



Antología de textos filosofía 2025

Contenido

Immanuel Kant, Crítica del juicio	2
David Hume, Sobre la norma del gusto	14
Ernst Cassirer, Antropología Filosófica.	24
Hans-Georg Gadamer, La actualidad de lo bello	29
Arthur Schopenhauer, Sobre la metafísica de lo bello y la estética	34
Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica	42
Adolfo Sánchez Vázquez, “II. El objeto de la Estética”	48

Crítica del juicio

Immanuel Kant, *Crítica del juicio*

Kant, I. (1790). *Crítica del Juicio*. Ed. y trad. Manuel García Morente. Barcelona: Austral, 2013.



VII

De la representación estética de la finalidad de la naturaleza

En efecto; la aprensión de formas que opera la imaginación, no puede tener lugar sin que el Juicio reflexivo las compare, aunque sea sin un fin determinado, con la facultad que tiene de referirlas a las intuiciones de los conceptos; por lo que si en esta comparación la imaginación (en tanto que facultad de las intuiciones a priori), se halla por efecto natural de una representación dada de acuerdo con el entendimiento o la facultad de los conceptos, y de esto resulta un sentimiento de placer, debe estimarse el objeto como apropiado al Juicio reflexivo.

Pero el juicio del gusto tiene también, como cualquier juicio empírico, la pretensión de tener un valor universal, y a pesar de la contingencia interna de este juicio, esta pretensión es legítima; pues lo que hay aquí de singular y de extraño proviene únicamente de que aquélla no es un concepto empírico, sino un sentimiento de placer, que, como si se tratara de un predicado ligado a la representación del objeto, debe atribuirse a cada uno para el juicio del gusto y hallarse unido a aquella representación. Pero la capacidad que nosotros tenemos de hallar en nuestra reflexión sobre las formas de las cosas (de la naturaleza, como del arte), un placer particular, produce también bajo el punto de vista de la libertad del sujeto en su relación con los objetos considerados en su forma, y aun en la privación de toda forma; de donde se sigue que el juicio estético no tiene solo relación con lo bello como juicio del gusto, sino que también la tiene con lo sublime, en tanto que se deriva de un sentimiento del espíritu; y que de este modo esta crítica de juicio estético debe dividirse en dos grandes partes correspondientes a estas dos divisiones.

§ I

El juicio del gusto es estético

El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es puramente subjetivo. Las representaciones y aun las sensaciones, pueden considerarse siempre en una relación con los objetos; mas en este caso no se trata de su relación con el sentimiento de placer o de pena, el cual no dice nada del objeto, sino simplemente del estado en que se encuentra el sujeto, cuando es afectado por la representación. Representarse por medio de la facultad de conocer (de una manera clara o confusa) un edificio regular bien apropiado a su objeto, no es otra cosa que tener conciencia del sentimiento de satisfacción que se mezcla en esta representación. Las representaciones dadas en un juicio pueden ser empíricas (por consiguiente estéticas); pero el juicio mismo que nos formamos por medio de estas representaciones, es lógico, cuando son referidas únicamente al objeto. Recíprocamente, aun cuando las representaciones dadas sean racionales, si el juicio se limita a referirlas al sujeto (a un sentimiento), son estéticas.

§ II

La satisfacción que determina el juicio del gusto es desinteresada

La satisfacción se cambia en interés cuando la unimos a la representación de la existencia de un objeto. Entonces también se refiere siempre a la facultad de querer, o como un motivo de ella, o como necesariamente unida a este motivo. Por lo que, cuando se trata de saber si una cosa es bella, no se busca si existe por sí misma, o si alguno se halla interesado quizá en su existencia, sino solamente cómo se juzga de ella en una simple contemplación (intuición o reflexión). [...] lo que únicamente se quiere saber es, si la simple representación del objeto va en mí acompañada de la satisfacción, por más indiferente que yo, por otra parte, pueda ser a la existencia del objeto. Es evidente, pues, que para decir que un objeto es bello y mostrar que tengo gusto, no me he de ocupar de la relación que pueda haber de la existencia del objeto para conmigo, sino de lo que pasa en mí, como sujeto de la representación que de él tengo. Todos deben reconocer que un juicio sobre la belleza en el cual se mezcla el más ligero interés, es parcial, y no es un juicio del gusto. No es necesario tener que inquietarse en lo más mínimo acerca de la existencia de la cosa, sino permanecer del todo indiferente bajo este respecto, para poder jugar la rueda del juicio en materia del gusto. Pero nosotros no podemos esclarecer mejor esta verdad capital, sino oponiendo a la satisfacción pura y desinteresada propia del juicio del gusto, aquella

otra que se halla ligada a un interés, principalmente si estamos seguros que no hay otras especies de interés que las de que nosotros hablamos.

§ III

La satisfacción referente a lo agradable se halla ligada a un interés

Lo agradable es lo que gusta a los sentidos en la sensación. Ahora es la ocasión de señalar una confesión muy frecuente, que resulta del doble sentido que puede tener la palabra sensación. Toda satisfacción, es una sensación de un placer. Por consiguiente, toda cosa que gusta, precisamente por esto, es agradable o es encantadora, deliciosa, o maravillosa. Pero si esto es así, las impresiones de los sentidos que determinan la inclinación, los principios de la razón que determinan la voluntad, y las formas reflexivas de la intuición que determinan el juicio, son idénticas en cuanto al efecto producido sobre el sentimiento del placer. En efecto; en todo esto no hay otra cosa que lo agradable en el sentimiento mismo de nuestro estado; y como en definitiva, nuestras facultades deben dirigir todos sus esfuerzos hacia la práctica, y unirse en este fin común, no podemos atribuirles otra estimación de las cosas, que la que consiste en la consideración del placer prometido. Nada importa la manera de obtener ellas el placer; y como la elección de los medios puede por sí solo establecer aquí una diferencia, bien podrían los hombres acusarse de locura y de imprudencia, pero nunca de bajeza y de maldad: todos, en efecto, y cada uno según su manera de ver las cosas, correrían a un mismo objeto, el placer. El color verde de las praderas, en tanto que percepción de un objeto del sentido de la vista, se refiere a la sensación objetiva; y lo que hay de agradable en esta percepción, a la sensación subjetiva, por la cual no se representa ningún objeto, esto es, al sentimiento en el cual el objeto es considerado como objeto de satisfacción (lo que no constituye un conocimiento). Ahora se ve claro que el juicio por el cual yo declaro un objeto agradable, expresa un interés referente a este objeto, puesto que por la sensación, este juicio excita en mí el deseo de semejantes objetos, y que en esto, por consiguiente, la satisfacción no supone un simple juicio sobre el objeto, una relación entre su existencia y mi estado, en tanto que soy afectado por este objeto. Por esto no se dice simplemente de lo agradable que agrada, sino que nos proporciona placer. No obtiene, de nuestra parte un simple asentimiento, sino que produce en nosotros una inclinación, y para decidir de lo que es más agradable, no hay necesidad de ningún juicio sobre la naturaleza del objeto; también los que no tienden más que al goce (es la palabra por la cual se

expresa lo que hay de íntimo en el placer), se dispensan voluntariamente de todo juicio.

§ IV

La satisfacción, referente a lo bueno, va acompañada de interés

Lo bueno es lo que agrada por medio de la razón, por el concepto mismo que tenemos de ella. Llamamos una cosa buena relativamente (útil), cuando no nos agrada más que como medio; buena en sí, cuando nos agrada por sí misma. Mas en ambos casos existe siempre el concepto de un objeto, y por tanto una relación de la razón a la voluntad (al menos posible), y por consiguiente, todavía una satisfacción referente a la existencia de un objeto o de una acción, es decir, un interés. Para hallar una cosa buena, es necesario saber lo que debe ser esta cosa, es decir, tener un concepto de ella. Para hallar la belleza, no hay necesidad de esto. Las flores, los dibujos trazados libremente, las líneas entrelazadas sin objeto, y los follajes, como se dice en arquitectura, todo esto corresponde a las cosas que nada significan, que no dependen de ningún concepto determinado, y que agradan sin embargo. La satisfacción referente a lo bello debe depender de la reflexión hecha sobre un objeto, que conduce a un concepto cualquiera (que queda indeterminado), y por tanto, lo bello se distingue también de lo agradable, que descansa todo por completo en la sensación. Lo agradable parece ser en muchos casos una misma cosa que lo bueno.

Así se dice comúnmente, toda alegría (principalmente si es duradera) es buena en sí; lo que significa que casi no hay diferencia entre decir de una cosa que es agradable de una manera duradera, y decir que es buena. Pero se ve claramente que hay en esto simplemente una viciosa confusión de términos, puesto que los conceptos que propiamente se refieren a estas palabras, no pueden ser confundidos en manera alguna. Lo agradable como tal, no representa el objeto más que en su relación con los sentidos; y puesto que se podría llamar bueno, como objeto de la voluntad, es necesario que se circunscriba a principios de la razón por el concepto de un fin. Lo que muestra perfectamente que cuando una cosa que es agradable se mira también como buena, hay en esto una relación enteramente nueva del objeto a la satisfacción; y es que, tratándose de lo bueno, siempre se debe preguntar si la cosa es mediata o inmediatamente buena (útil, o buena en sí); mientras que, por el contrario, tratándose de lo agradable, no puede haber cuestión acerca de esto; la palabra designa siempre alguna cosa que agrada inmediatamente (sucede lo mismo relativamente a las cosas que llamamos bellas). Aun en el lenguaje más común y vulgar se distingue lo agradable de lo bueno. Se dice, sin duda de un manjar, que excita nuestro apetito por

las especias y otros ingredientes, que es agradable, y sin embargo, sostenemos no es bueno; es que si agrada inmediatamente a los sentidos, mediatamente, es decir, considerado por la razón que percibe las consecuencias, desagrada.

Todavía se puede notar esta distinción en los juicios que formamos sobre la salud. Esta es (al menos negativamente) como la ausencia de todo dolor corporal, inmediatamente agradable, al que la posee. Mas para decir que es buena, es necesario todavía considerarla por medio de la razón, en relación a un objeto, esto es, como un estado que nos pone en disposición para todas nuestras ocupaciones. Bajo el punto de vista de la dicha, cada uno cree poder considerarla como un verdadero bien, y aun como el bien supremo, como la suma más considerable (tanto en duración como en cantidad), de los placeres de la vida.

Pero al mismo tiempo la razón se levanta contra esta opinión; placer es lo mismo que goce; por donde si no nos proponemos más que un goce, es una insensatez el ser escrupulosos en los medios que nos lo han de proporcionar, ni inquietarnos por si lo recibimos pasivamente de la generosidad de la naturaleza, o si lo producimos por nuestra propia actividad. Pero conceder un valor real a la existencia de un hombre que no vive más que para gozar (cualquiera que sea la actividad que despliegue para este objeto), aun cuando fuese muy útil a los demás en la persecución del mismo objeto, trabajando relativamente a los placeres de ellos para gozar él mismo por simpatía, es lo que la razón no puede permitir.

Obrar sin consideración a la dicha en una completa libertad e independientemente de todos los auxilios que se pueden recibir de la naturaleza, es lo que solamente puede dar a nuestra existencia, a nuestra persona, un valor absoluto, y la dicha es todo el cortejo de placeres de la vida, lejos de ser un bien incondicional. Pero, a pesar de esta distinción que los separa, lo agradable y lo bueno convienen en que ambos se refieren a un interés, a un objeto; y nosotros no hablamos solamente de lo agradable, § 3, y de lo que es mediatamente bueno (de lo útil), o de lo que agrada como medio para obtener cualquier placer, sino aun de lo que es bueno absolutamente en todos respectos, o del bien moral, el cual contiene un interés supremo. Es que, en efecto, el bien es el objeto de la voluntad (es decir, de la facultad de querer determinada por la razón). Por donde, querer una cosa, es hallar una satisfacción en la existencia de esta cosa, es decir, tomar un interés por ella, y solo es esto.

§ V

Comparación de las tres especies de satisfacción

Lo agradable y lo bueno se refieren ambos a la facultad de querer, y entrañan, aquel (por sus excitaciones, por estímulos) una satisfacción patológica; éste una satisfacción práctica pura, que no es simplemente determinada por la representación del objeto, sino también por la del lazo que une el sujeto a la existencia misma de este objeto. Esto no es solamente el objeto que agrada, sino también su existencia. El juicio del gusto, por el contrario, es simplemente contemplativo; es un juicio que, indiferentemente respecto a la existencia de todo objeto, no se refiere más que al sentimiento de placer o de pena. Mas esta contemplación misma no tiene por objeto los conceptos; porque el juicio del gusto no es un juicio de conocimiento (sea teórico, sea práctico), y por consiguiente, no se funda sobre conceptos, ni se propone ninguno de ellos.

Lo agradable, lo bello y lo bueno designan, pues, tres especies de relación de representaciones al sentimiento de placer o de pena, conforme a las cuales distinguimos entre ellos los objetos o los modos de representación. También hay diversas especies para distinguir las varias maneras en que estas cosas nos convienen. Lo agradable significa para todo hombre lo que le proporciona placer; lo bello lo que simplemente le agrada; lo bueno, lo que estima y aprueba; es decir, aquello a que concede un valor objetivo. Este punto, por otra parte, no se puede proponer y explicar perfectamente sino más adelante. Se puede decir también que de estas tres especies de satisfacción, la que el gusto refiere a lo bello, es la sola desinteresada y libre; porque ningún interés, ni de los sentidos ni de la razón, obliga aquí para nada nuestro asentimiento. Se puede decir también que, según los casos que acabamos de distinguir, la satisfacción se refiere, a la inclinación, o al favor o a la estima. El favor es la sola satisfacción libre. El objeto de una inclinación, o aquel que una ley de la razón propone nuestra facultad de querer, no nos deja la libertad de proporcionarnos por nosotros mismos un objeto de placer. Todo interés supone o propone uno, y como motivo de nuestro asentimiento, no deja libre nuestro juicio sobre el objeto. El gusto es la facultad de juzgar de un objeto o de una representación, por medio de una satisfacción desnuda de todo interés. El objeto de semejante satisfacción se denomina bello.

§ VI

Lo bello es lo que se representa sin concepto como el objeto de una satisfacción universal

Esta definición de lo bello puede ser deducida de la precedente, que tiene por objeto una satisfacción desnuda de todo interés. En efecto; el que tiene conciencia de hallar en alguna cosa una satisfacción desinteresada, no puede empeñarse en juzgar que la misma cosa debe ser para cada uno el origen de una satisfacción semejante. Porque como esta satisfacción no está fundada sobre inclinación alguna del sujeto (ni sobre cualquier interés reflejo), sino que el que juzga se siente enteramente libre, relativamente a la satisfacción que refiere al objeto, no podrá hallar en las condiciones particulares la verdadera razón que la determinan en sí, y la considerará fundada sobre alguna cosa que pueda también suponer en otro; creará, pues, tener razón para exigir de cada uno una satisfacción semejante. Así hablará de lo bello como si esto fuera una cualidad del objeto mismo, y como si su juicio fuese lógico (es decir, constituyera por medio de conceptos un conocimiento del objeto), aunque dicho juicio sea puramente estético, o que sólo implique, una relación de la representación del objeto al sujeto; es que, en efecto, se parece a un juicio lógico, se le puede suponer un valor universal. Pero esta universalidad no tiene su origen en conceptos; porque no hay paso de los conceptos al sentimiento de placer o de pena (excepto en las leyes puras prácticas; más estas leyes contienen un interés, y no hay en ellas nada de semejante con el puro juicio del gusto). El juicio del gusto, en el cual tenemos conciencia de ser por completo desinteresados, puede, pues, reclamar con justo título un valor universal, aunque esta universalidad no tenga un fundamento en los mismos objetos; o en otros términos, hay derecho a una universalidad subjetiva.

