

FILOSOFÍA DEL ARTE

J. Hospers «Fundamentos», en M. C. Beardsley y J. Hospers, *Estética*

I. Lo estético

I.1. Actitudes estéticas y no estéticas

I.2. Otros criterios de la actitud estética

I.2.1. Relaciones internas y externas

I.2.2. El objeto fenoménico

I.2.3. Modalidad sensoria

I.3. Negaciones de actitudes estéticas distintos

II. Filosofía del arte

III. El valor estético

Introducción

La estética es la rama de la filosofía que se ocupa de analizar los conceptos y resolver los problemas que se plantean cuando contemplamos objetos estéticos. Objetos estéticos, a su vez, son todos los objetos de la experiencia estética; de ahí que, sólo tras haber caracterizado suficientemente la experiencia estética, nos hallamos en condiciones de delimitar la clases de objetos estéticos. Aunque hay quienes niegan la existencia de cualquier tipo de experiencias específicamente estéticas, no niegan, sin embargo, la posibilidad de formar juicios estéticos o de dar razones que avalen dichos juicios; la expresión «objeto estético» incluiría, pues, aquellos objetos en torno a los cuales se emiten tales juicios y se dan tales razones.

La estética se formula en las cuestiones típicamente filosóficas de «¿Qué quiere usted decir? y «¿Cómo conoce usted?», dentro del campo estético, al igual que la filosofía de la ciencia se plantea esas mismas cuestiones en el campo científico. Así pues, los conceptos de valor estético o de experiencia estética, lo mismo que toda la serie de conceptos específicos de la filosofía del arte, son examinados en la disciplina conocida con el nombre de estética; y preguntas tales como «¿Qué es lo que hace bellas a las cosas?», o «¿Qué relación hay entre las obras de arte y la naturaleza?» --y cualesquiera otras cuestiones específicas de la filosofía del arte--, son cuestiones estéticas.

La filosofía del arte abarca un campo más limitado que la estética, porque sólo se ocupa de los conceptos y problemas que surgen en relación con las obras de arte, excluyendo, por ejemplo, la experiencia estética de la naturaleza. Sin embargo, la mayor parte de las cuestiones estéticas que suscitaron interés y perplejidad en todas las épocas se relacionaron específicamente con el arte: «¿Qué es la expresión artística? ¿Existe verdad en las obras de arte? ¿Qué es un símbolo artístico? ¿Qué quieren decir las obras de arte? ¿Hay una definición general del arte? ¿Qué es lo que hace buena una obra de arte?» Aunque todas estas cuestiones son propias de la estética, tienen su sitio en el arte, y no se plantean en relación con objetos estéticos distintos de las obras de arte.

La filosofía del arte debería distinguirse cuidadosamente de la crítica del arte, que se ocupa del análisis y valoración crítica de las mismas obras artísticas, como algo contrapuesto al esclarecimiento de los conceptos implicados en esos juicios críticos, que es misión de la estética. La crítica artística tiene por objeto específico las obras de arte o las clases de obras de arte (por ejemplo, las pertenecientes al mismo estilo o género), y su finalidad consiste en fomentar el aprecio de ellas y facilitar una mejor comprensión de las mismas. La tarea del crítico presupone la existencia de la estética porque, en la discusión o valoración de las obras artísticas, el crítico utiliza los conceptos analizados y clarificados por el filósofo del arte. El crítico, por ejemplo, dice que determinada obra de arte es expresiva o bella; el filósofo del arte analiza lo que uno intenta decir cuando afirma que tal obra de arte posee esas características e, igualmente, si tales afirmaciones son defendibles y de qué forma. Al hablar y escribir sobre arte, el crítico presupone la clarificación de los términos que utiliza, tal como es propuesta por el filósofo del arte; en consecuencia, lo que escribe un crítico no consciente de esto se halla expuesto a pecar de falta de claridad. Si un crítico califica de expresiva una obra de arte sin tener ideas claras de lo que eso significa, el resultado será una gran confusión conceptual.

I. Lo estético

Antes de considerar las cuestiones estéticas que se plantean en la filosofía del arte, deberíamos analizar esta otra: ¿Qué es contemplar (escuchar, etc.) algo estéticamente?; porque, si se carece de la experiencia de objetos estéticos, ninguna de las otras cuestiones podría plantearse. ¿Hay una forma estética de contemplar las cosas?; y, en caso afirmativo, ¿qué es lo que la distingue de otras formas de experimentarlas? Sobre esto se han dado posturas muy dispares, habitualmente interferidas, pero que pueden distinguirse.

I.1. Actitudes estéticas y no estéticas

La actitud estética, o la «forma estética de contemplar el mundo», es generalmente contrapuesta a la actitud *práctica*, que sólo se interesa por la utilidad del objeto en cuestión. El genuino corredor de fincas que contempla un paisaje sólo con la mira puesta en su posible valor monetario, no está contemplando estéticamente el paisaje. Para contemplarlo así hay que «percibirlo por percibirlo», no con alguna otra intención. Hay que saborear la

experiencia de percibir el paisaje mismo, haciendo hincapié en sus detalles perceptivos, en vez de utilizar el objeto percibido como medio para algún otro fin⁽¹⁾.

Cabría objetar, naturalmente, que incluso en la contemplación estética observamos algo no «por sí mismo», sino por alguna otra razón, por ejemplo, por el placer que nos produce. No seguiríamos prestando atención al objeto percibido si el hacerlo no nos resultase agradable; según esto, ¿no será el goce la finalidad en el caso estético? Cabe, en efecto, describirlo así, y acaso la expresión «percibirlo por sí mismo» sea desorientadora. Sin embargo, existe cierta diferencia entre saborear la misma experiencia perceptiva, y simplemente utilizarla por razones de identificación, de clasificación o de acción ulterior, como hacemos de modo habitual en la vida diaria cuando no contemplamos realmente el árbol, sino que sólo lo percibimos con la claridad suficiente para identificarlo como tal y rodearlo si se interpone en nuestro camino. La distinción sigue siendo válida, y sólo el modo de describirla está sujeto a clarificación.

La actitud estética se distingue también de la cognoscitiva. Los estudiantes familiarizados con la historia de la arquitectura, son capaces de identificar rápidamente un edificio o unas ruinas, en cuanto a su época de construcción y lugar de emplazamiento, a través de su estilo y de otros aspectos visuales. Contemplan ante todo el edificio para aumentar sus conocimientos, no para enriquecer su experiencia perceptiva. Este tipo de habilidad puede ser importante y útil⁽²⁾, pero no guarda necesariamente correlación con la capacidad de disfrutar la experiencia misma de la contemplación del edificio. La capacidad analítica puede eventualmente incrementar la experiencia estética, pero también puede ahogarla. Quienes se interesan por el arte en razón de algún objetivo profesional o técnico, están particularmente expuestos a distanciarse de la forma de contemplación estética propia del que se mueve por intereses cognoscitivos. Esto nos lleva directamente a otra distinción.

La forma estética de observar, es también ajena a la forma personalizada de hacerlo, en la que el observador, en vez de contemplar el objeto estético para captar lo que le ofrece, considera la relación de dicho objeto hacia él. Quienes no prestan atención a la música, sino que la utilizan como estímulo para su fantasía personal, son buena muestra de esa audición no estética que a menudo pasa por serlo. En el célebre ejemplo de Edward Bullough, el hombre que va a presenciar una interpretación del *Otelo* y, en vez de concentrarse en la representación, piensa sólo en la similitud entre la situación de Otelo y el problema real que él mismo tiene con su mujer, no está viendo la representación estéticamente. Esta actitud supone una implicación personal, es una actitud personalizada, y la personalización inhibe cualquier respuesta estética que el espectador pudiera haber tenido en otro caso. Al contemplar algo estéticamente, respondemos al objeto estético y a lo que puede ofrecernos, no a su relación con nuestra propia vida⁽³⁾.

La fórmula «no deberíamos llegar a sentirnos implicados personalmente», se utiliza a veces para describir este criterio; mas también esto es desorientador. No significa que el aficionado al teatro no pueda identificarse con los personajes que intervienen o sentirse vitalmente interesado en lo que les sucede; significa solamente que ha de evitar que cualquier implicación personal que pueda tener con los personajes o los problemas de la obra, suplante la cuidadosa observación de la obra misma. Esta diferencia podemos verla claramente si contrastamos el hecho de vernos implicados en un naufragio, con la contemplación del mismo en un documental o en una película. En el primer caso, haríamos todo lo posible por salvarnos y ayudar a los demás. Mientras que en el segundo, sabemos de antemano que los desastrosos sucesos ocurridos ya han tenido lugar y nada podemos hacer por remediarlos; con lo que nuestra tendencia a responder a la situación colaborando en ella, queda automáticamente anulada. Por mucho que podamos identificarnos con las víctimas, no nos sentimos personalmente implicados en ninguna forma orientada a la acción.

De lo dicho se sigue que muchos tipos de respuestas a los objetos, incluidas las obras de arte, quedan al margen del campo de la estética. Por ejemplo, el orgullo de su posesión puede interferirse con la respuesta estética. La persona que reacciona con entusiasmo antes que sus invitados a la reproducción de una sinfonía en su propio equipo estereofónico, pero no reacciona a la interpretación de la misma sinfonía con un equipo idéntico en el domicilio de su vecino, no da una respuesta estética. El anticuario o el director de museo, que en la elección de una obra de arte ha de tener presentes su valor histórico, fama, época, etc., puede sentirse parcialmente influido por la estimación del valor estético, pero su atención se desvía necesariamente hacia factores no estéticos. De modo parecido, si una persona valora una pieza teatral o una novela en razón de que puede encontrar en ella informaciones relativas a la época y lugar en que fue escrita, está sustituyendo el interés en la experiencia estética por el interés en adquirir conocimientos. Si una persona enjuicia favorablemente determinada obra de arte porque encierra edificación moral o porque «defiende una causa justa», está confundiendo la actitud moral con la estética; lo que también ocurre si la condena por motivos morales y no acierta a separar esta censura de su valoración estética de ella⁽⁴⁾.

I.2. Otros criterios de la actitud estética

También se han empleado otros términos para definir la actitud estética. El «desprendimiento», por ejemplo, es una actitud que, a juicio de algunos, permite distinguir la forma estética de contemplar las cosas, de la forma no estética, pero ese término parece ser más desorientador que útil. Al igual que la expresión «no sentirse personalmente implicado», suena como si el observador no hubiera de preocuparse demasiado de lo que ocurre en el drama, o la sinfonía; siendo así que hay un sentido, como hemos visto, según el cual estamos muy

implicados en la tragedia de Edipo cuando presenciamos *Edipo Rey*. Nos sentimos desprendidos sólo en el sentido de que sabemos que se trata de un drama y no de la vida real⁽⁵⁾, y que lo que hay más allá del telón es un mundo distinto, al que no hemos de responder como lo haríamos ante el mundo real que nos circunda. En este sentido, estamos «desprendidos», pero no en el sentido de falta de identificación con los personajes o de sentirnos totalmente absortos en el drama.

El término «desinteresado» se usa también mucho para describir la actitud estética. El desinterés es una cualidad del buen juez, que se manifiesta cuando es imparcial. El juez puede estar personalmente implicado, en el sentido de que estudia profundamente la solución de un caso⁽⁶⁾, pero, al dictaminar el caso, no ha de estar personalmente implicado, en el sentido de que deberá evitar que sus sentimientos o simpatías personales influyan sobre él o le predispongan en cualquier forma. La imparcialidad en materias morales y legales caracteriza sin duda lo que se ha dado en llamar «el punto de vista moral»; pero no está nada claro en qué forma hemos de mostrarnos desinteresados (es decir, imparciales) al contemplar un cuadro o escuchar un concierto. ¿Hemos de ser imparciales como en un conflicto entre partes contendientes? «Juzgar imparcialmente» tiene sentido; pero ¿qué significa observar o escuchar imparcialmente? «Imparcial» es un término relacionado con situaciones en que existe un conflicto entre partes litigantes; pero no parece ser un término útil cuando intentamos describir la forma estética de contemplar las cosas.

1.2.1. Relaciones internas y externas

Un modo algo menos confuso de describir la experiencia estética, es hacerlo en términos de relaciones internas *versus* externas. Cuando contemplamos estéticamente una obra de arte o la naturaleza, nos fijamos sólo en las relaciones internas, es decir, en el objeto estético y sus propiedades; y no en su relación con nosotros mismos, ni siquiera en su relación con el artista creador de él o con nuestro conocimiento de la cultura de donde brota. La mayor parte de las obras de arte son muy complejas y exigen nuestra total atención. El estado estético supone una concentración intensa y completa. Se necesita una intensa consciencia perceptiva; y tanto el objeto estético como sus diversas relaciones internas⁽⁷⁾ han de constituir el único foco de nuestra atención. El estudiante que no está acostumbrado a contemplar una figura humana desnuda, puede sentirse tan «distráido» mirando una diosa desnuda en un cuadro, que no logre contemplar el cuadro estéticamente. Debido a sus propios impulsos, es obstaculizado por las relaciones externas⁽⁸⁾ de tal manera que no puede orientar adecuada mente su atención hacia el objeto y las relaciones perceptivas internas a él. A veces la falta de consciencia de las relaciones externas, se denomina «distancia estética» o «distancia psíquica»; pero, una vez más, estas expresiones pueden resultar más confusas que útiles debido al empleo metafórico del término «distancia», que implica que deberíamos mantener el objeto estético a cierta distancia. Por otra parte, sí puede afirmarse que el espectador identificado con *Otelo* adolece de falta de distancia, la persona que está procediendo a su modo en la apreciación de una forma artística nueva para ella⁽⁹⁾ puede afirmarse que adolece de excesiva distancia. El sentido de la metáfora «distancia» ha variado: en el primer caso, se refiere a la forma no práctica de observar, y en el segundo a la falta de familiaridad, que es algo completamente distinto⁽¹⁰⁾.

1.2.2. El objeto fenoménico

Se han realizado también algunos otros intentos de distinguir la forma estética de contemplar el mundo de todas las demás, o bien refiriéndola a la actitud misma, o limitando el tipo de objetos hacia los que dicha actitud habría de adoptarse.

La atención estética se orienta hacia el objeto fenoménico, no hacia el objeto físico⁽¹¹⁾. Sin la presencia de un objeto físico, como la pintura o el lienzo, no podríamos naturalmente percibir ningún cuadro; pero la atención debe centrarse sobre las características percibidas, no sobre las características físicas que hacen posible lo percibido. Así, deberíamos concentrarnos sobre las combinaciones de color en el cuadro, pero no sobre la forma en que ha de mezclarse la pintura para producir ese color, ni sobre ninguna otra cosa relacionada con la química de la pintura. Esto último dice relación a la base física del objeto perceptivo (i. e., fenoménico), más que a lo visualmente percibido. De modo similar, puede molestarnos el que no logremos oír todos los instrumentos de la orquesta desde cierto lugar del auditorium, cosa importante para la percepción estética, porque ésta implica lo que oímos (o dejamos de oír). Pero, la investigación de la causa física de esa deficiencia es una tarea rigurosamente física, que supone conocimientos técnicos de acústica; y la acústica es una rama de la física, no de la música.

Esta distinción es sin duda importante, y tiene al menos la utilidad negativa de eliminar ciertas clases de atención como no estéticas⁽¹²⁾. Lo que no puede ser percibido (visto, oído, etc.) no es importante para la percepción estética, porque no influye en la naturaleza de la «presentación sensible» ante nosotros. El hecho de que el pintor haya tenido que emplear un método muy difícil para hacer que su cuadro aparezca «resplandeciente», es algo accesorio en la consideración estética; puede hacer que admiremos al pintor por entregarse a una tarea tan difícil, pero no puede hacernos admirar la pintura misma más que antes. Sin embargo, el hecho de que la pintura acabada, tal como la percibimos, tenga un aspecto «resplandeciente», es estéticamente importante, porque esto forma parte de lo percibido. Pero aún no está del todo claro qué es exactamente lo que incluye y excluye el criterio. Cuando fijo la atención en las combinaciones cromáticas de un cuadro o en la armonía de las figuras,

estoy atendiendo claramente a fenómenos perceptivos; pero, ¿qué pasa si también me gusta el cuadro a causa de su evidente humor; o la música, no por ser rápida o lenta, sino por ser triste; o si me agrada un poema por ser sentimental, sensiblero o «falso»? ¿Son estas cosas estéticas, o lo es su aprehensión? Aunque no son características del objeto físico, ¿deberían clasificarse como fenoménicas?

