que interprete aquella, e, inventando leyes de formación humana, no se oponga a la formatividad de la naturaleza, sino que la prolongue. Y es precisamente este carácter azaroso e interrogante de la acción formativa lo que permite más adelante a Pareyson páginas densas y agudas sobre el valor de la improvisación y de la ejercitación, como estudio de las posibilidades contenidas en “la materia”, y deja paso a un nuevo planteamiento del problema de la inspiración, al margen de los esquemas románticos y dionisiacos.

Una vez realizada, autónoma y armónica en todas sus partes, la obra se planteará como modelo realizado; y el autor nos ofrece páginas válidas acerca de la coherencia interior de la obra y de esa llamada que el todo lanza a las partes orientadas a la unidad: análisis que pudiera parecer abstracto, pero que ofrece al crítico preciosas indicaciones sobre problemas de interpretación planteados por obras que han sobrevivido parcialmente al tiempo y sobre la naturaleza y el potencial formal del “fragmento”. En este contexto se formula también

un nuevo punto de vista de los problemas crocianos acerca de la oposición entre “estructura” y “poesía”, ya que todas las partes de la obra son consideradas no en función del organismo artístico como forma total, en el que los distintos “fragmentos” tiene valor “estructural” (y aquí utilizamos el término estructura como sinónimo de forma, de organismo artístico), porque también estos gozan de la perfección y de la legalidad de la forma en la que intervienen. En efecto, lo que confiere una base unitaria a todo este planteamiento teórico es el presupuesto fundamental en el cual la forma, una vez autónoma y realizada, puede ser contemplada en su perfección sólo si se considera *dinámicamente*. Por otra parte, la contemplación estética no es de hecho más que una consideración activa que rehace el proceso que dio vida a la forma; la obra se no da como narración definida de lo que fue su hacerse: “la forma es el mismo proceso en forma conclusiva e inclusiva y por lo tanto no es algo que pueda separarse del proceso del que es perfección, conclusión y totalidad”. Es “memoria actual” y “reevocación permanente” del movimiento productivo que le dio vida. Sólo si la considera dinámicamente la obra podrá ofrecerse como modelo para inaugurar una genealogía de estilos: modelo, no módulo, porque el módulo es esquema aceptado servilmente y engendra la afectación, mientras que el modelo es propuesta operativa que inspira operaciones siempre nuevas. Se justifica así el valor “operativo” de las escuelas, de los ejercicios de imitación, de las mismas preceptivas; como, por otra parte, la consideración dinámica de la obra explica los ejercicios de crítica comparada, histórica y filológica, las investigaciones de los antecedentes de la obra, investigación que no tiende a una reevocación erudita sino al esclarecimiento del proceso vivo por el cual la obra se hizo tal como aparece, para apuntar, por lo tanto las razones dinámicas de su aparición.

4. De la crítica de Croce a la teoría de la interpretación

Pero donde este presupuesto dinámico y progresivo resulta particularmente importante es en el planteamiento del concepto de interpretación. Concepto central en la estética de la formatividad, precisamente porque decide la integración entre un mundo de formas dotadas de legalidad autónoma- tanto el mundo de las formas humanas como el de las formas naturales- y la presencia de una actividad humana que no es sólo actividad formante sino también actividad interpretativa, hasta el punto de que un aspecto no puede separarse de otro, ni el concepto de forma puede comprenderse en toda su dimensión si no se pone en tela de juicio la relación entre la forma y el conocimiento que se tiene de ella.

La teoría de la interpretación es quizá la que ha suscitado las discusiones más vivas (las más polémicas, sin lugar a duda) sobre el tema de la estética de la formatividad¹⁷ y esto por dos razones, una más accidental y exterior, pero la otra central sin duda alguna.

Por una parte el problema de una "lectura" de la obra, ya se refiera al juicio crítico o al asentimiento instintivo del gusto, interesa directamente no sólo a los filósofos sino también a los críticos, a los lectores de cualquier nivel, y, por lo tanto, halla una audiencia mayor y se presta más a ser referido a experiencias personales concretas. Por otra parte (y la conclusión se refiere directamente a los críticos, y a los "consumidores" de las obras de arte) esta teoría de la interpretación implica una ecuación más bien llamativa: tanto la contemplación común de la obra de arte como el razonamiento crítico interpretativo especializado sobre ella, no son tipos de actividad que se diferencien por la intención o el método, sino distintos aspectos del mismo proceso de interpretación; se diferencian por la conciencia y la intensidad de la atención, la capacidad de penetración, por una mayor o menor maestría interpretativa, pero no por sus estructuras substanciales.

¹⁷ Citaremos la polémica con Mario Fubini aparecida en "Revista di estética", mayo-agosto de 1957.

Pero para comprender a fondo el desarrollo de este concepto será de gran utilidad seguirlo tal como se ha ido configurando poco a poco en el pensamiento de Pareyson, refiriéndose a aquella crítica de la noción crociana de interpretación publicada en 1953 y que fue después perfilándose definitivamente en la Estética¹⁸.

En aquel artículo Pareyson examinaba las opiniones de Croce aplicadas a la ejecución teatral y musical. Con respecto al primer caso Croce consideraba originalmente que la interpretación de un drama o la declamación de un poema eran obras nuevas y distintas con respecto a la obra original; del mismo modo que en la traducción, también en este caso, tras un “primer momento” en que el actor o recitador evocaba la obra original, en base a este “antecedente” o “punto de referencia” se desarrollaba el “segundo momento”, la traducción propiamente dicha, expresión de la personalidad del intérprete y, por lo tanto, obra nueva y “nuevo canto”. En lo que respecta a la ejecución musical, Croce la comparaba a la memorización que el poeta hace de su propia poesía, por lo tanto, no traducción en obra nueva sino re-creación de la obra original. Pero al mismo tiempo que esta explicación admitía la permanencia de la obra en la ejecución, negaba toda aportación personal del ejecutor. La ejecución musical se presentaba como una reevocación que transcurría por los senderos de una investigación filológica encaminada a otorgar a la obra el único rostro posible.

En primer lugar Pareyson –precisamente en base al principio crociano de unidad de las artes– observa cómo el concepto de ejecución debía hacerse extensivo a todas las artes, porque ejecución era también la lectura de una página de poesía, la adecuada iluminación de una estatua, la representación de un drama; es cierto que la analogía se revestía de comportamientos diferentes frente al brote sígnico y de una distinción entre artes orientadas a una escritura convencional y las que están totalmente presentes en su estructura

¹⁸ Il concetto di interpretazione nell'estetica crociana, publicado en “Revista di filosofia”, III, 1953.

física, pero todas estas “apariencias” no le parecen a Pareyson definitivas, porque todo tipo de obra requiere una ejecución- aunque sea puramente interior- que la haga revivir en la experiencia del consumidor. Son estas observaciones las que hacían viva la exigencia dinámica antes apuntada.

Si Croce pensaba que la ejecución de un drama era ya traducción, como si el drama propiamente dicho consistiera en la obra escrita y el trabajo del actor se sumase a título de innovador, esto es precisamente consecuencia de su olvido del problema de la materia, la maestría propia que especifica todo arte determinado y condicionado en gran medida a la realización de la obra. Pareyson observa, por el contrario, cómo, por ejemplo, en el drama es precisamente la adopción de la materia teatral la que obliga al autor a concebir el mismo texto escrito en continua referencia a los problemas técnicos de la representación, previendo los gestos, los decorados, la luces, en contacto con el público. El actor teatral constituye su texto como una suma de indicaciones para una ejecución de la obra propiamente dicha. Y al introducir esta revaloración de la materia y de la técnica en el arte, que será una de las características de su teoría de la formatividad, Pareyson reducía también en este caso la aparente “traducción” a un acto de ejecución en el sentido arriba señalado.

No podemos olvidar que el concepto crociano no lograba evitar una antinomia: la ejecución resultaba fiel a la obra o bien expresión de la personalidad del ejecutor. En la perspectiva crociana no era posible la coincidencia entre la unidad de la obra y la multiplicidad de sus ejecuciones. Pareyson observa cómo la razón de la antinomia consistía precisamente en el frustrado reconocimiento de una pluralidad de personas en diálogo con la fisicidad concreta de las cosas. Para Croce “el espíritu no interpreta ni ejecuta, porque, o crea nuevas obras o revoca lo que ha creado”; incluso en las últimas fases de desarrollo de su pensamiento, incluso después de haber modificado algunas de las

soluciones que aquí hemos apuntado, Croce no logró nunca liberarse de esta antinomia.

La doctrina de la cosmicidad de la poesía replantea el concepto de recreación, pero también en este caso la personalidad del intérprete, en vez de justificar las diferentes interpretaciones, queda absorbida en el universo de la obra que es ya en sí misma todo posible sentimiento de sí. Pareyson trataba por el contrario de subrayar el carácter libremente activo del hombre que se sitúa ante la obra y, discutiéndola, la comprende y comprendiéndola manifiesta, sin embargo, su propia personalidad.

Esta concepción presupone evidentemente una fundamentación filosófica que en el ensayo citado sólo se mencionaba de pasada y en virtud de la cual la teoría de la interpretación, propuesta entre líneas y en antítesis de las afirmaciones crocianas, podía no resultar del todo esclarecida. La perspectiva cambia si examinamos estos conceptos a la luz de su obra posterior¹⁹.

5. Gnoseología de la interpretación y metafísica de la figuración
Aquí Pareyson propone una doctrina del conocimiento que puede definirse como una “gnoseología de la interpretación”. En la perspectiva de un actuar humano entendido como “formativo” (actividad- como ya hemos dicho- en la que la persona íntegra, pensamiento, moralidad y carácter artístico, se va especificando una vez tras otra en la creación de formas de pensamiento, de moralidad y de arte). El mismo proceso cognoscitivo se realiza como intercambio continuo entre los estímulos que la realidad ofrece como “brotes” y las propuestas que la persona expone acerca del brote para clarificarlo en forma.

Un proceso que sea a la vez intento de aproximaciones y retornos –y no de una recepción mecánica ni mucho menos de una

¹⁹ V. Estética, cit y la ponencia L_ Interpretazione dell'opera d'arte presentada en el III Congreso Internacional de Estética, Venecia, 1956 (Cfr. Actas del III Congreso Internacional de Estética, Turín, 1957).

creación idealista- que podría a primera vista recordar las doctrinas de la interacción y de la transacción si no se diferenciase en la base misma presuponiendo –como garantía de la objetiva estabilidad del brote como forma ya definida y sólo libremente interpretable– esa “metafísica de la configuración” que ya hemos apuntado.

La metafísica de la configuración presupone la presencia de un configurador que ha constituido las formas naturales precisamente como brotes de interpretaciones posibles, no brotes amorfos ni casuales, sino brotes densos de intención, así como, desde el punto de vista del proceso interpretativo, son brotes las diversas obras de arte que contemplamos, y, por lo tanto, son brotes las “formas”, porque es propio de la forma el no ser algo terminado y definitivo de una vez para siempre, sino una posibilidad de perspectivas siempre nuevas, algo “definido que encierra una infinidad”.

La metafísica de la figuración ocupa un lugar importante en el cuadro de la estética de Pareyson; frente a una dialéctica gnoseológica de brote e interpretación, aquella interviene de forma indispensable para cualificar la noción de brote, fundamentándola metafísicamente. Esto no significa, como se ha dicho, la determinación de su objetividad unívoca y su clausura definitiva en el sentido en que se movería un realismo de tipo “clásico”, sin embargo significa la determinación, tras el primer brote, no de un universo casual que puede recibir orden solamente de la propuesta interpretativa del hombre, pero que encierra ya en sí posibilidades concretas de orden en virtud de una intención que la organiza. Un problema de este tipo es sin duda ineludible, ya que se trata de esclarecer la relación de inherencia, entre el hombre y el mundo, el problema mismo del mundo, de su consistencia y de la medida en que puede ser pensado independientemente de su relación con el hombre.

A una cuestión de este tipo la respuesta metafísica es una de las posibles; a quien, como es el caso del que esto escribe, le parecía útil mantener una actitud de sospecha frente a la posibilidad de un

razonamiento metafísico, pudieran plantearse otras soluciones (evidentemente no satisfactorias para el metafísico), por ejemplo, una definición de las relaciones hombre-mundo a través de puras hipótesis metodológicas, tratando por lo tanto de determinar el fundamento de la relación no en la naturaleza metafísica de sus polos, sino precisamente en la posición de una relación interactiva, fundamentalmente ambigua, posible, abierta y progresiva, de la que no se ofrece una definición última, pero cuya definición no es otra cosa que la serie sucesiva de las definiciones parciales, operativas, hipotéticas, que se intentan una vez tras otra, estableciendo, por último, el fundamento de la relación misma en el hecho de que sus polos son válidos sólo en la medida en que están en relación y participan de la misma no-definitud de la relación.

Ahora bien, ¿Hasta qué punto el hecho de que la teoría de la formatividad es decisiva para una respuesta final en términos metafísicos, condiciona toda la estructuración de la estética y de su validez, incluso para quien no está dispuesto a llegar a conclusiones metafísicas? El problema, así planteado, podría resultar más bien burdo y la única respuesta posible sería entonces que una doctrina debe considerarse en su integridad, y resulta siempre anti-histórico e imprudente querer separar lo aceptable de lo que no se comparte, lo que se considera válido de lo que podría parecer criticable. Pero la pregunta es válida si se tiene en cuenta una característica de la investigación estética contemporánea, característica positiva que en la estética de la formatividad parece ampliamente confirmada. Las estéticas tradicionales eran en el fondo estéticas de estructuras apriorísticas y por tal razón normativa, partían de una definición del concepto de Bello ligada a un planteamiento filosófico general y obligaban a reconocer como bello sólo lo que entraba dentro de estos esquemas; no escapaba a este condicionamiento la estética crociana que unía el reconocimiento de la belleza a la aceptación previa de una doctrina del espíritu y de sus actividades.

Parece, en cambio, característico de la estética contemporánea el no pretender ser ciencia normativa ni partir de definiciones apriorísticas, el haber renunciado, en definitiva, a basar las posibilidades de una actividad humana sobre presuntas estructuras inmutables del ser y del espíritu; pretende, por lo contrario, una fenomenología concreta y comprensiva de las distintas actitudes posibles, de las múltiples manifestaciones de los gustos y de los comportamientos personales, precisamente para explicar una serie de fenómenos que no pueden ser definidos con una fórmula inmovilizadora, sino sólo a través de un discurso general que tenga en cuenta un hecho fundamental: la experiencia estética está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto, de adecuaciones de estilos y criterios formativos; análisis de las intenciones, descripción de las formas a las que dan lugar, constituyen entonces la condición esencial para llegar a conclusiones generales que describan las posibilidades de una experiencia que no puede definirse normativamente²⁰.

Una estética de este tipo tiende, pues, a describir procesos formativos y procesos interpretativos, las formas y las “lecturas” que de ellas pueden ofrecerse, antes de haber dicho algo sobre el mundo como marco general de esta actividad. Naturalmente, alcanzando el punto crucial en el que la actividad interpretativa personal se encuentra con un brote que no es ya obra humana sino dato natural, este análisis se halla frente a problemas de tipo “metafísico” (o bien frente al rechazo de la metafísica), pero apenas el discurso vuelve a la interpretación de una forma originada por un acto humano, el problema se simplifica, dado que el “configurador” postulado por la existencia de las formas artísticas no es ya una idea metafísica, sino un dato empíricamente documentable.

Ocurre así con la estética de Pareyson un fenómeno que resultaría sorprendente si no pusiera de manifiesto una coherencia de pensamiento. En vez de demostrar, de acuerdo con modalidades

²⁰ Cfr. nuestro ensayo Sulla definizione generale dell arte.

típicamente escolásticas, la existencia de un Configurador metafísico mediante el recurso al dato experimental de la existencia de configuradores “artísticos”, Pareyson basa la posibilidad de la configuración artístico-humana (y de la interpretación de las formas configuradas) postulando la presencia de un Configurador metafísico o, lo que es lo mismo la necesidad de una normatividad cósmica cuyo proceso incesante se plantea como fundamento y posibilidad de la formatividad artística y de la percepción e interpretación de las formas.

Pero en esta oscilación continua entre una fenomenología de la formatividad humana y la fundamentación metafísica de esta misma actividad, el pensamiento estético de Pareyson permite al lector apropiaciones personales que no le traicionan aunque sólo sacan a la luz una perspectiva única, lo cual equivale a decir que incluso la teoría estética aquí propuesta es una forma que se ofrece como arranque de interpretaciones complementarias y exhaustivas al mismo tiempo.