§ VII

Comparación de lo bello con lo agradable y lo bueno, fundada sobre la precedente observación

Por lo que se refiere a lo agradable, cada uno reconoce que el juicio por el cual se declara que una cosa agrada, fundándose sobre un sentimiento particular, no tiene valor más que para cada uno. Esto es así, porque cuando yo digo que el vino de Canarias es agradable, consiento voluntariamente que se me reprenda y se me corrija, el que deba decir solamente que es agradable para mí; y eso no es aplicable solamente al gusto de la lengua, del paladar o de la garganta, sino también a lo que puede ser agradable a los ojos y a los oídos. Para este el color violeta es dulce y amable; para aquel empañado y amortiguado. Unos quieren los instrumentos de

viento, otros los de cuerda. Sería una locura pretender contestar aquí, y acusar de error el juicio de otro, cuando difiere del nuestro, como si hubiera entre ellos oposición lógica; tratándose de lo agradable, es necesario, pues, reconocer este principio: que cada uno tiene su gusto particular (el gusto de sus sentidos).

Otra cosa sucede tratándose de lo bello. En esto, ¿no sería ridículo que un hombre que se excitara con cualquier gusto, creyera tenerlo todo resuelto, diciendo que una cosa (como por ejemplo, este edificio, este vestido, este concierto, este poema, sometidos a nuestro juicio) es bella por sí? Es que no basta que una cosa agrade, para que se tenga derecho a llamarla bella. Muchas cosas pueden tener para mí atractivo y encanto, y con esto a nadie se inquieta; pero cuando damos una cosa por bella, exigimos de los demás el mismo sentimiento, no juzgamos solamente para nosotros, sino para todo el mundo, y hablamos de la belleza como si esta fuera una cualidad de las cosas. No se puede decir aquí que cada uno tiene su gusto particular. Esto quiere decir, que en este caso no hay gusto; es decir, que no hay juicio estético que pueda legítimamente reclamar el asentimiento universal. Nosotros hallamos, sin embargo, que aun respecto al sujeto de lo agradable, puede haber cierto acuerdo entre los juicios de los hombres; en atención a este acuerdo es por lo que rehusamos el gusto a algunos y lo concedemos a otros, no considerándolo solamente como un sentido orgánico, sino como una facultad de juzgar de lo agradable en general. [...] y no reglas universales, como aquellas a las que puede apelar el juicio del gusto, tratándose de lo bello. Relativamente a lo bueno, nuestros juicios tienen también, el derecho de pretender un valor universal; pero lo bueno no se representa como el objeto de una satisfacción universal más que por un concepto, lo que no es cierto de lo agradable ni de lo bello.

§ VIII

La universalidad de la satisfacción es representada en el juicio del gusto como simplemente subjetiva

El carácter particular de universalidad que tienen ciertos juicios estéticos, los juicios del gusto, es una cosa digna de notarse, si no por la lógica, al menos por la filosofía trascendental: no es sin mucha pena como esta puede descubrir el origen de dicha universalidad, pero también descubre por esto una propiedad de nuestra facultad de conocer, que sin este trabajo de análisis hubiera quedado ignorada. Hay una verdad de la cual es necesario convencerse bien antes de todo. Un juicio del gusto (tratándose de lo bello) exige de cada uno la misma satisfacción, sin fundarse en un concepto (porque entonces se trataría de lo bueno); y este derecho a la universalidad

es tan esencial para el juicio en que declaramos una cosa bella, que si no lo concibiéramos, no nos vendría jamás al pensamiento el emplear esta expresión; nosotros referiríamos entonces a lo agradable todo lo que nos agradara sin concepto; porque tratándose de lo agradable, cada uno se deja llevar de su humor y no exige que los demás vengan de acuerdo con él en su juicio del gusto, como sucede siempre al sujeto de un juicio del gusto sobre belleza. La primera especie de gusto puede llamarse gusto de los sentidos; la segunda, gusto de reflexión; la primera produce los juicios simplemente individuales, en la segunda se suponen universales (públicos); pero ambas clases de juicios son estéticos (no prácticos), es decir, juicios en que no se considera más que la relación de la representación del objeto con el sentimiento de placer o de pena.

Por lo que, existe aquí algo de sorprendente; de un lado relativamente al gusto de los sentidos, no solo la experiencia nos muestra que nuestros juicios (en los cuales referimos un placer o una pena a alguna cosa), no tienen un valor universal, sino que naturalmente nadie piensa en exigir el asentimiento de otro (bien que en el hecho se halla muchas veces también para estos juicios un acuerdo bastante general); y de otro lado el gusto, de reflexión, que muchas veces como muestra la experiencia, no puede conseguir que se acepte la pretensión de sus juicios (sobre lo bello) acerca de la universalidad, puede sin embargo mirar cosa posible (lo que realmente hace), el formar juicios que tengan derecho para exigir esta universalidad, y en el hecho la exige para cada uno de ellos; y el desacuerdo entre los mismos que juzgan no recae sobre la posibilidad de este derecho, sino sobre la aplicación que se hace en los casos particulares.

Notamos aquí desde luego, que una universalidad que descansa sobre conceptos del objeto (no sobre conceptos empíricos), no es lógica sino estética; es decir, no contiene cantidad objetiva, sino solamente cantidad subjetiva; yo me valgo para designar esta última especie de cantidad de la expresión valor común, lo cual significa el valor que para cada sujeto tiene la relación de una representación, no con la facultad de conocer, sino con el sentimiento de placer o de pena. (Nos podemos también servir de esta expresión para designar la cantidad lógica del juicio, puesto que además se trata en esto de una universalidad objetiva con el fin de distinguirla de aquella que no es más que subjetiva y que es siempre estética.) Un juicio universal objetivamente, lo es también subjetivamente, es decir, que si el juicio es válido para todo lo que se halla contenido en un concepto dado, es válido para cualquiera que se represente un objeto por medio de este concepto; más de lo universal subjetivo o

estético, que no descansa sobre ningún concepto, no se puede concluir a la universalidad lógica, puesto que en aquello se trata de una especie de juicios que no conciernen al objeto. Por donde la universalidad estética que se atribuye a estos juicios es de una especie particular, precisamente porque el predicado de la belleza no se halla ligado al concepto del objeto considerado en su esfera lógica, y que, sin embargo, se extiende a toda la esfera de seres capaces de juzgar.

Bajo el punto de vista de la cantidad lógica, todos los juicios del gusto son juicios particulares. El juicio, por el cual declaro que la rosa es agradable (en el uso), es también a la verdad un juicio estético y particular; pero este no es un juicio del gusto; es un juicio de los sentidos, el cual se distingue del anterior en que el juicio del gusto contiene una cantidad estética de universalidad que no se puede hallar en un juicio sobre lo agradable. Solo en los juicios sobre lo bueno sucede que aunque determinan también una satisfacción referente a un objeto, tienen no solamente una universalidad estética, sino también lógica; porque su valor depende del objeto mismo que nos dan a conocer, y es por lo que dicho valor es universal. [...] y sin embargo, si entonces declaramos el objeto bello, creemos tener en nuestro favor el voto universal, o reclamamos el asentimiento de cada uno, mientras que por el contrario, toda sensación individual no tiene valor más que para el que la experimenta. Por esto es necesario notar aquí que en el juicio del gusto nada se pide menos que este voto universal relativamente a la satisfacción que experimentamos en lo bello sin el intermedio de los conceptos; nada, por consiguiente, mayor que la posibilidad de un juicio estético que se pudiera considerar como válido por todos. El voto universal no es, pues, más que una idea, que el que cree formar un juicio del gusto, es lo que se muestra bien por la misma expresión de la belleza. Y puede, por otra parte, asegurarse por sí mismo del carácter de su juicio, descartando en su conciencia la satisfacción que queda después de esto, es la sola cosa por la que pretende obtener el asentimiento universal.

§ IX

Examen de la cuestión de saber si en el juicio del gusto el sentimiento del placer precede al juicio formado sobre el objeto, o si es al contrario

La solución de este problema es la clave de la crítica del gusto; también es digna de toda nuestra atención. Si el placer referente a un objeto dado precediera, y en el juicio del gusto no se atribuyera a la representación del objeto más que la propiedad de comunicar universalmente este placer, habría en esto, algo de contradictorio; porque un placer semejante, no sería otra cosa que el sentimiento de lo que es agradable a

los sentidos, y así, por su misma naturaleza, no podría tener más que un valor individual, puesto que dependería inmediatamente de la representación en que el objeto se nos diese. Precede, pues, la propiedad que tiene el estado del espíritu en la representación dada de poder ser universalmente dividido, y que debe, como condición subjetiva del juicio del gusto, servir de fundamento a este juicio, y tener, por consiguiente, el placer referente al objeto. Las facultades de conocer, puestas en juego por esta representación, se hallan aquí en libre ejercicio, puesto que ningún concepto determinado las somete a una regla particular de conocimiento. El estado del espíritu en esta representación no debe ser otra cosa, pues, que el sentimiento del libre ejercicio de las facultades representativas, aplicándose a una representación dada, para sacar de ella un conocimiento general. Por donde, una representación en que es dado un objeto, para llegar a ser un conocimiento general, supone la imaginación que reúne los diversos elementos de la intuición, y el entendimiento que da unidad al concepto, que junta las representaciones; y este estado que resulta del libre ejercicio de las facultades de conocer en una representación por la que un objeto es dado, debe poder dividirse universalmente, puesto que el conocimiento, en tanto que es determinación del objeto, con el cual las representaciones dadas (en cualquier sujeto que esto sea) debe armonizarse, es el único modo de representación que tiene un valor universal.

La propiedad subjetiva que tiene el modo de representación propio del juicio del gusto, de poder ser universalmente dividido, no suponiendo concepto determinado, no puede ser ninguna otra cosa que el estado del espíritu en el libre ejercicio de la imaginación y del entendimiento (en tanto que estas dos facultades se conforman como lo exige todo conocimiento general): nosotros tenemos, en efecto, la conciencia de que tal relación subjetiva de estas facultades al conocimiento general, debe ser válida para cada uno, y quizá por consecuencia universalmente dividida, lo mismo que todo conocimiento determinado que supone siempre esta relación como su condición subjetiva. Este juicio puramente subjetivo (estético) sobre el objeto, o sobre la representación por la que el objeto es dado, precede al placer referente a este objeto, y es el fundamento del placer que hallamos en la armonía de nuestras facultades de conocer; mas esta universalidad de las condiciones subjetivas del juicio sobre los objetos, no puede dar más que valor universal subjetivo a la satisfacción que referimos a la representación del objeto que llamamos bello. ¿Puede haber juicios estéticos a priori, y cómo son posibles? Nosotros tenemos que ocuparnos en el ínterin de una cuestión más fácil: se trata de saber cómo tenemos

conciencia en el juicio del gusto de una armonía subjetiva entre nuestras facultades de conocer, si esto tiene lugar sólo estéticamente por el sentido íntimo y la sensación, o intelectualmente por la conciencia de nuestra actividad, poniéndolas en juego de propósito. El estado de las dos facultades, la imaginación y el entendimiento, movidas por medio de la representación dada, por una actividad indeterminada; sin embargo, por una actividad de conciencia, es decir, por esta actividad que supone un conocimiento general, es la sensación por medio de la que el juicio del gusto pide la propiedad de poder ser universalmente dividido. Una relación para este objeto no puede ser más que concebida; pero si se funda sobre condiciones subjetivas, puede sentirse en el efecto producido sobre el espíritu, y en una relación que no tiene ningún concepto por fundamento (como la relación de las facultades representativas a una facultad de conocer en general); no hay conciencia posible de esta relación más que por medio de la sensación del efecto que consiste en el conveniente ejercicio de las facultades del espíritu (la imaginación y el entendimiento), movidas de común acuerdo.

Una representación, que por sí sola y sin comparación con otras, se halla, no obstante, de acuerdo con las condiciones de universalidad que exige la función del entendimiento en general, establece entre las facultades de conocer este acuerdo que exigimos en todo conocimiento, y que nosotros miramos como admisible y valedera para cualquiera que es obligado a juzgar por el entendimiento y los sentidos reunidos (para cada hombre). La sublimidad no reside en ningún objeto de la naturaleza, sino solamente en nuestro espíritu, en tanto que podemos tener conciencia de ser superiores a la naturaleza que hay en nosotros, y por esto también a la que hay fuera de nosotros (en tanto que tiene influencia sobre nosotros). Todas las cosas que excitan este sentimiento, y de este número es el poder de la naturaleza que provoca o excita nuestras fuerzas, se llaman, aunque impropriamente, sublimes; esto no es más que suponiendo esta idea en nosotros, y por lo que a ella se refiere, que somos capaces de llegar a la idea de la sublimidad de este ser que no nos produce solamente un respeto interior para el poder que revela en la naturaleza, sino más bien para el poder que tenemos de mirar esto sin temor y de concebir la superioridad de nuestro destino.

Sobre la norma del gusto

David Hume, *Sobre la norma del gusto*



La gran variedad de gustos, así como de opiniones, que prevalece en el mundo, es demasiado obvia como para que haya quedado alguien sin observarla. Hasta hombres de limitados conocimientos serían capaces de señalar una diferencia de gustos en el estrecho círculo de sus amistades, incluso cuando las personas hayan sido educadas bajo el mismo tipo de gobierno y hayan embebido pronto los mismos prejuicios. Pero aquellos que pueden ampliar sus miras contemplando naciones distintas y edades remotas quedan todavía más sorprendidos de esta gran inconsistencia y contraposición. Podemos calificar de bárbaro a cualquier cosa que se aleje mucho de nuestro propio gusto y aprehensión; pero hallamos al punto que este término oprobioso nos es devuelto. Y la presunción y arrogancia mayores acaban por alarmarse al observar que existe una idéntica seguridad en todas partes, y vacila, en medio de tal contienda de opiniones, en pronunciarse categóricamente en su propio favor.

Este hecho de la variedad del gusto, que es algo obvio hasta para los investigadores más descuidados, si se examina con más detenimiento se encontrará que en realidad es todavía mayor de lo que parece. Los sentimientos de los hombres con respecto a la belleza o la deformidad de cualquier tipo difieren, a menudo, incluso cuando su discurso general es el mismo. Hay ciertos términos en cada lenguaje que suponen censura y otros elogios, y todos los hombres que utilizan el mismo idioma deben estar de acuerdo en la aplicación de tales términos. Todas las voces se unen para aplaudir la elegancia, la adecuación, la simplicidad y el ingenio de lo literario, y también para censurar lo rimbombante, la afectación, la frialdad y la falsa brillantez. Pero cuando los críticos pasan a considerar casos particulares, esta aparente unanimidad se

desvanece, y se encontrará que han asignado significados muy diferentes a sus expresiones. En todas las materias científicas y de opinión sucede lo contrario: aquí la diferencia entre los hombres se ve que radica, más a menudo, en lo general que en lo particular, y que es menor en realidad de lo que parece. Una explicación de los términos empleados zanja normalmente la discusión, y los mismos contendientes se sorprenden al ver que habían estado discutiendo cuando en el fondo estaban de acuerdo en sus juicios.