De hecho, ha habido una notable controversia sobre si la atención estética se limita únicamente a lo perceptivo. En el caso de percibir la combinación de color o la disposición formal de las partes en un cuadro, indudablemente es así; nos concentramos sobre las cualidades percibidas (o, de todas formas, perceptibles) del objeto estético. Pero, ¿tiene que haber en todos los casos un objeto perceptivo para que sea posible la atención estética? Concedido que cuando nos complacemos en el intenso color, en la forma, el contorno e incluso la manifiesta delicadeza y gracia de una rosa, se trata de algo perceptivo; mientras que cuando nos fijamos en sus cualidades de lozanía o resistencia a la enfermedad, se trata de algo distinto. Hasta aquí la distinción es clara. Pero cuando decimos que una sinfonía es heroica, que una obra teatral es melodramática, y que un cuadro se halla impregnado de *joie de vivre*, ¿no es también estética la clase de atención resultante de la descripción anterior? Con todo, resulta difícil ver de qué modo es perceptiva la «cualidad heroica». Sin duda la captamos (en caso de hacerlo) observando las cualidades percibidas de la música; pero es también a través de la percepción como nos hacemos conscientes de las cualidades físicas de un objeto, que se consideran irrelevantes para la atención estética. Cuando celebramos o apreciamos la elegancia de una demostración matemática, podría parecer que nuestro goce es estético, aunque el objeto de tal goce no sea perceptivo en absoluto; es la compleja relación entre ideas o proposiciones abstractas, y no los trazos hechos en el papel o en la pizarra, lo que captamos estéticamente. Podría parecer que la apreciación de la nitidez, elegancia o economía de medios es estética bien sea dada en un objeto perceptivo (como una sonata) o en una entidad abstracta (como una prueba lógica); de ser esto así, el ámbito de la estética no podría limitarse a lo perceptivo.

Por otra parte, ¿qué decir del arte literario? Nadie desearía afirmar que nuestra apreciación de la literatura es no-estética; y, sin embargo, el «objeto estético», en el caso de la literatura, no consta de percepciones visuales o auditivas. No son los sonidos o su representación gráfica lo que constituye el medio de la literatura, sino sus *significados*; y los significados no son objetos o percepciones concretas. En este aspecto, la distinción entre la literatura y todas las demás artes es enorme; hasta el punto de que las artes auditivas y visuales han sido llamadas artes sensoriales⁽¹³⁾ para distinguirlas de la literatura, que es un arte ideo-sensorial⁽¹⁴⁾. Puesto que la lectura de las palabras evoca imágenes sensibles en la mente del lector, de suerte que en definitiva se producen percepciones⁽¹⁵⁾, se ha insinuado que la literatura es realmente sensorial. Sin embargo, esta insinuación resulta difícilmente sostenible, porque muchos lectores pueden leer apreciativa e inteligentemente sin que en su mente se hayan evocado imágenes visuales ni de cualquier otro tipo. ¿Será esto razón suficiente para considerar la atención de tales lectores como no-estética? Podría parecer que el lector de literatura debe, al menos, fijar su atención en las palabras y en sus «significados»⁽¹⁶⁾, pero éstas no son percepciones en el sentido en que lo son los colores, las figuras, los sonidos, los sabores y los olores. La inclusión de la literatura en la categoría de lo perceptivo, recurriendo a la teoría de que evoca algunas imágenes, constituye un desesperado intento de acomodar los hechos a la teoría. Sin embargo, la exclusión de la literatura como algo ajeno a la atención estética debido a su carácter no perceptivo, parecería ser un primer caso de lanzamiento de la criatura junto con el agua del baño.

1.2.3. Modalidad sensorial

Dentro del campo de los sentidos, no han faltado intentos de reducir el área de la atención estética por medio de la modalidad sensorial; sobre todo, de incluir la vista y el oído como aceptables, y de excluir el olfato, el gusto y el tacto⁽¹⁷⁾ como inaceptables para la atención estética. Pero esta tendencia parece abocada también al fracaso.

¿Qué razón podría darse para negar que el placer del olfato, el gusto y el tacto es estético? ¿Acaso el placer de la olfacción de una rosa o de la degustación de un vino no es estético? Podemos gozar de sabores y olores exactamente lo mismo que de imágenes y sonidos; por sí mismos o, si se prefiere, por el goce que nos procuran. Verdad es que las obras de arte, en su totalidad, no han sido realizadas en medios distintos de los visuales y auditivos; por ejemplo, no tenemos «sinfonías olorosas». Hay varias razones para ello:

1) Resulta más difícil en este campo separar lo práctico de lo no práctico; por ejemplo, separar el placer de la toma de alimento porque sentimos hambre, del placer de ese alimento porque nos sabe bien. Los sentidos «inferiores» se hallan tan estrechamente vinculados a la satisfacción de las necesidades corporales, que es difícil aislar el goce estrictamente estético derivado de ellos⁽¹⁸⁾.

2) En lo perceptivo, aunque no en lo físico, los datos de los sentidos «inferiores» son menos complejos, de suerte que los elementos percibidos no se prestan a la compleja disposición formal tan característica de las obras de arte. En una serie de olores y sabores hay un «antes» y un «después», pero apenas hay otra cosa que este orden estrictamente serial; es decir, no hay ninguna «armonía» o «contrapunto». Sin embargo, los colores y los sonidos incluyen un orden complejo, que nos permite establecer sutiles distinciones entre la infinidad de sensaciones visuales y auditivas.

Este tipo de distinción hace factible la aprehensión de una gran complejidad formal en obras de arte visuales y auditivas, imposible de captar por observadores humanos en las demás modalidades sensoriales. En este campo, nos referimos a un orden fenomenal más que físico, porque hay correlatos físicos exactos para los olores experimentados, como los hay también para los sonidos (tono, volumen, timbre) y los colores (matiz, saturación,

claridad). Pero si no pueden hacerse distinciones precisas entre estos datos sensoriales en el caso del olfato y el gusto, son inútiles para el uso de los receptores humanos, aunque exista un orden exacto de correlatos físicos igual para todos ellos.

I.3. NEGACIONES DE ACTITUDES ESTÉTICAS DISTINTAS

Algunos escritores han desesperado de encontrar criterios para distinguir la actitud estética de los demás tipos de actitudes. Por ejemplo, algunos estéticos han negado que haya una actitud propiamente estética⁽¹⁹⁾. Y encuentran la característica distintiva de lo estético, no en determinada actitud, experiencia o modo de atención que pueda tener el observador, sino en las razones que da para respaldar sus juicios: es decir, razones estéticas, razones morales, razones económicas, etc. Aunque la mayoría de los teóricos de la estética admiten la existencia de razones propiamente estéticas, van más lejos y sostienen que tales razones presuponen un tipo de actitud o atención hacia los objetos⁽²⁰⁾ que, aun siendo difícil de identificar exactamente, y todavía más difícil de explicar verbalmente sin ambigüedades, existe en realidad y diferencia esta forma de atención de todas las otras. También se ha sostenido que no hay una actitud propiamente estética, a menos que se la defina simplemente como «prestar cuidadosa atención» a la obra de arte (o naturaleza) en cuestión⁽²¹⁾. No se da ninguna atención especial a objetos susceptibles de ser llamados estéticos; sólo se da el hecho de «prestar cuidadosa atención a las cualidades del objeto», en contraste con el hecho opuesto. Según esta concepción, podemos acercarnos a una obra de arte por diversos motivos, susceptibles de distinguirse unos de otros; pero no hay ningún tipo especial de atención, en la contemplación de una pieza teatral, que distinga, por ejemplo, al espectador del director escénico o del dramaturgo autor de las ideas: el tipo de atención es el mismo en todos los casos, es decir, todos deberían centrarse cuidadosamente en el objeto estético. La distinción entre contemplar estética y no estéticamente resulta ser, en rigor, una distinción motivacional no perceptiva.

Notas

1. Las necesidades de nuestra vida actual son tan imperativas, que el sentido de la vista se ha ido especializando cuidadosamente al servicio de ellas. Con una admirable economía, aprendemos a ver sólo lo necesario para lograr nuestros objetivos; pero lo que vemos es muy poca cosa, justo lo suficiente para reconocer e identificar cada objeto o persona; hecho esto, pasan a un compartimento de nuestro catálogo mental y ya nunca más los vemos realmente. En la vida actual, la persona ordinaria sólo lee en realidad los rótulos, por decirlo así, de los objetos que la rodean, sin tomarse otra molestia. Casi todas las cosas que son útiles de algún modo, se ponen encima más o menos este casquete de invisibilidad. Sólo cuando un objeto existe en nuestras vidas sin más objetivo que el de ser visto, es cuando realmente lo contemplamos, como, por ejemplo, un adorno chino o una piedra preciosa; y hasta la persona más normal adopta para con él, en alguna medida, la actitud artística de pura contemplación abstraída de la necesidad (Roger Fry, *Vision and Design*, págs. 24-25).
2. En los exámenes, por ejemplo.
3. Esto último ocurre a menudo, y no es necesariamente indeseable, pero debería distinguirse cuidadosamente de la respuesta estética.
4. Esto puede pasarles, sobre todo, a personas que nunca han contemplado estéticamente un objeto, sino sólo como vehículo de propaganda, ya sea moral, política o de cualquier otra índole.
5. Aunque puede haber dramas de la vida real.
6. Por ejemplo, quién cuidará de los hijos en un caso de divorcio.
7. Internas a él, se entiende.
8. Las externas a la obra de arte, se entiende.
9. ' Como una sinfonía, si sólo está acostumbrada a oír una melodía suelta.
10. Ambigüedades de este tipo se advierten en el famoso artículo de Edward Bullough titulado «Psychical Distance», y hacen el término «distancia» más confuso que útil, porque la misma palabra es empleada para designar diferentes tipos de actitud, que han de distinguirse cuidadosamente.
11. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics*, cap. 1.
12. Por ejemplo, la del ingeniero cuando trata de corregir la acústica del auditorium.
13. Que constan de representaciones sensibles a la vista y al oído.
14. " T. E. Jessop, «The Definition of Beauty», PAS, vol. 33, 1932-1933, págs. 170-171.
15. Imaginarias, pero sensibles, como en los sueos.
16. Algunos dirían que sólo en las palabras en cuanto vehículos de sus significados.
17. Los sentidos «inferiores».
18. En el caso del vino, sin embargo, puede argüirse que ordinariamente no lo bebemos por estar sedientos, sino simplemente por el placer mismo de beberlo.
19. J. O. Urmson, «What Makes a Situation Aesthetic?», PAS, Suppl., vol. 31, 1957.
20. Es decir, una forma de percepción.
21. George Dickie, «The Myth of the Aesthetic Attitude», *American Philosophical Quarterly*, vol. I, n. 1, 1964, págs. 56-65.

II. FILOSOFÍA DEL ARTE

II.1. Clasificación de las artes

II.2. Conceptos y medios

- II.2.1. Asunto
- II.2.2. Representación
- II.2.3. Significado

II.3. Aspectos de las obras de arte

- II.3.1. Valores sensoriales
- II.3.2. Valores formales
- II.3.3. Valores vitales

II.4. Contextualismo versus aislacionismo

II.5. Teorías del arte

- II.5.1. Teoría formalista
- II.5.2. El arte como expresión
- II.5.3. El arte como símbolo

II.6. Arte y verdad

- II.6.1. Proposiciones formuladas o implícadas
- II.6.2. Verdad para con la naturaleza humana

II.7. Arte y moralidad

II.8. La definición de arte

II. Filosofía del arte

Hablamos de filosofía del arte; pero ¿qué es el arte? En su sentido más amplio, el arte incluye todo lo hecho por el hombre, en contraposición con las obras de la naturaleza. En este sentido, las obras pictóricas, las casas, los reactores atómicos, las ciudades, las cajas de cerillas, los barcos y los montones de basura, son arte; mientras que los árboles, los animales, las estrellas y las olas del mar, no lo son. En esta misma orientación afirmó André Gide que «la sola cosa no natural en el mundo es una obra de arte», y en este sentido preciso su afirmación constituye una tautología⁽¹⁾.

La cualidad de estar hecho por el hombre constituye una condición necesaria para que un objeto sea denominado obra de arte. Si lo que considerábamos pieza de escultura resulta ser un trozo de madera a la deriva, podemos seguir considerándolo como objeto artístico, podrá seguir siendo tan bello (o feo) como antes, pero ya no será una obra de arte.

Otras condiciones restrictivas, sin embargo, son mucho más discutibles: se han dado innumerables definiciones de «arte» en la historia de la teoría estética, y de la mayor parte de ellas puede afirmarse que estamos más seguros de la condición artística o no de determinada obra, que de que las definiciones dadas sean satisfactorias. Como con tantos otros términos (por ejemplo, «romanticismo»), estamos más seguros de la denotación del término (i.e., de lo que abarca) que de su designación (i.e., el criterio por el que ciertas obras podrían ser incluidas y otras excluidas).

Por otro lado, como veremos en seguida, muchas definiciones de arte se formulan desde la perspectiva de alguna teoría concreta del arte y, consiguientemente, dependen de la exactitud de esa teoría. La mayor parte de las teorías deben considerarse como generalizaciones sobre el arte, por el estilo de ésta: «todo lo que constituye una obra de arte posee *también* tales y tales características», más que como definiciones susceptibles de servirnos de punto de partida. Esa generalización, en realidad, cuando utiliza el término «arte», presupone algún significado existente ya en el término, más que asignárselo por vez primera. Quienes «definen» así el arte, deben presuponer alguna definición en cierto modo aproximada del término, so pena de que sus lectores ignoren por completo a qué se refiere la generalización.

En cualquier caso, en la teoría estética nos ocupamos de una clase de objetos mucho más limitada que el inmenso conjunto de cosas hechas por el hombre; o, con mayor precisión tal vez, de una función más reducida de objetos. Nos ocupamos de las cosas hechas por el hombre sólo en cuanto pueden ser contempladas estéticamente. Ahora bien, puede ocurrir que todos los objetos sean susceptibles de tal contemplación, pero es absolutamente cierto que no todos (o al menos no todos igualmente) superarán el escrutinio estético. Es también absolutamente cierto que hay muchas formas de mirar los objetos hechos por el hombre, distintas de la forma estética. Se necesita, pues, estrechar el campo para excluir, si no la inmensa mayoría de los objetos confeccionados por el hombre, al menos la mayor parte de las formas de contemplarlos.

A) Nos ocuparemos primero de las llamadas (un tanto desafortunadamente acaso) *bellas artes*. Las bellas artes pueden distinguirse del arte en sentido amplio, diciendo que los objetos de las mismas fueron creados para ser vistos, leídos o escuchados estéticamente. La pintura se hizo para ser contemplada, estudiada, disfrutada, saboreada, no para utilizarla como adornos de paredes o de mesas. Sin embargo, distinguir una clase de objetos sólo por la intención de sus creadores, es siempre peligroso: resulta a menudo difícil saber cuál fue esa intención, y a veces ocurre que la intención era muy distinta de la que uno creyó deducir de la contemplación del objeto. Cierta arte --incluidas tal vez algunas de las obras más importantes-- nació con la finalidad de convertir a los hombres al cristianismo o al comunismo, o para edificar y ennoblecer sus caracteres, más que para ser contemplado estéticamente⁽²⁾. El hecho de que ciertos templos egipcios se construyesen para honrar a la diosa Isis, no impide que los contemplemos como obras de arte; y hoy los consideramos de una forma que probablemente difiera mucho de la intención original de sus diseñadores y arquitectos.

La característica más sostenible de las bellas artes no es lo que intentaron hacer sus autores, sino cómo actúan hoy en nuestra experiencia. ¿Qué podemos hacer con las sinfonías aparte de oírlas y disfrutarlas? ¿Para qué más sirven? Actúan provocando respuestas estéticas en los oyentes, y no de otra forma distintiva. En consecuencia, las obras incluidas en las bellas artes pueden definirse como aquellos objetos hechos por el hombre que, de una manera absoluta o primaria, actúan *estéticamente* en la experiencia humana.

B) Como opuestas a las bellas artes, podemos distinguir las históricamente llamadas artes «útiles». Todos los objetos de las artes útiles tienen alguna finalidad en la vida del hombre, distinta de la de su contemplación estética. Los automóviles, los vasos de cristal, las cestas, los floreros, las artesanías de todas las clases e innumerables cosas más, son ejemplos de arte útil. Muchas de ellas agradan a los ojos estéticamente sensibles, pero todas tienen alguna finalidad no estética, y al contemplarlas no puede olvidarse su función práctica. Hay, desde luego, casos «intermedios», entre los cuales la arquitectura tal vez sea el principal. Algunos han sostenido que la arquitectura es ante todo y primariamente una bella arte, que los edificios son primariamente objetos estéticos y sólo incidentalmente sirven para vivir o tributar culto en ellos; otros, por el contrario, sostienen que son primariamente objetos útiles, y que su función estética es incidental. Este ha sido un tema muy controvertido entre los mismos arquitectos: el departamento de arquitectura de algunas universidades forma parte de la escuela de artes liberales, y en otras de la escuela de ingeniería.

Cuando un objeto estético es también útil, la relación de su función principal con su carácter estético es algo importante. La controversia sobre el funcionalismo en el arte tiene mucho que ver con la relación entre las funciones práctica y estética. La cuestión debatida es si la forma debería seguir siempre a la función, o si la forma del objeto debería considerarse con relativa independencia de la función práctica que tiene. Con respecto a las obras de bellas artes, hacia las que los filósofos del arte han orientado generalmente su atención, este problema no se plantea, porque es en este campo donde el carácter estético de los objetos, sea cual fuere, existe sin aditamentos.

II.1. CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES

Las bellas artes pueden clasificarse de diversas maneras; pero la naturaleza del medio en que se crean tal vez sea el criterio más seguro.

Las *artes auditivas* incluyen todas las artes del sonido que, para todas las finalidades prácticas, utiliza la música. La música consta de tonos musicales --es decir, sonidos de un tono determinado-- junto con silencios, presentados en un orden temporalmente sucesivo.

Las *artes visuales* incluyen todas aquellas artes que constan, fenomenalmente, de percepciones visuales. Su reclamo se dirige de forma primaria a la vista, aunque no exclusivamente, porque algunas pueden también estimular el sentido del tacto. Las artes visuales incluyen gran variedad de géneros: pintura, escultura, arquitectura, y virtualmente todas las artes útiles.