Así, todo el que acude a esta estética para encontrar en ella la descripción de procesos de formación e interpretación de las formas en el ámbito de la intersubjetividad humana, se halla (por así decir) libre del compromiso metafísico que el autor asume como propio a un nivel posterior de su investigación; y este hecho explica la influencia ejercida por la estética de Pareyson incluso sobre aquellos que parecían interesados solamente por una teoría de las formas como productos de la cultura. Es decir, esta estética que por su propia cuenta, pone como límite el problema de la fundamentación “natural” de una experiencia “cultural” es válida incluso como guía para quien pretenda moverse en el puro nivel de las relaciones culturales.

Diríamos más: cierta forma de interpretar la estética de Pareyson –allí donde el autor no puede explicar el origen y la interpretación de las formas si no es recurriendo a la noción de una configuración metafísica que constituye su modelo- parece permitir al lector, a quien mueven otros presupuestos, ver en el acontecer puramente humano de

la interpretación de las formas el *modelo posible de una hipótesis metafísica de la configuración*. Entonces, donde Pareyson afirma que “metafísica de la configuración y estética de la forma están, por lo tanto, esencialmente unidas, porque solamente una metafísica de la configuración es capaz de fundamentar y justificar esa inseparable unión de producción, contemplación y contemplabilidad que exige el concepto de forma”, nosotros podemos invertir la perspectiva y afirmar que, allí donde entra en contacto la metafísica de la configuración y la estética de la forma, es precisamente en la experiencia de la interpretación de las formas de arte la que establece la posibilidad de una hipótesis metafísica del Configurador. Aunque justo es admitir que la respuesta del metafísico podría ser probablemente esta: sólo porque el mundo es objeto de una Configuración somos capaces de hacer arte y comprender el arte según las categorías de la configuración y de la interpretación, que reflejan la estructura profunda de lo real.

Lo cual significa, una vez más, que la metafísica de la configuración surge en el ámbito del pensamiento pareysoniano como un elemento coherente con todo el sistema, aunque –como ya hemos visto– el sistema, en cierta forma, permite “lecturas” prospectivas que saquen a la luz solamente el aspecto fenomenológico de “teoría de las formas de la cultura”.

6. La teoría de la interpretación

Admitamos ahora esta segunda posibilidad de lectura y volvamos a la fenomenología de la interpretación en la que nos habíamos quedado. Consideremos la forma como momento final de un proceso de configuración y punto de arranque para interpretaciones futuras: producto de un proceso de configuración la forma se estabiliza como reposo del proceso formativo que ha llegado a su propia conclusión, pero puesto que el ser forma la estabiliza precisamente como apertura a infinitas perspectivas, el proceso, al convertirse en forma, se convierte en una continua posibilidad de ser reconquistado interpretativamente;

puesto que sólo se consigue la comprensión e interpretación de la forma recorriendo de nuevo el proceso formativo, captando la forma en movimiento y no en estática contemplación. Más aún, la contemplación es precisamente un resultado de la conclusión de la interpretación, e interpretar consiste en situarse en el punto de vista del creador, en recorrer de nuevo su labor hecha de intentos e interrogantes frente al material, de recolección y selección de brotes, de previsiones de la que la obra tendía a ser por coherencia interna. Y así como el artista, partiendo de brotes todavía sin organizar, adivina el resultado que aquellos postulaban, así el intérprete no se deja dominar por la obra tal como se le presenta físicamente una vez concluido el proceso sino que, situándose en el comienzo del proceso, trata de comprender la obra tal como debía ser, comparando, con esta obra ideal (la “forma formante”) que va comprendiendo poco a poco, la obra tal como es en realidad (la “forma formada”) para juzgar sus semejanzas y diferencias. “La obra con respecto a su ejecución es al mismo tiempo idéntica y trascendente, idéntica porque se somete a ella y en ella encuentra su modo de vivir, trascendente porque constituye su estímulo, ley y juicio”. En este sentido es evidente que entre la simple lectura de una obra y el juicio crítico propiamente dicho no existe un salto cualitativo sino una simple diferencia de complejidad y compromiso: ambos son actos de interpretación, del mismo modo que también lo son la traducciones, las ejecuciones propiamente dichas, las transposiciones a otra materia, las mismas reconstrucciones de una obra incompleta o mutilada incluso –afirmación escabrosa aunque justificada, es cierto que excepcionalmente, por la práctica de críticos y de ejecutores– las correcciones realizadas sobre la obra en el momento de su ejecución. En todos estos casos se trata siempre de una interpretación que, volviendo a tomar desde el principio el proceso formativo, repite su solución incluso en el ámbito de circunstancias distintas.

La asimilación de contemplación, ejecución y juicio y los problemas que de él se desprenden, ha engendrado el temor de

que esta teoría no tenga en cuenta las diferencias reales de las diversas artes; un crítico americano, evidentemente muy sensible a los ciertamente importantes aspectos de la diferenciación empírica, consideraba que la unificación de todas las operaciones en torno a la obra en el concepto de interpretación corría el riesgo de ser arbitraria. En realidad consideramos que este criterio no cierra el camino a la discusión de las problemáticas internas de las distintas artes, permitiendo examinar las indudables diferencias de comportamiento operativo que separan, por ejemplo, una ejecución musical de una traducción o una restauración, con todos los modos de aproximación y las especiales disposiciones psicológicas que cada una de estas actividades entraña. Pero al proponer a un nivel más general el concepto de interpretación, creemos que Pareyson pretende solamente plantear una exigencia preliminar, que si se ignora nos haría correr el riesgo de no entender muchas de sus afirmaciones. La teoría de la interpretación adquiere su más completo significado sólo si va unida a la noción –ya mencionada– del estilo como modo de formar.

7. El estilo como modo de formar

La estética de Pareyson postula un universo cultural como comunidad de personas individuadas, existencialmente situadas en la medida en que están abiertas a la comunicación en base a una substancial unidad de sus estructuras. La forma mima sólo puede comprenderse si se concibe como acto de comunicación de una persona con otra. Una vez formada la forma no permanece como realidad impersonal, sino que se realiza como memoria concreta no sólo del proceso formante sino de la misma personalidad formadora.

El proceso de formación y la personalidad del formador coinciden en el tejido objetivo de la obra sólo como estilo. El estilo es el “modo de formar”, personal, inimitable, característico. La huella reconocible que la persona deja de sí misma en la obra, y coincide con el modo en que se forma la obra. La persona, por lo tanto, se forma en la obra:

comprender la obra es lo mismo que poseer la persona del creador hecha objeto físico.

Veremos que ha de tenerse en cuenta esto para no interpretar mal esa “formatividad pura” (el formar por formar) de Pareyson propone como característica específica del arte. La forma sólo se comunica ella misma, pero es en sí misma el artista hecho estilo. Teniendo en cuenta estas exigencias se invalidarían ciertas interpretaciones excesivamente naturalistas, organicistas de la formatividad. La persona forma en la obra “su experiencia concreta, su vida interior, su espiritualidad inimitable, sus reacciones personales en el ambiente histórico en el que vive, sus pensamientos, sus costumbres, sentimientos, ideales, creencias, aspiraciones”. Sin que esto quiera decir –ya lo hemos hecho constar– que el artista simplemente se narre a sí mismo en la obra; en ella se exhibe, se muestra como modo.

Por consiguiente, frente a las doctrinas que conciben el arte como modo de conocimiento (intuición órfica o sistema de clases simbólicas) la estética de la formatividad afirma, por el contrario, que (aunque no deja de ser legítimo que un artista proponga a través de la obra de arte una posición cognoscitiva personal o incluso simplemente, el oscuro sentimiento de una naturaleza de las cosas) el único y auténtico conocimiento que el artista verdaderamente intuye es el conocimiento de su personalidad concreta que se ha convertido en modo de formar.

Frente a las más actuales tendencias sociológicas (las que consideran el dato sociológico no como una categoría de juicio estético, sino como útil antecedente para un análisis de la obra, inadecuado para explicar el valor estético, que es el valor de la organicidad) la doctrina pareysoniana de la interpretación permite al crítico que pretenda especificar su propia atención sobre los valores socio-ambientales de la obra, aproximarse al ámbito histórico situacional a través de la personalidad del formador (y por consiguiente a través de los valores orgánicos de la obra), y servirse, por otra parte, de los

datos sociológicos para explicar razones, características y soluciones de la obra, siempre advirtiendo que los datos preliminares se han hecho constitutivos de la forma a través de la acción formativa que los ha resuelto en aspectos internos de dicha forma.

En oposición a la exigencia histórico-sociológica existe también la concepción estética (de origen fundamentalmente anglosajón: Eliot, Joyce, en sus últimas y extremas manifestaciones, los new critics) que defienden la impersonalidad de la obra de arte, y si en críticos como Eliot “impersonalidad” significa ante todo “huida de la emoción” (no efusión autobiográfico- sentimental, sino resolución del sentimiento inmediato en modos formales, “en correlaciones objetivas”), para otros muchos la obra se ha convertido en un tejido de presencias estilísticas, una especie de anónima y suprema “estrategia”, a menudo muy semejante a la *oeuvre* mallarmeana, que no muestra las circunstancias históricas de las que surge, sino que se propone como juego absoluto. La estética de la formatividad se opondría a tales concepciones precisamente por su acentuación personalista y dialogal: la teoría de la interpretación, en el momento mismo en que respeta la autonomía de la obra, no puede dejar de relacionarla con su contexto histórico, y exige al mismo tiempo que la obra continúe produciendo historia, la historia de las mismas lecturas.

8. Permanencia de la obra e infinidad de las interpretaciones

Por otra parte, es precisamente la polaridad de las personalidades concretas, el que da forma y el que interpreta, lo que permite a Pareyson basar la posibilidad de permanencia de la obra en la infinidad de las interpretaciones. Al dar vida a una forma, el artista las hace accesibles a las infinitas interpretaciones posibles. *Posibles*, no lo olvidemos, porque “la obra vive sólo de las interpretaciones que de ella se hacen”, e infinitas, no sólo por la característica de fecundidad propia de la forma, sino porque frente a ella se sitúa la infinidad de personalidades interpretantes, cada una con su modo de ver, de

pensar, de ser. La interpretación es ejercicio de “afinidad”, basada en esa fundamental unidad de los comportamientos humanos postulada por un mundo de personas (y postulada también, a nivel empírico, por la continua experiencia de comunicación de la que hacemos uso viviendo); la afinidad supone un acto de fidelidad a lo que la obra significa y de apertura a la personalidad del artista; pero finalidad y apertura son el ejercicio de otra personalidad, con sus alegrías y preferencias, sus sensibilidades y sus cerrazones. Y estos datos existenciales impedirían la interpretación si frente a ellos se erigiese un objeto cerrado y definido de una vez para siempre. Pero puesto que en la forma se organiza todo un mundo personal – y a través de él todo un mundo histórico-ambiental- de un modo cuya característica es precisamente la posibilidad de ofrecerse siempre bajo mil puntos de perspectiva, entonces las *situaciones* personales de los intérpretes pasan de ser *impedimentos* a ser *ocasiones* de acceso a la obra. Y todo acceso es una forma de poseer la obra, de verla en su totalidad, manteniendo la posibilidad, no obstante, de ser siempre contemplada bajo nuevos puntos de vista: “no existe una interpretación definitiva ni exclusiva, pero tampoco existe una interpretación provisional o aproximativa”. La persona se convierte en órgano de acceso a la obra y mostrando la obra en su naturaleza se expresa simultáneamente a sí misma; llega a ser a un mismo tiempo, podríamos decir, la obra y su modo de ver la obra.

Evidentemente estos conceptos filosóficos corren el peligro de caer en la abstracción siempre que no se pongan en relación con la experiencia crítica concreta; pero en este caso, al mismo tiempo que orientan y explican esta experiencia, dan razón de esta condición de peligro e inevitabilidad que es característica de la exégesis artística. A nivel teórico, naturalmente, los análisis de Pareyson tienen en cuenta un *optimum* de experiencia estética. Lo que aparece claro en este razonamiento acerca de la interpretación es, sin embargo, la íntima conexión, dentro de la obra, entre génesis, propiedades formales y

posibles reacciones de los consumidores; estos tres aspectos, que los formalistas del *new criticism* tratan de mantener perfectamente separados (interesándose, además, exclusivamente por el segundo), han de mantenerse necesariamente unidos en la estética de la formatividad. La obra es las reacciones interpretativas que suscita y éstas se realizan como recorridos del proceso genético interno (que es la resolución en estilo del proceso genético "histórico").

Esta doctrina puede naturalmente aplicarse a otros estudios, especialmente en el ámbito de esa serie de ramificaciones empíricas que constituyen más bien su versión en términos de metodología crítica; y podemos citar los estudios de semántica, la psicología de las reacciones estéticas, la estilística y la filología, el análisis de los contenidos como contribución a la historia de las ideas y de los lugares comunes, etc. Pero una estética, que se mueve a un nivel puramente especulativo, quiere ante todo abrir una posibilidad de justificación a todo tipo de aproximación crítica, a través de una fenomenología de las estructuras formales y la definición de sus campos de posibilidades.

1955-1958

VII. DE LA ESTÉTICA A LA FILOSOFÍA DEL ARTE Y VUELTA ATRÁS (Gerard Vilar)

Comentarios preliminares

En *De la estética a la filosofía del arte y vuelta atrás* Vilar hace un acercamiento a los planteamientos de la estética como disciplina, pero también como concepto. Interesa su análisis pues trae a colación, de forma breve, la discusión que en torno y a partir de la estética se ha dado en el campo de la filosofía y el arte y cómo esa discusión puso en su punto de mira la experiencia estética —que hoy es forma de conocimiento que se fundamentaba en lo sensorial—.

Así, este autor se remonta a la estética desde su fundación como disciplina y con Baumgarten como su precursor. Se adentra por ello también en la discusión que desde tiempos inmemoriales trató de separar y delimitar la cultura y la naturaleza, cuestión también debatida en otros campos científicos.

La cuestión de la necesidad de separar la cultura de la naturaleza iba en función del orden del pensamiento teórico-lógico, orden que Baumgarten no consigue romper pero que logra distraer a partir de nombrar a la estética como experiencia, es decir, posibilidad de obtención de conocimiento.

A partir de entonces, otros filósofos pensaron la estética y la posible construcción de una ciencia: desde Kant, Schelling, Hegel, Wittgenstein hasta llegar a Danto y asomarnos al planteamiento de la pragmática estética como la salida que Nelson Goodman aportará al problema.

De esta manera, si la revisión de Vilar es de carácter histórico que se centra en la necesidad de pensar y establecer una teoría sobre donde asentar a la estética como la base de un conocimiento sensible, la importancia de este texto es que no sólo aporta datos históricos sobre cómo se ha pensado la estética, sino que Vilar plantea un diálogo con los distintos autores que analiza y apunta sus encuentros

y desencuentros con ellos. Por ello, en este texto podemos leer, de forma argumentada, un análisis sobre la necesidad de la experiencia estética como posibilidad de conocimiento y una reseña histórica de los avatares de la estética, el arte y la filosofía.

De la estética a la filosofía del arte y vuelta atrás.

Gerard Vilar.

Texto publicado en: Vilar, G. (2005), *Las razones del arte*. Madrid: Visor, Cap. 1, pp. 29-64.

La ontología del arte no fue en las primeras andaduras de la estética un tema que preocupara centralmente a los filósofos. Recordamos sintéticamente algunos elementos claves. La estética es una disciplina filosófica relativamente reciente. Lo es, por ejemplo, si la comparamos con otras áreas de la reflexión filosófica como la ética o la ontología, que son tan viejas como el pensamiento filosófico mismo. La estética nació con la Ilustración; es, pues hija del siglo XVIII, de ese siglo que creyó que el cultivo de la razón era el camino hacia la libertad de los individuos y los pueblos. La estética fue producto de la tentativa de dar cuenta de las distintas formas de experiencia accesible a los individuos entendidos como sujetos y por ende, de explicar el orden racional en el que estas experiencias se inscriben, objetivo teórico éste que caracterizaba a la filosofía de las luces. Para el filósofo del siglo XVIII, la capacidad de apreciar estéticamente las artes, la literatura, la música y la danza, así como muy especialmente lo que constituiría en cierta medida una novedad civilizatoria, las formas naturales y los países, era una capacidad propia del hombre culto y civilizado, y, por tanto, una expresión de la razón que había que esclarecer. La pregunta filosófica entonces fue: ¿qué es lo que diferencia a la experiencia estética de otras formas de la misma como la experiencia teórica (o

cognitiva), la experiencia moral (o normativa) o la experiencia religiosa y cuáles son sus eventuales conexiones con ellas? Exactamente con este presupuesto el filósofo alemán Baumgarten formularían en 1750 la primera definición de la estética como *gnoseología inferior*, como *scientia pulchre cogitandi*, ciencia del conocimiento sensitivo cuya categoría de valor es la belleza, análogamente a como la verdad lo es del conocimiento teórico. Y este es el mismo presupuesto que subyace a las diferentes indagaciones y, claro es, heterogéneas respuestas, de Shaftesbury, Hutcheson, Gérard, Alexander, Hume, Diderot, etc.; indagaciones que culminaron en la fundacional y enorme *Crítica de la facultad de juzgar* de Immanuel Kant, publicada en 1790.