(...) Ciertamente, es evidente que escritores de todas las nacionalidades y épocas han coincidido en aplaudir la justicia, la humanidad, la magnanimidad, la prudencia y la veracidad, e igualmente, en censurar las cualidades opuestas. Incluso los poetas y otros autores cuyas obras están principalmente pensadas para complacer la imaginación, se ve sin embargo cómo aceptan, desde Homero hasta Fénelon, los mismos preceptos morales y otorgan su aplauso y censura a las mismas virtudes y vicios. (...) La palabra virtud, con su equivalente en cada idioma, implica elogio, y la de vicio, censura. Y nadie, sin caer en la más obvia y crasa impropiedad de lenguaje, podría adscribir un valor de censura a un término que en la acepción general se toma en sentido positivo, u otorgar su aplauso allí donde la frase requiere desaprobación. Los preceptos generales de Homero, en los casos en que los da, nunca serán discutidos; pero es evidente que cuando representa escenas de conductas particulares, y describe el heroísmo de Aquiles y la prudencia de Ulises, entremezcla un grado de ferocidad en el primero, y de astucia y engaño en el segundo, mucho mayor de lo que admitiría Fénelon. El sagaz Ulises del poeta griego parece deleitarse con mentiras y patrañas, y las emplea a menudo sin ninguna necesidad e, incluso, sin beneficio alguno. Pero su hijo, más escrupuloso, según aparece en la obra del escritor épico francés, se expone a los peligros más inminentes antes que alejarse de la línea recta de la verdad y la sinceridad.

(...) Es natural que busquemos una norma del gusto, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres o, al menos, una decisión que confirme un sentimiento y condene otro.

Existe una concepción filosófica que elimina todas las esperanzas de éxito en tal intento y representa la imposibilidad de obtener nunca una norma del gusto. (...) La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente. (...) Buscar la belleza real o

la deformidad real es una búsqueda tan infructuosa como pretender encontrar el dulzor o el amargor reales. De acuerdo con la disposición de los órganos, el mismo objeto puede ser a la vez dulce y amargo, y el dicho popular ha establecido con toda razón que es inútil discutir sobre gustos. Es muy natural, e incluso necesario, extender este axioma tanto al gusto de la mente como al del cuerpo, y así se ve que el sentido común, que tan a menudo está en desacuerdo con la filosofía, especialmente con la escéptica, está de acuerdo, al menos en este caso, en emitir la misma decisión.

Pero aunque este axioma, al convertirse en proverbio, parece haber logrado la sanción del sentido común, ciertamente hay también una especie de sentido común que se le opone, o al menos sirve para modificarlo y refrenarlo.

(...) El mismo Homero que complació en Atenas y en Roma hace dos mil años es todavía admirado en París y en Londres. Todos los cambios de clima, gobierno, religión y lengua han sido incapaces de oscurecer su gloria. La autoridad o el prejuicio pueden dar una forma temporal a un mal poeta u orador, pero su reputación no será duradera ni universal. (...) Por el contrario, con respecto a un verdadero genio, cuanto más duren sus obras y cuanto más ampliamente se difundan, mayor y más sincera será la admiración que reciba. La envidia y los celos ocupan un lugar demasiado grande en un círculo tan pequeño, e incluso el conocimiento personal del autor puede disminuir el aplauso debido a sus obras pero, cuando se eliminan estos obstáculos, las bellezas que son por naturaleza apropiadas para excitar sentimientos agradables, manifiestan inmediatamente su energía y, mientras dure el mundo, mantendrán su autoridad sobre las mentes de los hombres.

Parece, entonces, que en medio de toda la variedad y capricho del gusto hay ciertos principios generales de aprobación o censura, cuya influencia pueden distinguir unos ojos cuidadosos en todas las operaciones de la mente. Algunas formas o cualidades particulares, a causa de la estructura original de nuestra configuración interna, están calculadas para agradar y otras para desagradar y, si fracasan en producir su efecto en algún caso particular, es a causa de algún defecto aparente o imperfección del organismo. Un hombre con fiebre no insistiría en que su paladar es capaz de decidir con respecto a los sabores, ni un hombre afectado de ictericia pretenderá dar un veredicto con respecto a los colores. En cada criatura hay estados sanos y estados defectuosos, y tan sólo puede suponerse que son los primeros los que nos proporcionan una verdadera norma del gusto y del sentimiento. Si, supuesto el estado

sano del organismo, hubiera una completa o considerable uniformidad de sentimientos entre los hombres, podríamos, entonces, inferir de ello una idea acerca de la belleza perfecta, de manera semejante a como la apariencia que los objetos a la luz del día presentan a los ojos de un hombre sano, se denomina su color verdadero y real, incluso aunque se admita que el color es un mero fantasma de los sentidos.

Muchos y frecuentes son los defectos de los órganos internos que impiden o debilitan la influencia de estos principios generales de los que depende nuestro sentimiento de la belleza o de la deformidad. Aunque algunos objetos, a causa de la estructura de la mente, estén por naturaleza calculados para proporcionarnos placer, no se ha de esperar que en cada individuo el placer sea sentido de igual manera. Ocurren incidentes y situaciones particulares que, o bien vierten una luz falsa sobre los objetos, o bien impiden que la verdadera transmita a la imaginación el sentimiento y la percepción adecuados.

Una causa evidente por la cual muchos no consiguen el sentimiento apropiado de la belleza es la falta de esa delicadeza de imaginación que se requiere para la transmisión de una sensibilidad hacia esas emociones más delicadas. Todo el mundo pretende tener esta delicadeza, todos hablan de ella y reducirán cualquier clase de gusto o sentimiento a esa norma. Pero como la intención de este ensayo es arrojar alguna luz del entendimiento sobre lo que experimenta el sentimiento, será apropiado dar una definición de la delicadeza más exacta que las hasta ahora habidas. Y para no basar nuestra filosofía en fuentes demasiado profundas, recurriremos a una conocida historia de Don Quijote.

Con razón, dice Sancho al escudero narigudo, pretendo entender de vinos, es ésta, en mi familia, una cualidad hereditaria. A dos de mis parientes les pidieron en mm ocasión que dieran su opinión acerca del contenido de una cuba que se suponía era excelente, por ser viejo y de buena cosecha. Uno de ellos lo degusta, lo considera, y tras maduras reflexiones dice que el vino sería bueno si no fuera por un ligero sabor a cordobán que había percibido en él. El otro, tras tomar las mismas precauciones, pronuncia también su veredicto a favor del vino, pero con la reserva de cierto sabor a hierro que fácilmente pudo distinguir. No podéis imaginar cuánto se les ridiculizó a causa de su juicio. Pero ¿quién rió el último? Al vaciar la cuba, se encontró en el fondo una vieja llave con una correa de cordobán atada a ella.

La gran semejanza existente entre el gusto mental y el corporal nos enseñará fácilmente a aplicar esta historia. Aunque es verdad que la belleza y la deformidad no son cualidades de los objetos más de lo que puedan serlo lo dulce y lo amargo, sino que pertenecen enteramente al sentimiento, interno o externo, debe admitirse que hay ciertas cualidades en los objetos que por naturaleza son apropiadas para producir estos sentimientos particulares. Ahora bien, como estas cualidades pueden encontrarse en pequeño grado, o pueden estar mezcladas y confundidas entre sí, sucede a menudo que el gusto es capaz de distinguir todos los sabores particulares entre el desorden en el que se presentan. Cuando los órganos de los sentidos son tan sutiles que no permiten que se les escape nada y, al mismo tiempo, tan exactos que perciben cada uno de los ingredientes del conjunto, denominamos a esto delicadeza del gusto, empleando los términos bien en sentido literal o metafórico. Aquí, pues, son aplicables las reglas generales de la belleza, derivándose de modelos ya establecidos y de la observación de lo que agrada o desagrade, cuando se presenta aislado y en un alto grado. Y si las mismas cualidades, en una composición estable y en un grado menor, no afectan a los órganos con un deleite o desagrado notables, excluimos a tal persona de cualquier pretensión de poseer esta delicadeza. Presentar estas reglas generales o normas reconocidas de composición es como encontrar la llave con la correa de cordobán que justificó el veredicto de los parientes de Sancho y confundió a los supuestos jueces que los habían condenado. Aunque la cuba no se hubiera vaciado nunca, el gusto de unos seguiría siendo igualmente delicado y el de los otros igualmente insulso y embotado, pero habría sido más difícil probar la superioridad de los primeros a satisfacción de todos los presentes. De la misma manera, aunque las bellezas de la literatura no se hubieran nunca metodizado o reducido a principios generales, aunque jamás se hubieran aceptado modelos excelentes, los diferentes grados del gusto continuarían subsistiendo y el Juicio de un hombre seguiría siendo preferible al de otro aunque no habría sido tan fácil silenciar al mal crítico, quien siempre podría insistir en sus sentimientos particulares y rehusar someterse a sus antagonistas. Pero cuando le mostramos un principio artístico generalmente admitido, cuando ilustramos ese principio con ejemplos cuya efectividad, de acuerdo con su propio gusto particular, admite que se adecua a tal principio, cuando probamos que el mismo principio puede aplicarse al caso en cuestión, en el que no percibió ni sintió su influencia, deberá entonces aceptar, tras todo ello, que la falta está en sí mismo, y que carece de la delicadeza que se requiere

para ser sensible a toda belleza y toda imperfección presente en cualquier obra o discurso.

Se reconoce como perfección de todo sentido o facultad el percibir con exactitud los detalles más diminutos de los objetos y el no permitir que nada se escape a su atención y observación. Cuanto más pequeños sean los rasgos que se hacen sensibles a los ojos, más refinados serán esos órganos y más elaborada su estructura y composición. Un buen paladar no se prueba con sabores fuertes, sino con una mezcla de pequeños ingredientes cada uno de cuyos componentes podemos distinguir, a pesar de su pequeñez y de su confusión con los restantes. De la misma manera, la perfección de nuestro gusto mental debe consistir en la percepción exacta y pronta de la belleza y la deformidad; y no puede un hombre estar satisfecho de sí mismo mientras sospeche que algunas excelencias o defectos de un discurso se le han pasado desapercibidos. En este caso, la perfección del hombre, y la perfección del sentido o del sentimiento se encuentran unidas. Un paladar muy delicado, en muchas ocasiones, puede ser un gran inconveniente, tanto para su propietario como para sus amistades, pero un gusto delicado del ingenio o de la belleza debe ser siempre una cualidad deseable, porque es la fuente de los goces más refinados e inocentes de que es susceptible la naturaleza humana. Las opiniones de toda la humanidad concuerdan en este punto. Siempre que se pueda descubrir una delicadeza del gusto, estamos seguros de que encontrará aprobación, y el mejor modo de averiguarlo es apelar a aquellos modelos y principios que se han establecido por el consentimiento y la experiencia común de las naciones y las épocas.

Pero aunque haya naturalmente una gran diferencia en cuanto a la delicadeza entre una persona y otra, nada tiende con más fuerza a incrementar y mejorar este talento que la práctica de un arte particular y el frecuente examen y contemplación de una clase particular de belleza. Cuando se presentan objetos de cualquier tipo por primera vez ante la vista o la imaginación de una persona, el sentimiento que los acompaña es oscuro y confuso, y la mente es incapaz en gran medida de pronunciarse acerca de sus méritos o defectos. El gusto no puede percibir las diversas excelencias de la obra, ni mucho menos distinguir el carácter particular de cada rasgo meritorio ni averiguar su calidad y grado. Lo más que se puede esperar es que afirme que la obra en su conjunto es bella o deforme, e incluso este juicio será recibido con gran duda y reserva al ser dado por una persona con tan poca experiencia. Permitidle a esta persona que adquiera experiencia en el trato y juicio de tales objetos y sus

sentimientos se volverán más exactos y adecuados, puesto que no percibirá las bellezas y defectos de cada parte, sino que señalará las distintas especies de cada cualidad y le asignará el elogio o censura que le corresponda. Un sentimiento claro y distinto le acompaña a través de todo el examen de los objetos, y distingue el grado exacto y la clase de aprobación o desagrado que cada parte está determinada por naturaleza a producir. Se disipa la neblina que parecía anteriormente cubrir el objeto, el órgano adquiere mayor perfección en sus operaciones y puede pronunciarse, sin peligro de error, acerca de los méritos de cada obra. En una palabra, la misma habilidad y destreza que da la práctica para la ejecución de cualquier obra, se adquiere también por idénticos medios para juzgarla.

Tan ventajosa es la práctica para el discernimiento de la belleza que, antes de que podamos emitir un juicio sobre cualquier obra importante, debería ser incluso un requisito necesario el que esa misma obra concreta haya sido analizada por nosotros más de una vez y haya sido examinada atenta y reflexivamente bajo distintos puntos de vista. Hay cierta agitación o premura de pensamiento que acompaña al primer examen de una obra y que confunde el genuino sentimiento de la belleza. No se percibe la relación entre las partes, los verdaderos caracteres del estilo se distinguen poco, las diversas perfecciones y defectos parecen envueltos en una especie de confusión y se presentan indistintamente a la imaginación. Por no mencionar que existe una especie de belleza que, por ser llamativa y superficial, agrada al principio, pero que al hallarla incompatible con una justa expresión, bien de la razón o de la pasión, deja pronto de agradar al gusto y entonces se la rechaza con desdén, o al menos se la valora a un nivel mucho más bajo.

Es imposible la continua práctica de la contemplación de cualquier clase de belleza sin sentirse uno frecuentemente obligado a comparar entre sí las diversas especies y grados de perfección y a estimar la proporción existente entre ellos. Un hombre que no ha tenido oportunidad de comparar las diferentes clases de belleza está sin duda totalmente descalificado para opinar con respecto a cualquier objeto que se le presente. Sólo por comparación fijamos los epítetos de alabanza o rechazo y aprendemos cómo asignar a cada uno su debido grado. El pintarrajo más burdo puede contener un cierto grado de coloración y exactitud imitativa que son, en cuanto tales, agradables y que podrán atraer a un campesino o a un indio produciéndoles la mayor

admiración. Las baladas más vulgares no están enteramente desposeídas de cierta naturaleza armónica, y nadie sino una persona familiarizada con bellezas más complejas y elevadas afirmaría que su ritmo es tosco o su letra poco interesante. Una belleza mediocre molesta a una persona versada en las muestras más excelentes del mismo género y, por tal razón, la considerará deforme, ya que el objeto más acabado de que tenemos experiencia se considera de modo natural que ha alcanzado la cima de la perfección y que merece consecuentemente el mayor aplauso. Alguien acostumbrado a ver, examinar y sopesar las diversas obras que han sido admiradas en las diferentes épocas y naciones, no puede por menos que evaluar los méritos de una obra que se le presenta y asignarle su lugar correspondiente entre las producciones geniales.