La *literatura* es mucho más difícil de clasificar. Indudablemente, no es un arte visual: de hecho, un poema no necesita ser escrito. Tampoco es un arte auditivo. Ocurre a menudo que el efecto de un poema aumenta cuando es leído en voz alta, pero su valor no disminuye cuando no es leído así, ni precisa ser leído en voz alta para actuar como poema. Si la literatura fuese un arte auditivo, pertenecería al arte de la música; y para un auditorio entendido, el placer de la poesía difícilmente puede compararse con el de las composiciones musicales. Musicalmente, el idioma inglés, por ejemplo, es más bien pobre; y quien oyese los sonidos de un poema en esta lengua sin conocer el significado de las palabras, no tardaría en sentir aburrimiento. Virtualmente todo el efecto de la poesía, que a primera vista podemos atribuir a los mismos sonidos (al elemento auditivo), se debe en realidad al significado de las palabras⁽³⁾. Si la palabra «mar» es poética, no lo es porque el sonido de este monosílabo nos resulte bello, sino porque conocemos el significado de esa palabra, que sirve para evocar pensamientos e imágenes del mar tropical, del mar tempestuoso, del mar de una puesta de sol, etc. Es el significado --tanto el literal de las palabras como el de las asociaciones que provoca en la mente de quienes están familiarizados con la lengua en que el poema se halla escrito-- lo que distingue la literatura de todas las otras artes. La literatura ha sido llamada arte simbólico; el carácter distintivo de su medio se debe al hecho de que todos sus elementos son palabras, y las palabras no son meros ruidos o trazos de pluma, sino ruidos con significados que han de conocerse para poder entender o valorar el poema.

Las *artes mixtas* incluyen todas aquellas artes que combinan uno o más de los medios anteriores. Así, la ópera incluye música, palabras e imágenes visuales, aunque con predominio de la música. Las representaciones teatrales combinan el arte literario con la habilidad escénica y las imágenes visuales. En la danza predomina generalmente lo visual, mientras que la música sirve de acompañamiento. En el cine están presentes todos los elementos.

El tipo de trabajo que cada arte puede realizar depende primariamente de la naturaleza del medio. Así, las artes visuales en general son artes del espacio, y pueden reproducir el aspecto visual o «apariencia» de los objetos mucho mejor que cualquier descripción. Por otra parte, no pueden representar el movimiento, o la sucesión de actos en el tiempo; esto puede hacerlo la literatura, donde el orden de los elementos en el medio es temporalmente secuencial. En una obra pictórica nuestra atención es secuencial, porque podemos concentrarnos ahora en una parte y después en otra. Sin embargo, el cuadro entero se halla ante nosotros todo el tiempo, y no se nos impone ningún orden para contemplarlo, como sería el ir de izquierda a derecha, en realidad, si nos fijamos en sus partes sucesivamente al principio, es sólo para poder captarlo luego en su totalidad. El efecto de la contemplación de una escultura depende a menudo de la dirección que sigamos al movernos en torno a ella; y al no poder contemplar todo el objeto tridimensional de una vez, el aspecto temporal es más importante que en la pintura. La música está inseparablemente vinculada al orden temporal de los tonos, como la literatura al orden temporal de las palabras; no podemos invertir el orden de dos tonos en una melodía, y tampoco el de dos palabras en una frase.

Aunque las artes mixtas combinan más de un tipo de medios, poseen funciones distintivas que no se repiten en las otras artes. El cine tiene una enorme ventaja con su medio, porque puede reproducir relaciones espaciales y secuencias temporales de los hechos al mismo tiempo. El teatro puede hacer otro tanto. Sin embargo, lo que es adecuado para el medio teatral puede no serlo para el medio cinematográfico. Una excelente representación teatral, si se traslada directamente a la pantalla, resultará de ordinario una película mediocre; la principal ventaja del teatro --su contacto vivo con actores vivos-- se pierde por completo en el medio más impersonal del cine, que puede, sin embargo, subsanar esta desventaja con innumerables recursos no accesibles para el teatro.

Los estudiosos del arte han sacado de estos hechos conclusiones distintas en torno a la naturaleza de los medios artísticos. Los «puristas», siguiendo la orientación del ensayo *Laokoonte*⁽⁴⁾, ven con desagrado cualquier

intento de hacer que la obra de arte trascienda los límites de su propio medio distintivo. Y así, sostienen que los poemas no deberían intentar describir con exactitud las apariencias visibles de las cosas, función reservada a las artes visuales; ni las artes visuales deberían intentar reproducir el movimiento, cosa reservada a la literatura; como tampoco la música debería intentar tener un programa y contar historias, lo que corresponde también a la literatura; ni el cine debería abandonar su capacidad específica de reproducir el movimiento, en beneficio del diálogo entre sus personajes. Los adversarios de esta concepción arguyen que tales normas pueden transgredirse ventajosamente, y que, si es cierto que cada medio artístico tiene sus propias posibilidades distintivas, no hay razón alguna para que un medio no pueda echar mano de recursos que otro arte sería ciertamente capaz de utilizar mejor. En esta perspectiva, la observación de Lessing es un consejo de perfección que eliminaría muchas insignes obras de arte y negaría validez a muchos experimentos interesantes. Wagner, por ejemplo, estaba convencido (erróneamente sin duda) de que con sus dramas musicales creaba un superarte donde lo auditivo, lo visual y lo literario eran de la misma importancia.

II.2. CONCEPTOS Y MEDIOS

A causa de las diferencias entre los medios de las distintas artes, hay conceptos que se aplican de forma rigurosa a una o más artes, pero no, o en distinto sentido, a las demás. He aquí algunos de los ejemplos más importantes.

II.2.1. Asunto

El asunto de una obra de arte es aquello de que trata. La persona que leyese una obra literaria sin intentar interpretarla, podría no obstante determinar su asunto: por ejemplo, la *Odisea* trata de las andanzas de Ulises. Toda obra de ficción tiene un asunto; puede además tener o no un tema o idea subyacente, que aparece explícitamente afirmado o que se halla implícito en la obra. Si la *Odisea* tiene un tema a la vez que un asunto, es susceptible de discusión; pero a menudo la respuesta es clara: por ejemplo, el asunto de la obra *Pilgrim's Progress* de Bunyan, es una serie de sucesos acaecidos a un sujeto llamado Christian, mientras que el tema es la salvación del hombre. Por añadidura, una obra literaria puede tener asimismo una tesis, es decir, una proposición o conjunto de proposiciones que formula, ataca o defiende. La tesis puede hallarse tanto implícita como explícita: la tesis de *Pilgrim's Progress* es afirmada repetidas veces; mientras que la de muchas novelas de Hardy --a saber, que el hombre es víctima de un «hado» hostil que controla su vida y del que no puede librarse--, raras veces o nunca aparece explícitamente formulada.

No todas las obras de arte tienen asunto: los poemas, las obras dramáticas y las novelas tratan siempre de algo; pero no así las obras musicales: la Sinfonía número 5 de Beethoven no trata del destino del hombre, de su heroísmo, ni de tantas otras cosas como a veces se le han atribuido en calidad de asunto. Algunas pinturas, especialmente las no representativas compuestas de colores y figuras, no tratan de nada; pero otras tienen sin duda un asunto (por ejemplo, la Crucifixión). El término «tema» se utiliza a menudo en música; pero en este caso posee un significado completamente distinto; cuando hablamos de la «temática material» de una composición, nos referimos, no a cualquier idea subyacente, ni a ninguna otra cosa que trascienda lo representado a través del medio, sino a una serie de tonos dentro del medio mismo.

II.2.2. Representación

Las artes visuales puede decirse que representan objetos del mundo. Rigurosamente hablando, la pintura presenta una serie de colores y figuras que luego interpretamos o elaboramos como representaciones de diversos objetos del entorno vital. No todas las pinturas, desde luego, son representativas. Pero muchas obras de pintura, escultura y otras artes visuales, representan claramente objetos de la naturaleza. Sin embargo, el sentido en que lo hacen no siempre es el mismo: existe cierta diferencia entre pintar un objeto y retratarlo. La obra pictórica podemos decir que representa a un hombre de pelo negro cubierto con una toga. Pero cabe decir también que esa misma pintura representa a Julio César, o sea, que es el retrato de Julio César. Retrato es un concepto más ambiguo: el pintor puede cambiar el título de un cuadro sin cambiar el cuadro mismo, de suerte que cambia lo que dice retratar⁽⁶⁾. Lo representado en el cuadro puede deducirse de su contemplación, junto con cierto conocimiento del mundo; lo retratado sólo puede inferirse generalmente del título. Si cambiase el título, el sujeto retratado sería distinto, pero la pintura seguiría siendo la misma.

En cuanto a la música, es dudoso que podamos hablar de representación. La naturaleza no produce sonidos musicales: éstos son producidos únicamente por instrumentos de confección humana⁽⁶⁾. La naturaleza nos ofrece ciertamente sonidos, pero son primariamente ruidos más que tonos musicales mientras que la música se compone de estos últimos. La música, pues, nos presenta una amplia gama de sonidos musicales que, sin embargo, no representa.

Hay sin duda programas de música, es decir, música con un título que indica algún tema. Pero ¿cuál es la conexión exacta entre una obra de música y su «programa»? Únicamente que en la música oímos una serie de tonos variados que, con ayuda del título (y casi nunca sin él), puede recordarnos o evocar en nosotros la impresión de lo indicado en el título. La misma música, con un título diferente, nos recordaría otra cosa y canalizaría nuestras asociaciones mentales en una dirección completamente distinta. Tal vez la mayor

semejanza entre los tonos musicales y las cosas de la naturaleza radique en ciertos ritmos: el galopar de los caballos puede limitarse mediante ciertos esquemas rítmicos en una composición musical. Pero el valor musical de la representación es muy discutible.

El caso de la literatura es distinto, porque sólo puede llamarse representativa de una manera muy indirecta. La literatura no puede presentar representaciones visuales, como la pintura y la escultura; si algo en ella puede decirse representado, ha de serlo por medio de símbolos verbales. Sin embargo, en este sentido es conveniente, y acaso no demasiado equívoco, decir que una de las novelas de Fielding representa las aventuras de su héroe, Tom Jones y muchos otros personajes; o, más exactamente, que representa a una serie de personas de tales y tales características implicadas en estas o aquellas aventuras, y que retrata a Tom Jones y a otros muchos personajes. Pero no hay nada que nos permita distinguir entre pintura y retrato en literatura; puesto que la referencia a Tom Jones tiene lugar en el medio (i.e., las palabras), mientras en las artes visuales lo retratado se conoce sólo por el título, que no forma parte del mismo medio visual. En una obra literaria, lo retratado no podría cambiarse sin cambiar las palabras mismas de la novela.

II.2.3. Significado

«¿Qué significa una obra de arte?», es una pregunta engañosa por incauta. En el estricto sentido de la referencia convencional, el único arte donde se dan significados es la literatura. Los elementos que constituyen la literatura tienen significados en un sentido que no se aplica a ningún otro arte. La palabra «gato» tiene un significado, pero el tono musical del Do medio, y una línea dentada, no lo tienen: pueden evocar diversas respuestas, pero carecen de punto de referencia convencional.

Pero cuando preguntamos qué significa una obra de arte en su conjunto, no estamos hablando de símbolos convencionales. Al formular esa pregunta podemos entender una de estas cosas:

- 1) Podemos estar preguntando «De qué trata», pregunta cuya respuesta consistirá en indicar el asunto de la obra, si es que lo tiene;
- 2) podemos estar preguntando «Cuál es su tema»: por ejemplo, si la película *He Who Must Die* se refiere realmente a Cristo;
- 3) podemos estar preguntando por la tesis o proposición(es) central(es) formulada(s) o implicada(s) en la obra: por ejemplo, si la tesis de un poema concreto es que la infancia constituye el período más feliz de la vida;
- 4) podemos, finalmente, estar preguntando «Qué tipo de efecto produce (o debería producir) en el auditorio»: un sentido en el que todas las obras de arte tienen significado, pues todas ellas producen efectos, pero que no puede traducirse en palabras. Si pretendemos conocer lo que «significa» una sinfonía en este sentido, no nos queda otra alternativa que oírla atentamente cuando es interpretada. Sin embargo, este uso de la palabra «significado» es muy capcioso. Indudablemente, toda obra de arte produce efectos únicos e irrepetibles; pero si es esto lo que el crítico desea decir, ¿por qué no lo dice con estas palabras? Muchas personas que desean atribuir «significados» a las más abstractas composiciones musicales incluso, parecen suponer que una obra de arte no posee pleno valor ni tiene derecho a toda nuestra atención hasta que ellas la han descifrado o le han atribuido un «significado» particular.

II.3. ASPECTOS DE LAS OBRAS DE ARTE

Hay varias formas diferentes de prestar atención a las obras de arte; o, dicho de otro modo, hay varios tipos de valores que el arte puede ofrecernos y que merecen distinguirse en el análisis estético. En todo caso, he aquí algunos de los que mejor conviene distinguir.

II.3.1. Valores sensoriales

Los valores sensoriales de una obra de arte (o de la naturaleza) son captados por un observador estético cuando disfruta o se complace con las características puramente sensoriales (no sensuales) del objeto fenoménico. En la apreciación de los valores, las complejas relaciones formales dentro de la obra de arte no son objeto de atención; ni tampoco lo son las ideas o emociones que la obra artística pueda encarnar. Encontramos valores sensoriales en una obra de arte cuando nos deleitamos en su textura, color y, tono: el brillo del jade, el pulimento de la madera, el azul intenso del firmamento, las cualidades visuales y táctiles del marfil o el mármol, el timbre de un violín. No es el objeto físico *per se* el que nos deleita, sino su presentación sensorial⁽⁷⁾.

II.3.2. Valores formales

La apreciación de los valores sensoriales queda pronto implicada en la apreciación de los valores formales. No permanecemos mucho tiempo embelesados con la cualidad de los tonos o colores aislados, sino que advertimos pronto las relaciones entre esos elementos. Una melodía se compone de relaciones tonales, y queda radicalmente alterada en cuanto algún tono del sistema de relaciones tonales es modificado, incluso levemente. Por otra parte, una melodía admite muchos cambios de clave, donde los tonos individuales son todos distintos de los de la clave original y, sin embargo, es fácilmente reconocible como la misma melodía, es decir, como la misma serie de relaciones tonales.

El término «forma» tiene un significado algo distinto en relación con las obras de arte, debido a su significado en contextos no estéticos. Así, «forma» no significa lo mismo que «figura», ni siquiera en las artes visuales. La forma tiene que ver con las interrelaciones totales de las partes, con la *organización* global de la obra, en donde las figuras --incluido el arte visual-- sólo son un aspecto. Si la forma de un cuadro pictórico fuese definida como su figura, o incluso como la totalidad de las figuras que contiene, esto no valdría para los colores, cuyos límites constituyen las figuras, y que son tan importantes para la organización formal del cuadro como las figuras mismas. La forma tampoco se refiere a la forma estructural, como ocurre en la lógica o en las matemáticas, cuando hablamos de diferentes argumentos o de distintas fórmulas dentro de la misma forma. Verdad es que muchas obras de arte tienen, sin duda, ciertas propiedades estructurales comunes, y en este sentido hablamos de «formas de arte», como las composiciones musicales en forma de sonata. Pero cuando hablamos de la forma particular de una obra de arte concreta, nos referimos a su propio modo único de organización, y no al tipo de organización que comparte con otras obras de arte.

En relación con esto, es útil distinguir «forma-en-lo-grande» (estructura) de «forma-en-lo-pequeño» (textura). Cuando hablamos de la estructura de una obra artística, entendemos la organización global resultante de las interrelaciones de los elementos básicos de que consta. Así, una melodía es sólo un *ítem* en la estructura de una sinfonía, aunque la melodía también se componga de partes relacionadas y constituya una «forma-en-lo-pequeño». Lo que se considera sólo un elemento en la estructura, se considera un todo en la textura; un todo que, a su vez, puede descomponerse y analizarse, como se analiza una melodía o una frase de un poema. La distinción entre estructura y textura es, desde luego, relativa; porque cabría preguntarse qué tamaño ha de tener la parte para constituir un elemento singular de la estructura: si ha de ser una melodía, o una estrofa, o la octava parte de una pintura. No obstante, la distinción es útil: podemos desear a menudo distinguir, por ejemplo, la obra de aquellos compositores que son maestros en la estructura y menos expertos en la textura, de la obra de los compositores en quienes sucede lo contrario. Beethoven fue maestro en la estructura musical, aunque a menudo el material melódico que constituye sus bloques arquitectónicos es poco prometedor, y no merece ser escuchado por sí mismo. En cambio, Schubert y Schuman fueron maestros en la textura y material melódico, pero a menudo no supieron atinar esos elementos en una estructura global estéticamente satisfactoria.

