

UMBERTO ECO

LA DEFINICION DEL ARTE



NOVOCURSO

EDICIONES MARTINEZ ROCA, S. A.

La definición del arte

Umberto Eco

La definición del arte

Ediciones Martínez Roca, S. A.

© 1968 U. Mursia - Milano - Italia
© 1970 Ediciones Martínez Roca, S. A.
Gran Vía, 774, 7.º, Barcelona - 13
Depósito Legal: B. 36258 - 1983
ISBN 84-270-0069-3
Gráficas Diamante, Zamora, 83, Barcelona - 18

Impreso en España — Printed in Spain

Indice

INTRODUCCION	9
------------------------	---

Primera parte

ESTUDIOS HISTORICOS Y TEORICOS

La estética de la formatividad y el concepto de Interpretación	13
Función y límites de una sociología del arte	35
El concepto de «Gestalt» en la estética de Luigi Stefanini.	47
Notas sobre los límites de la estética	51
Estética india y estética occidental	65
La estética de Bayer: la cosa y el lenguaje	80
Historiografía medieval y estética teórica	102
El problema de la definición general del arte	127

Segunda parte

EL CONCEPTO DE FORMA EN LAS POETICAS CONTEMPORANEAS

<u>El problema de la obra abierta</u>	157
Necesidad y posibilidad en las estructuras musicales	165
Fotos de paredes	187
Cine y literatura: la estructura de la trama	194
Los colores del hierro	201
Función progresiva de la pintura moderna	214
Arte programado	223
Experimentalismo y vanguardia	229
Dos hipótesis sobre la muerte del arte	250

Tercera parte

PROBLEMAS DE METODO

La Investigación Interdisciplinal	271
Un balance metodológico	278

Introducción

Los capítulos del presente volumen recogen textos escritos entre 1955 y 1963. Terminan en esta fecha porque los estudios de la segunda parte anuncian, acompañan o comentan las investigaciones contenidas en *Opera Aperta*, que es de 1962. A partir de esta fecha mi trabajo se ha centrado en las relaciones entre estética y comunicaciones de masa (véase *Apocalittici e Integrati*) para terminar orientándose —fase actual de mi trabajo de investigación— en torno a una temática de la comunicación tratada con instrumentos semiológicos. La tercera parte de este volumen, *Problemas de método*, comprende dos artículos de 1963, que pueden interpretarse al mismo tiempo como un balance y como una introducción al trabajo que estoy realizando en la actualidad y que ha hallado su expresión más reciente en *La Struttura Assente*, 1968.

En la primera parte se recogen escritos históricos y teóricos. Los primeros acusan la influencia de las experiencias historiográficas adquiridas en mis primeras investigaciones acerca de la estética medieval (*Il problema estetico in San Tommaso*, escrito en 1954 y publicado en 1956, y *Sviluppo dell'estetica medievale*, obra de 1959). Los escritos teóricos, por el contrario, a través del examen de diversas posiciones estéticas contemporáneas, tienden a una discusión del concepto de arte.

El problema de la definición del arte —sin embargo— no

constituye simplemente el tema explícito del último ensayo de la primera parte, ni aparece únicamente presente en el examen de la estética de algunos filósofos contemporáneos: vuelve a aparecer, en su forma más problemática, en los estudios de la segunda parte, donde las nociones teóricas se ponen a prueba frente a las poéticas de vanguardia, allí donde aparentemente desaparecen todas las definiciones teóricas expuestas hasta hoy por la estética. El ensayo final de la segunda parte, *Dos hipótesis sobre la muerte del arte*, trata, en efecto, de demostrar cómo los instrumentos utilizados por la estética especulativa pueden servir todavía para «poner en forma» las manifestaciones más extremas del arte experimental de nuestros días. Así, discutiendo las formulaciones de la estética teórica y enfrentándolas a las instancias de las nuevas poéticas, el objeto de este libro más que «la definición del arte» es «el problema de la definición del arte».