Así, pues, y aunque, como es sabido, la filosofía se ha ocupado de problemas estéticos cuando menos desde los principios de Platón, el mérito de haber fundado la disciplina de la estética y haber fijado su campo y orientación disciplinario corresponde indudablemente al filósofo alemán Alexander Baumgarten quien en su *Aesthetica* (1750/58) puso las bases de la ciencia de la estética con ayuda de los instrumentos de la filosofía científica tal como habían sido desarrollados y refinados en la tradición leibniziana de su maestro Christian Wolf, instrumentos movilizados ahora para la fundación de esta disciplina²¹. Pues en realidad Baumgarten quiso aplicar la filosofía científica, sus métodos y sus procedimientos, al campo de lo estético para presentar esta esfera de modo claro y transparente, especialmente

a) como demostración de la especificidad y autonomía de lo estético frente a lo lógico, y

²¹ Gerard Raulet (ed) *Von der Rethorik zur Asthetik. Studien zur Entstehung der modernen Asthetik im 18. Jahrhundert*, Paris: Philia, 1995; Serge Trottein (ed), *L' esthetique nait elle au XVIIIe siecle*, Paris, 2000. Iluminadores de la revision positiva que hoy en día se esta haciendo de la obra fundadora de Baumgarten son los articulos recogidos en el dossier "Zur Aktualität der Asthetik von A. G. Baumgarten, Detusche Zeitschrift zur Philosophi", 49 (2001)2, 229-298.

b) como demostración de la específica racionalidad de dicha esfera frente a las descripciones irracionalistas de la misma²².

Contra la tiranía de lo teórico, lo estético fue subordinado durante mucho tiempo, considerado, tratado y valorado como inferior. Baumgarten, en cambio, pretende alterar esta situación y desplegar esta nueva disciplina con todos los medios y procedimientos posibles provenientes del campo mismo de la teoría. Ahora se hará valer lo estético como lo sensible, lo propio de la percepción, lo individual material que hay en todo conocimiento contra el imperio del concepto y de la idea²³.

Semejante proyecto de por si ambivalente. La sensibilidad, la percepción, la materialidad del conocimiento se sitúa ahora en el centro de lo conceptual y se conciben y se desarrollan con los medios conceptuales y los procedimientos expositivos geométricos característicos del discurso lógico-teórico. Contra lo abstracto y lo universal ahora se moviliza a lo individual, lo particular y lo sensible. Las «noeta» anteriormente favorecidas en exclusiva encuentran ahora la competencia de las recientemente descubiertas «aistheta». Y eso se realiza por medio del concepto, de la razón, con lo que éstos, concepto y razón, se colocan en situación de poder colonizar el reino de lo sensible.

El resultado buscado por el proyecto científico de Baumgarten es la imagen de una teoría que trabaja con el doble supuesto que permite combinar la tradición poética y retórica con una reflexión de nuevo cuño sobre el conocimiento sensible y ello en el marco de una

²² A Baeumler, Kants Kritik der Urteilskraft Ihre Geschichte und Systematik. Erter Band: Das Irrationalitätsproblem in der Aesthetik und Logik des 18 Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Halle, 1923. Reeditado por la Wissenschaftliche Buchgesellschaft de Darmstadt en 1967.

²³ Christoph Menke, "Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Aesthetik", en A. Kern-R. Sonderegger(eds), Falsche Gegensätze. Positionen gegenwärtiger Aesthetik Frankfurt: Suhrkamp, 2002.

«scientia cognitionis sensitivae» de la que ya en el primer párrafo de los *Prolegomena* se dice: «La estética (como teoría de las artes liberales, como doctrina del conocimiento inferior, como arte del pensamiento bello y como arte del pensamiento análogo de la razón) es la ciencia del conocimiento simbólico.»(B., 3)²⁴. Aquí queda claro lo que Baumgarten pretende con su definición. La estética es una ciencia «more geométrico», esto es, desarrollada con los procedimientos para exponer, argumentar y fundamentar una serie de conocimiento que pretenden tener validez. Pero no es una ciencia de lo lógico o del saber teórico lo que hay que exponer mediante el trabajo del concepto, sino una ciencia del «conocimiento sensible». En otras palabras, la ciencia de una forma de conocimiento específica en la que lo general no está en el centro ni es deducido o subsumido, sino que es conocimiento en el «modo peculiar» de lo particular o individual.

Esta definición elaborada por Baumgarten contiene la tesis en modo alguno obvia de que los actos de percepción sensible de los individuos humanos tienen carácter cognitivo, son conocimiento, de cuya naturaleza específica de la estética como disciplina científica tiene que ocuparse. Por consiguiente, en la teoría estética se tratan de indagar la «peculiaridad» del conocimiento sensible, esto es, indagar el derecho y la especificidad del conocimiento sensible caracterizado por ser un tipo de conocimiento independiente de la lógica. Esta independencia de la lógica es sancionada en el §13, en el que la articulación de la estética es concebida por analogía con la articulación de la lógica y el discurso de la lógica aparece como la «hermana mayor» de la estética (B., 9).

La determinación conceptual realizada por Baumgarten en el § 1 reúne de forma aditiva varios campos de la teoría: la teoría de las artes liberales, el arte del bello pensar, el arte del pensamiento

²⁴ Cito (B) por la edición Alexander G. Baumgarten, *Theoretische Aesthetik Die Grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetika" (1750-58)*, ed. De H.R. Schweizer, Hamburgo: Felix Meiner, 1988.

análogo a la razón (los clásicos temas de la tradición poético- retórica), así como la nueva teoría del conocimiento inferior («la gnoseología inferior»). Esta formulación aditiva de Baumgarten apunta a la amplitud del nuevo campo de investigación, pero también a la heterogeneidad de los nuevos campos y de los medios de conocimiento. Según el §640 de la *Metaphisica* bajo el «analogon rationis» se subordinan los siguientes conceptos: 1) «Inferior facultas identitates rerum cognoscendi» (la facultad inferior de conocer la identidad de las cosas); 2) «inferior facultas diversitates rerum cognoscendi» (la facultad inferior de conocer la diversidad de las cosas); 3) «memoria sensitiva» (la memoria sensible); 4) «facultas fingendi» (la capacidad de poetizar); 5) «facultas diludicandi» (la facultad de juzgar); 6) «expectatio casuum similium» (la espera de casos semejantes); 7) «facultas caracteristica sensitiva» (la facultad de indicar sensible) (B., 207). Todos estos conceptos introducidos por Baumgarten se refieren a competencias y capacidades que van conjugadas esencialmente con la acción cognitiva sensible y que en todas las teorías del conocimiento que se concentran en las denominadas capacidades intelectuales o cognitivas superiores tienen que ser dejadas sistemáticamente a un lado o ser tenidas en cuenta fácticamente sólo como capacidades al servicio del conocimiento «superior». Pero en el conocimiento sensible hay que tratarlas como competencias específicas, peculiares (no como capacidades independientes). Son las que permiten captar lo particular, lo individual, su especificidad y su constitución. A diferencia de las capacidades cognitivas «superiores», abstractas y universales, pueden hacer justicia a la peculiaridad de los fenómenos singulares.

El hombre que posee estas competencias, quien las ha ejercitado, entrenado y perfeccionado, esto es, el hombre que está en condiciones de reconocer de facto identidades concretas y diferencias entre las cosas en casos singulares, de juzgar lo singular, lo particular y de anticipar así como indicar correctamente, es la figura ideal de aquel «felix aestheticus» que inspira como idea regulativa

la «Estética» de Baumgarten. El «felix aestheticus» dispone de una serie de capacidades tales como la atención, la capacidad cognitiva, la intuición, la fantasía, la fuerza imaginativa, etc., que desarrolladas convenientemente le sitúan en las felices condiciones de poder hacer experiencias estéticas específicas así como expresarse adecuadamente, esto es, de acuerdo a los fenómenos singulares. En los §§ 47–61 estas competencias son examinadas una a una. En los epígrafes 62-77 se expone cómo se desarrolla este don natural que posee el «felix aestheticus» y le caracteriza como algo que puede ser entrenado y cultivado cuando no heredado. La figura del estético feliz como un hombre capaz de experiencias y cocimientos estéticos es importante, pues, como se dice en el § 27: «puesto que la belleza del conocimiento como capacidad del pensante bello no es ni más grande ni de más noble clase que las fuerzas vivientes del mismo, queremos ante todo cambiar en cierto modo el origen y la imagen originaria del hombre bello pensante, y con ello esbozar los rasgos esenciales del estético exitoso...» Este § 27 es al mismo tiempo programa y afirmación de tesis. Programa, porque anuncia lo que Baumgarten expondrá. Tesis, porque en él el significado fundamental y la función del aspecto subjetivo y activo del individuo que conoce y experimenta sensiblemente es proclamado asertóricamente. Sin estos individuos competentes para experimentar estéticamente el mundo, no hay ni vida perceptiva cognitiva, sensitiva, ni expresión artística, etc. La experiencia estética como base del conocimiento sensible y de las actividades poético retóricas es para Baumgarten a la vez receptiva y productiva, activa y pasiva, fiel al fenómeno significativo y creativa o imaginativa.

Baumgarten puede argumentar con el concepto de verdad estética porque la experiencia estética está dimensionada cognitivamente. La belleza es un aspecto de la verdad: «la tercera tarea en el campo del pensar bello es la verdad, y ciertamente la verdad estética, esto es: la verdad en tanto que es cognoscible sensiblemente...» (B.

53). En un punto calve de la argumentación, Baumgarten resume: «...que el estético que se esfuerza por la suprema verdad que puede ver prefiere en general en la medida que es posible las verdades más determinadas, menos universales, menos abstractas e individuales a las más grandes, abstractas y abarcadoras» (B., 69). La experiencia estética es, según esto, para Baumgarten conocimiento sensible en el que se trata también de la verdad, de verdades estéticas determinadas, concretas e individuales.

Es verdad que luego la teoría del arte de Baumgarten resulta decepcionante, ya que está pensada básicamente desde la literatura y desde los clásicos de la poética y de la retórica —Cicerón, Plinio, Longino, Quintiliano—. Así la exploración de la belleza y de los procedimientos creativos queda remitida a la perfección, que consiste en una forma de armonía resultante del acuerdo entre tres elementos básicos: contenido, orden y expresión. Cada uno de dichos elementos muestra un cierto número de propiedades que a su vez tienen que estar en equilibrio entre sí. Por ejemplo, las propiedades del contenido son la riqueza, la grandeza, la verdad, la claridad, la certeza y la vida. Todos ellos aparecen bajo dos aspectos que por su parte tienen que armonizar entre sí: en primer lugar, marcan el espíritu del artista y su estilo y, en segundo lugar, el tema de su obra. Las propiedades del orden y de la expresión no fueron elaboradas por Baumgarten. En suma, se trataba de una poética clásica poco conectada con su propia concepción de la estética, que fue su verdadera y aportación innovadora.

En Baumgarten en definitiva, se encuentran tentativamente esos dos elementos básicos de la primera etapa de la estética como disciplina:

- la teoría de la racionalidad, buscando explicar esta esfera aparentemente irracional y buscando dar cuenta de esa otra forma de conocimiento sensible, poético, artístico, y de la verdad retórica, opuesta a la verdad lógica; y

- la teoría del sujeto, buscando explicar el carácter central de las capacidades estéticas en la concepción del sujeto autónomo moderno.

Hay que tener bien claro, pues, que los problemas de la ontología del arte sólo ocupaban en esta concepción baumgartiana un papel secundario y que la estética filosófica se convirtió de la mano de Schelling y Hegel en filosofía del arte sólo mucho después. Esto se ve claramente en la filosofía kantiana, en la que encontramos la culminación sistemática de la andadura de la estética en su primera etapa, y que coincide en el punto álgido del paradigma mentalista de la filosofía, esto es, la filosofía de la conciencia y del sujeto. La monumental *Crítica del facultad de juzgar* de Immanuel Kant, publicada en 1790, refundó la estética en términos mucho más rigurosos y en parte completamente nuevos, aunque, de modo semejante a lo que hiciera en otras partes de su filosofía, abandonando o renunciando a algunos elementos muy centrales. En ella Kant da una respuesta racionalista, potente y sofisticada a quienes propendían a ver en la experiencia estética sólo subjetividad y relativismo. Para Kant la dimensión estética es una de las dimensiones fundamentales de la razón y del proyecto moderno de autonomía y libertades. Por ello la categoría central del discurso estético en la época era la de *gusto*, esa capacidad del individuo libre y culto de ejercer de un modo autónomo su propio juicio sobre los objetos estéticos, ya fueran naturales ya artísticos.

Pero a diferencia de la estética de Baumgarten, la estética kantiana fue a la vez una pésima filosofía del arte, surgida de necesidades sistemáticas de la filosofía crítica y, paradójicamente, elaborada por alguien sin apenas sensibilidad para lo estético y el arte ni interés por ellos más allá del desafío conceptual que representaban para su sistema del idealismo trascendental²⁵. Con sus reflexiones

²⁵ Resulta muy iluminador al respecto, leer los testimonios de quienes conocieron y trataron a Kant en vida: L. E. Borowsky/R. B. Jatchmann/E. A. Ch. Wasianski, I. Kant Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, pp. 50 y ss. 71 y ss y 145 ss. 244.

sobre la naturaleza del juicio Kant buscaba cumplir con diversos objetivos. Algunos de ellos son:

- 1) Incluir los fenómenos aparentemente irracionales de los placeres de la imaginación en el arte y la relación estética con la naturaleza en un esquema universal de la razón pura, de las facultades de la mente humana o del sujeto, con particular atención a lo que Kant denominada *Urteilkraft* o facultad de juzgar²⁶. El resultado es la defensa de una racionalidad específica del juicio estético y de la creatividad artística frente a la racionalidad teórica y la racionalidad práctica. Ello tiene como consecuencia
- 2) una teoría de la experiencia estética integrada en la teoría general de la experiencia en la que consiste la filosofía trascendental, pero en la que aquélla ocupa un lugar diferenciado de las demás formas de experiencia.
- 3) Una teoría del gusto y del arte integrada en el «proyecto de la ilustración» (o de la modernidad) que gravita en torno al concepto de autonomía del sujeto.
- 4) Fundamentar, a la vez que la autonomía del gusto, la evidente existencia de la comunidad del gusto, lo que Kant articuló entorno a la denominación *sensus communis aestheticus*. El gusto con sujeto colectivo como fenómeno sociológico, no resulta en Kant incompatible con el gusto puro individual y explica la necesaria *cultura* del gusto y de la capacidad de juzgar lo sublime (§ 29).

Más allá de las limitaciones históricas que condicionan a todo pensamiento y a las que aludiremos luego, la estética kantiana logró

²⁶ Para la centralidad sistemática de la teoría del juicio dentro de la filosofía crítica, véase el trabajo de B. Longuenese, *Kant and the capacity to Judge. Sensivity and the discursivity in the trascendental analytic of the pure reason*, Princeton, U. P.1998

algunos hitos conceptuales que la mantienen viva hasta el presente. El primero de ellos es la noción del gusto libre, no sometido a cánones o reglas. Como escribe Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar*: «No puede haber regla objetiva del gusto que determine, por medio de conceptos, lo que sea bello, pues todo juicio emanado de aquella fuente es estético, es decir, que su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto» (§17). Pero aunque no pueda haber una regla objetiva del gusto que fija en conceptos lo que es bello, subsumiendo los casos particulares bajo esa regla general si que es posible, en cambio, un juicio, denominado por Kant *reflexionante*, en el que sólo lo particular es dado y debe buscarse lo universal. Ese juicio, si es «puro», tiene las características de ser

- desinteresado y sin concepto, esto es, se trata de un juicio en el que se ha eliminado todo aquello personal del sujeto para que actúe como un sujeto en general y fundamente una imparcialidad del juicio;
- universal en el sentido subjetivo o estético, en el sentido de un voto que aunque está basado en la relación la satisfacción del sujeto no es meramente privado, sino que pretende la adhesión de todo el mundo;
- basado en la forma de una finalidad sin fin; y por último,
- necesario en sentido subjetivo o estético como juicio ejemplar de un sentido común estético.