No podemos comprender el importante concepto de forma en el arte sin mencionar algunos de los principales criterios utilizados por los críticos y estéticos en el análisis de la forma estética. ¿Cuáles son, pues, los principios de la forma desde los que se ha de juzgar una obra de arte, al menos en su aspecto formal? Muchos escritores han ofrecido diversas sugerencias sobre esto, pero el criterio central y más universalmente aceptado es el de unidad⁽⁶⁾. La unidad es lo opuesto al caos, la confusión, la desarmonía: cuando un objeto está unificado, puede decirse que tiene consistencia, que es de una pieza, que no tiene nada superfluo. Sin embargo, esta condición debe especificarse más; una pared blanca desnuda o un firmamento uniformemente azul tienen unidad en el sentido de que nada les interrumpe. Pero esto apenas se desea en las obras de arte, que generalmente poseen una gran complejidad formal. Así pues, la fórmula usual es «variedad en la unidad». El objeto unificado debería contener dentro de sí mismo un amplio número de elementos diversos, cada uno de los cuales contribuye en alguna medida a la total integración del todo unificado, de suerte que no existe confusión a pesar de los dispares elementos que lo integran. En el objeto unificado hay todas las cosas necesarias y no hay ninguna superflua. Generalmente, el sustantivo «unidad» lleva pospuesto el adjetivo «orgánica». Puesto que la obra de arte no es un organismo, el término es claramente metafórico. Esta analogía se basa en el hecho de que, en los organismos vivos, la interacción de las diversas partes es interdependiente, no independiente. Ninguna parte actúa aislada; cada parte o elemento colabora con las otras, de suerte que un cambio en una de ellas hace diferente al todo; o, en otros términos, las partes se relacionan interna, no externamente⁽⁹⁾. Y así, en una obra de arte, si cierta mancha amarilla no estuviese donde está quedaría alterado todo el carácter de la obra pictórica; y lo mismo ocurriría con una obra teatral si determinada escena no estuviese en ella precisamente donde está. Es evidente que ningún organismo posee unidad orgánica perfecta; algunas partes son claramente más importantes que otras. Esto mismo puede afirmarse de las obras de arte: algunas líneas de un poema son menos importantes que otras⁽¹⁰⁾, y su alteración u omisión no destruiría el efecto estético del poema; e incluso, en ciertos casos, no le perjudicaría en absoluto. En las obras de arte hay puntos altos y bajos, partes más y menos integradas; que es como decir que las obras de arte, igual que los organismos, no son ejemplos de perfecta unidad orgánica. El que puedan llegar a serlo, es una cuestión discutida⁽¹¹⁾; tal vez este ideal no sea imposible, sino indeseable. La mayoría de las obras de arte, en cualquier caso, distan mucho de poseer una unidad orgánica completa, aunque otras parecen aproximarse mucho al ideal.

No obstante, la unidad es una importante propiedad formal de las obras de arte; una obra artística nunca es elogiada simplemente por tener más desunión o desorganización. Cuando una obra menos unificada se considera mejor que otra más unificada, es a pesar de la falta de unidad de la primera, no a causa de ella; la presencia de factores distintos de la unidad parece pesar más que el menor grado de unidad existente en el primer caso.

Evidentemente, la idea de unidad es una idea de valor. Significa, por ejemplo, que en una buena melodía, o pintura, o poema, no se podría cambiar una parte sin perjudicar (no meramente cambiar) al todo; porque, desde luego, cualquier todo, incluso una colección de partes dispares, cambiaría algo si se cambiase una parte de él.

Aunque la unidad es importante en cuanto criterio formal, no es el único que utiliza el crítico al valorar las obras de arte. En esto, como en tantas otras cosas, no existe unanimidad entre los propios críticos. DeWitt Parker, en un ensayo muy conocido sobre la forma estética, de su libro *The Analysis of Art*, sostiene que los otros principios son subsidiarios del más importante, que es el de la *unidad orgánica*. Entre los otros criterios están:

- 1) el *tema*, o motivo dominante presente en la obra de arte;
- 2) la *variación temática*, variación (en vez de mera repetición) que introduce novedad y que debería basarse en el tema con miras a conservar la unidad;
- 3) el *equilibrio*, la disposición de las distintas partes en un orden estéticamente agradable (por ejemplo, no todas las cosas interesantes de una pintura están del mismo lado);
- 4) el *desarrollo o evolución*: cada parte de una obra artística temporal es necesaria a las partes siguientes, de suerte que si se alterase o suprimiese alguna porción anterior, todas las porciones posteriores tendrían que ser alteradas en consecuencia.... Todo lo que pasa antes es requisito indispensable para lo que pasa después. Los criterios formales han sido también discutidos por Stephen Pepper en su libro *Principles of Art Appreciation*. Empleando una aproximación psicológica, Pepper sostiene que los dos enemigos de la experiencia estética son la monotonía y la confusión; el camino para evitar la monotonía es la variedad, y el camino para evitar la confusión es la unidad. Ha de mantenerse un cuidadoso equilibrio entre estas dos cualidades: el interés no puede mantenerse con la mera repetición, y por esto es preciso variar el material temático; sin embargo, las variaciones han de ser íntegramente referidas al tema, porque siempre debe estar presente una áncora de unidad si se quiere impedir que la obra «vuele a los cuatro vientos». Pepper sugiere cuatro criterios principales. Para evitar a la vez la monotonía y la confusión, el artista debe utilizar:

- 1) el contraste entre las partes, y
- 2) la gradación o transición de una cualidad sensorial a otra (por ejemplo, del rojo al rosa en una pintura), que introduce cambios dentro de una unidad básica. Ha de utilizar también
- 3) el tema y la variación: el tema para mantener una base unificada, y la variación para evitar igualmente la monotonía; y
- 4) la contención, o economía en la distribución del interés, de suerte que se halle adecuadamente repartido por toda la duración y extensión de la obra de arte, y el «bagaje de interés» del espectador no se agote demasiado pronto.

Muchas otras cosas podrían decirse acerca de la forma en el arte, y volveremos sobre ello al tratar del formalismo como teoría del arte. Entretanto, mencionaremos un tercer tipo de valor que ha de darse en las obras artísticas.

II.3.3. Valores vitales

Los valores sensoriales y formales son ambos del medio: se refieren a lo que la obra de arte contiene en su propio medio, es decir, los colores y figuras, los tonos y silencios, las palabras y su disposición en un poema. Pero hay otros valores importados de la vida exterior al arte, que no están contenidos en el medio, pero son vehiculados a través de él. Por ejemplo, las obras de arte representativas⁽¹²⁾ no pueden ser plenamente valoradas si no se poseen ciertos conocimientos de la vida exterior al arte. También los conceptos e ideas pueden presentarse, sobre todo en obras de literatura. Además, el arte puede «contener»⁽¹³⁾ sentimientos: la música puede ser triste, alegre, melancólica, animada, viva; el humor de un cuadro puede ser prevalentemente alegre o sombrío, y otro tanto ocurre con el de un poema. En cuanto a todos estos valores, se requiere cierta familiaridad con la vida exterior al arte, y por eso los valores aquí presentados se denominan valores vitales. (A veces reciben el nombre de valores asociativos, por entender que van asociados en la mente del observador con ítems del medio, más que estar directamente contenidos en él; pero esta expresión es un tanto desafortunada, dado que prejuzga la cuestión de si surgen a través de un proceso asociativo: por ejemplo, si la tristeza va asociada a la música más que hallarse contenida o encarnada de algún modo en ella.) Sobre estos valores diremos algunas cosas más cuando discutamos las teorías del arte.

II.4. CONTEXTUALISMO «VERSUS» AISLACIONISMO

¿Con qué cosas externas a la obra de arte debemos estar familiarizados para poder valorarla? El problema no es si la obra de arte debería constituir el centro de nuestra atención: si contemplamos la obra estéticamente, sería presumiblemente así. Cuando la obra de arte se utiliza simplemente como vehículo para adquirir conocimientos históricos sobre la época o los hechos concernientes a la vida del autor o a sus motivos inconscientes, entonces no se está considerando estéticamente⁽¹⁴⁾.

a) El *aislacionismo* es la concepción de que, para apreciar una obra de arte, no necesitamos sino contemplarla, oírla o leerla --a veces reiteradamente, con la mayor atención--, y de que no es necesario salir de ella para consultar los hechos históricos, biográficos o de otro tipo. (Cuando resulta necesario hacer esto, la obra de arte no es autosuficiente y, en consecuencia, es estéticamente defectuosa.) El crítico inglés de arte Clive Bell, por ejemplo, sostiene que para apreciar una obra de arte⁽¹⁵⁾ no necesitamos ir acompañados de ningún bagaje de conocimientos mundanos; con excepción, en algunos casos de obras pictóricas, de la familiaridad con el espacio tridimensional⁽¹⁶⁾. Una obra de arte visual debería contemplarse como ejercicio de puras formas; y si uno aporta

cierto conocimiento del mundo a la obra artística, este conocimiento llenará la mente del observador con cosas irrelevantes que le distraerán de la contemplación de las relaciones formales internas a la pintura.

b) Frente a esta posición, el *contextualismo* sostiene que una obra de arte debería considerarse en su contexto o marco total; y que los muchos conocimientos históricos o de otro tipo «enriquecen» la obra, haciendo la experiencia global de ella más completa que observándola sin tales conocimientos. Toda apreciación de obras artísticas debería realizarse en un contexto, incluso la apreciación de la misma música y de la pintura no representativa.

No es necesario que el crítico defienda una u otra de estas dos posiciones en su forma más pura e intransigente: se puede ser aislacionista con respecto a ciertas obras o clases de obras artísticas, y contextualista con respecto a otras. Pero vamos a ser más explícitos, sin embargo, sobre los tipos de factores (distintos de la cuidadosa lectura de la misma obra de arte) que, según el contextualista, pueden ser necesarios, o al menos muy útiles, en la apreciación de las obras de arte.

1) *Otras obras del mismo artista*. Si el mismo artista ha creado otras obras, especialmente de igual género, el contextualista piensa que puede enriquecer nuestra apreciación el compararlas o contrastarlas entre sí. El que las obras sean muy numerosas, no tiene de suyo gran importancia; sin embargo, cuando escuchamos cualquiera de los conciertos de Mozart para piano, podemos (más inconsciente que conscientemente) comparar su estilo general, su material temático, su forma de desarrollo y resolución, con alguno de los otros veintiséis conciertos que compuso Mozart. En este caso, el conocimiento de la totalidad de las obras puede aumentar el disfrute de una de ellas.

2) *Otras obras de otros artistas* en el mismo medio, especialmente en el mismo estilo o en la misma tradición. Nuestra apreciación del *Lycidas* de Milton es enriquecida por el estudio de las *Bucólicas* de Virgilio, y también por el estudio de toda la tradición bucólica en la poesía. Según los contextualistas, el estudio del *Lycidas* aislado de esta tradición nos privaría inútilmente de gran parte de la riqueza del poema, haciéndonos además ininteligibles algunas de sus referencias.

Hasta aquí, la atención originalmente prestada en exclusiva a una obra de arte concreta se ha extendido a otras obras artísticas, no a los condicionamientos de dichas obras. Sin embargo, ahora tocamos factores que en modo alguno constituyen obras de arte.

3) El estudio de lo que podríamos llamar *factores externos al medio artístico*: por ejemplo, el estudio de las limitaciones o ventajas instrumentales del órgano de tubos en tiempo de Bach, o el conocimiento de los convencionalismos dramáticos del teatro elizabethiano, como condicionamiento para la lectura o contemplación de las obras de Shakespeare. Cierta familiaridad con los convencionalismos, limitaciones o idiomas utilizados por el artista, permite a menudo una mejor comprensión de su obra y nos coloca en una posición mejor para apreciarla, que la mera posesión de conocimientos ajenos a ella; y, negativamente, el conocimiento de factores de este tipo nos ayudará a evitar entenderla o interpretarla equivocadamente.

4) El estudio de *la época* en que vivió el artista: la mentalidad de su tiempo, las ideas corrientes entonces, las complejas influencias que lo moldearon. El contextualista diría que cierto conocimiento de tales factores es a menudo útil. ¿No es importante saber que Milton era conocedor de la nueva astronomía copernicana, y que sin embargo eligió deliberadamente el sistema ptolemaico para su cosmos en *El paraíso perdido*? El aislacionista diría que esto es un mero «condicionamiento material», que puede interesar por derecho propio a la historia o la biografía, pero que es irrelevante para la experiencia estética de la obra de arte; en cambio, el contextualista pensará que nuestra experiencia estética de la obra de arte se enriquece con este conocimiento periférico.

5) El estudio de *la vida del artista*. Los antólogos de la literatura suponen siempre que ésta es una consideración importante, puesto que añaden detalladas biografías a la selección de textos en prosa o en verso de cada autor. Verdad es (como repiten enfáticamente los aislacionistas) que el conocimiento de la vida del artista puede distraer nuestra atención de la obra misma. Pero puede también ocurrir que ese conocimiento (por ejemplo, de los ideales y las luchas de Milton) enriquezca nuestra experiencia de la obra artística. En este caso, la importancia estética de tal conocimiento constituye el punto en litigio; aunque el contextualista dirá que, incluso en el caso de la música, que es la más autónoma de las artes, cierto conocimiento de la vida de Beethoven enriquece nuestra apreciación de su música. Ese conocimiento, por supuesto, debe ser un medio, y la apreciación enriquecida el fin; y no al revés, como sucede cuando la obra de un artista se utiliza simplemente, por ejemplo, para formular algunas tesis en teoría psicoanalítica. Los hechos concernientes a la vida del artista deberían utilizarse para «ilustrar» la obra.

6) El estudio de *las intenciones del artista*. Especialmente importante entre los hechos concernientes a la vida del artista es el conocimiento de lo que intenta realizar, hacer o conseguir con su obra. De ahí que los críticos hayan prestado especial atención a las noticias llegadas a nosotros a través del mismo artista o de sus contemporáneos, en torno a lo que intentaba transmitir en su obra, especialmente si ésta es oscura o difícil. Los aislacionistas sostienen que, si se necesita mirar fuera de la obra de arte para captar lo que pretende, esto constituye un defecto artístico: la obra de arte no tiene entonces «consistencia propia». La persona que cree precisar tal conocimiento está incurriendo en «una falacia intencional»: la falacia de exigir un conocimiento de lo que el artista pretendía, antes de estar ella en condiciones de apreciar su obra. En este caso, el aislacionista sostiene una causa indefendible; muchos críticos estarían dispuestos a presentar como defecto de una obra

artística el que no se pudiera inferir su significado, mensaje o contenido general de la cuidadosa observación de la obra misma. Dirían que la obra de arte debe constituir una entidad autoconsistente y autosuficiente. En cambio, el contextualista argüirá que, si bien idealmente las intenciones del artista deberían reflejarse en su obra, sin embargo no debería censurarse o rechazarse una obra de arte a causa de un fallo en este aspecto, si se prueba que es más digna de aprecio una vez conocidas las intenciones del artista⁽¹⁷⁾. El contextualista diría que es simplemente autolimitarse el rechazar la información susceptible de aumentar una experiencia estética, se incurra o no en una «falacia intencional».

El contextualista no está naturalmente, dispuesto a suscribir una serie concreta de criterios de valoración, tal como la propuesta por el poeta Goethe:

- 1) ¿Qué pretendió o intentó hacer el artista?
- 2) ¿Consiguió hacerlo?
- 3) ¿Era digno de hacerse?

Lo intentado por el artista es, en sí mismo, de escasa importancia: pudo haber pretendido una cosa y realizado otra muy distinta, o pudo haber pretendido crear una obra popular banal y conseguirlo espléndidamente. Pero mientras el conocimiento de la intención se utilice, no como una clave sagrada para la verdadera interpretación (al margen de lo que otra evidencia indique), sino como una nueva clave susceptible de empleo resulta difícil mantener que tal conocimiento nunca es útil.

II.5. TEORÍAS DEL ARTE

La postura que uno adopte en el problema «contextualismo versus aislacionismo» dependerá en gran parte de la propia concepción de la naturaleza y función esencial del arte. La primera de estas posturas que consideraremos es la teoría del arte en cuanto pura forma. Incluso aquellos filósofos del arte que más han escrito sobre las propiedades formales del mismo no han sostenido generalmente que la forma sea el único criterio para juzgar el valor estético; pero algunos de ellos sí lo hicieron, y se les denomina «formalistas» en arte.

II.5.1. Teoría formalista

Clive Bell, que fue un crítico del arte visual, sostiene una postura formalista con respecto a las artes visuales y musicales, pero no con respecto a la literatura. Dice que la excelencia formal es el único carácter intemporal del arte a través de los siglos; puede ser reconocida por observadores de distintos períodos y culturas, a pesar de los variados asuntos, de las referencias tópicas y de las asociaciones accidentales de todas clases. Bell llama a esta propiedad de las obras de arte «forma significativa»⁽¹⁸⁾.

La teoría formalista considera irrelevante para la apreciación estética la representación, la emoción, las ideas; y todos los otros «valores vitales». Sólo admite los valores «del medio», que en el arte visual son los colores, las líneas, y sus combinaciones en planos y superficies. La pintura no se perjudica siendo representativa, pero la representación es estéticamente irrelevante: un cuadro nunca es bueno simplemente porque representa algo del mundo real, por bien o por conmovedoramente que lo haga. Ni es mejor o peor porque suscite emociones. De modo similar, cualquier forma de anécdota (un cuento, una narración histórica, etc.) queda excluida como algo «literario»: una cualidad perfectamente apropiada a la literatura⁽¹⁹⁾, pero irrelevante para el arte visual y musical. Sólo las propiedades formales son importantes para el valor estético; otros escritores han estudiado detalladamente propiedades formales tales como la unidad orgánica, la variación temática y el desarrollo. Sin embargo, Bell habla de manera un tanto mística de «forma significativa», sin ofrecer criterio alguno para detectar su presencia. Forma significativa es aquella cuya respuesta es la emoción estética. Pero cuando preguntamos qué es la emoción estética, vemos que es la emoción evocada por la forma significativa. Esta definición en círculo vicioso es por supuesto completamente inútil. Sin embargo, resulta claro que la emoción estética no tiene nada que ver con las emociones de la vida, como el gozo o la tristeza. Es sólo una respuesta a las propiedades formales: en un cuadro, las complejas interrelaciones de figuras y colores organizados en una unidad estética. La mayoría de las personas que dicen sentir placer ante los cuadros pictóricos no reaccionan demasiado a este respecto, y por eso no encuentran el placer específico que las obras de arte pueden ofrecerles⁽²⁰⁾.