Pero para que un crítico esté capacitado de la manera más plena para llevar a cabo esta tarea, debe mantener su mente libre de todo prejuicio y no permitir que nada influya en su consideración fuera del objeto mismo que está sometido a examen. Podemos observar que toda obra de arte, para producir su debido efecto sobre la mente, debe examinarse desde cierto punto de vista y no puede ser plenamente disfrutada por personas cuya situación, real o imaginaria, no es aquella que la obra requiere. Un orador se dirige a un auditorio determinado y debe tener en cuenta su carácter, intereses, pasiones y prejuicios específicos, de no ser así, serán vanas sus esperanzas de influir en sus resoluciones o de excitar sus afectos. En caso de que tuvieran, por el motivo que fuere, algún tipo de prejuicios contra él, por muy irracionales que fueran, no debe pasar por alto esta situación de desventaja y así, antes de entrar en materia, deberá intentar granjearse su afecto y conseguir su buena disposición. Un crítico de nacionalidad o época diferentes que leyere tal disertación deberá tener presentes todas estas circunstancias y colocarse en la misma situación del auditorio para poderse formar un juicio verdadero al respecto. De forma similar, cuando una obra es presentada al público, aunque yo tenga amistad o enemistad con el autor, debo superar esta situación y, considerándome un hombre más, olvidarme, si es posible, de mi propio ser individual y de mis circunstancias especiales. Una persona influida por los prejuicios no cumple con esta condición, sino que mantiene obstinadamente su posición natural, sin situarse en ese punto de vista que la obra requiere. (...) De este modo, sus sentimientos se hallan corrompidos y las bellezas y defectos no ejercen sobre él la misma influencia que ejercerían si hubieran impuesto a su imaginación la violencia requerida y se hubiera olvidado de sí mismo por un

momento. Su gusto se apartará evidentemente, en la misma medida, de la verdadera norma, y como consecuencia perderá todo crédito y autoridad.

Es bien sabido que, en todas las cuestiones sometidas al entendimiento, el prejuicio es destructor de los juicios sólidos y pervierte todas las operaciones de las facultades intelectuales. No es menor el perjuicio que causa al buen gusto, ni es menos decisiva su influencia corruptora sobre nuestro sentimiento de la belleza. Pertenece al buen sentido el controlar su influjo en ambos casos y, a este respecto, así como en muchos otros, la razón, si no una parte esencial del gusto, es al menos requisito para las operaciones de esta última facultad. En todas las producciones más nobles de la genialidad humana existe una relación mutua y una correspondencia entre sus partes y ni la belleza ni la deformidad pueden ser percibidas por aquel cuyo pensamiento no es capaz de aprehender todas estas partes y compararlas entre sí, con el fin de percibir la consistencia y uniformidad del conjunto. Toda obra de arte responde también a un cierto fin o propósito para el que está pensada y ha de ser, así, considerada más o menos perfecta, según su grado de adecuación para alcanzar este fin. El objeto de la elocuencia es persuadir, el de la historia instruir, el de la poesía agradar por medio de las pasiones y de la imaginación. Estos fines hay que tenerlos constantemente a nuestra vista cuando examinamos cualquier obra y debemos ser capaces de juzgar hasta qué punto los medios empleados se adaptan a sus respectivos propósitos. Además, todo tipo de composición, incluso la poética, no es nada más que una cadena de proposiciones y razonamientos que, por supuesto, no siempre serán los más precisos y exactos pero, aun así, no dejarán de ser, en cierta manera, plausibles y manifiestos, aunque velados por el colorido de la imaginación. Los personajes de la tragedia y de la poesía épica deben ser representados razonando, pensando y actuando de forma apropiada a su condición y circunstancias y un poeta nunca puede esperar triunfar en una empresa tan delicada careciendo de buen juicio, como tampoco lo haría sin gusto ni inventiva. Por no mencionar, además, que las propias excelencias de las facultades que contribuyen a mejorar la razón, la misma claridad de concepto, la misma exactitud de distinción, la misma vivacidad de aprehensión, son esenciales a las operaciones del verdadero gusto y sus infalibles acompañantes. Así, rara vez, o nunca, ocurre que un hombre de buen sentido, experimentado en algún arte, sea incapaz de juzgar acerca de su belleza y es igualmente raro encontrar un hombre que teniendo un gusto preciso no posea también un profundo entendimiento.

Antropología Filosófica.

Cassirer, Ernst (1968) *Antropología filosófica*.

Introducción a una filosofía de la cultura.

FCE, pp. 124-127



Lo mismo que las demás formas simbólicas, tampoco es el arte mera reproducción de una realidad acabada, dada. Constituye una de las vías que nos conducen a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. No es una imitación sino un descubrimiento de la realidad. Claro que no descubrimos la naturaleza a través del arte en el mismo sentido en que el científico usa el término "naturaleza". El lenguaje y la ciencia representan los dos procesos principales con los cuales aseguramos y determinamos nuestros conceptos del mundo exterior. Tenemos que clasificar nuestras percepciones sensibles y subsumirlas bajo nociones y reglas generales a los efectos de proporcionarles un sentido objetivo. Semejante clasificación es el resultado de un esfuerzo persistente hacia la simplificación. También la obra de arte implica, de la misma manera, semejante acto de condensación y de concentración. Cuando Aristóteles trató de describir la diferencia real entre poesía e historia insistió sobre este proceso. "Lo que un drama nos proporciona — afirma—, es una acción única (μιαπραξίς) que es en sí misma un todo completo, con toda la unidad orgánica de una criatura viva; mientras que el historiador no tiene que tratar de una acción sino de un periodo y de todo lo que ocurrió en él a una o varias personas, por muy desconectados que hayan podido ser los diversos sucesos" (op. cit., 23. 1945a. 17-19).

En este aspecto la belleza, lo mismo que la verdad, pueden ser descritas en los términos de la misma fórmula clásica: constituye una unidad en la multiplicidad. Pero en los dos casos existe un acento diferente. El lenguaje y la ciencia son abreviaturas de la realidad; el arte, una intensificación de la realidad. El lenguaje y la ciencia

dependen del mismo proceso de "abstracción", mientras que el arte se puede describir como un proceso continuo de "concreción". En nuestra descripción científica de un objeto comenzamos con un gran número de observaciones que, a primera vista, no son más que un conglomerado suelto de hechos dispersos; pero, a medida que caminamos, estos fenómenos singulares tienden a adoptar una forma definida y a convertirse en un todo sistemático. Lo que va buscando la ciencia es cierto rasgo central de un objeto dado del cual puedan derivarse todas las cualidades particulares. Si un químico conoce el número atómico de cierto elemento posee la clave para una visión plena de su estructura y constitución. Con este número puede deducir todas sus propiedades características. El arte no admite este género de simplificación conceptual y de generalización deductiva; no indaga las cualidades o causas de las cosas sino que nos ofrece la intuición de sus formas. Tampoco es esto, en modo alguno, una mera repetición de algo que ya teníamos antes. Es un descubrimiento verdadero y genuino. El artista es un descubridor de las formas de la naturaleza lo mismo que el científico es un descubridor de hechos o de leyes naturales. Todos los grandes artistas de todos los tiempos se han dado cuenta de esta misión especial y de este don especial del arte. Leonardo de Vinci hablaba de la finalidad de la escultura y de la pintura en términos de *saper vedere*. Según él, el pintor y el escultor son los grandes maestros en el reino del mundo visible, porque la percepción de las formas puras de las cosas en modo alguna es un don instintivo, un don de la naturaleza. Hemos podido tropezar con un objeto de nuestra experiencia sensible ordinaria miles de veces sin haber visto jamás su forma. Estamos bastante perdidos si se nos pide que describamos, no cualidades de los objetos físicos, sino su pura forma y estructura visuales. El arte llena este vacío. En él vivimos en el reino de las formas puras y no en el del análisis y escrutinio de los objetos sensibles o del estudio de sus efectos. Desde un punto de vista verdaderamente teórico podemos suscribir las palabras de Kant cuando dice que la matemática es el orgullo de la razón humana; pero tenemos que pagar un precio muy elevado por este triunfo de la razón científica. La ciencia significa abstracción y la abstracción representa, siempre, un empobrecimiento de la realidad. Las formas de las cosas, tales como son descritas por los conceptos científicos, tienden a convertirse, cada vez más, en meras fórmulas de una simplicidad sorprendente. Una fórmula única, como la ley de la gravitación de Newton, parece comprender y explicar toda la estructura de nuestro universo material, parece como si la realidad no sólo fuera accesible a nuestras abstracciones científicas sino que éstas la podrían agotar. Tan pronto como nos acercamos al campo del arte vemos

que se trata de una ilusión, porque los aspectos de las cosas son innumerables y varían de un momento a otro. Sería vano cualquier intento de abarcarlos con una simple fórmula. El dicho de Heráclito de que el sol es nuevo cada día es verdad para el sol del artista si no lo es para el sol del científico. Cuando el científico describe un objeto lo caracteriza con una serie de números, con sus constantes físicas y químicas. El arte no sólo tiene un propósito diferente sino un objeto diferente. Si decimos que dos artistas pintan el mismo paisaje describimos nuestra experiencia estética muy inadecuadamente. Desde el punto de vista del arte, esa pretendida igualdad es ilusoria, no podemos hablar de una misma cosa como asunto de los dos pintores. El artista no retrata o copia un cierto objeto empírico, un paisaje con sus colinas y montañas, con sus ríos y escarpadas; lo que nos ofrece es la fisonomía individual y momentánea del paisaje; trata de expresar la atmósfera de las cosas, el juego de luces y sombras. Un paisaje no es el mismo al amanecer, al mediodía, en un día de lluvia o de sol. Nuestra percepción estética muestra una variedad mucho mayor y pertenece a un orden mucho más complejo que nuestra percepción sensible ordinaria. En la percepción sensible nos damos por satisfechos al captar los rasgos comunes y constantes de los objetos que nos rodean; la experiencia estética es incomparablemente más rica, está preñada de infinitas posibilidades que quedan sin realizar en la experiencia sensible ordinaria. En la obra del artista estas posibilidades se actualizan; salen a la luz y toman una forma definida. La circunstancia del carácter inexhaustible del aspecto de las cosas es uno de los grandes privilegios y uno de los encantos más profundos del arte.

El pintor Ludwig Richter nos cuenta en sus memorias que una vez, en Tívoli, él y tres amigos salieron a pintar el mismo paisaje. Todos estaban decididos a no desviarse de la naturaleza deseando reproducir lo que veían con la mayor fidelidad posible. No obstante, el resultado fue cuatro cuadros totalmente diferentes, tan diferentes entre sí como las personalidades de los artistas. De esta experiencia deducía el pintor que no existe lo que se llama visión objetiva y que la forma y el color son siempre captados a tenor del temperamento individual.¹³⁷

Tampoco los más resueltos campeones de un naturalismo riguroso y sin compromisos pueden ignorar o negar este factor. Emilio Zola define la obra de arte como "un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento". Con la palabra "temperamento" no se alude a la mera singularidad o idiosincrasia. Cuando estamos absortos en la contemplación de una gran obra de arte no sentimos una separación entre el mundo subjetivo y el objetivo; no vivimos en la realidad plena y habitual de las cosas físicas

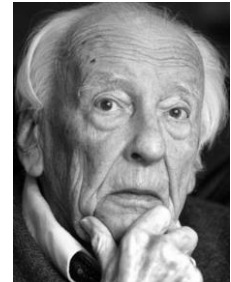
ni tampoco vivimos, por completo, en una esfera individual. Más allá de estas dos esferas detectamos un nuevo reino, el de las formas plásticas, musicales o poéticas, y estas formas poseen una verdadera universalidad. Kant distingue rigurosamente entre lo que llama "universalidad estética" y la "validez objetiva" que corresponde a nuestros juicios lógicos y científicos.¹³⁸ En nuestros juicios estéticos, sostiene, no nos hallamos interesados con el objeto en cuanto tal sino con la pura contemplación del mismo. La universalidad estética significa que el predicado de belleza no está restringido a un sujeto especial sino que se extiende a todo el campo de los sujetos juzgadores. Si la obra de arte no fuera más que el capricho y la locura de un artista, no poseería comunicabilidad universal. La imaginación del artista no inventa arbitrariamente las formas de las cosas. Nos muestra estas formas en su verdadera figura, haciéndolas visibles y reconocibles. Escoge un determinado aspecto de la realidad, pero este proceso de selección es, al mismo tiempo, de objetivación. Una vez que hemos entrado en su perspectiva, nos vemos obligados a mirar el mundo con sus ojos. Parece como si jamás hubiéramos visto el mundo con esta luz peculiar y, sin embargo, estamos convencidos de que esta luz es algo más que una vislumbre momentánea; por virtud de la obra de arte se ha convertido en duradera y permanente. Una vez que la realidad nos ha sido revelada en esta forma particular, seguimos viéndola en tal forma. Es difícil, por lo tanto, mantener una distinción neta entre las artes objetivas y las subjetivas, entre las representativas y expresivas. Los frisos del Partenón o una misa de Bach, la madona de la Sixtina de Miguel Ángel o un poema de Leopardi, una sonata de Beethoven o una novela de Dostoievski no son ni puramente representativos ni meramente expresivos. Son simbólicos, en un sentido nuevo y más profundo. Las obras de los grandes poetas líricos —un Goethe, un Hölderlin, un Wordsworth, un Shelley— no nos ofrecen *disjecta membra poetae*, fragmentos dispersos e incoherentes de la vida del poeta. No son, sencillamente, un brote momentáneo de un sentimiento apasionado sino que revelan una unidad y continuidad profundas. Por otra parte, los grandes escritores trágicos y cómicos —Eurípides y Shakespeare, Cervantes y Molière— no nos entretienen con escenas desgajadas del espectáculo de la vida; en sí mismas estas escenas no son más que sombras fugitivas. Pero he aquí que, de pronto, comenzamos a ver tras esas sombras y a encararnos con una nueva realidad. A través de sus caracteres y de sus acciones el poeta cómico y el trágico nos revelan su visión de la vida humana en conjunto, su grandeza y flaqueza, su sublimidad y lo que tiene de grotesco.

El arte —escribe Goethe— no debe tratar de emular a la naturaleza en su amplitud y profundidad. Se ciñe a la superficie de los fenómenos naturales pero posee su propia hondura, su propio poder; cristaliza los momentos más altos de estos fenómenos superficiales reconociendo en ellos el carácter de legalidad, la perfección de la proporción armónica, el ápice de la belleza, la dignidad de lo significativo, la altura de la pasión. ("Notas para una traducción de Diderot", *Essai sur la peinture*, en *Werke*, XLV, 260.)

Esta fijación de los momentos más altos de los fenómenos no es una imitación de cosas físicas y tampoco un rezumar de sentimientos poderosos, sino una interpretación de la realidad, pero no a través de conceptos sino de intuiciones; no a través del medio del pensamiento sino de las formas sensibles.

⁷ He tomado este ejemplo de la obra de Heinrich Wölfflin, *Principios de la historia del arte*.