El magistral análisis del juicio de gusto llevado a cabo por Kant cumple sobradamente con los cuatro grandes objetivos filosóficos que mencionábamos anteriormente. Pero como toda teoría estética, la de Kant se hallaba con una serie de limitaciones históricas y conceptuales, que, más allá de la pretensión de validez universal y temporal de resolver problemas, hacen de la teoría kantiana de la experiencia estética, como de toda teoría filosófica, también una hija de su tiempo y de su autor. Sólo mencionaré cuatro aspectos o conceptos singularmente relevantes, dada la situación de la experiencia estética en el presente.

a) La estética kantiana ofrecería, en el mejor de los casos, una explicación sugerente para la experiencia estética de formas naturales de las que aparentemente podemos gozar sin concepto, como aves y flores, o de formas geométricas, decoraciones u ornamentos como grecas y papeles pintados, pero el desconocimiento kantiano del arte y su escasa sensibilidad estética hacen de su teoría un instrumento muy problemático para la comprensión de la experiencia del arte, en el que siempre nos encontramos con algún tipo de significado incorporado, aunque éste se nos resista y oculte para aparecer como un enigma. De todos modos, la estética kantiana es falsa en la medida que desconoce que estamos instalados en un mundo de formas simbólicas, e inmersos en un lenguaje que nos articula el mundo en categorías en modos de ser y hacer, hasta el punto que ningún objeto, acción o experiencia está, para nosotros, libre de esa dimensión simbólica. «Vivimos en un bosque de símbolos», como decía Baudelaire. Por tanto, la estética postkantiana tendrá que corregir el supuesto kantiano que rompió con el punto de partida de la estética en Baumgarten de que el juicio estético y el juicio artístico son dos cosas distintas, porque el primero es sin concepto, mientras que el segundo es un juicio teórico. Todo juicio estético es con concepto porque siempre juzgamos formas simbólicas en un espacio lingüísticamente articulado del que no podemos desprendernos igual que no podemos ver cómo ve nuestro ojo, según la analogía de Wittgenstein. En ese sentido, las críticas dirigidas por Gadamer a la estética kantiana en la primera parte de su magna obra *Verdad y Método*, apuntando a la «subjetivización de la estética por parte de la crítica kantiana», son básicamente correctas en tanto que denuncian el vaciamiento del sentido que Kant impone en su teoría de la experiencia estética (aunque son equívocas porque, como pensador universalista y defensor de la razón, Kant pretendió salvar el juicio estético de la verdadera subjetivización a la que lo habían sometido los relativistas, los empiristas y los escépticos).²⁷

²⁷ Véase H. H. Gadamer, *Warheit und Methode*, Tibinga, Mohr, 1986, pp. 36-87.

b) Las variedades de la experiencia estética que Kant reconoce en su teoría se limitan a lo bello (belleza libre), lo bello impuro (mezclado con concepto o *adherens*) y lo sublime. Pero hay muchas otras formas de experiencia estética muy relevantes para las que Kant no tuvo ni una palabra: lo trágico y lo cómico, centrales en la estética aristotélica, así como lo pintoresco, lo gracioso o lo feo, que eran también categorías de importancia en su época.

c) la teoría kantiana del gusto presuponía la existencia táctica de una comunidad de gusto que con el romanticismo iniciaría su progresiva e irreversible descomposición. Esta comunidad, sin duda con sus variantes locales era, además, de dimensiones europeas y, de hecho, su existencia era el presupuesto, por ejemplo, para que el arte no fuera un grave problema filosófico como lo sería más adelante. Desde luego no lo era para Kant, quien como la mayoría de los pensadores de su generación, tenía muy claro lo que era el arte y el buen gusto.

d) La arquitectura de la estética kantiana reposa sobre la piedra arquimediana del desinterés estético que, entendido literalmente, es una categoría inaceptable. Aunque el desinterés, como la forma de una finalidad sin fin son categorías asumibles en un sentido muy lato —como reivindicación de una esfera específica de lo estético, autónoma respecto a las funciones religiosas, morales, políticas o de representación— tomadas en un sentido filosófico estricto son inasumibles por los mismo motivos que lo son las categorías de razón pura o de deber. Aunque la filosofía kantiana tuvo un papel fundamental en la filosofía del concepto moderno de autonomía y los ideales de la cultura moderna, la filosofía postkantiana ha realizado una permanente e irrefutable labor de descentramiento histórico, sociológico, lingüístico y psicológico del sujeto autónomo kantiano que hacen del estricto desinterés una quimera idealista. Ya

sus contemporáneos comprendieron que una experiencia estética cerrada al conocimiento es una noción absurda. Hay unas formas de conocimiento estético como las hay teóricas y las hay morales o formativas. Un gusto desinteresado y sin concepto era una noción poco útil. Goethe, Schiller y los románticos como Novalis y Schelling no podían aceptar sin más semejante teoría que tan poco respondía a las esperanzas que pusieron en la misión redentora o iluminadora del arte o la cultura estética. Lo primero, pues, que reivindicaron las estéticas postkantianas, fue el carácter cognitivo de la experiencia estética, pero lo hicieron al coste de centrar y reducir los problemas generales de la estética en este su primer periodo a los problemas específicos de la filosofía del arte.

Schelling y Hegel, aunque por distintos motivos, fueron los primeros en transformar sistemáticamente la estética en filosofía del arte. Schelling porque vio en él una forma de conocimiento superior con el que podía resistirse a los aspectos de la modernización cultural y social que más rechazo le producían: el desencantamiento del mundo, la extensión del materialismo, el cientificismo y el positivismo, la democratización lenta pero progresiva del saber y las instituciones, etc. Proclamando el arte como «organon de la filosofía», estableció uno de los grandes modelos estructurales de la reacción a los procesos de modernización: el modelo romántico precursor del tipo de estetización de la filosofía que luego podemos constatar en variantes muy distintas, en Nietzsche, en Heidegger o en Derrida y los postmodernos en general, y que se caracteriza por tomar el arte como modelo de interpretación filosófica de todo: del individuo, de la acción, de la sociedad, del lenguaje, etc.

Hegel, que no era un romántico propiamente dicho, ponía, en cambio, al arte como forma inferior del «espíritu absoluto», esto es, aquellas formas del saber en las que la humanidad se ha planteado siempre sus grades interrogantes y sus necesidades supremas. Escalones por debajo de la religión y la filosofía, el arte había dejado

progresivamente de ocupar el lugar central que en otras épocas y culturas había ocupado. Para Hegel, el arte europeo del siglo XIX ya no daba —o daba sólo raramente— respuesta a las grandes preguntas acerca del sentido del mundo y, por tanto, ya no satisfacía a las «necesidades más elevadas del espíritu». Con ello introdujo el conocido tópico del «fin del arte»²⁸ y la condición moderna para la estética, a saber: el tener que hacer permanentemente «ontología del presente» de los fenómenos estéticos y no sólo «analítica de la verdad» de los mismos, por decirlo con la distinción foucaultiana. Pero puesto que, según la tradición, el lugar *kat' exogén* de los fenómenos estéticos era el arte, el coste de esta condición moderna de la estética fue su transformación en filosofía del arte y, principalmente, en ontología del arte. Las grandes teorías, desde entonces hasta los años 70, desde Jean Paul y A. W. Schlegel, pasando por Marx, Nietzsche, Freud y Heidegger, hasta Gadamer, Adorno o Derrida, son teorías que intentan responder ante todo a la pregunta de qué sea el arte, sobre todo a la vista de las últimas evoluciones del arte que conocieron cada uno de ellos. Obviamente, la filosofía del arte se torna más problemática en el siglo XX, a raíz de la aparición de las vanguardias, las grandes crisis y rupturas culturales y sociales, y las ulteriores transformaciones que la rúbrica «postmodernidad» intentaba designar con poca fortuna. Si a lo largo del siglo XIX el concepto de arte ya había resultado un concepto difícil, y la aparición del impresionismo había llevado a Baudelaire a introducir su carácter abierto, que luego Nietzsche situaría como propio de todo auténtico arte, con la irrupción de las vanguardias la mayoría de los filósofos enmudecieron atónitos ante algo que no cabía en sus cabezas, aunque ya tenían a su disposición elementos intelectuales para pensarlos adecuadamente.

²⁸ Véase al respecto mi libro *Arte sin fin, en prensa*.

1. La crisis del concepto de arte en la primera mitad del siglo XX

La crisis del concepto de arte en la primera mitad del siglo XX es uno de los lugares comunes de la historia del arte moderno, de las teorías de las vanguardias y de las filosofías del arte. Entre *Las señoritas de Avignon*, de Picasso y *La Fontaine de Duchamp*, se produjo un agrietamiento tan profundo del concepto de arte que durante lo que quedaba de siglo no hemos visto otra cosa que el progresivo desmoronamiento de lo que se había quebrado veinte, cincuenta o noventa años antes. A la teoría le costó, sin embargo, hacerse cargo de lo que estaba aconteciendo en el arte y de sacar las consecuencias pertinentes. Los teóricos del arte y los críticos atendieron antes, lógicamente, a los cambios del lenguaje de los artistas que, en realidad, seguían pintando bodegones y retratos, aunque fueran cubistas y expresionistas, que a las corrientes más rupturistas en el concepto mismo de arte. Conrad Fiedler, Roger Fry, Clide Bell, George Simmel o Benedetto Croce, por poner sólo algunos ejemplos, se fijaron antes en Picasso y Matisse que en Duchamp y Rodchenko. Es cierto que algunas teorías filosóficas sobre el arte, como las de la hermenéutica heideggeriana podían haber arrojado tempranamente mucha luz sobre la evolución del arte y la urgencia de cambiar las herramientas conceptuales con las que se accedía a ella. Pero el talante conservador de Heidegger y el curso catastrófico de la historia europea entre las dos guerras mundiales, no permitieron que se desarrollara un pensamiento más distante, menos politizado y fechado históricamente, sobre la naturaleza del arte del presente. Por lo menos hasta que Ortega y Gasset escribiera sus artículos sobre *La deshumanización del arte* (aparecidos en parte en 1925 y terminado el texto en 1925) los filósofos no hacen ningún intento serio de comprender lo que está pasando y el discurso de Ortega, como después el de Heidegger, está lejos de abrazar la causa del arte

moderno, lo que lo coloca en una relación crítica nada favorable a la comprensión del mismo.

En vano buscaremos en los grandes pensadores de las primeras décadas del siglo XX, en Husserl, en Bergson, en Wittgenstein, en Moore y en Russell, la problematización del arte moderno, de ese arte que entonces resultaba tan obviamente chocante y concitaba mucho más rechazo, burla e indignación, que entusiasmo y pasión. Tras veinte años de vanguardias y sesenta de arte moderno, Ortega y Gasset rompe con la indiferencia o la impotencia de la filosofía para abordar lo que denomina «arte nuevo»²⁹. La indudable originalidad de Ortega es que, aún expresando sus dudas acerca de lo que cabía esperar de él³⁰, fue el primero en considerar el arte nuevo no como meras exploraciones sin orden ni concierto de jóvenes rebeldes, no como algo sólo comprensible en términos de lo caprichosos, lo arbitrario y lo estéril sino como algo dotado de un principio orgánico y cierta lógica, «un movimiento unitario y lleno de sentido»³¹. Dicho sentido comienza evidenciándose justamente a partir del fenómeno sociológico de las dificultades para su recepción, esto es, de su «impopularidad». A diferencia del arte que dominara el siglo XIX, que según Ortega era un arte «realista» y popular —y tiene en mente a Balzac, a Galdós, Sorolla, Beethoven, Wagner— el arte nuevo es un arte que busca la desrealización de la realidad y del arte, la transformación del arte en arte puro, por medio del dominio del estilo y la idea frente al supuesto mundo real. Con ello, cree Ortega, el arte se «deshumaniza». Con este ambiguo término Ortega quería decir varias cosas. En primer lugar, se refiere a la pérdida de los elementos «realistas» lo que significa que con esa «desrealización» toda obra de arte deja de ser ese «extracto de vida» que había sido para el siglo XIX para ser sólo arte, dominado

²⁹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente/Alianza, 1981.

³⁰ “Se diría que el arte nuevo no ha producido nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo” Ortega y Gasset, op. Cit. p. 53.

³¹ Ídem, p. 28.

por el estilo. En lugar de tratar los temas populares con ese estilo que resultaba imperceptible para el gran público —como el cristal a través del que se mira— el arte nuevo hace resaltar el estilo, de modo que el público percibe repentina y violentamente el cristal a través del que está viendo y se fija sólo en él. Eso lo hace difícilmente comprensible para el gran número y, por ende, impopular e inhumano, pues parece que el nuevo arte ya no esté tratando los grandes temas humanos: el amor y la muerte, el deseo y el erotismo, el poder y la enfermedad, la traición y los celos. Para poder gozar del arte tradicional «realista», dice Ortega, «basta con poseer sensibilidad humana y dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo»³². El arte nuevo está ante todo atento a su naturaleza e tanto que arte, es un arte que ha adquirido autoconciencia y que está buscando su concepto propio liberándose de las funciones tradicionales de representación que tenía el arte tradicional. Así, en su camino a la liberación de las funciones a las que tradicionalmente se había visto sometido, el arte se ha convertido en algo distinto de lo que fuera: «el arte nuevo es un arte artístico»³³. El arte nuevo parece tener aversión o asco a lo humano, ya sólo quiere hablar de hablar de sí mismo.

En segundo lugar, Ortega entiende por «deshumanización» una inversión de la relación entre la idea y la cosa, esto es, normalmente hacemos un uso humano del las ideas en la medida que son instrumentos con los que pensamos un objeto. Cuando la relación se invierte y la cosa se convierte en instrumento de la idea, entonces estamos ante una inversión «inhumana». La voluntad de novedad del arte moderno produce inevitablemente esa deshumanización porque concede prioridad a la idea frente al objeto. «De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas. El artista se ha cegado para el mundo exterior». Con ello el arte renuncia a emular la realidad para emular una «irrealidad» cuyo resultado es que la obra se convierta en obra,

³² Ídem, p. 18

³³ Ídem, p. 19

el cuadro en «lo que auténticamente es: un cuadro»³⁴. Para Ortega el expresionismo, el cubismo, Debussy o Schönberg son intentos de verificar la resolución del arte en esta dirección radical del arte. Sin embargo, esta inversión inhumana de la relación entre la idea y el objeto no hace más que poner en evidencia la verdad de la condición humana y la falsedad de la concepción tradicional del «realismo» pues éste no es más que un estilo convencional a través del que vemos el mundo de determinada manera. Formulando para el caso su conocida posición perspectiva, Ortega afirma que «entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda ésta siempre como un mísero esquema, como un andamiaje con que intentamos llegar a la realidad, sin embargo, la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando ésta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real. Esta es la propensión nativa, “humana”»³⁵. La deshumanización del arte nuevo significa el desencantamiento del realismo espontáneo. «El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona, cuando, en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección caprichosamente decidida por su mente de la infinitud que encierra la persona real. En cambio, el pintor moderno “pinta” su idea, su esquema de la persona»³⁶.

En tercer lugar, la deshumanización del arte significa para Ortega su elitización. Tras cien años de halago omnímodo a la masa, y apoteosis del «pueblo», la masa «se siente ahora ofendida en sus “derechos del hombre” por el arte nuevo que es una arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva»³⁷ porque «no es

³⁴ Ídem, p. 41

³⁵ Ídem p. 40

³⁶ Ídem, p. 41

³⁷ Ídem, p. 14

un arte para hombres en general»³⁸. En el proceso en el que se ha embarcado el arte nuevo «se llegará a un punto en el que el contenido humano sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística... un arte para artistas y no para la masa de los hombres... un arte de casta, y no demótico»³⁹. Ello resulta inevitable en opinión de Ortega, porque los nuevos artistas son creadores en el sentido del *auctor* latino, es decir, del conquistador de nuevos territorios. La deshumanización del arte significa su huida de la realidad común para construir algo que no es copia de lo «natural» y que, sin embargo, es sustantivo. El arte nuevo que se desprende de lo humano para purificarse, como hace Debussy en la música o Mallarmé en la poesía, no sólo rechaza lo humano como los llantos, las pasiones y la embriaguez que dominaban la música de Wagner o la poesía de Víctor Hugo, sino que conquista también lo que no existe. «El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de *auctor*, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio»⁴⁰. Este aumentar el mundo es cosa de unos pocos y la comprensión de esa tarea y de sus resultados es cosa de un público que también es «artista» en el sentido de tener «la capacidad de percibir valores puramente artísticos»⁴¹ que provocan esos «ultra-objetos»⁴² que son las obras del arte nuevo.