No es casual el hecho de que el presente volumen comience con un examen de la estética de Luigi Pareyson (o, al menos, de la fase de su pensamiento que culmina en *Estética - Teoria della formatività*): en realidad todos los estudios de esta obra acusan las influencias del clima intelectual en el que he vivido, en torno a la Escuela de Estética de Turín, y documentan de diversas formas la asimilación, a través de los inevitables acentos personales, de los temas de la estética de la formatividad.

U. E.

Primera parte

**Estudios históricos
y teóricos**

La estética de la formatividad y el concepto de interpretación

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

Una concepción del arte como *hacer*, hacer concreto, empírico, industrial, en un contexto de elementos materiales y

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

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

En el contexto de este fenómeno la «estética de la formatividad» de Luigi Pareyson¹ ocupa un lugar destacado, tanto por la amplitud del intento como por la forma característica con que el autor (sin dejar de mantener un diálogo vivo con los temas de la estética idealista italiana) asume los resultados y las aportaciones de gran parte de los estudios extranjeros contemporáneos; y al mismo tiempo saca provecho de esas experiencias concretas de trabajo que son las poéticas y que, aunque constituyen el programa operativo de un artista o de un crítico (con lo que resultan incapaces de explicarnos el concepto del arte en general y la obra misma de los demás artistas, lo cual es tarea de la estética, en cuyo seno todas las poéticas hallan su justificación), ofrecen, sin embargo, un precioso repertorio de perspectivas, indicaciones, experiencias artísticas vividas,

1. Esbozada en una serie de ensayos aparecidos entre 1950 y 1954 en la revista "Filosofia", la teoría de la formatividad halla su formulación orgánica en *Estetica - Teoria della formatività*, Turin, ed. de "Filosofia", 1954; 2.ª ed. Bologna, Zanichelli, 1960.

ofreciendo por ello al filósofo un material indispensable de elaboración.

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

1. *La formatividad*

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

Al ser toda formación un acto de invención, un descubrimiento de las reglas de producción de acuerdo con las exigencias de la cosa que ha de realizarse, queda, por consiguiente, afirmado el carácter intrínsecamente artístico de toda realización humana. Revalorizada la dimensión artística de toda producción de formas, surge, a pesar de todo, la necesidad de hallar un principio de autonomía que diferencie la formación de la obra de arte de cualquier otro tipo de formación. La filosofía idealista crociana, definiendo el arte como intuición del sentimiento, había claramente afirmado cómo, por consiguiente, aquél no era moral ni era conocimiento: Pareyson, por el contrario, parte de un concepto personalista de unitotalidad de la persona, la cual especifica, en cada ocasión, su actividad formante en dirección especulativa, práctica, artística, permaneciendo siempre —unitariamente— pensamiento, moralidad, formatividad: «Sólo una filosofía de la persona es capaz de resolver el problema de la unidad y distinción de las diferentes actividades, ya que explica, en base al carácter indivisible y a la iniciativa de la persona, cómo toda operación exige siempre tanto la espe-

cificación de una actividad como la concentración de todas las demás: si el actuar perteneciera al espíritu absoluto, no existiría diferencia entre las diferentes actividades y todas se reducirían a una sola». Por ello, del mismo modo que en una operación especulativa interviene el compromiso ético, la pasión de la investigación y un sabio carácter artístico que guía el proceso de la investigación y la disposición de los resultados, así en una operación artística interviene la moralidad (no como norma exterior de leyes vinculantes, sino como compromiso que hace concebir el arte como misión y deber, impidiendo concretamente a la formación el seguir otra ley que no sea la de la obra que ha de realizarse); por tanto interviene el sentimiento (pero no concebido como elemento exclusivo del arte, sino más bien como matiz afectivo que asume el compromiso artístico y en el cual se desarrolla); e interviene la inteligencia, como juicio continuo, vigilante, consciente, que preside la organización de la obra, control crítico que no es ajeno a la operación estética («apenas empieza a manifestarse la reflexión y el juicio —advertía Croce— el arte se disipa y muere...») y no es tampoco el soporte de la acción creadora, fase de reposo y reflexión heterogénea para un pretendido momento puramente fantástico; sino que es movimiento inteligente hacia la forma, pensamiento que tiene lugar *en el interior* de la operación formante y se orienta a la realización estética.