¹³⁸ En la terminología kantiana la primera es llamada *Gemeingültigkeit*, mientras que la segunda *Allgemeingültigkeit*; una distinción que es difícil de adaptar a los términos españoles correspondientes. [Acaso validez común, validez para todos, y validez universal, absoluta.] Para una interpretación sistemática de los dos términos véase H. W. Cassirer, *A Commentary on Kant's Critique of Judgment* (Londres, 1938), pp. 190 ss.



La actualidad de lo bello

Gadamer Hans-Georg, (1991) *La actualidad de lo bello*, Paidós

El elemento lúdico del arte

El elemento lúdico del arte se trata, en especial, del concepto de juego. Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico. Pensadores como Huizinga, Guardini y otros han destacado hace mucho que la práctica del culto religioso entraña un elemento lúdico. Merece la pena tener presente el hecho elemental del juego humano en sus estructuras para que el elemento lúdico del arte no se haga patente sólo de un modo negativo, como libertad de estar sujeto a un fin, sino como un impulso libre. ¿Cuándo hablamos de juego, y qué implica ello? En primer término, sin duda, un movimiento de vaivén que se repite continuamente. Piénsese, sencillamente, en ciertas expresiones como, por ejemplo «juego de luces» o el «juego de las olas», donde se presenta un constante ir y venir, un vaivén de acá para allá, es decir, un movimiento que no está vinculado a fin alguno.

Es claro que lo que caracteriza al vaivén de acá para allá es que ni uno ni otro extremo son la meta final del movimiento en la cual vaya éste a detenerse. También es claro que de este movimiento forma parte un espacio de juego. Esto nos dará que pensar, especialmente en la cuestión del arte. La libertad de movimientos de que se habla aquí implica, además, que este movimiento ha de tener la forma de un automovimiento. El automovimiento es el carácter fundamental de lo viviente en general. Esto ya lo describió Aristóteles, formulando con ello el pensamiento de todos los griegos. Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento. El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente. Esto es lo que, de hecho, vemos en la naturaleza: el juego de los mosquitos, por ejemplo, o todos los espectáculos de juegos que se observan en todo el mundo animal, particularmente entre los cachorros. Todo esto procede, evidentemente, del carácter básico de exceso que pugna por alcanzar su representación en el mundo de los seres vivos. Ahora bien, lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consistente en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines. Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines; por ejemplo, cuando un niño va contando cuántas veces bota el balón en el suelo antes de escapársele. Eso que se pone reglas a sí mismo en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es la razón. El niño se apena si el balón se le escapa al décimo bote, y se alegra inmensamente si llega hasta treinta. Esta racionalidad libre de fines que es propia del juego humano es un rasgo característico del fenómeno que aún nos seguirá ayudando. Pues es claro que aquí, en particular en el fenómeno de la repetición como tal, nos estamos refiriendo a la identidad, la mismidad. El fin que aquí resulta es, ciertamente, una conducta libre de fines, pero esa conducta misma es referida como tal. Es a ella a la que el juego se refiere. Con trabajo, ambición y con la pasión más seria, algo es referido de este modo. Es éste un primer paso en el camino hacia la comunicación humana; si algo se representa aquí, aunque sólo sea el movimiento mismo del juego, también puede decirse del espectador que «se refiere» al juego, igual que yo, al jugar, aparezco ante mí mismo como espectador. La función de representación del juego no es un capricho cualquiera, sino que, al final, el movimiento del juego está determinado

de esta y aquella manera. El juego es, en definitiva, autorrepresentación del movimiento de juego. Y podemos añadir, inmediatamente: una determinación semejante del movimiento de juego significa, a la vez, que al jugar exige siempre un «jugar-con». Incluso el espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa que seguir mirando. Si verdaderamente «le acompaña», eso no es otra cosa que la participatio, la participación interior en ese movimiento que se repite. Esto resulta mucho más evidente en formas de juego más desarrolladas: basta con mirar alguna vez, por ejemplo, al público de un partido de tenis por televisión. Es una pura contorsión de cuellos. Nadie puede evitar ese «jugar-con». Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego. El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él. Naturalmente, con estas formas de juego no estamos aún en el juego del arte. Pero espero haber demostrado que es apenas un paso lo que va desde la danza cultural a la celebración del culto entendida como representación. Y que apenas hay un paso de ahí a la liberación de la representación, al teatro, por ejemplo, que surgió a partir de este contexto cultural como su representación. O a las artes plásticas, cuya función expresiva y ornamental creció, en suma, a partir de un contexto de vida religiosa. Una cosa se transforma en la otra. Que ello es así lo confirma un elemento común en lo que hemos explicitado como juego, a saber, que algo es referido como algo, aunque no sea nada conceptual, útil o intencional, sino la pura prescripción de la autonomía del movimiento. Esto me parece extraordinariamente significativo para la discusión actual sobre el arte moderno. Se trata, al fin y al cabo, de la cuestión de la obra. Uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra. No cabe duda de que todos los artistas importantes de los últimos cincuenta años han dirigido su empeño precisamente a anular esta distancia. Piénsese, por ejemplo, en la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht, quien, al destruir deliberadamente el realismo escénico, las expectativas sobre psicología del personaje, en suma, la identidad de lo que se espera en el teatro, impugnaba explícitamente el abandono en el sueño dramático por ser un débil sucedáneo de la conciencia de solidaridad social y humana. Pero este impulso por transformar el distanciamiento del espectador en su implicación como co-jugador puede encontrarse en todas las formas del arte experimental moderno.

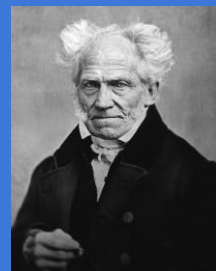
Ahora bien, ¿quiere esto decir que la obra ya no existe? De hecho, así lo creen muchos artistas –al igual que los teóricos del arte que les siguen–, como si de lo que se tratase fuera de renunciar a la unidad de la obra. Mas, si recordamos nuestras observaciones sobre el juego humano, encontrábamos incluso allí una primera experiencia de racionalidad, a saber, la obediencia a las reglas que el juego mismo se plantea, la identidad de lo que se pretende repetir. Así que allí estaba ya en juego algo así como la identidad hermenéutica, y ésta permanece absolutamente intangible para el juego del arte. Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irrepetible, cuando aparece o se lo valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad. Tomemos el caso de una improvisación al órgano. Como tal improvisación, que sólo tiene lugar una vez, no podrá volverse a oír nunca. El mismo organista apenas sabe, después de haberlo hecho, cómo ha tocado, y no lo ha registrado nadie. Sin embargo, todos dicen: «Ha sido una interpretación genial», o, en otro caso, «Hoy ha estado algo flojo». ¿Qué queremos decir con eso? Está claro que nos estamos refiriendo a la improvisación. Para nosotros, algo «está» ahí; es como una obra, no un simple ejercicio del organista con los dedos. De lo contrario, no se harían juicios sobre la calidad de la improvisación o sobre sus deficiencias. Y así, es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar. Pues ahí había algo que he juzgado, que «he comprendido». Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y sólo esa identidad constituye el sentido de la obra. Si esto es correcto –y pienso que tiene en sí la evidencia de lo verdadero–, entonces no puede haber absolutamente ninguna producción artística posible que no se refiera de igual modo a lo que produce en tanto que lo que es. Lo confirma incluso el ejemplo límite de cualquier instrumento –pongamos por caso un botellero– que pasa de súbito, y con el mismo efecto, a ser ofrecido como si fuera una obra. Tiene su determinación en su efecto y en tanto que ese efecto que se produjo una vez. Es probable que no llegue a ser una obra duradera, en el sentido clásico de perdurabilidad; pero, en el sentido de la identidad hermenéutica, es ciertamente una «obra».

Precisamente, el concepto de obra no está ligado de ningún modo a los ideales clasicistas de armonía. Incluso si hay formas totalmente diferentes para las cuales la identificación se produce por acuerdo, tendremos que preguntarnos cómo tiene lugar propiamente ese ser-interpelados. Pero aquí hay todavía un momento más. Si la

identidad de la obra es esto que hemos dicho, entonces sólo habrá una recepción real, una experiencia artística real de la obra de arte, para aquel que «juega-con», es decir, para aquel que, con su actividad, realiza un trabajo propio. ¿Cómo tiene lugar esto propiamente? Desde luego, no por un simple retener en algo la memoria. También en ese caso se da una identificación; pero sin ese asentimiento especial por el cual la «obra» significa algo para nosotros. ¿Por medio de qué posee una «obra» su identidad como obra? ¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad, podemos decir, hermenéutica? Esta otra formulación quiere decir claramente que su identidad consiste precisamente en que hay algo «que entender», en que pretende ser entendida como aquello a lo que «se refiere» o como lo que «dice». Es éste un desafío que sale de la «obra» y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego. Por experiencia propia, todos sabemos que visitar un museo, por ejemplo, o escuchar un concierto, son tareas de intensísima actividad espiritual. ¿Qué es lo que se hace? Ciertamente, hay aquí algunas diferencias: uno es un arte interpretativo; en el otro, no se trata ya de la reproducción, sino que se está ante el original colgado de la pared. Después de visitar un museo, no se sale de él con el mismo sentimiento vital con el que se entró: si se ha tenido realmente la experiencia del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso.

Sobre la metafísica de lo bello y la estética

Schopenhauer, A. (2009). Sobre la metafísica de lo bello y la estética. En P. López de Santa María (Trad.), *Parerga y paralipómena II* (pp.429-463). Trotta.



§ 205

Puesto que en mi obra principal he entrado en suficientes detalles sobre la captación de las ideas (platónicas) y sobre el correlato de las mismas, el sujeto puro del conocimiento, juzgaría superfluo volver aquí otra vez sobre ello, si no estimara que esa es una consideración que nunca ha sido planteada en ese sentido antes de mí, por lo que es mejor no guardarse nada que pudiera alguna vez ser bienvenido como explicación de la misma. Naturalmente, doy aquí por conocidas aquellas explicaciones. —

El verdadero problema de la metafísica de lo bello se puede formular de manera muy simple: ¿cómo es posible el agrado y la alegría en un objeto sin referencia ninguna de este a nuestro querer? En efecto, cada cual siente que la alegría y el agrado en una cosa no pueden nacer en realidad más que de su relación con nuestra voluntad o, como gustamos de expresarlo, con nuestros fines; de modo que una alegría sin excitación de la voluntad parece ser una contradicción. No obstante, está totalmente claro que lo bello suscita en cuanto tal nuestro agrado, nuestra alegría, sin tener relación alguna con nuestros fines personales, es decir, con nuestra voluntad.

Mi solución ha sido que en lo bello captamos siempre las formas esenciales y originales de la naturaleza viva e inerte, es decir, sus ideas platónicas, y que esa captación tiene como condición su correlato esencial, el *sujeto involuntario del conocimiento*, esto es, una inteligencia pura sin propósitos ni fines. De este modo, al aparecer la captación estética, la voluntad desaparece totalmente de la conciencia. Mas ella es la única fuente de todas nuestras aflicciones y sufrimientos. Ese es el origen de aquel agrado y aquella alegría que acompañan a la captación de lo bello. Se basa, pues, en la supresión de toda posibilidad de sufrimiento. — Si se quisiera

acaso objetar que entonces también se suprimiría la posibilidad de la alegría, habría que recordar que, como he demostrado a menudo, la felicidad, la satisfacción, es de naturaleza *negativa*, en concreto no es más que el fin de un sufrimiento, mientras que el dolor es lo positivo. De ahí que al desaparecer todo querer de la conciencia se mantenga el estado de la alegría, es decir, de la ausencia de cualquier dolor, e incluso de la ausencia de su posibilidad; porque el individuo, transformado en un sujeto puro de conocimiento que ya no quiere, sigue siendo consciente de sí mismo y de su actividad justamente en cuanto tal. Como sabemos, el mundo como *voluntad* es el primer mundo (*ordine prior*); y el mundo como *representación*, el segundo (*ordine posterior*). Aquel es el mundo del deseo y, por lo tanto, del dolor y las mil desgracias. El segundo es en sí mismo esencialmente indoloro: además, contiene un espectáculo digno de verse, plenamente significativo y cuando menos divertido. En su disfrute consiste la alegría estética¹. — Convertirse en puro sujeto del conocimiento significa liberarse a sí mismo²: pero, puesto que la mayoría de los hombres no puede hacerlo, son de ordinario incapaces de captar las cosas de forma puramente objetiva, que es lo que constituye el don del artista.

§ 206

Sin embargo, cuando la voluntad individual libera transitoriamente la fuerza representativa que se le ha añadido y la dispensa totalmente del servicio para el que ha nacido y existe; | y cuando esa fuerza abandona de momento el cuidado de la voluntad o de la propia persona (cuidado que es su único tema natural y, por lo tanto, su ocupación normal), pero no cesa de actuar enérgicamente y de captar claramente lo intuitivo con total esfuerzo: entonces se vuelve plenamente *objetiva*, es decir, se convierte en fiel espejo de los objetos o, más exactamente, en medio de la objetivación de la voluntad que se presenta en los correspondientes objetos y cuyo interior aparece entonces en ella tanto más plenamente cuanto más dura la intuición, hasta llegar a agotarlo completamente. Así surge junto con el sujeto puro el objeto puro, es decir, la perfecta manifestación de la voluntad que aparece en el objeto intuido, manifestación que es justamente la idea (platónica) del mismo. Pero la captación de una idea requiere que yo al considerar un objeto haga realmente

¹ La plena satisfacción, el sosiego final, el estado verdaderamente deseable, se nos representan siempre exclusivamente en imágenes: en la obra de arte, en el poema, en la música. Por supuesto, podríamos extraer de ahí la confianza en que tengan que existir en alguna parte.

² El sujeto puro del conocimiento aparece cuando uno se olvida de sí para ser totalmente absorbido en los objetos intuidos, de modo que solo ellos quedan en la conciencia.

abstracción de su posición en el tiempo y el espacio, y con ello de su individualidad. Pues esa *posición*, determinada siempre por la ley de la causalidad, es la que pone aquel objeto en alguna relación conmigo en cuanto individuo: de ahí que solamente eliminando aquella posición se convierta el objeto en *idea*, y yo, en sujeto puro del conocimiento. Por eso cualquier pintura, ya por el hecho de que fija para siempre el instante efímero y lo arranca así del tiempo, ofrece, no lo individual, sino la *idea*, lo que perdura en todo cambio. Pero la condición de aquella transformación en el sujeto y el objeto que se ha postulado no es solo que la fuerza cognoscitiva esté liberada de su servidumbre originaria y totalmente entregada a sí misma, sino también que se mantenga activa con toda su energía a pesar de que entonces le falta el acicate natural de su actividad: el impulso de la voluntad. Aquí se halla la dificultad, y en esta, la rareza del asunto; porque todos nuestros pensamientos y nuestras aspiraciones, nuestros oídos y nuestros ojos, están por naturaleza, de forma mediata o inmediata, al servicio de nuestros numerosos fines personales, grandes o pequeños; y en consecuencia es la *voluntad* la que apremia a la fuerza cognoscitiva a cumplir su función; sin ese impulso, esta se agota enseguida. El conocimiento que actúa a partir de tal impulso es del todo suficiente para la vida práctica e incluso también para las ciencias especiales, | que siempre están dirigidas únicamente a las *relaciones* de las cosas, no a su verdadera esencia interna; de ahí que todos sus conocimientos avancen al hilo del principio de razón, ese elemento de las relaciones. Así que siempre que se trata del conocimiento de causa y efecto o cualesquiera otras razones y consecuencias, es decir, en todas las ramas de la ciencia natural y de la matemática, así como de la historia o los inventos, etc., el conocimiento que se busca ha de ser *un fin de la voluntad*; y cuanto más vehemente sea el impulso de esta, antes se alcanzará aquel. También en los asuntos de Estado, en la guerra, en los negocios financieros y comerciales, en las intrigas de todas clases, etc., la voluntad tiene que obligar primero al intelecto con la violencia de su deseo a que emplee todas sus fuerzas para descubrir con exactitud todas las razones y consecuencias del asunto que tiene por delante. De hecho, es asombroso cómo el acicate de la voluntad puede impulsar a un intelecto dado mucho más allá de la medida usual de sus fuerzas. Por eso, todas las obras destacadas en esas cuestiones exigen, no solo una mente inteligente o sutil, sino también una voluntad enérgica, que ante todo tiene que impulsar a aquella para que asuma una actividad laboriosa, intensa e incesante, sin la cual tales obras no se pueden llevar a cabo.