Los efectos de la deshumanización del arte son varios. Ortega menciona algunos ya anticipados por Hegel en sus lecciones de estética⁴³ como «considerar el arte como juego», la «esencial ironía»,

³⁸ Ídem, p. 16

³⁹ Ídem, p. 19

⁴⁰ Ídem, p. 35

⁴¹ Ídem, p. 26

⁴² Ídem, p. 27

⁴³ Cf. al respecto el segundo capítulo de mi libro *Arte sin fin*

ser «una cosas sin trascendencia alguna»⁴⁴. La iconoclasia, la pérdida del ideal, el irónico destino o la muerte del arte tradicional, no nos interesan aquí. Sin embargo, la intrascendencia del arte nuevo subrayada por Ortega es un aspecto que a nuestros efectos sí merece alguna atención. Pese a que el arte nuevo sea un arte minoritario, impopular y aristocrático, es una arte que se ha desprendido de la carga que el romanticismo como tarea del arte de salvar a la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia. El arte era trascendente por sus contenidos y porque era una potencia espiritual. Es cierto que en algunos momentos posteriores a la redacción de *La deshumanización del arte* algunos artistas y los movimientos de la vanguardia recayeron en esa pretensión redentora del arte romántico, pero Ortega tenía razón al señalar que al artista moderno le aterrorizaría verse ungido con la misión de salvar al mundo y adoptar el solemne gesto del profeta «al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna —como sólo arte sin pretensión»⁴⁵, lo que Ortega interpreta en el sentido hegeliano del desplazamiento del arte desde el centro de la cultura hacia la periferia, en el hacerse distante, secundario y menos grávido. Por consiguiente, Ortega, aún viendo aspectos centrales de la evolución del arte moderno, que en mi opinión hacen de este breve texto una pieza clásica de la filosofía del arte, no pudo superar sus prejuicios y dudas ante el arte de esos jóvenes con los que sólo cabía hacer dos cosas «fusilarlos o esforzarse en comprenderlos»⁴⁶ para ver las consecuencias de sus propias afirmaciones. Pues si el artista moderno, más que los del pasado, es un autor, aquel que conquista nuevos dominios y territorios, si es aquel que aumenta el mundo, entonces su actividad tiene una peculiar trascendencia, una trascendencia sin duda en el más acá, intramundana y cismundana a un tiempo en la medida que trasciende los límites de la realidad dada desde dentro del mundo mismo

⁴⁴ Ortega y Gasset, op. Cit. p. 20

⁴⁵ Ídem, p. 52

⁴⁶ Ídem, p. 20

para hacerlo crecer en nuevas direcciones. Sería Martin Heidegger quien, una década más tarde, vería esa trascendencia del arte que a Ortega se le escapó y sabría formularla en términos muy potentes –pese a una cierta restauración de la visión romántica del arte como redención y pese a la hermética jerga del filósofo de la Selva Negra.

Tras la constatación de la empresa que se había propuesto en *Ser y tiempo* —encontrar un punto de vista filosófico con el que destruir la metafísica occidental y descentrar el encumbrado sujeto moderno— Heidegger⁴⁷ pone la vista en el arte en general y en la poesía en particular como aquel fenómeno desde el que intentará reformular y responder a los problemas filosóficos que le ocupaban. La preocupación teórica de Heidegger es algo tardío en su filosofía. En *Ser y tiempo* no hay una sola mención al arte y una sola, y de pasada, al discurso poético en el párrafo 34. Aunque posteriormente y bajo la influencia de la lectura de Nietzsche cambiara de actitud, en los años veinte y treinta a Heidegger no le interesaba especialmente ni por sí mismo el arte moderno, con el que en la época tuvo escaso contacto, en parte debido a la vida provinciana por elección que desarrollara en Marbugo y Friburgo y en parte porque el arte y la poesía sólo le interesaban como medio desde el que fundar una nueva lógica. Los artículos, conferencias y lecciones posteriores al año 29, descubren al arte y a la poesía como paradigma de la ontología abierta, temporal e históricamente relativa, que para Heidegger es el Ser. Ese Ser acontece o adviene en el lenguaje. Toda obra de arte es de naturaleza lingüística. En el arte se nos abren los nuevos espacios del sentido, se crea mundo donde antes no lo había, Heidegger llama equivocadamente «verdad» en sentido fundamental a esa apertura de mundo que realizan las obras de arte y, como hizo célebre su conferencia sobre El origen de la obra de arte (1935) el arte se define del modo más radical como «poner en obra la verdad» (*Die Kunst Ist*

⁴⁷ Para una exposición más extensa de mi interpretación de la filosofía de Heidegger véase el cap. V de mi libro *Arte sin fin*

das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit)⁴⁸. Esa «verdad» que acontece en la obra de arte —que no hay que entender como correspondencia y adecuación, sino sólo como espacio de la articulación del sentido— es una «inauguración» del ente en su ser, una nueva articulación de los significados del mundo, una apertura de mundo (*Welterschliessung*) o como también la denomina una *Lichtung*, un claro en el que ver algo como algo. En el arte se manifiesta el poder creador, poético, del lenguaje en el que se instaura el modo de ver las cosas, el ser de los entes, que siempre es histórico y contingente, pero en el que siempre ya estamos. Heidegger no utiliza precisamente los ejemplos más iluminadores en sus textos, las famosas botas de van Gogh, el templo griego o los poemas Hölderlin, seguramente no son los mejores ejemplos para ver el arte como un poner los entes en lo abierto. El templo griego funda un espacio como casa del dios; las botas de la campesina instauran un mundo de sentido que articula la vida del trabajo en el campo; los poemas no donan un verbo nuevo en el que pensar y decir lo que nunca se había pensado ni dicho.

EL arte, pues, no es mimesis ni representación ni expresión ni forma placentera, sino apertura del mundo, constitución de sentido, fundación del logos. Por eso el concepto heideggeriano del arte es más adecuado no sólo para el arte moderno y contemporáneo que, efectivamente, está abierto a lo nuevo, a la constitución de nuevas formas de sentido y significación, sino que aún cuando desatienda a la dimensión subjetiva presente en el trato con el arte, también representa una mejor teoría del arte en general. Desgraciadamente, aunque Heidegger tenía conceptos para pensar las transformaciones ontológicas que las obras de Kandinsky o Éluard estaban creando, no se aproximaría al arte de estos pintores y poetas modernos hasta mucho más tarde. Por otra parte, a la intrínseca dificultad de entender su pensamiento se suma, como hemos señalado, que la recepción de la concepción propuesta por Heidegger se produjo en un contexto

⁴⁸ M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt: Klosterman, 1980, p. 24

personal e histórico nada favorable a su aplicación al arte moderno y a su recepción por la comunidad de teóricos del arte. Los años cuarenta, fueron años completamente perdidos para una posible filosofía del arte moderno de inspiración heideggeriana. Habría que esperar ante todo a la recepción del pensamiento de Heidegger en Francia tras la segunda guerra mundial para que su concepción fuese reconocida como una aportación fundamental por parte de filósofos como Derrida o Foucault, y fuese continuada de un modo productivo, pero sólo a partir de los años sesenta.

En la misma época que a Heidegger se le revelan el arte y la poesía como lugares del acaecer de la verdad, al otro lado del Atlántico, Dewey publicaba su importante libro *Art as experience* (1934) en el que ofrecía su visión pragmatista del arte, aunque, de un modo parecido a Heidegger, más bien de espaldas a las transformaciones ontológicas que la evolución de las vanguardias artísticas estaban provocando. La fuerza de la estética deweyana, que en su época tuvo influencia difusa pero cierta, pueden entenderse sólo retrospectivamente desde nuestro presente, donde aquellos rasgos de la experiencia estética, destacados por su filosofía, han sido acentuados por la propia evolución cultural de las últimas décadas. Como es sabido, Dewey colocó el concepto de experiencia no sólo en el centro de su estética, sino también el concepto de experiencia estética en el centro de su teoría de la experiencia al señalar, en cierta sintonía con Nietzsche y la hermenéutica filosófica, posterior de un Gadamer, que aquélla es la clave para entender filosóficamente la naturaleza de la experiencia misma. Además, la experiencia estética la entendía en la continuidad con el proceso de la vida corriente, conectando el arte y la vida, y como resultante de la interacción entre los polos de la armonía y el desorden. Indudablemente, la estética de Dewey, sino en la letra al menos en el espíritu, es la auténtica predecesora del regreso de la filosofía del arte a la estética y de la superación del conflicto entre ambos tal como hoy lo entendemos.

Desde luego, antes de la guerra hay algunos otros pensadores importantes que se enfrentaron a fondo al problema de la transformación del a ontología del arte moderno, pero lo hicieron con herramientas filosóficas que hoy nos resultan no siempre aprovechables. Ejemplos muy dispares son W. Benjamin, T. W. Adorno o G. Lukacs. El primero, formado en el neokantismo y uno de los ensayistas y críticos literarios más importantes del siglo, fue trazando a lo largo de su corta vida intelectual una especie de constelación de conceptos de ambigua interpretación que, aún teniendo un indudable atractivo y potencial, no articulaba propiamente una ontología del arte. Alegoría, iluminación profana, atrofia de la experiencia, lengua adamítica, crítica redentora o imagen dialéctica, por citar sólo unas pocas, son categorías de suyo sugerentes, pero que no son suficientes para responder a la naturaleza del arte en general y del arte moderno en particular. Benjamin, que definía lo moderno en términos de «lo nuevo en el contexto de lo que siempre ha estado ahí» —«Definitions Des “Moderne” als das Neue im Zusammenhang des immer schon dagewessen»—⁴⁹, siempre puso el énfasis en el pasado y en el arte como elaboración y transformación de un sentido que ya estaba ahí, de acuerdo con lo que he denominado su «principio de conservación del sentido»⁵⁰, principio según el cual a lo largo de la historia el sentido no se crea ni se destruye sino que se transforma y que explica la tarea «redentora» del crítico y su caracterización como «alquimista»⁵¹, así como su sorprendente teoría de la traducción. Pero precisamente por esto, y por más que sus categorías sigan hoy vivas para nosotros, lo cierto es que Benjamin, aunque la vio, nunca comprendió adecuadamente ni la función de apertura del mundo del lenguaje, ni la tarea abridora del mundo del arte, ni la relación del arte con el lenguaje. En cambio, Benjamin sí pensó de modo mucho más acertado los cambios que

⁴⁹ Desammelte Schriften (g.s.) Vol.2, p.1010.

⁵⁰ G. Vilar, *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000 p. 80.

⁵¹ G. S., vol. 1, p. 125.

el nuevo mundo tecnológico y la cultura de masas significaba para el arte. Al contrario que el posteriormente triunfante discurso de Adorno, su teoría acerca de un arte posaurático y democratizado ofrece todavía hoy herramientas para comprender aspectos centrales aunque polémicos del arte contemporáneo. Mientras Adorno se aferra a un concepto fuerte de la autonomía de la obra de arte, y a una opción por las vanguardias más herméticas, Benjamin rompe con la tradición romántica y burguesa para defender la reproducción técnica, el arte de masas, y una percepción distraída.

Lukács por su parte, proviniendo también de la misma tradición neokantiana que Benjamin y Adorno, aún cuando en su juventud dio pruebas de una sensibilidad sorprendente para analizar la modernidad literaria en analizar obras capitales de la época como *El alma y las formas* (1910) o *La teoría de la novela* (1916), tras su conversión al marxismo en 1918 se dedicó a defender el «realismo socialista» frente a los modernos, salvando de entre ellos sólo a Thomas Mann y condenando a los demás a los desagües de la historia bajo la acusación de defender la ideología burguesa y el capitalismo. Europa, devastada por la II Guerra Mundial e hipotecada en sus dos mitades por las dos grandes superpotencias nucleares e ideológicas, descubre que ya no es el centro del mundo. Harold Rosenberg proclama en 1940 el fin de París como capital del arte a raíz de la ocupación alemana. Tras la guerra, Nueva York se convierte en la capital del arte moderno mientras la Francia existencialista al igual que la Inglaterra de posguerra, verá desmoronarse su imperio colonial y España vive un proceso de desertización cultural impuesto férreamente por el nacional catolicismo de la dictadura franquista. No es de extrañar que en Estados Unidos pudiera desarrollarse con mayor facilidad el arte moderno y una mirada más libre sobre el mismo. El expresionismo abstracto americano es el principal movimiento artístico de la época, un movimiento vanguardista paradigmático de los vicios y virtudes de las vanguardias que en poco tiempo se exportaría a todo el mundo

aunque fuera eminentemente americano. Ya a finales de los años cuarenta y luego con fuerza en los años cincuenta, a la vista de las paradojas planteadas por la evolución del arte moderno, algunos filósofos americanos de formación analítica descubren en la pregunta por el arte un campo para el análisis conceptual que hasta esa fecha había hecho poca o ninguna fortuna. Voy a recordar brevemente, en primer lugar, las tesis principales de los autores que se sitúan al final del ciclo de la filosofía del arte focalizada en la ontología y al principio de la renovación de la estética centrada en la teoría de la experiencia del arte. Aunque por razones sistemáticas la hermenéutica gadameriana debería ocupar en este último tramo el importante papel que creo que desempeña, en su condición de la otra gran corriente del giro lingüístico⁵², por razones de economía —y por que la hermenéutica conduce a un callejón filosófico sin salida— vamos a prescindir aquí de esta rama central del pensar estético contemporáneo para centrarnos en la filosofía analítica que es y ha sido la gran línea productiva del giro lingüístico.

2. La transformación de la ontología del arte y el desafío neowittgensteiniano

La filosofía analítica estuvo desde sus orígenes fijada a las ciencias experimentales y a la lógica y las matemáticas como modelo de lenguaje al que debía aplicarse el análisis filosófico. Frege, Russell, Wittgenstein, Carnap o Quine, con independencia de que en sus vidas privadas el arte, la literatura y la música ocuparan un lugar más o menos relevante, como así fue en el caso de Wittgenstein, nunca consideraron que fueran objetos en los que ocupar el tiempo del filósofo como ámbito del estudio del que sacar algún provecho en términos teóricos. Para todos estos pensadores, la principal función del lenguaje

⁵² J. Habermas, “Hermeneutische und Analytische Philosophie. Zwei komplemetäre Spielarten der linguistischen Wende” en “Warheit un Rechfertigung”, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 65-101.

es la exposición de hechos o estados de cosas y la unidad básica del lenguaje es la oración, no los nombres. Una oración expone un hecho según un sentido y ese sentido es el que determina el significado o la referencia de lo que se dice en la oración. Por ejemplo «la estrella de la tarde brilla sobre el horizonte» expone un estado de cosas que se refiere al planeta Venus. Las condiciones de verdad e esta oración están determinadas por la experiencia. Esa frase es verdadera si se dan las condiciones que describe y entendemos esa frase si, como escribe el joven Wittgenstein según el principio verificacionista «sabemos lo que es el caso cuando es verdadera»⁵³. En este modelo reduccionista de lo que es el lenguaje, las oraciones del tipo «Las meninas son una obra maestra» o «En un lugar de la Mancha...» no encontraban más atención que las órdenes, las promesas o las metáforas. Las oraciones exponen hechos o bien son analíticas como las de la lógica. Todo lo demás era condenado al ámbito de lo carente de sentido o de la expresión subjetiva. En este último caso las oraciones eran consideradas equivalentes a las interacciones. Cuando J. Ayer publicó su manifiesto filosófico empirista en los años treinta — *Language, Truth and Logic*— situaba sobre todas las expresiones de la estética en el mismo saco de la expresión de las emociones subjetivas convirtiendo en una caricatura la sofisticada posición del primer Wittgenstein. Esta sería la posición dominante en la filosofía analítica hasta los años cincuenta cuando unos pocos filósofos, a la vista de lo que acontecía con el arte de la época, se atrevieron a romper con el prejuicio de que no había nada interesante que hacer en la estética. Paul Ziff fue el pionero a principios de la década y Morris Bates, William Kenik y Maurice Mandelbaum le siguieron después en una polémica que, vista con posterioridad, parece decisiva para el cambio de actitud de la filosofía analítica en relación a la estética que habían de representar las obras de Goodman, Wollheim y Danto aparecidas a partir de mediados de los años setenta.

⁵³ L. Wittgenstein, *Tactatus Logico Philosophicus*, 4. 042

Este giro de la filosofía analítica tiene sin embargo, un denominador más o menos común en algunas ideas del segundo Wittgenstein. Desde finales de los años veinte, como es sabido, éste estuvo desarrollando otra concepción del lenguaje, muy distinta de la que caracterizó el *Tractatus*, una concepción con un enfoque más pragmático centrado en las categorías de forma de vida, juego de lenguaje, significado como uso, seguir una regla, etc. En esta nueva concepción del lenguaje, a diferencia de lo que ocurría en la concepción anterior, tenían cabida las expresiones estéticas como oraciones plenas de sentido. E incluso aunque él mismo sólo escribió notas dispersas sobre temas de estética⁵⁴ nos quedan las notas tomadas por algunos de sus alumnos de un a conferencia sobre estética que dio en 1938⁵⁵. Wittgenstein, que había expresado que a diferencia de los problemas científicos, los problemas conceptuales y estéticos eran los que realmente le «apresaban»⁵⁶. Proponía entender el arte y nuestros juegos de lenguaje sobre el arte —como la evaluación estética o la crítica— como parte de una serie de prácticas integradas en una forma de vida, y sólo cuando conocemos esta forma de vida podemos comprender un determinado juego de lenguaje («imaginar un lenguaje es imaginar una forma vida»). Con este enfoque pretendía un cambio en el estilo del pensar: en lugar de plantearse preguntas que dan por supuesto que por lógica hay algo x, hay que ir y mirar cómo funcionan realmente las cosas. Dicho planteamiento abría las puertas a una posibilidad de abordar los problemas de la estética y de la filosofía del arte con menos hermetismo acerca de lo que sean los juicios estéticos o las categorías con las que nos referimos al arte, introduciendo una dosis de relativismos que, por un lado, evitaban no sólo el positivismo, sino que, por el otro, también rebajaban las

⁵⁴ *Vermischte Bemerkungen*, Londres: Blacwell, 1977. Traducción castellana *Aforismos*, Cultura y Valor, Madrid: Espasa Calpe, 1995.