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

Estas afirmaciones, y la definición del arte como «pura formatividad», podrían originar equívocos, especialmente en el caso de que se asociara el término *forma* a rancias que-
rellas de forma-contenido o forma-materia: pero toda presunción de un estéril formalismo sucumbe cuando se refiere a un concepto de forma como organismo, cosa estructurada que en cuanto tal lleva a la unidad elementos que pueden ser

sentimientos, pensamientos, realidades físicas, coordinados por un acto que tiende a la armonía de esta coordinación, pero que procede de acuerdo con leyes que la obra misma —que no puede abstraerse de los mismos pensamientos, sentimientos, realidades físicas que la constituyen— postula y esboza en su hacerse.

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

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

2. *La materia del arte*

Un arte entendido como formación —para estudiar otro aspecto fundamental de la doctrina que estamos considerando— es un arte que no puede ignorar el carácter físico; la ilusión crociana de una figuración totalmente interior cuya extrinsecación física fuera un simple aspecto accesorio, dejaba virgen una de las zonas más ricas y fecundas del mundo de la creación. Croce unía inseparablemente la intuición a la expresión (y recordaba que no existe una imagen distinta del sonido o del color que puede expresarla; de forma que para él la imagen nacía ya como cuerpo expresado),

pero separaba la expresión de la *extrinsecación*. Como si la imagen pudiera surgir como sonido o color sin la existencia de un concreto ejercicio sobre la estructura física en formación como continua referencia, soporte y sugerencia. Por esto, contemporáneamente al florecimiento (y a pesar de la influencia) de la estética crociana, filósofos y artistas hacían objeto de un cuidadoso análisis el problema de la materia en el arte, de ese *diálogo con la materia* indispensable en toda producción de arte: en el que la presencia de la estructura física como resistencia permite avances, obstáculos, sugerencias de acción formativa.

Son estos los problemas que preocupan a Pareyson, analizando con agudeza esa actividad dialogal a través de la cual el artista, limitándose frente al obstáculo, halla su más auténtica libertad; porque de la confusión de las aspiraciones vagas pasa al problema concreto de las posibilidades del material con que se enfrenta, cuyas leyes va poco a poco traspasando al cuadro de una organización que las convierte en leyes de la obra. Análisis éste que se realiza en base a una amplia documentación de experiencias de artistas, que van desde Flaubert a Valéry y Strawinsky, con lo que la definición teórica nace de un precioso repertorio de soluciones formativas.

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

Nos acude ahora a la memoria una contraposición que Tilgher establecía entre Croce y Valéry: «Croce hace de la

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

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

3. La forma formante y el proceso formativo

Nos enfrentamos con el concepto de «forma formante» que introduce en la estética de Pareyson graves problemas filosóficos; y, prospectando un concepto de «obra» como guía *a priori* de la propia realización empírica, deja paso a numerosas discusiones de carácter metafísico, esa *metafísica de la figuración* a la que el autor se refiere en el transcurso de la obra. Llegados a este punto podría pensarse que, en el convencimiento de una legalidad autónoma de las formas, se anula la personalidad concreta de cada artista en particular: es muy fácil, en efecto, permanecer en un principio desorientados ante afirmaciones como aquélla según la cual la obra existe preliminarmente como «brotes», germen que ya lleva en sí posibilidades de expansión de una determinada forma, con lo que el brote es la obra *in nuce*. Pero la metafísica de la figuración aparece aquí equilibrada por el carácter «personalista» del pensamiento de Pareyson (hasta el punto de que este segundo aspecto prevalece decisivamente

sobre el primero): el brote es válido, asume todas sus posibilidades, se hace fecundo sólo en el caso de ser recibido, comprendido, asimilado por una persona. Una pincelada, un acorde musical, un verso (el primer verso de Valéry que determina todo el desarrollo del poema...), son brotes de formación que, por el solo hecho de ser y consistir como premisas de una posible figuración, presuponen un desarrollo orgánico de acuerdo con normas de coherencia; pero estos brotes resultan fecundos sólo en el caso de que el artista los asuma y haga suyos —y haga de la coherencia postulada por el brote su propia coherencia y de las diversas direcciones a las que éste puede virtualmente aspirar elija la más afín a él, con lo cual resultará la única realizable.