Totalmente distintas son las cosas cuando se trata de la captación de la esencia objetiva y propia de las cosas, que constituye su idea (platónica) y ha de estar en la base de todas las producciones de las bellas artes. En efecto, la voluntad, que allá era tan favorable y hasta indispensable, ha de quedar aquí totalmente fuera de juego: pues aquí solo vale lo que produce el intelecto por sí solo y por sus propios medios, y que se ofrece como un don espontáneo. Aquí todo se ha de hacer por sí mismo: el conocimiento ha de actuar sin propósito alguno y, por lo tanto, ser involuntario. Pues solo en el estado del *conocimiento puro*, en el que al hombre se le arrebatara su voluntad con sus fines, y con ella su individualidad, puede surgir aquella intuición puramente objetiva en la que son captadas las ideas (platónicas) de las cosas. Pero tal captación ha de ser siempre la que preceda a la concepción, es decir, al conocimiento primero y siempre intuitivo, | que después constituye la verdadera materia y núcleo, algo así como el alma de una auténtica obra de arte, de un poema o incluso de un verdadero filosofema. El carácter no premeditado, no intencionado y hasta en parte inconsciente e instintivo que se ha observado desde siempre en las obras del *genio* es precisamente la consecuencia de que el primigenio conocimiento artístico mantenga una total separación e independencia de la voluntad, esté depurado y liberado de ella. Y justo porque la voluntad es el verdadero hombre, a cada uno de esos hombres diferentes se le atribuye un genio. Como he explicado con frecuencia, un conocimiento de esa clase no se guía por el principio de razón, siendo así lo contrario de aquel primero. — En virtud de aquella objetividad, el genio percibe con *discernimiento* [*Besonnenheit*³] todo lo que los demás no ven. Eso le da la capacidad de describir la naturaleza tan intuitiva y vivamente en cuanto poeta, o representarla en cuanto pintor.

En cambio, en la *ejecución* de la obra, en la que el fin es comunicar y representar lo así conocido, la *voluntad* puede y hasta tiene que estar de nuevo en acción, precisamente porque existe un *fin*: en consecuencia, vuelve a imperar el principio de razón, conforme al cual se disponen adecuadamente los medios y fines artísticos. Así, donde el pintor se ocupa de la corrección del dibujo y el tratamiento de los colores, el poeta se encarga de la disposición del plan y luego de la expresión y la métrica.

³ Aunque este término se traduce habitualmente como «reflexión» o «circunspección», cuando se utiliza para caracterizar el genio artístico lo traduzco así para no confundirlo con la reflexión propia de la razón. [N. de la T.]

Pero dado que el intelecto ha surgido de la voluntad, y por eso se presenta objetivamente como cerebro, es decir, como una parte del cuerpo que es la objetivación de la voluntad; y puesto que, en consecuencia, el intelecto está destinado en su origen al servicio de la voluntad, su actividad natural es del tipo antes descrito: él permanece fiel a aquella forma natural de sus conocimientos expresada por el principio de razón y es puesto y mantenido en acción por la voluntad, el principio originario del hombre. Por el contrario, el conocimiento del segundo tipo es una actividad no natural, abusiva: por consiguiente, tiene como condición una preponderancia claramente anómala, y por lo tanto muy infrecuente, del intelecto y su fenómeno objetivo —el cerebro— sobre el resto del organismo y por encima de la proporción requerida por los fines de la voluntad. Precisamente porque ese | predominio del intelecto es anómalo, los fenómenos que de él surgen recuerdan a veces a la locura.

Así pues, el conocimiento se vuelve aquí infiel a su origen: la voluntad. El intelecto, que ha surgido exclusivamente para el servicio de la voluntad y en casi todos los hombres se mantiene fiel a él, siendo así que su vida queda absorbida en ese uso del mismo y en su beneficio; el intelecto, digo, es utilizado *abusively* en todas las artes y ciencias *libres*: y en ese uso se asientan los progresos y el honor del género humano. — Por otra vía puede incluso volverse contra la voluntad: cuando la suprime, en el fenómeno de la santidad.

Por lo demás, aquella captación puramente objetiva del mundo y de las cosas que, en cuanto conocimiento primigenio, está en la base de toda concepción artística, poética y puramente filosófica es simplemente transitoria tanto por razones objetivas como subjetivas; porque, por una parte, la tensión que para ella se requiere no puede perdurar y, por otra, el curso del mundo no permite que, como el filósofo según la definición de Pitágoras, nos quedemos en ella a modo de espectadores tranquilos y desinteresados, sino que cada uno tiene que actuar en el gran teatro de marionetas de la vida y casi siempre siente el hilo que lo conecta a ella y lo pone en movimiento.

§ 207

Por lo que respecta a la parte *objetiva* de tal intuición estética, es decir, a la *idea* (platónica), esta se puede describir como aquello que tendríamos ante nosotros si el tiempo, esa condición formal y subjetiva de nuestro conocer, fuera retirado igual que el cristal del caleidoscopio. Vemos, por ejemplo, el desarrollo del brote, la flor y el

fruto, y nos asombramos de la fuerza vegetativa que nunca se cansa de llevar adelante una y otra vez esa serie. Tal asombro desaparecería si pudiéramos conocer que nosotros en todos esos cambios no tenemos delante más que la idea única e inmutable de la planta; una idea que no somos capaces de intuir como una unidad de brote, flor y fruto sino que hemos de conocer mediante la forma del *tiempo*, con lo que a nuestro intelecto le aparece disgregada en aquellos estados sucesivos.

§ 212

La unión de la belleza y la gracia en la figura humana constituye la más clara visibilidad de la voluntad en el grado superior de su objetivación y, precisamente por eso, la más elevada producción de las artes plásticas. Sin embargo, como ya he dicho (*El mundo como voluntad y representación* vol. 1, § 41), todas las cosas naturales son bellas; luego también todos los animales. El hecho de que eso no nos convenza en el caso de algunos animales se debe a que no estamos en situación de considerarlos de forma puramente objetiva y captar así su idea, sino que nos retiene de ello alguna asociación de ideas inevitable, en la mayoría de los casos a consecuencia de alguna semejanza que se nos impone: por ejemplo, la del mono con el hombre; y por eso no podemos concebir la idea de ese animal sino solamente ver la caricatura de un hombre. Así parece actuar también la semejanza del sapo con el excremento y el lodo: no obstante, eso no basta para explicar la ilimitada repugnancia y hasta el espanto y el horror que invaden a algunas personas a la vista de esos animales, como a otras ante las arañas: más bien, eso parece tener su razón en una relación más profunda, metafísica y misteriosa. Con esa opinión concuerda la circunstancia de que precisamente esos animales se suelen emplear para las curas simpatéticas (y maleficios), es decir, para fines mágicos. Por ejemplo, la fiebre se cura por medio de una araña encerrada en una cáscara de nuez que se coloca en el cuello del enfermo hasta que aquella ha muerto; o, en el caso de un gran riesgo de muerte, se pone un sapo en la orina del enfermo dentro de un tarro bien cerrado, y al dar las doce del mediodía se encierra en la bodega de la casa. Sin embargo, la lenta tortura de tales animales exige de la justicia eterna una expiación: esto a su vez ofrece una explicación de la creencia de que quien practica la magia vende su alma al diablo.

§ 214

Desde hace tiempo se sabe que toda obra destinada a fines humanos, es decir, cualquier utensilio o edificio, para ser bello ha de tener un cierto parecido con las obras de la naturaleza: pero se yerra al pensar que ese parecido tiene que ser directo y encontrarse inmediatamente en las formas; de modo que, por ejemplo, las columnas

han de representar árboles o miembros del cuerpo humano, los vasos han de tener forma de molusco, de caracol o de cáliz de flor, y siempre han de tener el aspecto de formas vegetales o animales. Antes bien, aquella semejanza no debe ser directa sino simplemente indirecta; es decir, no ha de hallarse en las formas sino en el carácter de las formas, que puede ser el mismo aun dentro de la total diversidad de estas. En consecuencia, los edificios y utensilios no deben estar copiados de la naturaleza sino creados en el espíritu de esta. Eso se muestra en que cada cosa y cada parte corresponden a su fin de forma tan inmediata que lo ponen enseguida de manifiesto al alcanzarlo por el camino más corto y de la forma más simple. En efecto, esa funcionalidad manifiesta constituye el carácter del producto natural. Ciertamente, en este la voluntad actúa desde dentro y se ha apoderado por completo de la materia, mientras que en la obra humana, al actuar desde fuera, para alcanzar su propósito y expresarse necesita la mediación de la intuición e incluso de un concepto del fin de la cosa, y luego ha de someter una materia ajena, es decir, tal que en origen expresa otra voluntad; aun así, aquí puede mantenerse el carácter del producto natural. | Eso es lo que muestra la arquitectura antigua en la exacta adecuación de cada parte o miembro a su fin inmediato, manifestado así de forma ingenua, y en la ausencia de todo elemento inútil; ello, en oposición a la arquitectura gótica, que debe su apariencia enigmática y misteriosa a los múltiples ornamentos y accesorios inútiles, en la medida en que les atribuimos una finalidad desconocida para nosotros; o también en contra de cualquier estilo arquitectónico totalmente desnaturalizado que, afectando originalidad, juega con los medios del arte, cuyos fines no comprende, y emplea toda clase de rodeos innecesarios y de arbitrariedades juguetonas. Lo mismo vale de los vasos antiguos, cuya belleza se debe a que expresan de forma tan ingenua aquello que están destinados a ser y hacer; y lo mismo vale de todos los demás utensilios de los antiguos: uno siente que si la naturaleza produjera vasos, ánforas, lámparas, mesas, sillas, cascos, escudos, armaduras, etc., tendrían ese aspecto. En cambio, véanse las vasijas de porcelana lujosamente doradas, así como los trajes de mujer, etc., de la época actual que, al cambiar el estilo de la Antigüedad ya establecido por el infame estilo rococó, ha puesto en evidencia su miserable espíritu y ha marcado su frente a hierro candente para todo el futuro. Pues algo así no es de ninguna manera una pequeñez, sino el sello del espíritu de esta época. Prueba de ello la ofrece su literatura, el deterioro de la lengua alemana a cargo de ignorantes emborronadores de tinta, que con insolente arbitrariedad tratan como vándalos las obras de arte; y se les permite hacerlo impunemente.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.



II.- Reproductibilidad técnica

En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos. Hubo, en efecto, imitaciones, y las practicaron lo mismo discípulos para ejercitarse en el arte, maestros para propagar sus obras y también terceros con ambiciones de lucro. Comparada con la imitación, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la historia, con largos intervalos pero con intensidad creciente. Con el grabado en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente; lo fue por largo tiempo antes de que la escritura llegara a hacerlo tan bien gracias a la imprenta. Son conocidas las enormes transformaciones que la imprenta, la reproducción técnica de la escritura, ha suscitado en la literatura. Y ellas son tan sólo un caso especial, sin duda particularmente importante, de un fenómeno que se considera aquí a escala histórica universal. Al grabado en madera se suman, en la edad media, el grabado en cobre y el agua fuerte, así como, a comienzos del siglo XIX, la litografía.

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un nivel completamente nuevo. El procedimiento mucho más conciso que diferencia a la transposición del dibujo sobre una plancha de piedra respecto del tallado del mismo en un bloque de madera, o de su quemadura sobre una plancha de cobre, dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado no sólo en escala masiva (como antes), sino en creaciones que se renovaba día a día. Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma. Comenzó a mantener el mismo paso que la imprenta. Era ya en estos comienzos, pocos decenios después de la invención de la litografía, sería superada por la fotografía. Con ésta, la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligaciones que recayeron entonces exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes

se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla. Si en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido fue emprendida a finales del siglo pasado.

III.- Autenticidad

Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar. La huella de las primeras sólo puede ser reconocida después de un análisis químico o físico al que una reproducción no puede ser sometida; la huella de las segundas es el objeto de una tradición cuya reconstrucción debe partir del lugar en que se encuentra el original.

El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy. Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular se califica de falsificación, no puede hacerlo en cambio frente a la reproducción técnica. La razón de esto es doble. En primer lugar, la reproducción técnica resulta ser más independiente del original que la reproducción manual. Ella puede, por ejemplo, resaltar en la fotografía aspectos del original que son asequibles a la lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no lo son al ojo humano; puede igualmente, con la ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o el uso del retardador, atrapar imágenes que escapan completamente a la visión natural. Esto por una parte. Puede además, por otra, poner la réplica del original en ubicaciones que son inalcanzables para el original. Hace, sobre todo, que ella esté en posibilidad de acercarse al receptor, sea en forma de una fotografía o de una reproducción de sonido grabada en disco. La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación.

Por lo demás, aunque estas nuevas condiciones pueden dejar intacta la consistencia de la obra de arte, desvalorizan de todos modos su aquí y ahora. Es algo que no afecta solamente a la obra de arte; puede afectar también, por ejemplo, a un paisaje que en una película pasa de largo ante el espectador; sin embargo, se trata de un proceso que toca en el objeto de arte un núcleo sensitivo tan susceptible como no lo hay en ningún objeto natural. Ese núcleo es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico. Cuando se trata de la reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo -el carácter de testimonio histórico- se tambalea, puesto que se basa en la primera. Sólo él, sin duda; pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición.

Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte.

IV.- La destrucción del aura

Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana -el medio en que ella tiene lugar- está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica. La época de la invasión de los bárbaros, en la que surgió la industria cultural de la Roma tardía y se ilustró el Génesis de Viena, no sólo tenía un arte diferente del de la antigüedad sino también una percepción diferente. Riegl y Wickhoff, los académicos de la escuela de Viena que se opusieron al peso de la herencia clásica bajo el que había estado enterrado aquel arte, fueron los primeros en llegar a la idea de sacar del mismo conclusiones acerca de la organización de la percepción en el tiempo en que tuvo vigencia. Aunque fueron descubrimientos de gran importancia, tuvieron sin embargo el límite que les impusieron sus autores, quienes se contentaron con señalar la rúbrica formal que fue propia de la percepción en la época de la Roma tardía. No intentaron -y tal vez no podían esperar hacerlo- mostrar los trastornos sociales que encontraban expresión en estas transformaciones de la percepción. En la época actual, las condiciones para una comprensión de este tipo son más favorables. Ahora es posible no sólo comprender las transformaciones del medium de la percepción de las que somos contemporáneos como una decadencia del aura, sino también mostrar sus condiciones sociales.

¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.

Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama. Con ayuda de esta descripción resulta fácil entender el condicionamiento social de la actual decadencia del aura. Se basa en dos condiciones que están conectadas, lo mismo la una que la otra, con el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos [...] Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran en ésta tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquélla. La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único. Así como se manifiesta en el campo de lo visible aquello que en el campo de la teoría se presenta como un incremento en la importancia de la estadística. La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar.

V.- Ritual y política

El carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición. Y esta tradición, por cierto, es ella misma algo plenamente vivo, extraordinariamente cambiante. Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno. Algo, sin embargo, se les ofrecía a ambos de la misma manera: su unicidad, es decir, su aura. El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual. Éste puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza. El servicio prozano a la belleza que se generó en el Renacimiento ha estado vigente tres siglos; pasado este período, la primera conmoción grave que ha llegado a afectarlo permite reconocer claramente esos fundamentos. En efecto, cuando el surgimiento de la fotografía -el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible ignorar, éste reacciona con la doctrina de *l'art pour l'art*, que es una teología del arte. De ésta derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechaza no sólo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo.

A una reflexión que tiene que ver con la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica le es indispensable reconocer el valor que les corresponde a estas interconexiones. Pues ellas preparan un conocimiento que aquí es decisivo: por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad. De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.

VI.- Valor de culto y valor de exhibición

Sería posible exponer la historia del arte como una disputa entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte, y distinguir la historia de su desenvolvimiento como una sucesión de desplazamientos del predominio de un polo a otro de la obra de arte. Estos dos polos son su valor ritual y su valor de exhibición. La producción artística

comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas. El búfalo que el hombre de la Edad de Piedra dibuja sobre las paredes de su cueva es un instrumento mágico que sólo casualmente se exhibe a la vista de los otros; lo importante es, a lo mucho, que lo vean los espíritus. El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles para los sacerdotes en la celda; ciertas imágenes de la Virgen permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año; ciertas esculturas de las catedrales góticas no son visibles para el espectador al nivel del suelo. Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos. Un retrato en busto, que puede ser enviado de un lugar o a otro, tiene más probabilidades de ser exhibido que la estatua de un dios, que tiene su lugar fijo en el interior del templo. Lo mismo sucede con un cuadro si lo comparamos con el mosaico o el fresco que lo precedieron. Y aunque por sí misma una misa no estaba menos destinada a la exhibición que una sinfonía, de todos modos la sinfonía apareció en un momento en que su capacidad de ser exhibida prometía ser mayor que la de una misa.

Con los diferentes métodos de su reproducción técnica de la obra de arte, su capacidad de ser exhibida ha crecido de manera tan gigantesca, que el desplazamiento cuantitativo entre sus dos polos la lleva a una transformación parecida a la de los tiempos prehistóricos, que invierte cualitativamente su consistencia. En efecto, así como en los tiempos prehistóricos la obra de arte fue ante todo un instrumento de la magia en virtud del peso absoluto que recaía en su valor ritual -un instrumento que sólo más tarde fue reconocido en cierta medida como obra de arte-, así ahora, cuando el peso absoluto recae en su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas, entre las cuales destaca la que nos es conocida: la función artística -la misma que más tarde será reconocida tal vez como accesoria-. De lo que no hay duda es de que el cine es actualmente el hecho que más se presta para llegar a esta conclusión. También es indudable que el alcance histórico de este cambio de función de arte -que se presenta de la manera más adelantada en el cine- permite que se lo confronte no sólo formal sino también materialmente con la época originaria del arte.

Al servicio de la magia, el arte de los tiempos prehistóricos conserva ciertas propiedades que tienen utilidad práctica. Que la tienen, probablemente, en la ejecución de operaciones mágicas (tallar la figura de un ancestro es en sí mismo un procedimiento mágico), en la prefiguración de las mismas (la figura del ancestro fortalece la capacidad sobrenatural del que la mira). Los objetos con este tipo de propiedades ofrecían imágenes del ser humano y su entorno, y lo hacían en obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya técnica sólo existe si está confundida con el ritual. Se trata por supuesto de una técnica atrasada si se le compara con la de las máquinas. Pero esto no es lo importante para una consideración dialéctica; a ésta le interesa la diferencia tendencial entre aquella técnica y la nuestra, diferencia que consiste en que mientras la primera involucra lo más posible al ser humano, la segunda lo hace lo menos posible. En cierto modo, el acto culminante de la primera técnica es el sacrificio humano; el de la segunda está

en la línea de los aviones teledirigidos, que no requieren de tripulación alguna. Lo que guía a la primera técnica es el “de una vez por todas” (y en ella se juega o bien un error irremediable o bien un sacrificio sustitutivo eternamente válido). Lo que guía a la segunda es, en cambio, el “una vez no es ninguna” (y tiene que ver con el experimento y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos). El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego.

Seriedad y juego, rigor y desentendimiento aparecen entrelazados entre sí en toda obra de arte, aunque en proporciones sumamente cambiantes. Con ello está dicho que el arte se conecta lo mismo con la segunda técnica que con la primera. De todos modos es preciso observar aquí que es muy discutible caracterizar la finalidad de la segunda técnica como el “dominio sobre la naturaleza”; sólo la caracteriza si se la considera desde el punto de vista de la primera técnica. La intención de la primera sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada. Esto vale en especial para el cine. El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día.

Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica.

“II. El objeto de la Estética”

Sánchez Vázquez, Adolfo, (1992) *Invitación a la Estética*. Grijalbo



La primera tarea que se plantea a cualquier rama del saber es la de precisar su objeto de estudio. Para la Estética, como puede deducirse del capítulo anterior, se trata de una tarea escabrosa. Y seguirá siéndolo mientras no se esclarezca el significado de términos fundamentales como los de "bello", "estético" y "arte" que entran reiteradamente, a lo largo de su historia, en su definición. Ahora bien, aunque a dicho esclarecimiento dedicaremos gran parte de nuestro trabajo, no podríamos ni siquiera iniciar este si no partiéramos, como en cierto modo hemos partido ya, de un uso de dichos términos con un significado provisional. Ciertamente, este significado se halla sujeto a las conclusiones definitivas a que lleguemos en nuestra investigación.

Reafirmando sin embargo lo ya expuesto, aunque en forma preliminar y provisional, podemos reconocer que existe un mundo específico de relaciones humanas con la realidad y, por tanto, un tipo de objetos, procesos o actos humanos, que reclaman justamente por su especificidad un estudio particular: el que corresponde llevar a cabo, precisamente, a la Estética.

Aunque en el pensamiento occidental encontramos reflexiones estéticas desde hace ya veinticinco siglos, esta disciplina —como saber autónomo y sistemático— apenas tiene dos siglos y medio de existencia, sí consideramos como acta de nacimiento la publicación de la *Aesthetica* de Baumgarten en los años 1750-1758. Sin embargo, desde los albores de la filosofía en la antigua Grecia hasta nuestros días, rara es la doctrina filosófica que no consagre cierto espacio a los problemas estéticos. Y en nuestra época, aunque la Estética se concibe predominantemente como una disciplina filosófica, se abre paso el empeño de hacer de ella una ciencia, ya sea como teoría general del arte o como una ciencia particular, empírica. Pues bien, a la vista de este diverso y rico caudal teórico que se ha ido acumulando desde la Antigüedad griega, ¿por qué no interrogar a la historia del pensamiento estético, de inspiración filosófica o científica, a fin de delimitar el objeto de estudio de la Estética? Esto es precisamente lo que haremos a continuación, examinando las concepciones básicas de la Estética, que afloran históricamente, para poder llegar así a una conclusión acerca de su objeto.

La Estética como filosofía de lo bello

La concepción más venerable de la Estética filosófica en este punto es la que pone a lo bello en el centro de sus reflexiones. Pero como ya reconocía Platón (en *Hippias mayor*) "lo bello es difícil", y lo es sobre todo si se pregunta, cómo hace él, no "qué cosa es bella, sino *qué es lo bello*". Así pues, al definir la Estética como filosofía o ciencia de lo bello, la dificultad consiste precisamente en definir el concepto que entra en esa definición. Para Platón, lo bello es lo bello en sí, perfecto, absoluto e intemporal. Esta concepción no es sino la aplicación de su doctrina metafísica de las ideas. La belleza es sólo una idea y como tal existe, con una realidad suprasensible, independientemente de las cosas bellas, empíricas, sensibles, que sólo son bellas en cuanto que participan de la idea. La belleza, dice también Platón en *El banquete*, "existe por sí misma, uniforme siempre y tal que las demás cosas bellas lo son porque participan de su belleza, y aunque ellas nazcan o perezcan, ella nada gana ni pierde ni se inmuta". En cuanto al contenido de lo bello, Platón insiste sobre todo en un rasgo que toma de los pitagóricos, cuando dice (en *El sofista*): "Nada que sea bello lo es sin proporción." A la tesis platónica de la belleza en sí, ideal y suprasensible, gracias a la cual las cosas empíricas, sensibles, son bellas, Aristóteles contrapone la tesis de lo bello en las cosas empíricas, pero siguiendo a su maestro, distingue entre los componentes reales de la belleza la proporción de las partes. A estos componentes agrega los de simetría y extensión, y en relación con ellos, los de orden y límite. De Platón y Aristóteles deriva la teoría general de la belleza, en que se centran las concepciones estéticas posteriores y que con diferentes modulaciones se extenderán hasta el siglo XVIII. La Estética cristiana y medieval (con San Agustín, Hugo de San Víctor, Alberto Magno, Tomás de Aquino) insistirá en que la belleza es medida y forma, orden y proporción. Y el Renacimiento (con Alberti y Lomazzo) hará suyo asimismo el concepto clásico de belleza al definirla como "consonancia e integración mutua de las partes". Todavía en los siglos XVII y parte del XVIII, seguirá imperando esta teoría clásica de lo bello, compartiendo asimismo el objetivismo que la caracteriza desde un principio: lo bello como cualidad de las cosas, de la realidad (ideal o empírica), independientemente de la relación que los hombres mantengan con aquéllas.

En los tiempos modernos, particularmente desde el siglo XVIII, la determinación de lo bello como eje de la reflexión estética se desplaza del objeto al sujeto. A lo largo del siglo XVIII, los ingleses Hutcheson, Hume, Burke y Adam Smith acentúan la dimensión subjetiva de lo bello. La belleza, afirma Hutcheson, no es una cualidad objetiva de las cosas sino una percepción de la mente. Hume sostiene que la belleza sólo existe en la mente del que la contempla. Posteriormente, encontramos el elemento subjetivo de lo bello como atributo de la "naturaleza humana" en la Estética de la Ilustración, o como producto de la conciencia del hombre, ya sea en el sentido idealista trascendental de Kant, ya sea en el psicologista de los teóricos alemanes de la *E'm/ühlung* ("empatía" o "proyección sentimental"). Lo bello en todas estas concepciones no estaría en el objeto, como una cualidad suya, sino en la actitud del sujeto hacia el objeto, que sólo por ella y no por sí mismo se consideraría bello. Las posiciones objetivistas y subjetivistas llenan la historia del pensamiento estético — particularmente la primera—, casi a lo largo de veintidós siglos. Se ha pretendido

superarlas en diversos momentos de esa historia, y especialmente en nuestra época, como una relación peculiar entre sujeto y objeto. Tal es la posición que nosotros sustentamos, pero referida no sólo a lo bello, sino a todo lo estético.

Pero, volviendo al punto que en este momento nos interesa, vemos que en todas las doctrinas señaladas y, cualquiera que sea el modo como se concibe.—en un sentido ideal o real, objetivo o subjetivo, al margen del hombre o en su relación peculiar con la realidad— lo bello está en el centro de las reflexiones estéticas. Y puesto que los objetos o la relación con ellos sólo interesa estéticamente por la belleza inherente, o por el sentido de lo bello que despiertan en los sujetos que los contemplan, la Estética, que estudia esos objetos o las actitudes hacia ellos, se define como ciencia de lo bello. Y en cuanto que se ocupa del arte, éste es para ella el arte bello, o la actividad humana productora de belleza.

Tenemos, pues, la Estética como ciencia de lo bello. Las dificultades de esta definición derivan precisamente del lugar central que en ella ocupa lo bello. Fuera de él queda lo que no se encuentra en las cosas bellas: no sólo su antítesis —lo feo—, sino también lo trágico, lo cómico, lo grotesco, lo monstruoso, lo gracioso, etcétera; es decir, todo lo que, sin ser bello, no deja de ser estético. Es evidente que podemos entrar en una relación estética con los objetos en que se dan esos rasgos, aunque éstos no sean los propios de lo bello; y es evidente asimismo que, con respecto a ellos, adoptamos un comportamiento específico en cada caso, que no se identifica con el que mostramos ante los objetos bellos. Por otro lado, si fijamos la atención en lo bello tal como lo encontramos en el templo el Partenon, o en la escultura La victoria de Samotracia, en la Gioconda de Leonardo, en un retrato de David, en un cuarteto de Vivaldi o en una sinfonía de Mozart, en un soneto de Garcilaso o en un poema de Juan Ramón Jiménez, es decir, lo bello en sentido clásico o clasicista, no podríamos hacer entrar en este concepto la escultura prehispánica Coatlicue, el cuadro de Goya Saturno devorando a sus hijos, el de Rembrandt El buey desollado, o la obra musical de Schönberg Los supervivientes de Varsovia.

Y si extendemos el concepto, en el primer caso, hasta abarcar todas las modalidades de lo estético (lo trágico, lo cómico, lo sublime, etcétera) o, en el segundo, todas sus manifestaciones artísticas, lo bello acabará por perder su contenido propio. Y lo perderá respectivamente por exceso, al convertirse en todo lo estético; o por defecto, como modalidad clásica, o al excluir del arte las formas no clásicas de lo bello.

Ahora bien, sí cabe afirmar que todo lo bello es estético, no todo lo estético es bello. La esfera de lo estético, como hemos señalado y como mostraremos más detenidamente al ocuparnos de las categorías estéticas, es más amplia que la de lo bello. A su vez, en el arte no puede reducirse a su versión clásica o clasicista, aunque ésta haya dominado la escena artística en Occidente durante más de veinte siglos. Pero sí esto es así, lo bello no puede constituir el concepto central en la definición de la Estética, ya que ésta resultaría limitada, al excluir de su objeto de estudio lo estético no bello; o insuficiente, al considerar lo bello en una sola forma histórica, determinada de arte: el clásico o clasicista. Por otra parte, cuando se concibe lo bello al modo idealista, metafísico, esto obliga a cargar con las premisas correspondientes: el reino

de las ideas en Platón, lo absoluto en Schelling o la idea absoluta en Hegel. Pero entonces la Estética se convierte en un apéndice o ilustración de la metafísica. De modo semejante, cuando se hace de lo bello un producto de nuestra conciencia, ya sea en el sentido trascendental de Kant, o el psicológico de la teoría de la *Einfühlung* ("empatía" o "proyección sentimental"), la Estética pasa a ser una rama de la filosofía idealista subjetiva o un capítulo de la psicología.