⁵⁵ *Lecciones y conversaciones sobre estética, Psicología y creencias religiosas*, Barcelona: Paidós, 1992.

⁵⁶ Aforismo 460, *Aforismos*, cit. Pag. 145.

fuertes pretensiones universalistas del kantismo o del hegelianismo que seguían (y siguieron) impregnando la estética de la segunda mitad del siglo XX. Las intuiciones filosóficas del segundo Wittgenstein constituirían así, una fuente de inspiración para aquellos filósofos que, a la vista de la evolución del arte contemporáneo, encontraron en el concepto de arte o en el juicio crítico sobre el mismo un renovado desafío para la filosofía. Por aquellos años, el expresionismo abstracto se había convertido en el nuevo movimiento de la vanguardia artística, Jackson Pollock era la cabeza visible de esa nueva religión artística y Clement Greenberg su profeta. La pregunta de cómo era posible de que esas telas realizadas en el suelo con la técnica del drip fuese arte y Pollock el mayor artista americano vivo, sedujo a varios filósofos en la misma época en que empezaban a ser conocidas las ideas del segundo Wittgenstein.

En 1953, Paul Ziff, a la sazón profesor en la Universidad de Michigan, publicó un artículo en la revista de filosofía de la Universidad de Cornell planteando el problema general de la definición del arte⁵⁷. Es cierto que, algunos años antes, W. B. Gallie ya había adelantado una crítica a la «falacia esencialista» en la filosofía del arte⁵⁸, pero fue Ziff el primero en apelar a una idea clave para abordar el problema de que el arte parece carecer de propiedades que lo definan de modo general a saber: que aunque el lenguaje nos invite a creer que hay siempre una definición de las palabras, el significado de estas depende de su uso en un contexto determinado. Ziff examinaba el uso de la expresión «obra de arte» y concluía que en distintos contextos se empleaba de distinto modo. Así, la crítica tradicional empleaba el concepto de «obra de arte» y concluía que en distintos contextos se empleaba de distinto modo. Así la crítica tradicional empleaba

⁵⁷ P. Ziff “the task of Defining a Work of Art”, *The Philosophical Review*, 62 (1953) :58-78.

⁵⁸ W. B. Gallie, “The Function of Philosophical Aesthetics”, *Mind*, 57 (1949): 302-321.

el concepto de obra de arte para referirse a pinturas como las de Rembrandt o Poussin, pero no para las obras de arte moderno. En cambio, la crítica moderna usa la misma expresión para referirse a obras de Picasso o Miró, un uso que no contemplaba el uso tradicional. Para Ziff «ninguna definición puede recoger esta pluralidad y variedad de usos» de modo que el filósofo puede como mucho describir un uso, quizás nuevo, de la expresión «obra de arte» que explícita o implícitamente considere ser el más razonable de esta expresión a la luz de las consecuencias e implicaciones sociales características de que algo sea considerado una obra de arte y sobre la base de cuáles deben ser las funciones, finalidades y objetivos de una obra de arte aquí y ahora. El arte siempre cambia y no puede dejar de hacerlo. Así, «a medida que se creen nuevas y diferentes clases de arte, a medida que el carácter de la sociedad cambie y el papel del arte en la sociedad varíe, como ha solido ocurrir en la historia, lo más probable es que sea necesario revisar nuestra definición de obra de arte».⁵⁹

La coincidencia del argumento de Ziff con los típicos planteamientos de la denominada “filosofía del lenguaje ordinario” es evidente, aunque Ziff no cita a ningún filósofo de esa corriente entonces incipiente. Quien sí cita a Wittgenstein es Morris Weitz, que en su célebre artículo sobre el papel de la teoría en la estética⁶⁰ apelaba a la idea del segundo Wittgenstein de las “family resemblances” para definir lo que es un “juego”⁶¹ con le propósito de resolver el problema de la inaferrable definición del arte. Para Weitz este ha sido el problema central de la filosofía del arte desde siempre, es decir, el de encontrar una teoría que caracterice y distinga el arte de las demás clases de entes, que defina su esencia. Esta no sería un ejercicio intelectual gratuito y sin más utilidad que el saber por el saber, algo adjetivo a

⁵⁹ Gallie, loc. Cit. p. 78

⁶⁰ m. Weitz, “The role of Theory in Aesthetics” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1956): 27-27. Aquí se cita según está reproducido en M. Weitz (ed.) *Problems in Aesthetics*, Londres: McMillan 1970 pp. 169-180.

⁶¹ L. Wittgenstein *Investigaciones Filosóficas*, 1. § § 65-75.

las prácticas artísticas y al goce por parte del público por las obras de arte, sino que sería de capital importancia por el siguiente motivo: a menos que sepamos qué es el arte, cuáles son sus propiedades necesarias y suficientes, no podemos empezar a responder a él adecuadamente, o decir por qué una obra es buena o mejor que otra. Así, la teoría estética sería importante no sólo en sí misma, sino para la fundamentación tanto de la apreciación como de la crítica del arte. Sin teoría, no habría ni goce ni crítica razonables. Frente a ese punto de vista, Weitz sostiene que la teoría en el ámbito de la estética jamás progresa en el sentido de encontrar y mejorar la definición de arte y que lo mejor que podrían hacer los filósofos es abandonar la pregunta acerca de la naturaleza del arte a favor de otras cuestiones que puedan favorecer nuestra comprensión de lo que sean las artes. Ello se debe a que el arte no tienen unas propiedades necesarias y suficientes y, por tanto, se viola la lógica de un concepto al buscarlas infructuosamente. Weitz pone varios ejemplos de esta fracasada búsqueda de esas propiedades: el formalismo de Bell y Fry, la teoría emotivista de Tolstoi y Ducasse el intuicionismo de Croce, el organicismo de Bradley o el suyo propio en un intento anterior y, finalmente, la teoría voluntarista de D. Parker. Ninguna de ellas satisface a la universalidad buscada y para todas hay numerosos contra-ejemplos. El problema es, pues, que quizás no hemos de preguntar qué es el arte, sino investigar qué clase de concepto es el de arte. Weitz, como anteriormente Ziff, se dirige primero al uso corriente del término arte pero bajo la invocación expresa del nombre de Wittgenstein como modelo del tipo de descripción lógica o de filosofía que quiere emprender. Wittgenstein había mostrado cómo no es posible una definición del término “juego” que valga para todos los juegos conocidos. Si consideramos todos los modos de proceder de que llamamos “juegos” — juegos de tablero, juegos de cartas, juegos con bolas, juegos olímpicos, juegos de lucha, etc.— no encontraremos propiedades que les sean comunes a todos, algo común que justifique que les llamemos a todos «juegos». En lugar

de algo que sería común a todos los que podemos observar es que hay semejanzas, parentescos. Lo que vemos, sostiene Wittgenstein, es una compleja red de semejanzas que se solapan y entrecruzan. Es lo que denomina «parecidos de familia» estatura, rasgos faciales, color de ojos, talante, temperamento, etc. Los juegos constituyen una «familia» en este sentido. Aunque no hay ningún rasgo que sea común a todos, no por ello se les puede reconocer como miembros del mismo grupo familiar. Se trata de un concepto que tiene una lógica diferente que otros conceptos porque no se puede cerrar. Sería absurdo determinar la frontera de lo que es un juego y de lo que no lo es. Si uno pregunta qué es un juego, elegimos una muestra de juegos, lo describimos y decimos «esto y *cosas similares* es lo que llamamos “juegos”» y eso es todo lo que necesitamos decir y, de hecho, cualquiera sabe lo que son los juegos. Conocer lo que es un juego no significa conocer alguna definición real o tener una teoría sino ser capaz de explicar juegos y decidir cuáles entre los ejemplos imaginarios y nuevos llamaríamos o no llamaríamos «juegos».

Para Weitz el problema de la naturaleza del arte es como el de la naturaleza de los juegos «si miramos actualmente y vemos qué es lo que llamamos “arte” no encontraremos propiedades comunes —sólo grupos de parecidos y semejanzas—. Saber lo que es el arte no consiste en aprender alguna esencia manifiesta o latente sino ser capaz de reconocer, describir y explicar aquellas cosas que llamamos arte en virtud de esas semejanzas»⁶². De este modo la semejanza básica entre el concepto de juego y el de arte es su «textura abierta» esto es, que se pueden aducir ciertos ejemplos (paradigmáticos) de ellos acerca de los que no halla discusión, pero no se puede hacer el listado exhaustivo de un conjunto de casos. Se puede apuntar un conjunto de casos y una lista de condiciones para aplicar correctamente el concepto de arte, pero no se puede dar una lista de todos ellos «por la razón básica de que las condiciones imprevisibles y nuevas siempre

⁶²Weitz, op. Cit. p. 75

están por venir y son imaginarias»⁶³. Un concepto es abierto si sus condiciones de aplicación son revisable y corregibles. En realidad sólo en la lógica y en las matemáticas, donde los conceptos se construyen y están completamente definidos, nos encontramos con conceptos completamente cerrados. Pero eso no puede ocurrir con los conceptos empíricamente descriptivos y normativos a menos que los cerremos estipulando el alcance de su uso. Así, la respuesta a «la pregunta de si un determinado *collage* es o no una pintura, no depende de un conjunto de propiedades necesarias y suficientes de la pintura sino si decidimos, tal como ocurrió, de extender el término pintura para incluir este caso»⁶⁴. El de «arte» es un concepto abierto: siempre hay nuevos casos planteándose y con seguridad lo seguirá habiendo en el futuro, aparecerán nuevas formas de arte, nuevos movimientos que exigirán decisiones en el sentido de extender el concepto a lo nuevo. Evidentemente, se puede elegir cerrar el concepto, pero no hace más que negar las condiciones de creatividad en el arte excluyendo por adelantado los cambios y las creaciones nuevas. Es cierto que hay algunos conceptos cerrados muy útiles en el ámbito del arte, como es el caso de «tragedia griega». Pero fuera de este tipo de uso de los términos, los conceptos del arte constituyen una gran familia en la que podemos reconocer «grupos de condiciones parecidas, agrupaciones de propiedades ninguna de las cuales necesita estar presente aunque la mayoría lo esté cuando describimos algo como obra de arte».⁶⁵

Weitz llama a estas agrupaciones «criterios de reconocimiento» de las obras de arte. Tales criterios son importantes porque han servido a las teorías tradicionales de arte para definir sucesivamente lo que es el arte. Lo más significativo no es que haya permitido triunfar a la teoría en su búsqueda de la definición de arte, sino que han sido la base para los debates acerca de las razones para cambiar los criterios del concepto de arte integrados en las definiciones..., lo que tiene

⁶³ Ídem

⁶⁴ Ídem, p. 176.

⁶⁵ Ídem, p. 77

más importancia son las razones enunciadas en la argumentación a favor de la respectiva teoría esto es, las razones dadas para el criterio elegido o preferido... Es este permanente debate en torno a estos criterios... lo que convierte a la historia de la teoría estética en un importante estudio. El valor de cada una de las teorías reside en su intento de afirmar y justificar ciertos criterios que fueron negados o distorsionados por las teorías previas... Entender el papel de la teoría estética no consiste en concebirla como una definición, lógicamente condenada al fracaso, sino verla como una suma de recomendaciones hechas seriamente para entender de cierta manera a ciertos rasgos del arte». ⁶⁶

En definitiva, pues, aunque la búsqueda de definiciones del arte sea una tarea condenada de antemano al fracaso el papel de la teoría queda salvado por su fundamental contribución al discurso de razones en torno al arte, el modo de experimentarlo y sus criterios. Así ocurrió a principios de siglo con el formalismo de Fry y Bell: «en una época en la que los elementos literarios y representacionales adquirieron extrema importancia en la pintura, *volver* a los elementos plásticos porque esos son propios de la pintura. Así, el papel de la teoría no es definir nada, sino el uso de la forma de definición, casi epigramáticamente, con la finalidad de alzaprimar recomendación crucial para llamar de nuevo nuestra atención sobre los elementos plásticos de la pintura». ⁶⁷ Pese al desencantamiento llevado a cabo de la tarea milenaria de la teoría, Weitz salva, pues, la asignatura por su labor terapéutica y por su función pragmática estimuladora.

Los argumentos del concepto abierto y del parecido de familia tuvieron un inmediato éxito en la época en que se formularon. Pese al tiempo transcurrido los argumentos de Weitz mantienen toda su fuerza y actualidad y su artículo no sólo se reproduce en todas las antologías sino que sigue siendo discutido. Un ejemplo reciente, como veremos

⁶⁶ Ídem, pp. 179

⁶⁷ Ídem, p. 180

más adelante, lo ha ofrecido N. Carroll en la introducción a su *reading* sobre las teorías contemporáneas del arte⁶⁸ donde intenta presentar el argumento de Weitz como un *reductio ad absurdum*. En cualquier caso, en los años posteriores a su publicación las ideas de Weitz tuvieron una enorme influencia. Otros filósofos neowittgenstenianos, como William Kennick⁶⁹, utilizaron planteamientos muy parecidos para minar el planteamiento tradicional de la filosofía del arte y llevar la cuestión de su naturaleza a un territorio más cercano al de la estética. Kennick sostenía que toda la estética descansaba en el error de buscar esencias y que ese error podía disolverse comprendiendo adecuadamente la compleja lógica de palabras y expresiones como «arte», «belleza», «experiencia estética», etc. Pero aunque las características comunes a todas las obras de arte sean objeto de una búsqueda sin posibilidades de éxito, la búsqueda de las semejanzas de familia, en el sentimiento wittgensteniano en obras que pueden ser muy distintas puede ser útil. Pues aunque las definiciones que proponen los filósofos y teóricos del arte sean inútiles para los fines que normalmente se les asignan no se puede ignorar el papel activo que juegan como eslógenes en el esfuerzo por cambiar el gusto y como instrumento para abrir nuevos espacios para la crítica y la apreciación. Entendida, pues, pragmáticamente la búsqueda no de definiciones del arte, sino la de los parecidos de familia, tienen un valor iluminador, pedagógico y pragmático — pero no descubre esencias del arte porque renuncia a ello—. Así como, apuntando al mismo ejemplo que Weitz, Kennick sostiene que cuando Clive Bell definió el arte con su famoso dictum de que «el arte es forma significativa» lo productivo de su discurso estaba en señalar que, si se pretendía entender y apreciar las obras de Cézanne, Matisse y Picasso, había que ver en ellas no la mimesis de la realidad o las asociaciones sentimentales, sino la «forma

⁶⁸ N. Carroll (de), *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2000.

⁶⁹ W. Kennick, —das Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?, *Mind* 67 (1958) 317-334.

significante»: líneas y colores, patrones y armonías que se mueven con independencia de las asociaciones evocadas por el tema de las obras. Bell encontró además, que también podía mirar a los maestros antiguos, a los pintores venecianos y holandeses, por ejemplo, del mismo modo que a Cézanne. Bell descubrió algo y quiso compartir sus conocimientos con los demás. Ese es el sentido de su famosa «definición» del arte como significante: «un eslogan, el epítome de una plataforma para la reforma estética que tiene una labor que realizar. No la labor que los filósofos le asignan sino la de enseñar a la gente una nueva forma de mirar las pinturas»⁷⁰. Con esta interpretación de la labor teórica de Bell, Kennick no despreciaba toda la labor realizada por la estética y la filosofía del arte desde sus comienzos sino que, como también Weitz hacía, la reinterpretaba para darle sentido: la nueva estética es la legítima heredera de la estética tradicional, pero hace otra cosa de menores pretensiones, menos metafísicas y más pragmática.