. El espacio no nos permite ni mayores aclaraciones de la tesis fundamental de los formalistas con ejemplos concretos⁽²¹⁾ ni la exposición de la crítica sistemática a que han sometido esta teoría sus adversarios. La orientación de esta crítica tal vez podamos indicarla mejor exponiendo otra conocida teoría del arte: la del arte como expresión.

II.5.2. El arte como expresión

La mayoría de los filósofos y críticos de arte no han sido formalistas; aunque muchos de ellos admiten que el énfasis puesto en el formalismo ha sido beneficioso, en cuanto ha servido para orientar nuestra atención hacia la misma obra de arte, es decir, hacia lo que presenta más que hacia lo que representa. Esos críticos sostienen que el arte puede ofrecernos otros valores, pero que éstos deben manifestarse a través de la forma, y no pueden ser captados sin prestar a la forma la máxima atención. En este aspecto están de acuerdo con el énfasis sobre la forma, pero no admiten que la forma merezca un énfasis exclusivo. Concretamente, muchos críticos han sostenido que, aparte de satisfacer las exigencias formales, la obra de arte debe en algún modo ser expresiva,

especialmente de los sentimientos humanos. Esta concepción se concreta principalmente en la teoría del arte como expresión.

«El arte es expresión de los sentimientos humanos» es una fórmula consagrada, y la mayoría de los estudiantes de arte reaccionan a ella de inmediato. Sin embargo, los filósofos deben preguntarse qué significa dicha fórmula. Como muchos términos que pueden referirse simultáneamente a un proceso y al producto resultante de ese proceso, el término «expresión» (y el término «expresivo» con él relacionado) puede referirse tanto a un proceso emprendido por el artista como a una característica del producto de ese proceso.

Tradicionalmente, la teoría del arte como expresión ha supuesto una teoría concerniente a lo que el artista siente y emprende cuando crea una obra de arte. Eugenio Verón, Tolstoi, Benedetto Croce, R. G. Collingwood y otros numerosos escritores divulgaron de una u otra manera esta fórmula: y el público en general aún reacciona a la fórmula «arte como expresión» más favorablemente que a cualquier otra. Una formulación típica de esta postura, que puede hallarse en la obra de Collingwood titulada *The Principles of Art*, describe al artista como estimulado por una excitación emotiva, cuya naturaleza y origen él mismo desconoce, hasta que logra dar con alguna forma de expresarla; lo que implica ponerla en presencia de su mente consciente. Este proceso va acompañado de sentimientos de liberación y ulterior comprensión. El principal problema radica en sí tal proceso es importante para la teoría estética, o si se relaciona más bien con la psicología: la psicología de la creación artística.

¿Se ha dicho algo sobre la misma obra de arte como contrapuesta a las condiciones bajo las cuales se crea? Aunque estamos considerando no el producto sino más bien el proceso de su creación, surge esta pregunta: ¿Cuál es el nexo entre la descripción del proceso creador hecha por la teoría de la expresión y la creación misma de las obras de arte? Cabría pensar que la creación de obras de arte implica, al menos, que el artista trabaja con materiales *en un medio*, es decir, que explora nuevas combinaciones de elementos en un medio determinado. De hecho, esto constituye su actividad creadora como artista. ¿Dónde se produce la transición entre las emociones que animan o inspiran al artista y que en alguna forma debe «expresar» y el medio en que trabaja? Supongamos que atribuimos una calidad singular a cierta composición musical y luego nos enteramos de que el compositor no sintió ningún tipo de emociones al componerla⁽²²⁾. ¿Concluiremos entonces que la obra de arte no era tan buena como pensábamos al escucharla ignorantes de esa circunstancia?

El hecho de si el artista ha expresado o no en cierto modo sus propios sentimientos al crear la obra de arte podría parecer irrelevante para el problema de saber *lo que* expresa la obra artística, si es que expresa algo. «La música expresa tristeza» no significa lo mismo que «El compositor expresó sus propios sentimientos de tristeza al escribir tal música». Si la música es triste, lo es con independencia de lo que sintiera el compositor al escribirla.

Pero ¿qué significa decir que la música es triste o expresa tristeza? Se trata indudablemente de una metáfora, porque, en el sentido literal, sólo los seres sensibles capaces de emoción pueden estar tristes. ¿Cómo puede la música ser triste, o tener o implicar cualquier otra cualidad sensible?

Una respuesta a esta cuestión --muy simple, pero sin duda equívoca-- sería la de que «La música es triste» significa que «La música me hace sentir triste (a mí o a otros oyentes, a la mayoría de los oyentes o a un grupo selecto de ellos) cuando la oigo». Ahora bien, si es esto lo que significa, tenemos una palabra plenamente adecuada para expresarlo, la de *evocación*: «La música evoca tristeza en mí (o en la mayoría de los oyentes).» Pero este análisis no satisface en absoluto. Una persona puede reconocer ciertas melodías como tristes sin sentir tristeza. Si el oír la música la hiciera sentirse triste, como la pérdida de un ser querido, probablemente no desearía repetir la experiencia. En cualquier caso, el reconocimiento de la cualidad de una melodía es completamente distinto de las emociones que siente una persona cuando la oye. Puede oír una melodía alegre y aburrirse con ella. Lo que una persona siente y la cualidad que atribuye a la música son dos cosas diferentes. La tristeza de la música es fenoménicamente objetiva (es decir, sentida como si estuviese «en la música»); mientras que la tristeza de una persona al oírla (si se produce realmente) es perfectamente diferenciable de la tristeza de la música: la siente como «fenoménicamente subjetiva», como perteneciente a ella y no a la música, que sólo la evoca. No hay razón alguna para que ambos fenómenos se den a la vez. Así pues, decir que la música expresa tristeza, o simplemente que es triste, es decir algo sobre una cualidad sentida de la música misma más que sobre cómo hace sentir a los oyentes.

Ahora bien, ¿qué es esa cualidad inherente a la música? ¿Está encarnada en ella, está contenida en ella de algún modo, o es una propiedad de la música? Resulta difícil explicar lo que quiere decirse al afirmar que una obra de arte contiene propiedades emocionales. El *andante* no es triste en el mismo sentido en que lo son muchas notas largas, o tiene ciertos ritmos ascendentes y descendentes. Si se produce desacuerdo en torno a su cualidad expresiva, ¿cómo podría uno defender la propia postura?

Acaso la solución más satisfactoria sea analizar el sentido básico del término «expresión», es decir, el de conducta externa que manifiesta o refleja estados internos. Cuando las personas están tristes exteriorizan cierto tipo de conducta: se mueven lentamente, tienden a hablar en tonos apagados, sus movimientos no son violentos o bruscos, ni su entonación estridente y penetrante. Pues bien, puede decirse que la música es triste cuando manifiesta estas mismas propiedades: la música triste es normalmente lenta, los intervalos entre los tonos son cortos, los tonos no son estridentes sino apagados y débiles. En una palabra, puede afirmarse que la obra de arte posee una propiedad emotiva específica cuando tiene características parecidas a las de los seres humanos

cuando sienten la misma o similar emoción, el mismo humor, etc. Este es el puente entre las cualidades musicales y las humanas que explica cómo puede la música poseer propiedades en rigor sólo poseídas por seres sensibles.

Estas mismas consideraciones pueden aplicarse a las otras artes. Podemos pretender que tal línea de un cuadro es graciosa porque se asemeja al contorno de los miembros de los cuerpos humanos y animales cuando decimos de ellos que son graciosos. La línea horizontal es descansada (en oposición a las líneas vertical o quebrada) porque el ser humano en posición horizontal se halla en actitud de reposo y de sueño, así como en una posición segura para no caerse. La línea horizontal no es intrínsecamente descansada y segura, pero lo es para los seres sujetos a la gravedad, cuya posición de descanso es la horizontal. Para los seres humanos, en cualquier caso, la conexión entre ambas cosas es universal, no está sujeta a variaciones individuales, ni siquiera a un relativismo cultural. Si la línea horizontal tuviese un efecto en determinado individuo y un efecto enteramente distinto en otro, ¿cómo podría el artista creador confiar en el efecto de su obra sobre otros seres humanos? Por lo demás, esas pretensiones pueden someterse a un test. Si alguien insistiera en que un vals rápido y vivo es realmente triste y melancólico, podríamos remitirle a las características de comportamiento de las personas tristes, y probarle que cuando se hallan en ese estado manifiestan las cualidades en cuestión (i. e., las cualidades de la música triste), más que rapidez o viveza.

Así pues, las obras de arte pueden ser expresivas de cualidades humanas: una de las notas características y generales del arte consiste en que las cosas percibidas (líneas, colores, sucesiones de tonos musicales) pueden estar y están impregnadas de afecto. Así se explica que la tesis de la teoría de la expresión parezca verdadera. Puede afirmarse que la obra de arte contiene o encarna cualidades emotivas. Una pieza de música es triste, no sólo evoca tristeza. La objeción de los formalistas a la búsqueda de efectos emotivos en las obras artísticas tiene como base, al menos en parte, la errónea creencia de que el único sentido en que una obra de arte puede «ser emotiva» es en el de que evoca emociones; cuando, de hecho (en el sentido que acabamos de exponer), la cualidad emotiva es una cualidad genuina de la obra de arte.

Concluyendo, podemos constatar que, en la presentación y defensa de su tesis, la teoría de la expresión se ha vuelto en cierto modo innecesaria. Ya no es preciso decir que la obra de arte expresa cualidades emotivas; basta decir que las tiene, que es triste o encarna como propiedad la tristeza.

II.5.3. El arte como símbolo

Algunos filósofos del arte, yendo más lejos que la teoría de la expresión, han formulado *la teoría de la significación*, según la cual el arte se describe más propiamente como símbolo de los sentimientos humanos que como expresión de ellos.

Para evitar la interminable polémica sobre la distinción entre signo y símbolo, nos limitaremos a hablar de los signos, dejando para otros la elección de los tipos de signos que prefieren considerar como símbolos. En el sentido más amplio, «A es signo de B cuando A representa a B de una u otra forma». El verbo «significar» quiere decir «ser signo de»: así, las nubes significan lluvia, la nota musical (una mancha en el papel) significa el tono que ha de ejecutarse, la palabra significa la cosa que representa, el sonido del timbre significa que alguien está a la puerta. La mayoría de los signos no se parecen a las cosas que significan. Pero algunos de ellos reciben el nombre de signos icónicos por parecerse o asemejarse considerablemente a lo que significan. La palabra «stop» en cierto signo vial no es un *signo icónico*; pero sí lo es una curva orientada hacia la izquierda (para indicar que más adelante hay una vuelta hacia esa mano).

Según la teoría de la significación, las obras de arte son signos icónicos del proceso psicológico que tiene lugar en los hombres, y específicamente signos de los sentimientos humanos. La música es el ejemplo más claro, puesto que en ella está ausente el elemento representativo. La música es esencialmente cinética, al ser un arte temporal, fluye con el tiempo: se agita, salta, se ondula, se vuelve impetuosa, se eleva, titubea, se mueve de continuo. Los esquemas rítmicos de la música se parecen a los de la vida: en otros términos, son icónicos como los de la vida (de los seres vivos, desde luego). Así, por poner ejemplos evidentes, los esquemas de subidas, bajadas, crescendos y disminuendos, elevaciones graduales hasta un clímax para concluir luego⁽²³⁾, tienen una considerable semejanza estructural o isomorfismo con el ritmo del clímax sexual. El esquema del movimiento lento del Cuarteto número 16, op. 135, de Beethoven es similar a la inflexión de la voz de una persona al formular preguntas y responderlas luego.

Cierto grado de iconicidad se halla sin duda presente en muchos casos; pero el hecho de si todos los pasajes musicales son icónicos con procesos psicológicos, es otra cuestión; por no mencionar el problema de si su valor musical depende de esa iconicidad. Hay una enorme cantidad de esquemas y variaciones rítmicas, por ejemplo, en los preludios y fugas de Bach, y parecería imposible identificar el correspondiente proceso psicológico en cada caso. Puede afirmarse que los pasajes musicales son icónicos con procesos psicológicos, pero añadiendo que las distinciones son demasiado sutiles para ponerles un nombre, y que, de hecho, el lenguaje carece de términos para designar la enorme variedad de estados emotivos únicos. Este último punto seguramente es cierto, pero no prueba que cada pasaje musical sea icónico con un estado emotivo concreto; en realidad, no parece haber forma alguna de probarlo⁽²⁴⁾.

Llegados aquí, podemos plantear ya la cuestión, aún más fundamental, de si la iconicidad admitida prueba siempre que la música es un signo de procesos psicológicos, aun cuando no se diese ninguna ambigüedad en la significación. El pasaje del *Tristán*, que es icónico con el ritmo del proceso sexual, ¿es por el mero hecho de serlo signo de dicho proceso? La mutua semejanza de dos cosas --verbigracia, la de dos árboles entre sí-- no convierte a una en signo de la otra. ¿Qué más se requiere para convertirla en signo?

En los signos convencionales, A es signo de B porque los seres humanos lo han querido así: una palabra significa una cosa, un sonido de timbre significa el fin de la clase, etc. En cada caso podríamos haber empleado un signo distinto para representar la misma cosa. Por otra parte, en los signos naturales existe una relación causal de cierto tipo entre A y B: las nubes son signo de lluvia, la fiebre es signo de enfermedad, etc. No hay ningún parecido en este caso entre los términos A y B, pero se dan juntos en un orden causal y cuando conocemos este orden podemos descubrir (no inventar o imaginar) que A es signo de B.

La relación entre A y B en nuestros ejemplos de arte no es ni convencional ni causal. Hay una relación de iconicidad⁽²⁵⁾. Pero ¿podríamos decir que esto es suficiente para convertir a A en signo de B? ¿Es suficiente la sola semejanza? La semejanza de la curva en el signo vial con la curva que más adelante se hallará en la carretera no es suficiente: existe una regla o convención que hace que cuando aparece una curva de determinada forma, signifique una curva de tipo similar (aunque no exactamente) en la carretera. Y otro tanto ocurre en la música: sin alguna indicación convencional de que cierto pasaje es un signo de determinado proceso, no hay modo alguno de establecer esa relación, porque la semejanza estructural podría extenderse a cualquier clase de procesos.

II.6. ARTE Y VERDAD

El espacio no nos permite un tratamiento más amplio de las teorías del arte actuales. Sin embargo, antes de abandonar la filosofía del arte, es importante considerar la relación del arte con otros dos conceptos: el de *verdad* y el de *bondad* (i. e., *moralidad*).

Un juicio estético no es un juicio sobre la bondad o maldad de algo en sentido moral, ni tampoco sobre la verdad o falsedad de las afirmaciones. Una obra de literatura no se considera mejor o peor estéticamente por basarse en hechos históricos, o por contener descripciones verdaderas de materias geológicas o astronómicas. ni incluso por presentarse en ella una concepción verdadera de la vida⁽²⁶⁾. En los poemas de Dante y Lucrecio aparecen concepciones del mundo opuestas; pero como observadores estéticos, no tenemos que elegir entre ellas; podemos apreciar cada concepción de la vida tal como es presentada, sin necesidad de comprometernos con ninguna. Sin embargo, las obras de arte --especialmente las de literatura-- tienen cierta relación con la verdad, relación que describiremos brevemente.

II.6.1. *Proposiciones formuladas o implicadas*

Hay muchas proposiciones explícitamente formuladas en las obras de literatura, y sólo en la literatura, porque sólo ella utiliza las palabras como medio. Ahora bien, dado que toda proposición es verdadera o falsa y dado que la literatura contiene muchas proposiciones, el arte literario debe contener verdad en este sentido obvio⁽²⁷⁾.