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

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

problemas crocianos acerca de la oposición entre «estructura» y «poesía», ya que todas las partes de la obra son consideradas no en función del organismo artístico como forma total, en el que los distintos «fragmentos» tienen valor «estructural» (y aquí utilizamos el término «estructura» como sinónimo de forma, de organismo artístico), porque también éstos gozan de la perfección y de la legalidad de la forma en la que intervienen.

En efecto lo que confiere una base unitaria a todo este planteamiento teórico es el presupuesto fundamental según el cual la forma, una vez autónoma y realizada, puede ser contemplada en su perfección sólo si se considera *dinámicamente*. Por otra parte, la contemplación estética no es de hecho más que una consideración activa que rehace el proceso que dio vida a la forma; la obra se nos da como narración definida de lo que fue su hacerse: «la forma es el mismo proceso en forma conclusiva e inclusiva y por lo tanto no es algo que pueda separarse del proceso del que es perfección, conclusión y totalidad». Es «memoria actual» y «re-evocación permanente» del movimiento productivo que le dio vida.

Sólo si se la considera dinámicamente la obra podrá ofrecerse como modelo para inaugurar una genealogía de estilos: modelo, no módulo, porque el módulo es esquema aceptado servilmente y engendra la afectación, mientras que el modelo es propuesta operativa que inspira operaciones siempre nuevas. Se justifica así el valor «operativo» de las escuelas, de los ejercicios de imitación, de las mismas preceptivas; como, por otra parte, la consideración dinámica de la obra explica los ejercicios de crítica comparada, histórica y filológica, las investigaciones de los antecedentes de la obra, investigación que no tiende a una reevocación erudita sino al esclarecimiento del proceso vivo por el cual la obra se hizo tal como aparece, para apuntar, por lo tanto, las razones dinámicas de su aparición.

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

Pero donde este presupuesto dinámico y progresivo resulta particularmente importante es en el planteamiento del concepto de interpretación. Concepto central en la estética de la formatividad, precisamente porque decide la integra-

ción entre un mundo de formas dotadas de legalidad autónoma —tanto el mundo de las obras humanas como el de las formas naturales— y la presencia de una actividad humana que no es sólo actividad formante sino también actividad interpretativa; hasta el punto de que un aspecto no puede separarse del otro, ni el concepto de forma puede comprenderse en toda su dimensión si no se pone en tela de juicio la relación entre la forma y el conocimiento que se tiene de ella.

La teoría de la interpretación es quizá la que ha suscitado las discusiones más vivas (las más polémicas, sin lugar a duda) sobre el tema de la estética de la formatividad² y esto por dos razones, una más accidental y exterior, pero la otra central, sin duda alguna.

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

Pero para comprender a fondo el desarrollo de este concepto será de gran utilidad seguirlo tal como se ha ido configurando poco a poco en el pensamiento de Pareyson, refiriéndose a aquella crítica de la noción crociana de interpretación publicada en 1953 y que fue después perfilándose definitivamente en la *Estética*³.

En aquel artículo Pareyson examinaba las opiniones de Croce aplicadas a la ejecución teatral y musical. Con res-

2. Citaremos la polémica con Mario Fubini aparecida en "Rivista di Estetica", mayo-agosto de 1957.

3. *Il concetto di interpretazione nell'estetica crociana*, publicado en "Rivista di Filosofia", III, 1953.