El primer cuestionamiento serio del enfoque neowittgensteiniano del problema de la definición del arte tardó algunos años en producirse, pero resultó ser un sólido ataque a las líneas de planteamiento pragmático. En 1955, Maurice Mandelbaum publicó su potente crítica del argumento del parecido de familia⁷¹. El contra-argumento principal de Mandelbaum era que Weitz, y los que le seguían en su argumento, como Kennick, habían adoptado una versión del argumento del parecido de familia adaptado a sus necesidades, pues olvidaban que los parecidos o semejanzas de familia, si son genuinas semejanzas, se fundamentan en la herencia genética. El que el color de mi pelo y mis ojos coincidan con los de Tom Cruise, no significa que yo tenga un parecido de familia con el actor norteamericano. Si, en cambio,

⁷⁰ Ídem, p. 325

⁷¹ M. Mandelbaum, "Family Resemblances and Generalizations Concerning de Arts" *American Philosophical Quarterly*, 2 (1965): 219-228. Se cita según la reproducción del mismo recogida en G. Dickie, R. Sclafani y R. Robin, *Aesthetics a Critical Anthology* 2a edición Boston y Nueva York Bedford/St. Martin's, 1989, pp 138-151.

estos rasgos fisonómicos coinciden con los de mi hermana, entonces sí podemos hablar de un genuino parecido de familia, pero porque hay una base genética que lo explica: el mecanismo de la herencia. Por otra parte, que yo parezca una morsa no constituye tampoco un rasgo que pueda hacernos suponer que pertenecemos a la misma familia, ya que una morsa y yo difícilmente podemos compartir el mismo equipo genético. Aunque nos podamos parecer, nuestro parecido no es un parecido de familia. En otras palabras: si las semejanzas son semejanzas dentro de una misma familia, entonces es que hay algo más que hace que las semejanzas que hace que una serie de individuos pertenezcan a una misma familia. Los auténticos parecidos de familia se pueden definir en base a condiciones precisas, y uno pertenece a una familia si las cumple, esto es, hay que cumplir unas condiciones necesarias para pertenecer a una familia que vienen definidas por la genética.

Mandelbaum argumenta convincentemente que Wittgenstein hizo un uso negativo de la expresión «Familienähnlichkeiten», subrayando los parecidos y olvidando lo que significa pertenecer a una familia, por tanto Wittgenstein confundió a sus seguidores al no subrayar que «primero caracterizamos la relación de familia en términos de lazos genéticos y luego observamos hasta qué punto quienes están relacionados así *se parecen* entre sí». ⁷²

Con los juegos pasa otro tanto. Wittgenstein sólo subrayó las coincidencias casuales entre juegos, sin hacer ningún esfuerzo por señalar que a pesar de las enormes diferencias o la pluralidad de parecidos entre los juegos hay algo en común a todos ellos que no hace falta explicar cuando leemos un libro de reglas de juegos, a saber: que la finalidad con la que fueron creados o inventados tiene que ver con la potencialidad del juego para absorber intereses no prácticos tanto de los jugadores como de los espectadores. Wittgenstein, pues, no habría logrado dar una pista adecuada de lo que al menos en ciertos casos

⁷² Ídem, p. 142

gobierna el uso de los nombres comunes y, por ende, habría confundido a los filósofos del arte de los años cincuenta y sesenta que pretendían huir de los planteamientos tradicionales mediante un enfoque lingüístico.

El uso del término arte, como el del juego, apunta también a un «algo más» que la estética y la filosofía del arte llevan siglos buscando sin éxito. Desde luego, Mandelbaum no tiene una teoría definida acerca de lo que hace que todas las obras individuales de arte pertenezcan a la gran familia del arte. No obstante, en dos párrafos, apunta en una dirección que, creo, se puede calificar de pragmática.

...no se puede asumir que si hay una característica común a todas las obras de arte esta tenga que consistir en algún rasgo específico directamente manifiesto. Al igual que las conexiones biológicas entre quienes están conectados por lazos de familia, o igual que las intenciones en base a las cuales distinguimos entre decir la fortuna y los juegos de cartas, dicha característica puede ser un atributo racional más que alguna característica a la que se pudiera apuntar directamente y decir: «este particular rasgo del objeto es lo que me lleva a distinguirlo como obra de arte». Un atributo relacional del tipo requerido sólo podría aprehenderse, por ejemplo, si se considerara que específicamente los objetos artísticos han sido creados por alguien para algún público real o posible.

La sugerencia de que la naturaleza esencial del arte se encuentra en esta suerte de atributo relacional seguramente no es implausible cuando se recuerda algunas de las muchas teorías tradicionales del arte. Por ejemplo, el arte ha sido caracterizado a veces como una forma especial de comunicación o de expresión, o como una forma de satisfacción de deseos, o como una presentación de la verdad en forma sensible. Dichas teorías no asumen que en cada poema, pintura, obra teatral y sonata hay un ingrediente específico que las

*identifica como una obra de arte; antes bien, lo que se afirma como común a estos objetos por lo demás distintos es una relación que se supone ha existido, o se sabe que ha existido, entre algunas de sus características y las actividades e intenciones de quienes las hicieron.*⁷³

Mandelbaum no desarrolla este punto de vista porque su interés en este artículo estaba en desmontar el argumento del parecido de familia, cosa que logra por goleada. Su conclusión es que los neowittgensteinianos se habían conformado acríticamente con el argumento de Wittgenstein en razón de su deseo de abandonar los planteamientos filosóficos tradicionales. El contraataque de Mandelbaum llegaba a la conclusión de que «el análisis lingüístico no proporciona un medio para escapar de las cuestiones que fueron tema fundamental de la estética tradicional»⁷⁴. Los wittgensteinianos habían asumido con demasiada ligereza los argumentos de Weitz y la consecuencia sería que la estética habría estado perdiendo el tiempo.

La argumentación demolidora de Mandelbaum, sin embargo, no tenía razón en que los filósofos estuvieran perdiendo el tiempo, denigrando o evitando las grandes tareas que incumben a la estética. Algunos no pretendían disolver todos los problemas de la estética en problemas lingüísticos. Unos meses antes de que apareciera su artículo, Arthur Danto, publica el suyo sobre el mundo del arte y apenas dos años después publica su fundamental *Languages of Art*. Vamos a dejar la original contribución de Danto para el próximo capítulo y nos demoraremos primero en las aportaciones de Goodman en dirección a la consolidación de un punto de vista pragmático en la estética que supera el callejón sin salida en el que se había metido la filosofía del arte y a la que también parecía apuntar Mandelbaum.

⁷³ Ídem, p. 143

⁷⁴ Ídem, p. 144

VIII. ¿CUÁNDO ES EL ARTE? (Nelson Goodman)

Comentarios

Este texto forma parte del libro *¿Cuándo es el arte? El arte y el conocimiento*, del filósofo norteamericano Nelson Goodman. En él, el autor hace gala de su pragmatismo, al cambiar la pregunta ontológica sobre el arte (¿qué es el arte?) por la pragmática (¿cuándo es el arte?). Goodman basa su argumentación sobre el concepto de simbolismo, planteando que es imposible no simbolizar, aunque no todos los símbolos puedan llamarse estéticos, es decir, devengan objetos de arte. Por ello, en esta lectura hay que prestar atención a los cinco síntomas de lo estético que Goodman adelanta como síntomas de la presencia de una obra de arte como objeto simbólico. Estos cinco síntomas permiten a Goodman más que adelantar esencias de lo simbólico como tal, describir el cúmulo de circunstancias, ya sean totales o parciales, bajo las cuales un objeto simbólico se convierte en arte. Pero como el mismo advierte, ningunos de estos síntomas son garantía alguna del arte. Por lo que el problema, tal y como Goodman afirma, sigue sin tener solución.

Como se puede observar, Goodman es un filósofo del arte, un esteta; cuidadoso al pisar terrenos de por sí bastante movedizos. Sin embargo, la fuerza de su obra radica en dos puntos: ofrecer una definición de arte antiesencialista, es decir, que soslaya la posibilidad de que el arte sea o tenga algo en particular que lo haga ser arte y nada más, al tiempo que ofrece al arte la posibilidad de ser definido según una sintomatología estética que va (y de hecho puede) ir cambiando con el tiempo, la historia, los gustos... El segundo punto no aparece explicado en el texto que se presenta a continuación, pero tiene una incidencia relevante en la corriente pragmática que Goodman reinauguró a mediados del siglo XX; se trata de su concepción de la experiencia estética como una experiencia del sujeto que es al mismo tiempo cognitiva y sensible.

Y es que para Goodman, el estudio del arte debía articularse desde la relación del público con la obra, desde la experiencia sensible del sujeto que se abría a la posibilidad de un mundo nuevo, es decir, de un nuevo conocimiento.

¿Cuándo es el arte?

Nelson Goodman

Texto publicado en Goodman, N. (1977) When is art? The Arts and Cognition. Eds. David Perkins y Barbara Leondar. Baltimore: John Hopkins U.P. 1977, 11-19. (Versión de C.E. Fieling). Artículo también disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/goodmanart.pdf>

Lo puro en el arte

Si los intentos de responder a la pregunta ¿Qué es el arte? acaban en frustración, ello puede deberse –como suele ocurrir en filosofía– a que se trata de la pregunta equivocada. Repensando el problema, y aplicándole algunos resultados obtenidos del estudio de los símbolos, quizá seamos capaces de aclarar asuntos tan discutidos como el rol del simbolismo, el “object trouvé” y el así llamado “arte conceptual”.

Cierta curiosa opinión acerca del vínculo entre símbolos y obras de arte se ve ilustrada por una anécdota que Mary McCarthy relata mordazmente:

“Siete años atrás, cuando enseñaba en un colegio progresista, conocí a una chica bastante atractiva que deseaba ser escritora. No era su docente, pero ella sabía que yo a veces escribía relatos, de modo que una tarde, agitada y con el rostro encendido, se me acercó en el pasillo para comunicarme que había escrito un cuento que le había gustado muchísimo a su profesor, un tal Mr. Converse.

‘Le parece maravilloso, dijo, y me va a ayudar a corregirlo porque lo quiere publicar’. Le pregunté por la trama; la chica era una persona simple, enamorada de la ropa y de salir con

los muchachos. Su respuesta fue dubitativa. Trataba de una chica (ella) y de unos marineros con quienes se topaba en el tren. La expresión de su rostro, que se había ensombrecido por unos segundos, recuperó luego la alegría. 'Mr. Converse lo está revisando conmigo, y le vamos a agregar todos los símbolos'."

En estos tiempos, la entusiasta alumna recibiría el consejo, igualmente sutil, de excluir cualquier símbolo, pero la lógica subyacente en la misma: los símbolos, necesario ornamento o agregado superfluo, son extrínsecos a la obra. Cuando nos hablan de símbolos, pensamos primero en el Jardín de las delicias, Los Caprichos, aquellos relojes derretidos de Dalí, y por último quizá en la pintura religiosa, cuanto más místicas mejor. Resulta menos extraña la asociación entre lo simbólico, lo esotérico o lo ultramundano que el hecho de clasificar a las obras como simbólicas por el hecho de que tengan símbolos por tema vale decir, sobre la base de que representen, y no sean, símbolos. Ello supone arte no-simbólico al; que nada representa, pero también a los retratos, naturalezas muertas y paisajes que no incluyen alusiones arcanas ni son en sí mismos símbolos.

Sin embargo, cuando ofrecemos ejemplos de obras no-simbólicas, de arte desprovisto de símbolos, nos limitamos a obras carentes de tema, e.g. cuadros, composiciones o edificios abstractos o decorativos o formales. Quedan excluidas aquellas obras que representan algo, no importa qué o cómo; porque representar es a todas luces referirse a, estar en lugar de, simbolizar algo. Toda obra representativa (es decir, que representa algo) constituye un símbolos, y el arte desprovisto de símbolos es un arte carente de temas. Que las obras representativas sean simbólicas de acuerdo con un uso del término, y no-simbólicas de acuerdo con otro, tiene escasa importancia mientras no confundamos ambos usos. Lo que sí importa, según muchos artistas críticos contemporáneos, es distinguir la obra de arte de aquello que simboliza o a lo que se refiere. Permítaseme citar entre comillas, puesto que lo presento a la consideración del lector, y sin

emitir juicio alguno, el resumen de un programa o política o punto de vista muy frecuente hoy en día:

“Lo que un cuadro simboliza es externo a este, externo a este en cuanto obra de arte. Su tema, si lo posee, sus referencias –sutiles u obvias– mediante símbolos tomados de un vocabulario más o menos conocido, no tienen nada que ver con su valor o su carácter estético o artístico. Aquello a lo que un cuadro se refiere, abierta u ocultamente, yace fuera de este. Lo que importa en realidad no es su relación con otra cosa, no es lo que el cuadro simboliza, sino aquello que es en sí mismo –en sus cualidades intrínsecas. Cuanto más el cuadro dirija la atención hacia aquello que simboliza, mas nos distrae de sus verdaderas propiedades. Se sigue de esto que toda simbolización resulta no sólo irrelevante, sino molesta. El arte realmente puro desprecia la simbolización, no se refiere a nada, debe ser tomado tal cual es, no por estar unido a algo, mediante un vínculo tan remoto como el simbólico”.

Este manifiesto tiene mucha fuerza. El consejo de concentrarse en lo intrínseco por sobre lo extrínseco, la insistencia en que la obra es lo que es y no lo que simboliza, y la conclusión de que el arte puro deja de lado toda referencia externa suena a pensamiento riguroso, y prometen rescatar al arte del daño que le infligen la interpretación y el comentario.

Un dilema

Sin embargo, aquí hay un dilema. Si aceptamos la postura del purista o formalista, parecemos estar diciendo que el contenido de las obras tales como El Jardín de las delicias o los Caprichos no tiene importancia. Si rechazamos la doctrina, nos culparán de creer que no importa sólo lo que la obra es, sino también muchas cosas que la obra no es. En un caso estaríamos recomendando la lobotomía de muchas grandes obras, condonando la impureza en las artes poniendo el acento sobre lo exterior a las obras.

Pienso que lo apropiado es reconocer que la posición del purista resulta incorrecta y correcta al mismo tiempo. ¿Cómo? Empecemos por aceptar que lo externo es externo. ¿Aquello que un símbolo simboliza, debe ser siempre externo a éste? Depende del tipo de símbolo. Consideremos los siguientes:

- a. “esta cadena de palabras”, que está en lugar de sí misma
- b. “palabra”, cuando se aplica a sí misma entre las otras palabras
- c. “corta”, cuando se aplica a sí misma entre otras palabras y muchas otras cosas
- d. “que tiene ocho silabas”, que tiene ocho silabas

Obviamente lo que algunos simboles simbolizan no se halla por completo fuera de ellos. Los ejemplos citados son, desde luego, bastante especiales, y ejemplos análogos en pintura –cuadros que son cuadros de sí mismos o se incluyen a sí mismos en lo que representan– pueden ser omitidos por muy raros o idiosincráticos como para resultar de peso. Aceptemos por el momento que lo que una obra representa, salvo en unos pocos casos, es externo a ella.

¿Significa esto que cualquier obra que no representa nada satisface al purista? En absoluto. Para empezar, los cuadros de Bosch, llenos de extraños monstruos, o los tapices con unicornios, nada representan –no hay tales monstruos o demonios o unicornios excepto en cuadros o descripciones verbales. Decir de un tapiz que “representa a un unicornio” se reduce a decir que eso contiene la imagen de un unicornio, no que haya un animal o cosa que el tapiz representa. Estas obras, aunque nada representan, satisfacen bien poco al purista. Puede que mi objeción sea un prurito de filósofo, de modo que no insistiré. Aceptemos simplemente que tales cuadros, aunque nada representan, poseen un carácter representativo, por ende simbólico e “impuro”. De todas formas debemos dejar sentado que el hecho de que sean representativos no implica que representen

algo externo a ellos, de manera que el purista no puede rechazarlos sobre esa base.

Por otra parte, no sólo las obras representativas son simbólicas. Los cuadros abstractos, que nada representan ni son representativos, pueden expresar, y así simbolizar, un sentimiento u otra cualidad, una emoción o idea. Puesto que la expresión es un modo de simbolizar algo externo al cuadro –que no percibe, siente, ni piensa–, el purista rechaza al expresionismo abstracto tanto como a las obras representativas.

Para que una obra constituya una instancia de “arte puro”, no debe representar ni expresar ni ser expresiva ni representativa de nada. ¿Basta con esto? Tal obra no está en lugar de nada externo, cierto: todo lo que posee son sus propiedades. Claro que si lo formulamos de ese modo, todas las propiedades que un cuadro o cualquier cosa posee –incluso la propiedad de representar a una determinada persona- son propiedades del cuadro o la cosa, no propiedades externas.

La previsible respuesta es que existe una importante distinción: entre propiedades internas o intrínsecas y propiedades externas o extrínsecas, que aunque todas sean de hecho propiedades, algunas vinculan el cuadro con otras cosas, mientras que un cuadro no-representativo y no-expresivo, sólo posee propiedades internas.

La respuesta no funciona, puesto que bajo cualquier diferenciación mínimamente plausible entre propiedades externas o internas, un cuadro o cualquier cosa tiene propiedades de ambos tipos. Que un cuadro esté en el Metropolitan Museum, que haya sido pintado por Duluth o no haya alcanzado aún bastante años como Matusalén jamás podrían ser propiedades internas. Librarnos de la representación y la expresión no nos deja con algo carente de propiedades externas.