Pero de mayor interés e importancia son aquellas proposiciones (muchas de las cuales pueden ser también verdaderas) que se hallan implícitas, en vez de ser explícitamente formuladas. La *Weltanschauung* general de una obra literaria está normalmente implícita y ha de descubrirse mediante una cuidadosa lectura de la obra. Esto plantea de inmediato la siguiente cuestión: ¿Cuál es el sentido de «implicar» en el que las obras de literatura pueden contener proposiciones implícitas? No es en el sentido lógico habitual. Más bien, el sentido en cuestión de «implicar» o dejar entrever es probablemente el mismo en que lo utilizamos en la vida ordinaria cuando decimos, por ejemplo: «Él no dijo que ella le había rechazado, pero lo dio a entender.» La afirmación explícita no implicaba lógicamente la proposición, pero sí contextualmente. Esto significa que el empleo de esa afirmación (no la afirmación *per se*) en ese caso concreto, acompañado (en la expresión verbal, por supuesto) de ciertos gestos y tonos de voz especiales, implicaba una proposición en el sentido de que nos permitía deducirla: nos autorizaba para inferir ciertas proposiciones que no habían sido formuladas explícitamente. De una manera más compleja, aunque no distinta en principio, muchas concepciones sobre la vida del hombre, la muerte, el amor y el entorno cósmico de la vida humana se hallan implicadas en innumerables obras de arte literarias. Leyendo obras de literatura se pueden a veces inferir proposiciones acerca del autor: sus intenciones, sus motivos conscientes o inconscientes, su mentalidad general, sus deseos y simpatías. Estas inferencias son a menudo peligrosas⁽²⁸⁾; pero a veces la inferencia es válida: en una novela puede inferirse qué tipo humano considera más favorablemente el autor, partiendo de la simpatía con que describe sus caracteres; o qué temas le preocupan especialmente, partiendo de la frecuencia con que los trata. Las deducciones relacionadas con los móviles del autor, especialmente con los inconscientes, son mucho menos seguras; pero con el avance de los conocimientos psiquiátricos, no hay razón alguna (en principio, al menos) para que no podamos lograrlo.

II.6.2. *Verdad para con la naturaleza humana*

En las obras de literatura, y en cierto modo también en las obras de arte visual, se representa a los seres humanos y se describen sus acciones. Incluso cuando no existe ninguna base histórica para los personajes de

una obra de ficción, la crítica aplica de modo general el criterio de «fidelidad a la naturaleza humana», en la valoración de dramas y novelas. La prueba de Aristóteles sobre «cómo se comportaría, probable o necesariamente, una persona de ese tipo» (en las circunstancias dadas), ha sido aplicada al arte, al menos al arte literario, durante muchos siglos de crítica. La prueba es más o menos como sigue: ¿Podría una persona tal como la descrita en la novela actuar, pensar, sentir o estar motivada en la forma que describe el autor y en las circunstancias que presenta? Resulta a menudo muy difícil resolver esta cuestión, sea porque nuestro conocimiento de la naturaleza humana es insuficiente, sea porque el novelista no nos ha proporcionado las claves necesarias. Pero una vez convencido el crítico de que el personaje en cuestión no se comportaría en la forma descrita por el autor, rechazará la caracterización (al menos con respecto a tal acto o motivación) como insostenible; y su juicio negativo sobre la verdad de la caracterización redundará en un juicio desfavorable de la obra. La importancia estética de la fidelidad a la naturaleza humana apenas ha sido discutida, al menos en el caso de la literatura.

Sin embargo, esta prueba de «fidelidad a la naturaleza humana» es delicada, y fácilmente puede suscitar polémica. Puede decirse, por ejemplo: «Si el personaje del tipo T no realiza en las circunstancias C la acción A, esto sólo demuestra que no es un personaje del tipo T», con lo que la prueba nunca puede tener resultado negativo. La manera de evitarlo es asegurarse de que su condición de personaje del tipo T se halla determinada con absoluta independencia de que realice el acto A; y así, si es un personaje del tipo T, como se demuestra por las incidencias previas de la narración, y no realiza el acto A en las circunstancias C, entonces su caracterización (al menos con respecto al acto A) es infiel a la naturaleza humana. Por ejemplo, si un personaje aparece descrito como empeñando su vida en la consecución de algún objetivo, y de pronto, sin ninguna explicación, deserta de él cuando está a punto de alcanzarlo, diríamos, siguiendo a Aristóteles, que no actúa como una persona de ese tipo hubiera «probable o necesariamente» actuado. Verdad es que hay personas que realizan cosas de esta clase; pero el novelista debe dejar claro, mediante la caracterización anterior, que este personaje concreto es de ese tipo. Si no lo ha hecho así, rechazaremos su caracterización (o al menos esta parte de ella) como indefendible y no convincente, siendo precisamente de la verdad de su caracterización de lo que el novelista debe convencernos. Podría parecer, pues, que el mérito de una obra artística --al menos de una obra que contenga caracterizaciones, como sucede habitualmente en literatura--, depende de la verdad; no de la verdad de un sistema astronómico⁽²⁹⁾, ni de la verdad geográfica⁽³⁰⁾, ni de la verdad de la descripción que hace de los hechos históricos⁽³¹⁾, ni siquiera de la verdad del propio sistema filosófico⁽³²⁾, sino de la veracidad del retrato que hace de los seres humanos.

Admitiendo que la exigencia de «fidelidad a la naturaleza humana» sea aceptada, ¿cómo se armoniza con nuestra anterior caracterización de la actitud estética? Si hemos de centrarnos sólo en la misma obra de arte, en sus relaciones internas más que externas, ¿cómo compaginar esto con cualquier exigencia de verdad, que en definitiva es la relación de lo contenido en la obra con algo externo a ella?⁽³³⁾ Es precisamente este punto el que haría decir a los críticos de mentalidad formalista (como Bell) que la literatura difiere mucho de las otras artes; que la apreciación de la literatura implica «valores vitales» y las demás artes no, y que la apreciación de la literatura no es primariamente estética. Los formalistas admitirían que hay elementos de caracterización en algunas obras de arte visual --por ejemplo, en los autorretratos de Rembrandt--; pero se negarían a admitir que tal caracterización desempeñe el menor papel en nuestra apreciación estética de tales obras. En cambio, otros críticos les replicarían que la apreciación de la literatura, si bien distinta en su naturaleza, es igualmente estética y no viola las exigencias de la apreciación estética, al no ser necesario apartarse de la obra de arte para realizar una comparación consciente del personaje en ella presentado con personas reales del mundo exterior. El conocimiento de la naturaleza humana, añadirían, es algo que llevamos con nosotros a la obra de arte, lo mismo que cuando tenemos la habilidad de reconocer ciertos objetos como árboles y casas en las obras pictóricas representativas; y este reconocimiento no es más opuesto a la apreciación estética en un caso que en otro.

II.7. ARTE Y MORALIDAD

El juicio estético no es un juicio moral; y el valor de una obra de arte en cuanto objeto estético no tiene nada que ver con su valor de edificar a los lectores o mejorar su carácter moral, que pueden ser efectos de la lectura de obras artísticas, pero sin que los tengamos en cuenta al juzgar buena una obra de arte. Sin embargo, como en el caso de la verdad, puede existir entre arte y moralidad una relación digna de ser considerada. En todo caso, se han dado varias posturas históricas diferenciables sobre la relación entre los valores estético y moral, que analizaremos brevemente:

A) La *concepción moralista* del arte se remonta a la República de Platón, y tiene su más vigorosa defensa moderna en *¿Qué es el arte?*, de Tolstoi; es la concepción oficial del Gobierno soviético, y la defienden consciente o inconscientemente la mayoría de los profanos. Según ella, el arte es la criada de la moralidad: admisible e incluso deseable cuando promueve la moralidad (presumiblemente la moralidad «verdadera» o «aceptable»), pero inadmisibles e indeseables en caso contrario. El arte puede transmitir al pueblo ideas heterodoxas: puede turbarlo e intranquilizarlo y, puesto que acentúa la individualidad y el desviacionismo más que la conformidad, puede resultar peligroso y socavar las creencias que (piensan) sirven de base a nuestra sociedad. En consecuencia, el arte es (y debería ser, según esta concepción) algo que han de mirar siempre con

recelo los guardianes del orden establecido. Cuando el arte no afecta mayormente al pueblo, se considera un placer inocuo, un lujo, una evasión; pero cuando le afecta, se convierte en algo insidioso y, hasta subversivo, que perjudica a la infraestructura de nuestras creencias y actitudes sociales más estimables.

B) Una concepción del arte exactamente contraria a ésta es la del *esteticismo*, según el cual la moralidad es la criada del arte, y no al revés. Para esta concepción, la experiencia del arte es la suprema experiencia accesible a la humanidad, y nada debería interferirla. Si entra en conflicto con la moralidad, tanto peor para la moralidad; y, si las masas no saben apreciarlo o no admiten la experiencia que les ofrece, tanto peor para las masas⁽³⁴⁾. La intensidad vital de la experiencia estética es el supremo objetivo de la vida; por encima de todo, deberíamos aspirar a «arder en una hermosa hoguera», por decirlo con la célebre expresión de Walter Pater. De ahí que, si se dan algunos efectos en el arte moralmente indeseables, esto no supone nada en comparación con la suprema experiencia que sólo el arte puede darnos.

Muy pocas personas se arriesgarían a ir tan lejos. Incluso los más ardorosos y entusiastas amantes del arte no se atreverían a decir que el valor del arte es exclusivo, o que tiene el monopolio sobre todos los demás valores. Puede ocurrir que la experiencia de las obras de arte sea la suprema experiencia accesible a los seres humanos; pero no es la única accesible, y tenemos que considerar otras. Los valores estéticos, aunque muy superiores a lo que la mayoría de la gente piensa, son no obstante unos pocos entre muchos. Siendo así, difícilmente podemos comportarnos como si los demás valores no existiesen. Por eso, debemos considerar la relación de los valores estéticos con los otros valores que nos ofrece la vida.

C) Esto nos lleva a una tercera postura, sin duda más defendible que las dos extremas antes mencionadas, y que, a falta de un término más adecuado, podemos denominar *interaccionismo*. Según esta concepción, los valores estéticos y morales tienen distintas funciones que realizar en el mundo, pero no actúan independientemente unos de otros: de hecho, el arte y la moralidad están íntimamente relacionados, y ninguno de los dos actúa plenamente sin el otro. Con este supuesto, veamos cuáles son algunas de esas interacciones. Será más conveniente considerar primero la relación del arte literario con la moralidad, porque en este caso la relación es más obvia.

A veces la literatura da una lección, señala una línea moral o transmite un mensaje que nos es muy importante aprender; y así, puede ponerse directamente al servicio de la moralidad. Incluso el gran arte puede a veces ser didáctico⁽³⁵⁾. Quienes elogian el arte por sus lecciones morales no siempre están equivocados; pero si ésta es la única razón de su elogio, están sacando del arte mucho menos de lo que puede ofrecerles. Echando mano de una comparación que usa Clive Bell en otro contexto, los didactistas en arte cortan troncos con una navaja, o utilizan el telescopio para leer el periódico. El telescopio, con cierta dificultad, puede utilizarse para eso, pero no es ésta su finalidad; y si alguien lo usa con este único fin, lo está empleando para realizar un trabajo que otro objeto mucho menos costoso podría realizar mucho mejor. El arte puede sin duda enseñar, pero generalmente no de forma explícita⁽³⁶⁾. La diversidad de situaciones presentadas, las caracterizaciones humanas, las crisis y luchas por las que atraviesan los personajes, estas solas cosas, cuando se presentan ante nosotros en toda su viveza y complejidad, son suficientes para producir efectos morales. Si no fuese así, el autor hubiera hecho mejor escribiendo un ensayo o un tratado.

Pero ¿cómo puede entonces el arte producir efectos morales si no formula ninguna afirmación moral concreta? Lo hace presentándonos personajes en situaciones (generalmente de conflicto y crisis) a menudo más complejas que nuestras propias experiencias cotidianas. Reflexionando sobre los problemas y conflictos de tales personajes, podemos enriquecer nuestras propias perspectivas morales; podemos aprender de ellos sin necesidad de experimentar en nuestra vida personal esos mismos conflictos y sin tener que tomar las mismas decisiones; porque en el arte podemos contemplar sus situaciones con un desprendimiento que raras veces conseguimos en la vida real, cuando nos vemos inmersos en la corriente de la acción. La literatura es a menudo un poderoso estímulo de la reflexión moral, porque presenta la situación ética en su contexto total, sin omitir nada importante, siendo esto de todo punto necesario para tomar las propias decisiones morales.

Ya hemos expuesto nuestro concepto en torno a la importancia de la literatura, que va considerablemente más allá del mero didactismo; pero aún podemos ir más lejos. El principal efecto moral de la literatura radica sin duda en su capacidad única de estimular la invaginación⁽³⁷⁾. A través de la gran literatura nos sentimos transportados, más allá de los confines de nuestra vida diaria, a un mundo de pensamientos y sentimientos más profundo y variado que el nuestro, donde podemos participar en las experiencias, reflexiones y sentimientos de personas muy alejadas de nosotros en el tiempo y en el espacio. Mediante el ejercicio de la imaginación comprensiva, el arte, más que predicar o moralizar, tiende a revelar la común naturaleza humana que existe en todos los hombres tras la fachada de doctrinas divisorias, y por este camino tiende a unir a la humanidad más eficazmente que las propias doctrinas. Esta es, en expresión de Dewey, la influencia «fermentadora» del arte.

Para que una obra de arte, pues, produzca efectos morales, no es necesario que nos presente un sistema de moralidad. No precisa hacerlo en absoluto; de hecho, su fuerza moral es probablemente mayor cuando nos presenta, no sistemas, sino personajes y situaciones caracterizados convincentemente y descritos con viveza de suerte que a través de la imaginación podamos observar sus ideas y compartir sus experiencias.

Por último, ¿qué decir de los efectos sobre las personas de la lectura, audición o contemplación de obras de arte? La teoría aristotélica de la *catarsis* fue la primera de una larga serie de concepciones que atribuyeron valor

moral al consumo de obras artísticas, aunque esta teoría se limitó a la sola tragedia dramática. Según ella, el arte actúa como catarsis emocional, como purga de las emociones. En el transcurso de nuestra vida diaria se generan ciertas emociones⁽³⁸⁾ contra nuestra voluntad y que desearíamos eliminar; pues bien, el arte es el agente que nos ayuda a lograrlo. Presenciando un drama fuerte o escuchando un concierto coral, podemos «deshacernos» de esas emociones, en vez de dejarlas enconarse dentro de nosotros o desviarlas hacia nuestros compañeros.

Indudablemente, esta concepción es algo grosera a la luz de la psicología moderna. Por otro lado, considera el efecto del arte como una liberación de algo indeseable, más que como resultado positivo de algo deseable. Sin embargo, apenas puede negarse que la experiencia de leer, contemplar u oír una obra de arte produce un desahogo y descanso especial, una liberación de internas turbulencias. Esto no significa únicamente que durante algunas horas podamos echar en olvido nuestras inquietudes: cualquier tipo de diversión, incluida la droga, puede conseguir también este objetivo. El gran arte no sólo proporciona al hombre un descanso o interrupción en el curso de su vida trepidante, al término del cual se sentirá lo mismo que antes: en el acto mismo de concentrar nuestras energías sobre un objeto estético, nuestro estado espiritual mejora; hay un alivio en la tensión y una especie de iluminación interior que no existía anteriormente. El efecto incluye una agudización de nuestras sensibilidades⁽³⁹⁾, un refinamiento de nuestras capacidades de cara a la discriminación perceptiva y emotiva, una facilidad para reaccionar más sensiblemente al mundo que nos rodea.

Todos éstos pueden denominarse *efectos morales del arte*, y tienden a probar que el arte y la moralidad, lejos de oponerse, son complementarias. Sin embargo, puede haber ocasiones en que choquen: cuando, como se ha dicho a menudo, una obra de arte produce un efecto moral deletéreo, y uno se ve en la presión de elegir entre los valores estético y moral, al no poder compaginarse ambos. Esto plantea el problema de la censura en las artes. El problema de cuáles son los efectos reales de las obras artísticas es complejo, habida cuenta de la diversidad de respuestas entre observadores y lectores⁽⁴⁰⁾. En cualquier caso, es difícil concebir una gran obra de arte como algo moralmente censurable, si uno la contempla desde la perspectiva estética; esta tarea requiere tanta atención, que excluye cualesquiera efectos marginales pretendidamente indeseables⁽⁴¹⁾. La fuerza estética de una obra de arte tiende a paralizar cualesquiera incipientes tendencias «inmorales». La forma estética de abordar una obra de arte es incompatible con cualesquiera efectos prácticos globales que pueda tener, como el impulsar al lector u observador a cometer crímenes o a proponerse cambiar el mundo. Generalmente, quienes critican la obra de arte sobre la base de principios morales no la abordan ni según la intención del artista ni en la forma en que puede resultar más provechoso hacerlo.

Aun en el caso de obras de arte de segunda fila y de personas no demasiado estéticamente sensibles, los efectos «inmorales» del arte han sido exageradamente abultados⁽⁴²⁾. No hay prueba alguna de que los lectores de novelas de crímenes y detectivescas tiendan a cometer los atropellos que leen. De hecho, tales relatos pueden operar en forma contraria: una lectura ayuda con frecuencia al individuo a descargar inocentemente, a través de la experiencia de la novela misma, unas tendencias que, de no liberarlas, podrían haber resultado incómodas o peligrosas. Ni hay prueba tampoco de que los criminales que leen determinado libro cometan sus crímenes por haberlo leído; las raíces del crimen son mucho más profundas. Una tendencia criminal, si está ya presente, puede verse reforzada por la lectura de un libro; pero puede también descargarse (sustitutoriamente) a través de su lectura. En consecuencia, si el libro desapareciese, todos los lectores reales y potenciales se verían privados de él, y los pretendidos buenos efectos morales no se producirían tampoco: un mal negocio, sin duda. Estas consideraciones empíricas sobre los efectos de las obras de arte podrían alargarse indefinidamente. Pero aun admitiendo que ciertas obras de arte produzcan malos efectos morales, subsistiría la cuestión: ¿Han de ser eliminadas o censuradas por ello? Aquí está en litigio el principio mismo de la censura. ¿Puede un grupo de seres humanos arrogarse el derecho de juzgar a otros grupos más amplios y de decirles lo que pueden o no pueden leer o contemplar? Cabe aún proponer casos de mayor fuerza para responder negativamente:

Primero, ¿con qué derecho actúan los censores? Son tan limitados, falibles como los censurados, y no hay garantía alguna de que sean mejores guardianes morales que el pueblo al que dicen proteger.