Finalmente, a las dificultades que presenta —como acabamos de ver— la introducción de lo bello como concepto central en la definición de la Estética, hay que agregar las que plantea la práctica artística misma. Si bien es cierto —como ya hemos subrayado— que durante siglos la belleza ha presidido la creación artística, no siempre ha sido así a lo largo de la historia del arte. Y no lo es, sobre todo, en la época contemporánea. ¿Dónde está la belleza en *El grifo* de Edvard Munch en el que la figura humana se deforma hasta hacerse expresión insospechada de un terror sin límites? Pero los artistas de vanguardia no sólo la dejan a un lado en sus obras, sino que la desacreditan y combaten abiertamente. "La belleza ha muerto", proclama el dadaísta Tristan Tzara en 1918, reafirmando la sentencia que el poeta Apollinaire habla dictado en 1913: "La belleza, ese monstruo, no es eterno." Pero si no hay un arte bello, y los propios artistas se disponen a enterrar la belleza, ¿cómo podría la Estética convertirla en objeto central de su reflexión? En suma, si la Estética no puede dejar de tener presente la historia real, y si otros valores estéticos desplazan al de lo bello, no puede hacer de éste su objeto central. En consecuencia, hoy menos que nunca, cuando el arte y los artistas lo arrojan por la borda después de haberle rendido culto durante siglos, la Estética no puede definirse como la ciencia de lo bello.

La Estética como filosofía del arte

Las dificultades anteriores se eluden, al parecer, al desplazar de la belleza al arte el concepto central de su definición. La Estética se convierte entonces en la filosofía del arte. Lo estético o lo bello deja de interesar como problema especial o exclusivo, y la atención se concentra allí donde uno y otro se dan: en el arte. En la época contemporánea, Hanslick, Fiedler, Semper, Worringer, Croce, Roger Fry, Clive Bell, Veléry, Souriau, Ingarden o Susanne Langer reflexionan fundamentalmente no sobre la esencia de lo bello, sino sobre el arte. La Estética es, para ellos, ante todo, una filosofía o teoría del arte. En favor de esta concepción milita el papel privilegiado que, desde el Renacimiento, se atribuye al arte en el universo estético. En verdad, sólo desde entonces, comienza a ser considerado por su significado propiamente estético. Es decir, como una región propia, autosuficiente, y no por sus servicios a los poderosos del cielo o la tierra. En otros tiempos las estatuas góticas, por ejemplo, se veían ante todo como medios para invocar a una divinidad; no se las veía como "obras de arte". Ahora bien, para que el arte fuera reconocido como una actividad humana autónoma, era preciso que al hombre se le reconociera la capacidad creadora que antes sólo se atribuía a Dios. Y esto es lo que sucede en el Renacimiento, en la sociedad burguesa que comienza a tomar forma en las repúblicas italianas del siglo XV, como la de Florencia.

El artista con su personalidad propia, original y creadora empieza a adquirir, desde entonces, verdadera carta de ciudadanía y a distinguirse del artesano. Todo ello es inseparable del humanismo burgués, renacentista, que afirma la autonomía del hombre ante Dios y la naturaleza. El artista conquista, a la vez, su autonomía — especialmente en la pintura— en la medida en que ésta obtiene su reconocimiento entre las artes liberales y se distingue de las artes mecánicas, manuales o serviles. Los artistas afirman así su distinción respecto de los artesanos. Y para subrayarla hacen hincapié —como hace Leonardo— en que "la pintura es cosa mental"; o sea, una actividad intelectual no física y, además, creadora. Ciertamente hasta el siglo xvm la autonomía del arte no será reconocida explícitamente. Justamente en el año 1762 aparece la palabra "arte" en el Diccionario de la Academia Francesa con un significado diferente al de los oficios. Y el arte al que se le da este significado propio es el que se asocia a la belleza. Por ello, al fundarse la Academia Francesa de las Bellas Artes, se recurrirá justamente a esta expresión "bellas" para calificar a las artes.

Y precisamente en el mismo siglo en que se reconoce la autonomía del arte, como arte bello, y en que se le distingue como tal de la artesanía, de los oficios, nace también a mediados del siglo XVIII, con Baumgarten, la Estética como disciplina filosófica autónoma. Y, en concordancia con todo ello, en la medida en que se eleva no sólo su autonomía sino su preeminencia en el universo estético, el arte pasa a ocupar el lugar central en las disquisiciones estéticas. Difícilmente podía haberlo ocupado antes, cuando sólo existía con una doble condición servil: a) como medio o instrumento de una finalidad ajena, al servicio de los hombres o los dioses, y b) como una actividad propia de artesanos o siervos y, por tanto, con un estatus ideológico y social inferior para los artistas.

Pero al cambiar la posición social y cultural del arte, y adquirir cada vez más —desde el Renacimiento hasta nuestra época— una posición central, y a veces exclusiva en el universo estético, se afirma también la tendencia a hacer de la Estética una filosofía o teoría que pone al arte en el centro de su reflexión.

No podemos dejar de reconocer que este enfoque teórico de la Estética resulta más fecundo que el de las tradicionales filosofías de lo bello, que relegaban el arte a un lugar inferior. Así, para Platón la belleza artística estaba por debajo de la belleza suprema, ideal. Las obras de los pintores y escultores eran para él imitaciones (de las cosas reales que, a su vez, eran copias de las ideas).

Para San Agustín hay un arte supremo: el divino, del que es obra la naturaleza; el humano sólo opera con las formas cuyo modelo toma de Dios. Por otro lado, continuando la tradición griega que será impugnada en el Renacimiento, subraya el carácter servil del arte humano por servirse —como el trabajo físico— de la materia.

La aportación de la filosofía del arte está en haber centrado su atención en él, respondiendo al papel privilegiado que desde el Renacimiento tiene en Occidente. Ahora bien, aunque para la Estética el arte es un objeto de estudio fundamental, éste no puede ser exclusivo. Por importante que sea para ella, es sólo un modo del

comportamiento estético del hombre. La preminencia que alcanza el arte en la relación estética del hombre con el mundo, es un fenómeno histórico: surge y se desarrolla en Occidente desde los tiempos modernos. Pero la relación estética, como modo específico de apropiación humana del mundo, no sólo se da en el arte y en la recepción de sus productos, sino también en la contemplación de la naturaleza, así como en el comportamiento humano con objetos producidos con una finalidad práctico-utilitaria.

La definición de la Estética como filosofía del arte es, pues, doblemente limitativa: no sólo restringe el campo de lo estético a lo artístico, sino también el del arte a su lado estético. Fuera de su atención quedan los nexos del arte con otras actividades humanas (moral, filosofía, política, economía, etcétera), así como la vinculación de todo el campo artístico (no sólo su producción, sino también su distribución y consumo) con la sociedad en que se da y con las diversas relaciones sociales que lo condicionan. En esta concepción, el arte aparece dotado de una esencia estética que corresponde, a su vez, a una esencia abstracta e inmutable del hombre. Por otro lado, esa esencia estética suele identificarse con lo bello, entendido por añadidura como lo bello clásico. De este modo, los productos artísticos de otras sociedades, no occidentales y no sujetos a los cánones clasicistas difícilmente pueden llamar la atención de dicha filosofía del arte. En suma, se trata de una teoría estrecha ante la amplitud del universo estético, y unilateral, dada la complejidad e historicidad del arte.

Estética y Ciencia del arte

Manteniendo el arte como objeto de sus reflexiones, pero tratando de hacer frente a su complejidad e historicidad, se han elaborado, en el presente siglo, diversas teorías que se agrupan bajo la denominación común de "Ciencia general del arte", o más escuetamente "Ciencia del arte". Entre sus exponentes más destacados figuran los estetas alemanes Emil Ullitz y Max Dessoir. Lo que diferencia a esta teoría de la filosofía del arte no es tanto su objeto, ya que es el mismo —el arte—, sino el modo de concebirlo. Ya no se tiende a verlo por un solo lado, el estético, sino en todos sus aspectos y relaciones.

La clave de bóveda de esta concepción es la distinción de lo estético y lo artístico. Estético es lo que puede suscitar una percepción desinteresada; lo artístico comprende los valores diversos que se revelan en la obra de arte, comprendido también el valor estético. Gracias a esta distinción, que es de origen kantiano, la Ciencia del arte puede considerar una obra artística determinada, o el arte de diferentes épocas o pueblos, tomando en cuenta sus valores no propiamente estéticos: religiosos, morales, nacionales o sociales. Se libera así al arte de su sujeción a la belleza y, más precisamente, de la belleza clásica. Con ello, la Ciencia del arte se aleja, al parecer, de las estéticas tradicionales que, como dice Worringer, se reducen a estéticas del arte clásico. Al mismo tiempo, las investigaciones impulsadas por esta ciencia pueden extenderse —como hace el propio Worringer con el arte gótico y el arte egipcio— a manifestaciones artísticas alejadas del ideal clásico.

La distinción de lo estético y lo artístico da lugar a dos disciplinas independientes que se reparten uno y otro ámbito de estudio: la Estética y la Ciencia del arte. Con base en esta distinción, la Ciencia del arte considera la obra artística no sólo por su lado estético, sino como un todo que incluye valores extraestéticos. Esto constituye una contribución importante con respecto a las estéticas tradicionales y, en particular, las de cuño clasicista, interesadas exclusivamente en el momento estético. A diferencia de ellas, la Ciencia del arte toma en cuenta las manifestaciones artísticas de otros pueblos y de otros tiempos, ignoradas por dichas estéticas.

Pero, junto a esta aportación innegable, la distinción de lo estético y lo artístico —pieza fundamental de la Ciencia del arte— plantea dos tipos de cuestiones: una, sobre la naturaleza de los términos puestos en relación, y otra, sobre la relación misma. Lo estético lo conciben en definitiva como lo bello, y este concepto, a su vez, lo definen a la manera clásica, con lo cual caen en el mismo error que las doctrinas tradicionales que critican. Por ello, al ser inaplicable su concepto de lo estético a las manifestaciones artísticas no clásicas, separan el arte de la belleza o de lo estético en sentido estrecho. En cuanto a la relación entre lo estético y lo extraestético, aunque la Ciencia del arte llama legítimamente la atención sobre los valores extraestéticos incorporados a la obra artística, no acierta a establecer una relación intrínseca entre ambos aspectos. Como subraya Morpurgo-Tagliabuet en *La Estética contemporánea*, lo estético y lo extraestético se presentan más bien como externos, o en yuxtaposición. Estos teóricos —particularmente Uitz—, no llegan a ver que, de la misma manera que no existe lo estético "químicamente puro" sino lo estético "impuro", es decir, ligado indisolublemente a lo extraestético incorporado a la obra de arte, tampoco existen en ésta, plenamente puros, los valores nacionales, morales, religiosos o políticos; estos valores se dan fundidos en el todo estético en que se integran. Lo que significa, asimismo, que los valores extraestéticos por el hecho de darse como parte indisoluble de ese todo que es la obra de arte, sólo se dan estéticamente.

Esta vinculación, así como la existente entre lo estético y lo artístico, no excluye su distinción, puesto que lo estético no se agota en el arte: también se da en la naturaleza, en los objetos técnicos y los productos utilitarios. Por consiguiente, el arte no se agota en lo estético ya que tiene que contar con lo que de extraestético se incorpora a él. La necesidad de distinguir lo estético de lo artístico no justifica, pues, la distinción radical de Estética y Ciencia del arte, ya que lo artístico no puede prescindir del valor estético. La función estética es siempre indispensable en el arte, incluso aunque éste pueda asumir otros valores y cumplir otras funciones.

Una apropiación específica de la realidad como objeto de la Estética

De las dificultades que presentan las definiciones de la Estética que hemos examinado, se desprende la necesidad de buscar una nueva definición que tenga presente:

1. La distinción (no su separación radical) de lo estético y lo artístico; pero sin olvidar que, dado su carácter histórico, esa distinción es relativa.
2. originario de sensible (*aisthesis*) como un componente esencial de todo lo que consideramos estético: objetos, percepciones, valores, etcétera. (No es casual que, al fundarse esta ciencia en el siglo XVIII como conocimiento sensitivo, se le diera precisamente el nombre de Estética. Como no lo es tampoco que, en nuestros días, Xavier Rubén de Ventos la llame Teoría de la sensibilidad, rescatando así su significado originario.)
3. La extensión del concepto de estético a todos los objetos, procesos o actos que en condiciones determinadas muestran cualidades estéticas, trátase de aquellos que existen en la naturaleza al margen de la praxis humana o de los productos de su actividad práctica: en la artesanía, el arte, la técnica o la industria.
4. El estudio especial del arte en cuanto que, dentro del universo estético, ocupa para la cultura occidental desde los tiempos modernos un lugar prominente y privilegiado.
5. La atención en el arte no sólo por la esteticidad que comparte con las diversas regiones de objetos del universo estético, sino también por el complejo entramado de relaciones, que en él se dan, de lo estético y lo extraestético.
6. En concordancia con todo lo anterior: a) la consideración de lo estético sin reducirlo a lo artístico (lo que obliga a la Estética a salir del arte o a ir más allá de él), y b) el estudio de lo artístico sin reducirlo a lo estético (lo que exige a la Estética ocuparse no sólo de lo estético sino también de lo extraestético en el arte; o, más exactamente, a ocuparse del modo como se interrelacionan ambos aspectos y, por tanto, de cómo se integra estéticamente lo extraestético en ese todo complejo y unitario que es la obra artística).

Dando a lo estético su significado originario de cualidad sensible, aunque sin reducirlo a ella, y utilizando el término para designar un universo con múltiples regiones al que pertenece el arte, la estética caracteriza asimismo, con ese concepto, un comportamiento humano específico con la realidad. Ciertamente, los objetos de esa relación, así como el comportamiento hacia ellos, presentan unos rasgos específicos que los distinguen de otros objetos y comportamientos humanos.

Dentro de la Estética, como teoría general de todo aquello que calificamos de estético, tenemos un área especial de conocimiento —la teoría del arte— que se justifica por la preminencia —ya señalada— de su objeto en el universo estético. Pero el arte no es considerado aquí exclusivamente —como suelen hacer las filosofías del arte— por su lado estético, identificado tradicionalmente con lo bello, ni tampoco por lo artístico escindido de lo estético —como propugna la ciencia del arte—, sino que se ocupa de él en toda su complejidad, anclada ésta en un modo peculiar de interrelacionarse lo estético y lo extraestético. La Estética se ocupa también de lo estético no artístico, es decir de una amplia esfera de objetos elaborados por el hombre —productos artesanales, artefactos mecánicos o técnicos, artículos industriales o usuales en la

vida cotidiana— que, si bien responden a una finalidad extraestética, tienen también su lado estético.

Con base en todo lo anterior, y partiendo de supuestos que habrán de desarrollarse y fundamentarse a lo largo de nuestro trabajo, proponemos una definición de la Estética que incluya los dos conceptos fundamentales de lo estético y lo artístico; pero también —como acabamos de subrayar— lo estético no artístico. Y nuestra definición es ésta: la Estética es la ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con condiciones históricas, sociales y culturales en que se da.