Más aún: la diferencia misma entre propiedades externas e internas resulta bastante vaga. Presumiblemente, los colores y formas de un cuadro son propiedades internas, pero si una propiedad externa

es aquella que vincula el cuadro u objeto con otra cosa, entonces los colores y formas cuentan con propiedades externas, ya que un objeto no sólo puede compartir sus colores y formas con otros, sino que su color y forma lo vinculan con otros objetos que tienen los mismos o diferentes colores y formas.

A veces, los términos “interna” e “intrínseca” son sustituidos por formal. Pero lo formal en este contexto no puede ser únicamente la forma. Debe incluir el color, y si el color, ¿qué más? ¿la textura? ¿el tamaño? ¿el material? Podemos enumerar a gusto y placer las propiedades que llamaremos formales, pero ese “a gusto y placer” resulta delator. El motivo y la justificación de la diferencia se han evaporado. Las propiedades consideradas no-formales ya no son todas y únicamente aquellas que vinculan al cuadro con algo exterior. De manera que seguimos sin saber qué principio, si hay alguno, está involucrado aquí, sobre qué base distinguir las propiedades que importan en la pintura no-representativa y no-expresiva.

Creo que existe una solución a este problema, pero alcanzarla significa caer a tierra de golpe, dejando de lado nuestra altisonante cháchara acerca del arte y la filosofía.

Muestras

Consideremos por un momento el trozo de tela que figura en el libro de muestras de un sastre o tapicero. Difícilmente puede llamársele obra de arte, decir que representa o expresa algo. Es sólo una muestra –una simple muestra. ¿De qué es una muestra? Textura, color, trama, grosor, hilos... Su función, estamos tentados de señalar, consiste en que proviene de cierta bobina de tela y posee las mismas propiedades que el resto del material. Pero eso sería apresurarse mucho.

Quisiera que me permitieran dos relatos –o un solo relato dividido en dos partes. La Sra. M. R. Triz estudió el libro de muestras, hizo su elección y ordenó de su negocio favorito la cantidad suficiente como para retapizar su living –insistiendo en que fuera exactamente como la muestra. Cuando llegó el ansiado paquete, grande fue la desazón de

la Sra. Triz al ver que cientos de trozos de 2 x 3 pulgadas, exactamente idénticos a la muestra hasta en sus bordes zigzagueantes, caían al piso de la sala. Telefonó entonces al negocio para quejarse, y el dueño respondió, dolido y fatigado: “Pero Sra. Triz, usted dijo que la tela debía ser exactamente como la muestra. Ayer, cuando vino de la fábrica, mis empleados se pasaron toda la noche cortándola”.

El incidente estaba casi olvidado unos meses más tarde, y la Sra. Triz, tras haber cosido los trozos y cubierto el juego de living, decidió organizar una fiesta. Fue a la panadería, eligió una masita de chocolate y pidió que luego de dos semanas le enviaran suficiente como para cincuenta personas. Los invitados estaban empezando a llegar cuando el camión de la panadería le trajo a la Sra. Triz una sola e inmensa torta. La encargada del horno se afligió mucho por la queja de la Sra. Triz: “Pero Sra. Triz, no tiene idea de cuánto nos esforzamos. Mi esposo es el dueño de la casa de telas y me advirtió que su pedido iba así, de una sola pieza”.

La moraleja del relato no es que no podemos ganar, sino que una muestra es una muestra de algunas propiedades pero no de todas. El trozo de tela es una muestra de textura, color, etc., pero no de tamaño o forma. La masita es una muestra de textura, color, tamaño y forma, pero no de todas sus propiedades. La Sra. Triz se hubiera quejado aún más amargamente si lo enviado hubiese sido como la muestra al punto de tener dos semanas de antigüedad.

¿De cuáles entre sus propiedades es muestra una muestra? No de todas, porque en tal caso sólo sería una muestra de sí misma. Tampoco de sus propiedades “formales” e “internas”, ni, en efecto, de cualquier conjunto especificable de propiedades. El tipo de propiedad varía caso por caso: la masita, pero no la tela, es una muestra de tamaño y forma; un trozo de oro puede ser muestra de lo que se extraía en cierta época y lugar. Más aún: las propiedades varían según el contexto y las circunstancias. Aunque el trozo de tela normalmente funcione como muestra de su textura, etc., pero no de su tamaño y

forma, si yo se lo señalo a alguien como respuesta a la pregunta ¿Qué es una muestra de tapicero? , entonces no funciona como muestra de tela, sino como muestra de una muestra de tapicero, en cuyo caso el tamaño y forma figuran entre las propiedades de las cuales es muestra.

En suma, la cuestión se reduce a que una muestra es una muestra de –o ejemplifica– sólo algunas de sus propiedades, y que las propiedades que ejemplifica varían de acuerdo con las circunstancias, de modo tal que únicamente podemos distinguirlas como aquellas de las que, bajo las circunstancias dadas, es una muestra. Ser una muestra de o ejemplificar es una relación análoga a ser un amigo de; mis amigos no se caracterizan por una sola propiedad o conjunto de las propiedades especificables, sino por el hecho de estar, durante un periodo de tiempo, vinculados conmigo por una relación de amistad.

Lo que todo esto quiere decir respecto de las obras de arte resulta obvio. Las propiedades que importan en el cuadro del purista son aquellas que el cuadro vuelve manifiestas, selecciona, exhibe, subraya, dirige nuestra atención hacia aquellas que muestra, aquellas que, en resumen, no sólo posee sino ejemplifica.

Si estoy en lo cierto, el más puro de los cuadros del purista es simbólico. Ejemplifica algunas de sus propiedades, y ejemplificar es simbolizar –la ejemplificación es una forma de referencia tanto como la representación o la expresión. Una obra de arte, por más libre de expresión o representación que esté, sigue siendo un símbolo aunque lo que simbolice no sean cosas o personas o sentimientos, sino ciertas formas, o colores, o texturas.

¿Qué queda, entonces, de esta consigna del purista a la que clasificamos como correcta o incorrecta a la vez? Es correcta porque afirma que lo exterior es exterior, por señalar que lo que en un cuadro representa a menudo no importa, por concluir que la representación ni la expresión son necesarias y por hacer hincapié en las así llamadas propiedades internas o intrínsecas o formales. Pero es incorrecta porque supone que la representación y la expresión son los únicos

modos de simbolizar, por creer que lo que un cuadro simboliza es siempre externo a éste y por insistir en que lo importante de un cuadro es el mero hecho de poseer ciertas propiedades y no el de ejemplificarlas.

Quienquiera que busque un arte desprovisto de símbolos no lo encontrará –si toma en cuenta todos los modos en que una obra simboliza. Arte sin representación o expresión o ejemplificación –sí; arte sin ninguna de las tres –no.

Señalar que el arte del purista se logra evitando cierto tipo de simbolización no es condenarlo, sino poner en evidencia los habituales manifiestos de un arte purista que excluya a todos los demás. Nada tengo que decir acerca de las virtudes relativas de las diferentes escuelas o tipos o maneras de pintar. Lo que me parece importante es reconocer la función simbólica que hasta el arte del purista cumple, puesto que ello nos da una pista para averiguar cuándo estamos y cuándo no frente a una obra de arte.

La bibliografía estética está llena de desesperados intentos por responder a la pregunta ¿Qué es el arte? Dicha pregunta, a menudo atrozmente confundida con la pregunta ¿Qué es el buen arte?, se vuelve acuciante en el caso del object trouvé –la piedra recogida de la autopista y luego exhibida en un museo-, y se agrava con el auge de los asa llamados arte ambiental y arte conceptual. El guardabarros de un automóvil, destruido por un choque y expuesto en una galería ¿es una obra de arte? ¿Y qué de aquello que ni siquiera es un objeto, ni se exhibe en una galería o museo -por ejemplo hacer un pozo en el Central Park y luego volver a llenarlo, como prescribe Oldenburg? Si esas son obras de arte, ¿no lo son todas las piedras y objetos y eventos? De lo contrario ¿Qué distingue a una obra de arte de cualquier otra cosa? ¿el hecho de que un artista la llame obra de arte? ¿el hecho de que sea expuesto en un museo o galería? Ninguna hipótesis parece convincente.

Como dije al principio, parte del problema reside en hacerse la pregunta equivocada –en no darse cuenta de que algo puede funcionar como obra de arte en un momento, pero no en otro. Para los casos cruciales, la pregunta correcta no es ¿Qué objetos son (permanentemente) obras de arte?, sino ¿Cuándo es algo una obra de arte? –o más brevemente, como en mi título, ¿Cuándo es el arte?

Mi respuesta es que, del mismo modo que un objeto puede funcionar como símbolo, e.g. como muestra, en determinados momentos pero no en otros, también puede ser una obra de arte en determinados momentos pero no en otros. De hecho, sólo por funcionar como símbolo en una manera específica, puede el objeto volverse, mientras así funciona, una obra de arte. La piedra no es una obra de arte mientras está en la autopista. Allí no cumple, por lo común, función simbólica alguna. En el museo, ejemplifica algunas de sus propiedades, forma, color, textura. Hacer un pozo y llenarlo funciona como obra en la medida en que reclame nuestra atención como símbolo ejemplificador. Por contrapartida, un Rembrandt deja de funcionar como obra de arte cuando es usado como manta o sustituto de un vidrio roto.

Por supuesto que funcionar como símbolo de una manera u otra no significa funcionar como obra de arte. Nuestro trozo de tela, mientras sirve de tela, no se convierte automáticamente en obra de arte. Las cosas funcionan como obra de arte sólo cuando su funcionamiento simbólico posee ciertas características. Nuestra piedra en el museo de geología cumple funciones simbólicas como muestra de las piedras de un determinado periodo, origen o composición, pero no se vuelve allí obra de arte.

La pregunta acerca de qué características distinguen o indican un funcionamiento simbólico como obra de arte requiere de un cuidadoso estudio a la luz de la teoría general de los símbolos. Eso es más de lo que puedo hacer aquí, pero aventuraré tentativamente que hay cinco síntomas de lo estético:

- 1) Densidad sintáctica, cuando las menores diferencias entre ciertos aspectos constituyen una diferencia entre símbolos –por ejemplo, el contraste entre un termómetro de mercurio sin marcas, y un instrumento electrónico digital;
- 2) Densidad semántica, cuando los símbolos distinguen las menores diferencias entre ciertos aspectos de las cosas –por ejemplo, nuestro termómetro de nuevo y el Inglés, aunque este último no sea sintácticamente denso;
- 3) Relativa saturación, cuando varios aspectos del símbolo resultan significativos –por ejemplo, una montaña dibujada por Hokusai de un solo trazo, donde cada rasgo cuenta, frente a la misma línea cuando indica las alzas y bajas de la acciones bursátiles, donde lo único que importa es la altura respecto de la base;
- 4) Ejemplificación, cuando un símbolo, independientemente de si denota o no, simboliza por servir como muestra de propiedades que ejemplifica literal o metafóricamente;
- 5) Referencia múltiple y compleja, cuando el símbolo cumple con varias funciones referenciales integradas e interactuantes, algunas de modo directo y otras a través de otros símbolos.

Estos síntomas no definen el arte, y mucho proporcionan su descripción exhaustiva o su celebración. La presencia o ausencia de uno o más de ellos no es prueba de que nos hallamos ante una obra de arte; tampoco el grado en que estén presentes mide hasta qué punto el objeto o la experiencia es estética. Los síntomas, después de todo, no son sino pistas; un paciente puede tener los síntomas sin la enfermedad. E incluso para que los cinco síntomas se aproximen al rango de condición disyuntivamente necesaria y conjuntivamente suficiente de una obra de arte, sería quizá volver a trazar las vagas fronteras entre lo estético y lo no-estético. De todas formas, nótese que todas estas propiedades ponen el acento sobre el símbolo antes que, o al menos junto con, aquello a lo que el símbolo se refiere.

Cuando no podemos determinar con precisión frente a qué símbolo de un sistema estamos, o si estamos frente al mismo símbolo en un segundo momento; cuando aquello a lo que el símbolo se refiere es tan difícil de estimar; cuando el símbolo constituye una instancia de las propiedades que simboliza y cumple quizá con muchas funciones interrelacionadas, simples o complejas, no es lícito simplemente mirar a través del símbolo hacia lo que se refiere, como hacemos ante el semáforo o al leer textos científicos, sino que hay que fijarse en el símbolo mismo, como hacemos ante un cuadro o poema. El énfasis en la no transparencia de la obra de arte, en la primacía de la obra sobre aquello a lo que se refiere, lejos de suponer la negación o el descuido de sus funciones simbólicas, deriva de ciertas características de la obra en tanto símbolo.

Independientemente de especificar las características que diferencian a la simbolización estética de otras, la respuesta a la pregunta ¿Cuándo es el arte?, debe para mí ser expresada en términos de función simbólica. Quizá decir que un objeto es una obra de arte cuando y sólo cuando así funciona, sea excesivo, una manera elíptica de hablar. El cuadro de Rembrandt sigue siendo una obra de arte, sigue siendo una pintura mientras funciona como manta; la piedra de la autopista quizá no se convierta en arte por funcionar como tal. Del mismo modo, una silla sigue siendo una silla aunque nadie jamás se siente sobre ella, y un baúl un baúl aunque sólo sea usado para sentarse sobre él. Diciendo qué hace el arte no estamos diciendo qué es el arte, pero creo que la primera pregunta resulta más básica. El problema de definir propiedades estables en términos de funciones efímeras –el qué en términos del cuándo– no se limita a las artes sino que es bastante general, ocurre tanto con las sillas como con las obras de arte. El desfile de respuestas inadecuadas e instantáneas es también similar: que un objeto sea una obra de arte –o una silla– depende de la intención de alguien o de si a veces o normalmente o siempre funciona como tal. Puesto que todo ello suele oscurecer las

preguntas más específicas y significativas acerca del arte, le he vuelto la espalda a lo que el arte es para concentrarme sobre lo que el arte hace.


Un rasgo notable de la simbolización, como he subrayado, es que va y viene. Un objeto puede simbolizar diferentes cosas en diferentes momentos, y nada en otros. Un objeto inerte y solamente útil puede devenir obra de arte, y una obra de arte objeto inerte y solamente útil. Quizá, en lugar de ser la vida breve y el arte largo, ambos sean transitorios.

Lo que este capítulo acerca del arte implica para el entendimiento global del libro debería quedar claro. El modo en que un objeto o evento funciona en tanto obra explica cómo, a través de ciertos tipos de referencia, lo que así funciona contribuye a la concepción –y a la creación– de un mundo.



Coordinación técnica:
Aarón Ernesto Aguilar Almanza
Domingo Vite Sevilla
Mtro. Héctor Castañeda Ibarra
Raúl Israel Lara Gutiérrez
Sergio Javier Cortés Becerril

*Lo comunicativo, lo artístico y lo estético.
Selección de textos comentados
Primera Parte*
“De la ontología del arte a la experiencia estética”,
se terminó de imprimir en el mes de mayo de 2009,
en el taller de impresión de la
Universidad Autónoma de la Ciudad de México,
con un tiraje de 300 ejemplares.



El presente volumen es una compilación de algunos de los trabajos publicados por diversos autores que se dedican al estudio del arte. Principalmente, dichos autores provienen de la Filosofía y la Estética ya que han sido estos, tradicionalmente, los ámbitos de reflexión e investigación teórica sobre el arte. El acercamiento al tema del arte y lo estético, desde diferentes disciplinas y campos del saber, introduce al estudiante de comunicación en la genealogía de la relación entre arte y comunicación, misma que si bien remonta sus orígenes a la Antigüedad, la preocupación por hacer de ello un campo fructífero para la reflexión sobre el arte desde una perspectiva comunicativa es bastante más reciente.

De la misma manera, ofrecemos también, en este volumen, una serie de nociones básicas para el entendimiento del arte como práctica comunicativa, así como el conjunto de reflexiones que ha llevado a considerar dicho entendimiento y que supone, como el título lo indica, un desplazamiento de la pregunta sobre el arte desde lo ontológico, es decir, desde la pregunta sobre el objeto del arte hasta lo pragmático, o sea, hasta la pregunta sobre el sujeto del arte. Esta pregunta implica un giro en la problemática del arte y permite enfocar la discusión en la experiencia estética, o lo que es lo mismo, en la experiencia del sujeto frente al objeto del arte; experiencia que podemos conceptualizar al interior de un proceso de recepción sui generis, en tanto se trata de un objeto simbólico "especial", tal y como lo es el arte.

Como es típico de esta antología de textos, todos los trabajos originales de sus autores van acompañados de unos comentarios preliminares sobre el mismo, con el fin de favorecer la comprensión de la lectura y posibilitar así un mejor aprovechamiento de la misma.