Segundo: ¿mejora realmente la estatura moral de los individuos adultos al impedirles hacer una elección, incluso una mala elección? La libertad de enfrentarse a una gran variedad de ideas y opiniones, ¿no es esencial para la preservación de una sociedad libre? Pues bien, esa elección se les niega al prohibir un libro o una película.

Tercero, la aprobación de la censura es probablemente contraproducente para la persona que la aprueba. Los censores, una vez nombrados, tienden a actuar según sus prejuicios individuales, sin prestar atención a los deseos de quienes originalmente los nombraron. La persona que desea ver prohibidas ciertas obras de arte solamente, al advertir que en lugar de ellas se han prohibido otras (incluidas algunas a las que quisiera tener acceso), ha pedido de hecho el tratamiento que está recibiendo, al admitir el principio de la censura en primer lugar.

II.8. LA DEFINICIÓN DE ARTE

Es preciso decir una palabra final sobre el concepto mismo de arte. La palabra «arte» y la expresión «obra de arte» han sido empleadas muchas veces en las páginas que anteceden y, sin embargo, no las hemos definido aún con precisión. Hemos señalado ya una *condición negativa*, a saber, que lo no hecho por mano del hombre

(o, en todo caso, lo no hecho por seres sensibles) puede constituir un objeto estético, pero no debe clasificarse como arte; y también hemos mencionado otra *condición positiva*, a saber, que en el caso de las bellas artes (en cuanto opuestas a las artes útiles), la función primaria es estética.

Estos criterios ofrecen, sin duda, una pequeña base para distinguir el arte bueno del malo; pero es dudoso el que una definición de arte deba hacer tal distinción (la definición habría de ser neutral con respecto al valor)⁽⁴³⁾. La confusión se debe, en gran parte, a no haber distinguido entre *definiciones neutrales* y *definiciones de valor*⁽⁴⁴⁾. Sería comparativamente fácil definir términos como «música», «pintura», «escultura» y otros relacionados con las artes concretas, a través de la naturaleza de los diversos medios que utilizan⁽⁴⁵⁾. Pero en el caso del arte como concepto general, es dudoso el que cualquier formulación más rigurosa que la dada anteriormente, resulte satisfactoria. En todo caso, la mayoría de las definiciones dadas excluyen algunas cosas que deberíamos llamar arte (al menos, tal como se usa este término en el discurso ordinario), o incluyen algunas otras que no desearíamos llamar así:

- a) «El arte es una expresión del sentimiento a través de un medio»; pero ¿es el arte realmente expresión del sentimiento?⁽⁴⁶⁾ ¿Es siempre el «sentimiento» lo «expresado»? ¿Y escualquier medio un medio artístico?⁽⁴⁷⁾.
- b) «El arte es una exploración de la realidad a través de una presentación sensible»; pero ¿en qué sentido es una exploración? ¿Se relaciona siempre con la realidad, y en caso afirmativo, en qué sentido? ¿Y de qué manera son las palabras de un poema presentaciones sensibles?
- e) «El arte es una re-creación de la realidad»; pero ¿es todo arte una re-creación de algo, incluida la música?⁽⁴⁸⁾. ¿Y en qué sentido se refiere la música a la realidad?

Tales definiciones prejuzgan las respuestas a muchas cuestiones difíciles y suscitan bastantes más problemas de los que resuelven.

Incluso «definiciones más elaboradas», como la de DeWitt Parker en su ensayo «*The Definition of Art*», están sujetas a parecidas críticas. Según Parker, hay una serie de condiciones, cada una de las cuales es necesaria y todas ellas juntas son suficientes para que algo pueda llamarse obra de arte:

1. Ha de ser fuente de placer a través de la imaginación. En la vida diaria, el deseo se ocupa de objetos reales y se satisface mediante una serie de actos conducentes a una meta que implica interacción con el entorno; pero en el caso del arte, el deseo se aplaca en la presente experiencia dada.
2. El objeto ha de ser social: ha de implicar un objeto físico real públicamente accesible, que pueda ser fuente de satisfacción para muchas personas en repetidas ocasiones; no puede ser un sueño, una ilusión, un mechón de pelo o una medalla de victoria, que satisface sólo al poseedor o a algunos amigos. La satisfacción derivada de la obra se debe, en parte, al conocimiento de que otros la disfrutaban también, de que la experiencia de ella es compartida.
3. Todo arte ha de tener una forma estéticamente satisfactoria: armonía, esquema, diseño. En torno a esto pueden suscitarse muchas cuestiones, tales como: ¿Es una definición de arte o un intento de describir las buenas obras de arte? (La referencia a que sea «satisfactoria» parecería indicar que se trata de esto último). ¿Es necesario que la facultad creadora del artista se encarne en algún objeto públicamente accesible? Croce y los idealistas piensan de otro modo: sostienen que la obra de arte «real» sólo está presente en la mente del artista, incluso antes de que haya puesto la pluma sobre el papel o la pintura sobre el lienzo, con tal de que su visión de la obra de arte sea concebida enteramente en el medio artístico. Hay también dificultades en torno al sentido en que la música, por ejemplo, es un «objeto públicamente accesible». ¿Existe incluso cuando no es interpretada? Mientras exista la partitura musical, que no es la música, ésta puede ser nuevamente interpretada; pero la segunda interpretación puede sonar de forma distinta que la primera, y ¿qué margen de diferencia puede haber sin que deje de ser el mismo «objeto públicamente accesible»? La satisfacción que se experimenta en una obra de arte, ¿debe depender realmente del conocimiento de que también otros experimentan satisfacción en ella? Si las obras de arte hubiesen sido accesibles a Robinson Crusoe habría podido disfrutarlas más a causa de su soledad. En la definición de Parker parece que tenemos una afirmación de lo que el autor piensa que debería ser el arte, en vez de una definición de lo que constituye el arte realmente.

Una vez cuidadosamente distinguida la cuestión de «¿Qué es el arte?» de la cuestión de «¿Qué es el buen arte?», parece que esta última pregunta es la más interesante. En todo caso, ha sido objeto de muchas viejas controversias en áreas tales como ¿Qué es la belleza? ¿Hay patrones de valor estético? ¿Cómo puede distinguirse una obra de arte buena de otra mala? Volvemos, pues, al problema del valor estético; y puesto que éste incluye todos los objetos estéticos, tanto en la naturaleza como en el arte, el problema no se limita al campo de la filosofía del arte.

Notas

1. Un caso dudoso es la obra hecha por animales, como el castor madre, que se incluiría en el arte si lo «hecho por el hombre» se extendiera a significar lo «hecho por seres que sienten», pero no en otro caso.
2. O quizá para ambas cosas a la vez.
3. Como I. A. Richards ha advertido, «deep within a gloomy grot» suena muy parecido a «peep within a roomy cot».
4. Obra del dramaturgo y crítico alemán del siglo xviii Gottfried Lessing.
5. Por ejemplo, un hombre erguido que se parece a Julio César.
6. Un clarinete no suena sino como un clarinete

7. Es decir, el objeto ferioniénico más que el objeto físico.
8. A veces llamada unidad orgánica.
9. El funcionamiento del estómago depende del funcionamiento del corazón, el hígado y otros órganos del cuerpo; y el mal funcionamiento de uno de ellos, implica también el mal funcionamiento de los otros.
10. Por ejemplo, el catálogo de barcos en la *Ilíada*.
11. Ver Catherine Lord, «Organic Unity Reconsidered», *Journal of Aesthetics*, vol. 22 [1964], págs. 263-268.
12. Piénsese en un cuadro de la Crucifixión.
13. En un sentido que examinaremos luego.
14. Por supuesto, puede ser considerada estéticamente y también como fuente de información histórica o biográfica.
15. En este caso se está refiriendi primariamente a las artes visuales y excluyendo deliberadamente la literatura.
16. Bell dice que algunas pinturas requieren cierto conocimiento de que la presentación bidimensional en un lienzo es la representación de la profundidad espacial no dada en el lienzo mismo.
17. Si nos dicen que Prokofiev intentó hacer de su «Sinfonía Clásica» una parodia de las sinfonías clásicas, podemos disfrutarla mucho mejor; la indicación es útil habida cuenta de la fuente de donde procede.
18. Aunque la denominación parece un tanto inadecuada, debido a que la propiedad en cuestión se distingue precisamente por el hecho de que no significa y, en consecuencia, no es significativa de nada en absoluto.
19. Que, según el formalismo, es un arte de tipo muy distinto y sólo mínimamente estético.
20. [Tales personas] advierten en las formas de la obra aquellos hechos o ideas ante los que son capaces de sentir emoción, y sienten ante ellos las emociones que pueden sentir: las emociones ordinarias de la vida. Cuando se hallan ante un cuadro, instintivamente relacionan sus formas con el mundo de donde vienen. Consideran la forma creada como si fuese imitada, y un cuadro como si fuese una fotografía. En vez de introducirse en la corriente del arte, en el mundo nuevo de la experiencia estética, dan rápidamente la vuelta emprendiendo el camino de regreso al mundo de los intereses humanos. Para ellas, el significado de la obra de arte depende de lo que les aporta; nada nuevo viene a añadirse a sus vidas, sólo es removido el viejo material. Una buena obra de arte visual conduce, a quien es capaz de apreciarla fuera del marco vital, hacia el éxtasis; utilizar el arte como medio para sentir las emociones de la vida, equivale a utilizar un telescopio para leer el periódico (Clive Bell, *Art*, págs. 28-29).
21. Que pueden hallarse abundantes en los diversos libros de crítica de arte escritos por Clive Bell y Roger Fry.
22. Richard Strauss, por ejemplo, decía: «Yo trabajo fríamente, sin agitación, sin emoción incluso; hay que ser plenamente dueño de uno mismo para organizar ese cambiante, movido, fluido tablero de ajedrez que es la orquestación.»
23. Como puede verse en el *Liebestod* del Tristán e Isolda de Wagner.
24. Sin embargo, muchos pasajes musicales parecen ser icónicos con más de un proceso psicológico, de suerte que no existe estricta correlación individual entre ellos: «Un largo crescendo, como en el *Bolero* de Ravel, puede significar una explosión de gozo o una explosión de ira» (Monroe C. Beardsley, *Aesthetics*, página 336).
25. En los ejemplos musicales dados la semejanza era de una relación estructural entre procesos.
26. Admitiendo que sea correcto describir una concepción de, la vida como «verdadera».
27. Por ejemplo, una novela sobre la vida de Napoleón contiene sin duda muchas proposiciones verdaderas acerca de su vida,
28. Sobre todo, en el caso de Shakespeare.
29. Como en la astronomía ptolemaica utilizada por Milton.
30. Como en Lilliput y las demás falsedades geográficas de los *Viajes de Gulliver*.
31. Incluso un drama histórico puede ser infiel a muchos datos de la historia, cuando consideraciones formales relacionadas con el desarrollo y el *clímax* lo exigen, como en el caso del *Enrique IV* de Shakespeare.
32. Como en Dante *versus* Lucrecio, por ejemplo.
33. I. e., el comportamiento de los seres humanos en el mundo exterior al arte.
34. Cuando el yerno de Mussolini se entregaba a exaltaciones líricas en su descripción de la belleza de una bomba que explota entre una multitud de etiopes inermes, estaba llevando a su último extremo la concepción esteticista del arte.
35. Por ejemplo, *La Divina Comedia* de Dante o *El paraíso perdido* de Milton.
36. Como dice John Dewey en su *Art as Experience*, el arte enseña como enseñan los amigos y la vida: no con palabras, simplemente siendo.
37. La defensa que Shelley hace de esta postura en su ensayo «*A Defense of Poetry*», sigue teniendo vigencia en nuestros días, «La imaginación --escribió Shefley-- es el gran instrumento de la bondad moral, y la poesía contribuye a este efecto actuando sobre las causas.»
38. No necesariamente limitadas a las aristotélicas de la piedad el miedo.
39. «Consciencia agudizada», era la expresión de Edith Sitwell para designar el efecto de la poesía.
40. Algunas personas se sienten tan afectadas por la desnudez de una estatua, que no pueden contemplarla estéticamente; mientras otras no se distraen con eso en absoluto.
41. Si uno contempla el *Ulises* de James Joyce como un todo complejo que es, los pasajes que algunos lectores encuentran escabrosos, resultan algo insignificantes; quedan perdidos en la unidad total de la obra de arte; hasta el punto de que el más severo crítico de la novela apenas podría afirmar que la obra, tomada en conjunto, sea moralmente censurable.
42. Ver Jerome Frank, «Obscenits, and the law», en Marvin Levich, ed., *Aesthetics and the Philosophy of Criticism*, pág. 418.
43. Como lo es también el que una definición de «carretera» deba distinguir entie carreteras buenas y malas.
44. Por ejemplo, a no haber distinguido entre las definiciones de arte y las opiniones del escritor sobre lo que constituye el buen arte.
45. Naturalmente, pueden darse muchas otras artes en el futuro de las que hoy no tenemos la menor idea.
46. Como nos preguntábamos al discutir la teoría del arte como expresión.
47. Por ejemplo, cuando un niño manifiesta su rabia pateando en la arena, ¿es esta arena un medio artístico?
48. Cabría pensar que la música es la creación de algo, es decir, de una serie de relaciones tonales que jamás habían existido en ese orden antes que el compositor las crease.

III. El valor estético

III.1. Teorías subjetivistas

III.2. Teorías objetivistas

III. El valor estético

«La verdad, la bondad y la belleza» constituyen la principal tríada de conceptos con que tradicionalmente se consideró que había de enfrentarse la filosofía. Sin embargo, sea lo que fuere de los otros, la Belleza ha sido siempre competencia de la teoría estética; aunque también lo ha sido la verdad, en la persuasión de que la estética debía presentar la verdad en torno a la belleza. No obstante, formular la pregunta de «¿Qué es la belleza?» en el sentido en que la palabra «belleza» se utiliza hoy, sería formular una pregunta demasiado limitada, porque aspiramos a proponer cuestiones de valor con respecto a todos los objetos de la experiencia estética. La palabra «belleza» tiende a implicar la connotación de algo agradable a la vista o al oído; y puesto que las obras de literatura son (como observábamos anteriormente) artes ideo-sensoriales más que sensoriales, no quedan incluidas fácilmente en esa clasificación⁽¹⁾. Incluso en el arte visual y auditivo no todas las obras a que atribuimos valor estético pueden considerarse bellas⁽²⁾. Las obras de arte pueden impresionarnos profundamente, reorientar nuestras ideas o nuestros sentimientos, conmovernos o aturdirnos, pero no necesitamos encontrarlas agradables; y, sin embargo, es esta cualidad hedonista la ordinariamente connotada cuando denominamos a algo «bello». En las reflexiones que siguen, utilizaremos ocasionalmente el término «bello» cuando parezca apropiado hacerlo; sin embargo, cuando lo hagamos, lo emplearemos como sinónimo de «valor estético», no en el sentido más estricto de asociado con la cualidad agradable. La expresión «valor estético» se refiere al concepto más general, y, en consecuencia, nuestra pregunta es: «¿Qué es el valor estético?» ¿Qué se entiende al atribuir valor estético a un objeto?, ¿en qué nos basamos?, y ¿cómo puede defenderse la pretensión de que algo posee valor estético?

La clasificación tradicional de las teorías del valor estético en «subjetivistas» y «objetivistas» es natural:

a) *Una teoría del valor estético es objetivista* si sostiene que las propiedades constitutivas del valor estético, o que hacen estéticamente valioso un objeto, son (en cierto sentido bastante estricto) propiedades del mismo objeto estético.

b) *Una teoría es subjetivista* si defiende que lo que hace a algo estéticamente valioso no son sus propiedades, sino su relación a los consumidores estéticos⁽³⁾.

III.1. TEORÍAS SUBJETIVISTAS

Afirmaciones tales como «Cuando digo que algo es bello, quiero decir que me gusta» y «La belleza es algo subjetivo: una cosa es bella para ti si te agrada, y no es bella para mí si no me agrada», son claramente subjetivistas. El subjetivismo en teoría estética, aunque puede presentarse considerablemente más sofisticado que en las afirmaciones anteriores, defiende tenazmente que no se dan en los objetos estéticos propiedades realizadoras de belleza, sino sólo diversas reacciones ante ellos; y que la atribución de valor estético sólo puede hacerse válidamente cuando el observador reacciona en determinada forma al objeto. Con otras palabras, la belleza es siempre una característica «para ti» o «para mí». «Esto es bello para mí» carecería de sentido si la belleza fuese una característica objetiva de las cosas, como la forma cuadrada; al igual que «Esto es cuadrado para mí» carece de sentido, salvo en el caso de que sólo se pretenda decir «Esto me parece cuadrado». Pero las expresiones «Esto es interesante para mí» y «Esto es extraño para mí» sí tienen sentido, porque el interés y la extrañeza son características no objetivas. Cuando el crítico denomina bella a una pintura, se está refiriendo a alguna relación entre él mismo y el objeto estético; generalmente, a la relación de gustarle o agrada estéticamente.

La teoría subjetivista más simple, que tiene cierto atractivo superficial pero es indudablemente errónea, es la de que cuando uno dice «X tiene valor estético», sólo afirma «Me gusta X estéticamente» o «Siento una experiencia estética como respuesta a X». Tales juicios son, por supuesto, meramente autobiográficos: nos dicen algo sobre el observador estético y describen su estado mental. De hecho, la mayoría de los estéticos dirían que son afirmaciones del gusto o la preferencia personal, y en modo alguno juicios estéticos. «Me gusta» es algo muy distinto de «Pienso que es (estéticamente) bueno». A una persona puede agrada una pintura sin considerarla buena, y puede también considerarla buena sin que le agrada realmente: puede tener algún punto ciego con respecto a la apreciación de ese tipo de pintura, y puede ser perfectamente consciente de su deficiencia al respecto. «Me gusta» y «Pienso que es bueno» no son expresiones sinónimas, ni siquiera en el habla común. Hay muchas otras objeciones a la postura subjetivista; la principal tal vez sea que hace imposible el desacuerdo en materia estética. Si alguien dice «X es bueno», y otro replica «X no es bueno», pretendiendo el primero decir «Me gusta X» y el segundo «No me gusta X», no hay ningún tipo de desacuerdo entre ambos. Las dos afirmaciones son probablemente verdaderas; ninguno de ellos miente sobre su agrado o desagrado. Ninguna de las afirmaciones es considerada por uno verdadera y por el otro falsa; situación que debe producirse, al menos, si el término «desacuerdo» posee un significado distintivo. De ser correcto el análisis hecho, la réplica adecuada a «X es bueno» sería «No, mientes, ¡en realidad no te agrada!». Ésta sería indudablemente la réplica adecuada

si uno estuviese poniendo en entredicho la afirmación autobiográfica del otro, pero no si pusiera en duda su juicio estético.

Tal vez la razón principal de que este análisis autobiográfico de «X es bueno» se acepte tan a menudo sin ulterior reflexión, sea el que la persona confunde el significado de una frase con sus condiciones de empleo. Una persona no diría generalmente (aunque, como hemos visto, podría decirlo alguna vez) que una obra de arte es buena si no le agradase también de algún modo, o si no pensara que podría agradaarle si cambiasen algunas condiciones. Pero esto no implica que cuando dice que algo es bueno, sólo pretenda decir que le gusta. Lo que una persona quiere decir con una afirmación y las condiciones bajo las cuales la formula son dos cosas distintas. Para superar algunas de estas dificultades, cabría adoptar la *postura* «sociológica» de que «X es (estéticamente) bueno» significa, no que a quien lo afirma le agrada estéticamente X, sino que agrada también a la mayoría de la gente. En torno a esto podría haber realmente desacuerdo, susceptible de resolverse llevando a cabo un sondeo para saber qué obras de arte prefiere la mayoría de la población. Dicho sondeo establecería un genuino desacuerdo; pero, desafortunadamente para la teoría, sería un desacuerdo sobre lo malo. Una cosa es discutir sobre lo que prefiere la mayoría de la gente y otra muy distinta hacerlo sobre si las obras de arte son buenas. Una persona que se pronuncia con entusiasmo en favor de cierta obra de arte, no sería disuadida de su entusiasmo por saber que la mayoría piensa lo contrario. El hecho de que la mayoría prefiera A a B, no nos dice nada sobre A o B, sólo nos dice que es más numerosa la gente que prefiere A que la que prefiere B. Pero ¿no puede equivocarse en esto la mayoría, como puede hacerlo en cualquier otra cosa?

Se podría intentar subsanar este defecto especificando que en el sondeo sólo se tienen en cuenta las respuestas de cierta clase de personas. Así, «X es bueno» significa que «A la mayoría de los mejores críticos les agrada». Pero ¿quiénes son los mejores críticos?

El problema podría orillarse eliminando la palabra «mejores», y especificando las calificaciones concretas de los críticos cuyo voto ha de tenerse en cuenta. Así, se podría decir que el crítico en cuestión debe poseer larga experiencia del medio artístico que va a juzgar; que ha de ser versado en historia del arte, pues de esto se trata; que ha de ser experto en el tratamiento del medio; que a la hora de juzgar no ha de ser molestado o distraído de cualquier forma que fuere, sino que ha de hallarse «en una actitud mental sosegada»; que debe (aparte de su experiencia en este campo) estar dotado de «sensibilidad estética», etc. Pero todas estas exigencias resultan difíciles de definir, y cada una de ellas es fácilmente cuestionable. Numerosos críticos han demostrado una excelente capacidad para apreciar el valor estético de una obra, sin ser historiadores expertos ni estar apenas familiarizados con problemas técnicos, como el de la química de la pintura o el del modelado del bronce. Por otra parte, el interés por los detalles técnicos y de elaboración deriva muy a menudo del placer sentido ante el objeto estético. Algunos se consideran más perceptivos en una actitud mental excitada en vez de tranquila; y no parece haber forma de determinar exactamente quién posee el raro don de la «sensibilidad estética».

Podría dar la impresión de que tales exigencias nos dicen más sobre el crítico de arte que sobre la obra artística. Si nosotros sabemos que la mayoría de los críticos, incluso los que superan ciertos tests (que, según acabamos de ver, resultarían muy difíciles de especificar) están a favor de cierta obra de arte, ¿se sigue necesariamente de esto que la obra de arte es buena?⁽⁴⁾

Cabría, naturalmente, llevar más lejos la clasificación diciendo que X es bueno si agrada a la mayoría de los críticos (que superen ciertos tests) de todas las épocas, o si les hubiese agradado analizarlo cuidadosamente después de cierto tiempo. Esto habría permitido puntualizar muchos juicios indebidamente precipitados o superficiales, y (superando circunstancias condicionantes) prestar atención a obras de arte de diferentes tiempos y lugares que algunos críticos nunca pudieron observar. Pero, aun en esta forma atenuada, es todavía la reacción del crítico lo que estamos describiendo, y no la misma obra de arte. Podría parecer que las dos afirmaciones «X es una buena obra de arte» y «A la mayoría de los críticos que superan las calificaciones A, B y C les agrada X», o «les habría agradado si hubiesen tenido la oportunidad de verla y examinarla cuidadosamente después de algún tiempo», son lógicamente distintas. Aun cuando, con respecto a una misma obra de arte, las dos afirmaciones fuesen siempre verdaderas a la vez o falsas a la vez, no se seguiría que signifiquen lo mismo; sería un caso de equivalencia lógica sin identidad de significado. Siempre parece haber una diferencia de significado entre una afirmación sobre el mérito de una obra de arte y otra afirmación sobre el veredicto de quienes la juzgan.

III.2. TEORÍAS OBJETIVISTAS

A diferencia de las teorías subjetivistas, las teorías objetivistas postulan, como todos tendemos a admitir en definitiva, que cuando atribuimos valor estético a una obra de arte estamos atribuyendo valor a la obra misma. Estamos diciendo que tiene «valor estético», y que este valor se basa en la misma naturaleza del objeto, no en el hecho de que a la mayoría de los observadores (o a los observadores de cierta clase) les guste o les agrade. El que les agrade sería consecuencia del hecho de poseer valor estético; pero la atribución de valor no consiste en el hecho de que la obra agrade a cualquier crítico u observador. Lo que una obra de arte exige del observador, es un juicio ponderado de su mérito; y este juicio se basa únicamente en las propiedades de la obra, no en las cualidades del observador o en su relación a ella.

¿Hay alguna propiedad o serie de propiedades que constituya valor estético? ¿Hay alguna serie finita de propiedades A, B, C... y que, si están presentes, garantizan que el objeto estético es bueno, y si no lo están garantizan que no lo es?

Una postura en torno a esto asegura que existe una propiedad común a todos los objetos estéticos que puede hallarse presente en diversos grados (por ejemplo, la claridad o intensidad); pero de forma que su grado de presencia confiere a la obra el valor estético que posee. Esta propiedad se denomina generalmente «belleza». Cabe, no obstante, preguntar: ¿Qué es lo que constituye la belleza y cómo reconocer su presencia? A esto se responde a menudo que la belleza es una propiedad simple, inanalizable, cuya presencia sólo puede ser intuida, pero no determinada a través de tests empíricos: «La belleza es directamente aprehendida por la mente, de igual modo que es aprehendida la figura»⁽⁶⁾. Lo cual no hace sino suscitar nuevas cuestiones. Generalmente estamos de acuerdo en cuanto a la figura de un objeto, y si no lo estamos, podemos someter nuestras concepciones a pruebas empíricas; sin embargo, no nos ponemos tan fácilmente de acuerdo sobre si un objeto es bello, y, si no lo conseguimos, ¿cuál será el paso siguiente? Podemos decir, naturalmente, que una de las partes en litigio está equivocada, pero no hay modo alguno de determinar quién está en el error, puesto que la propiedad en cuestión no es empíricamente verificable, sino que sólo puede ser intuida: y es un hecho notorio que las personas tienen intuiciones conflictivas. En cuanto a esto, todo lo más que parecemos capaces de decir es: «Ahora acaba la argumentación y empieza la lucha.»

A menos que tengamos alguna clave sobre cómo resolver las controversias en torno al valor estético, este concepto resulta inútil. Pero es realmente difícil llegar a un criterio válido y verdadero, porque las propiedades de los objetos estéticos que los críticos citan son muy variadas y difieren considerablemente de un medio artístico a otro. El empleo de colores que motiva el elogio tributado por un crítico a una obra pictórica y el empleo de ciertos tipos de orquestación y colorido total en una obra de música, deben limitarse a esos medios artísticos, y no pueden servir de criterios generales para valorar cualquier obra de arte, y mucho menos todos los objetos artísticos. Incluso la utilización de una imagería rica que se considera suficiente para elogiar un poema no se considera así con respecto a otro poema; el hecho de que la imagería sea digna de elogio depende del tipo de poema y del contexto total del pasaje. Por lo que se refiere al juicio estético, hasta tal punto depende del contexto, que resulta difícil, si no imposible, aislar cualquier característica de una obra de arte y decir que, cuando se halla presente, la obra es buena, o incluso, que es mejor de lo que hubiera sido sin ella.

Sin embargo, ha habido algunos intentos de señalar ciertos criterios que permitan emitir juicios sobre el valor estético; el más importante y defendible quizá haya sido el realizado por Monroe Beardsley. Según él, existen «cánones específicos» de crítica estética, y también «cánones generales»:

a) Los *cánones específicos* son aplicables a ciertos medios artísticos, o incluso a ciertas clases de obras⁽⁶⁾ dentro de determinado medio artístico. Esos cánones difieren de un medio a otro, y también de un género a otro dentro del mismo medio; pero no entra en detalles sobre cuáles son esos cánones.

b) Los *cánones generales*, sin embargo, son aplicables a todos los objetos estéticos, de cualquier tipo que sean. Hay tres cánones generales:

- 1) unidad,
- 2) complejidad,
- 3) intensidad.

La unidad y la complejidad ya las hemos tratado en nuestra primera sección sobre la forma (el criterio de la «unidad en la variedad» o «la variedad en la unidad»); ahora añadiremos unas palabras sobre la *intensidad*. Es una exigencia el que la obra de arte tenga algunas cualidades generales (i.e., regionales). «Un buen objeto estético debe proveer alguna cualidad señalada, y no ser una mera no-entidad o nada. La cualidad no importa mucho: el objeto puede ser triste o alegre, elegante o tosco, blando o duro, con tal de que sea *algo*»⁽⁷⁾. Así, elogiar una obra pictórica porque «se halla envuelta en cierta sensación de calma y quietud eternas» es elogiarla por la intensidad de cierta cualidad global (regional); elogiarla por estar realizada a gran escala o por ser útil y rica en contrastes, es elogiarla por su complejidad; y elogiarla por estar bien organizada o por ser formalmente perfecta, es elogiarla por su unidad. Estos tres atributos juntos constituyen las propiedades «fautoras de bondad» de los objetos estéticos. Una obra de arte puede ser mejor que otra, y al mismo tiempo poseer menos de una de esas propiedades, con tal de tener más de las otras. La valoración de una obra de arte, por lo que atañe a los cánones generales de la estética, está en función de esas tres propiedades juntas; y cualquier base de tipo general para el elogio (es decir, aplicable a todos los objetos estéticos) cae bajo uno u otro de los tres criterios mencionados⁽⁸⁾.

Ahora bien, dentro de una perspectiva objetivista hay todavía otra forma de analizar el concepto de valor estético. No se necesita mencionar ninguna propiedad específica de un objeto estético, sino sólo su capacidad para producir una respuesta estética⁽⁹⁾. Según esta concepción, los objetos hechos por el hombre, y también algunos objetos naturales, entran en lo que se denomina «function-classes», dependientes de la función que mejor cumplen tales objetos. Una silla es primariamente para sentarse en ella, una llave inglesa es primariamente para apretar tuercas, etc. No porque los fabricantes de esos objetos los hicieran con tal fin, ya que sus propósitos pueden haber fallado, sino porque realmente es la función que mejor desempeñan. Las obras pictóricas, los poemas y las sinfonías desempeñan primariamente la función de recompensar la atención estética de quien los

contempla, lee o escucha. Decir «Esto es un buen X», equivale a decir «Esto es un X, y hay una función que X desempeña perfectamente». Una buena obra de arte es la que evoca una experiencia estética en sus admiradores, y, en consecuencia, es un buen instrumento para el logro de la experiencia estética como fin en sí misma. Cabría advertir, sin embargo, que la misma obra de arte posee valor instrumental, porque ella y otros miembros de su clase funcional logran evocar una experiencia estética; pero la experiencia de las obras de arte es un valor intrínseco, digno de lograrse por sí mismo, y no como medio para otro fin. Decir que un objeto X tiene valor estético, equivale a decir, más o menos, que «X tiene la capacidad de producir una experiencia estética de notable magnitud (como una experiencia dotada de valor)»; y decir que «X tiene mayor valor estético que Y», significa que «X tiene la capacidad de producir una experiencia estética de mayor magnitud (como una experiencia dotada de más valor) que la producida por Y».

«Capacidad» es, naturalmente, un término que indica disposición o aptitud, como el término «nutritivo». Una afirmación de capacidad puede ser verdadera (pero no verificada) aunque nunca se actualice. La capacidad de un objeto para producir una respuesta estética, y en consecuencia su valor estético mismo, no viene determinada por el número de personas a las que ha impresionado estéticamente. Para la apreciación de ciertas obras de arte se requiere mayor concentración y familiaridad que para otras. Todo lo que la fórmula nos dice es que, si el consumidor de la obra de arte está en condiciones de verificar la capacidad de la obra, entonces, si X es mejor que Y, responderá más a X que a Y. «El objeto dotado de mayor capacidad puede no haberla actualizado tan a menudo como otro objeto que posee menos: cuanto más pesado es un trineo, mayor es su fuerza, pero son menos los que pueden utilizarla bien. En consecuencia, si el valor estético de Tchaikovsky es disfrutado más a menudo que el de Bach, puede muy bien ocurrir que el valor de este último sea mayor»⁽¹⁰⁾.

Resulta discutible si esta concepción puede ser denominada objetivista en el mismo sentido que las anteriores. No se menciona ninguna propiedad de la obra de arte, como la unidad, etc. En cuanto a esto, la teoría instrumentalista es incomprometida, y deja abierta la posibilidad de que puedan señalarse una serie de criterios distintos de la unidad, la intensidad y la complejidad, susceptibles de ser más satisfactorios. Sin embargo, en un sentido amplio, cabe llamar objetivista a esa teoría, porque la capacidad de un objeto para producir determinado tipo de respuestas es, de hecho, una propiedad del objeto; una propiedad de tipo distinto acaso, pero propiedad no obstante. La rojez es una propiedad de ciertos objetos, aunque, en opinión de muchos filósofos, consiste en la capacidad del objeto llamado rojo para producir en los observadores cierto tipo de experiencia visual. De igual modo, el valor estético de un objeto, sea natural o artístico, es también una propiedad, aunque la propiedad se describa sólo en términos de capacidad: es decir, la capacidad del objeto, bajo condiciones adecuadas, para producir en los observadores cierto tipo de respuesta, a saber, la respuesta estética.

Notas

1. «Una bella pintura» suena bastante bien, pero no «una bella novela».
2. Podemos, por ejemplo, considerar el *Guernica* de Picasso como una obra de gran valor estético; pero algunos de sus admiradores pueden pensar que no agrada a la vista, siendo la palabra «bella» demasiado pálida en este caso.
3. Como el que les guste, les agrade, les provoque experiencias estéticas en respuesta a él, etc.
4. La mayoría de los críticos de arte contemporáneos de El Greco no valoraron sus pinturas por encima de las de sus coetáneos; aunque hoy estamos seguros de que la obra de El Greco supera con mucho a la de aquéllos. ¿Qué prueba esto en torno a la obra de El Greco, sino que no fue debidamente valorada en su propia época?
5. C. E. M. Joad.
6. Por ejemplo, la tragedia «versus» la comedia.
7. Beardsley, *Aesthetics*, pág. 463.
8. Esta concepción aparece extensamente defendida en el capítulo 10 de la *Aesthetics* de Beardsley.
9. De modo genérico, ésta es la postura de John Dewey en su *Art as Experience*; pero Beardsley, en el capítulo 11 de su *Aesthetics*, la presenta con mayor agudeza y precisión.
10. Beardsley, *Aesthetics*, pág. 532.