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

En primer lugar Pareyson —precisamente en base al principio crociano de unidad de las artes— observaba cómo el concepto de ejecución debía hacerse extensivo a todas las artes, porque ejecución era también la lectura de una página de poesía, la adecuada iluminación de una estatua, la representación de un drama; es cierto que la analogía se revestía de comportamientos diferentes frente al brote signico y de una distinción entre artes orientadas a una escritura convencional y las que están totalmente presentes en su estructura física, pero todas estas «apariencias» no le parecen a Pareyson definitivas, porque *todo tipo de obra requiere una ejecución* —aunque sea puramente interior— que la haga revivir en la experiencia del consumidor. Son estas observaciones las que hacían viva la exigencia dinámica antes apuntada.

Si Croce pensaba que la ejecución de un drama era ya traducción, como si el drama propiamente dicho consistiera en la obra escrita y el trabajo del actor se sumase a título de innovador, esto es precisamente consecuencia de su olvido del problema de la materia, la materia propia que especifica todo arte determinando y condicionando en gran medida la realización de la obra. Pareyson observaba, por el contrario, cómo, por ejemplo, en el drama es precisamente la adopción de la materia teatral la que obliga al autor a concebir el mismo texto escrito en continua referencia a los

problemas técnicos de la representación, previendo los gestos, los decorados, las luces, el contacto con el público: el autor teatral construye su texto como una suma de indicaciones para una ejecución de la obra propiamente dicha. Y al introducir esta revalorización de la materia y de la técnica en el arte, que será una de las características de su teoría de la formatividad, Pareyson reducía también en este caso la aparente «traducción» a un acto de ejecución en el sentido arriba señalado.

No podemos olvidar que el concepto crociano no lograba evitar una antinomia: la ejecución resultaba fiel a la obra o bien expresión de la personalidad del ejecutor. En la perspectiva crociana no era posible la coincidencia entre la unidad de la obra y la multiplicidad de sus ejecuciones. Pareyson observaba cómo la razón de la antinomia consistía precisamente en el frustrado reconocimiento de una pluralidad de personas en diálogo con la fisicidad concreta de las cosas. Para Croce «el espíritu no *interpreta* ni *ejecuta*, porque, o *crea* nuevas obras o *reevoca* lo que ha creado»; incluso en las últimas fases de desarrollo de su pensamiento, incluso después de haber modificado algunas de las soluciones que aquí hemos apuntado, Croce no logró nunca liberarse de esta antinomia. La doctrina de la cosmicidad de la poesía replantea el concepto de recreación, pero también en este caso la personalidad del intérprete, en vez de justificar las diferentes interpretaciones, queda absorbida en el universo de la obra que es ya en sí misma todo posible sentimiento de sí. Pareyson trataba por el contrario de subrayar el carácter libremente activo del hombre que se sitúa ante la obra y, discutiéndola, la comprende y comprendiéndola manifiesta, sin embargo, su propia personalidad.

Esta concepción presupone evidentemente una fundamentación filosófica que en el ensayo citado sólo se mencionaba de pasada y en virtud de la cual la teoría de la interpretación, propuesta entre líneas y en antítesis a las afirmaciones crocianas, podía no resultar del todo esclarecida. La perspectiva cambia si examinamos estos conceptos a la luz de su obra posterior.⁴

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

5. *Gnoseología de la interpretación y metafísica de la figuración*

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

Un proceso que sea a la vez intento de aproximaciones y retornos —y no de una recepción mecánica ni mucho menos de una creación idealista— que podría a primera vista recordar las doctrinas de la *interacción* y de la *transacción* si no se diferenciase en la base misma presuponiendo —como garantía de la objetiva estabilidad del brote como forma ya definida y sólo libremente interpretable— esa «metafísica de la configuración» que ya hemos apuntado.

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

La metafísica de la figuración ocupa un lugar importante en el cuadro de la estética de Pareyson; frente a una dialéctica gnoseológica de *brote e interpretación*, aquélla interviene de forma indispensable para cualificar la noción de brote, fundamentándola metafísicamente. Esto no significa, como se ha dicho, la determinación de su objetividad unívoca y su clausura definitiva en el sentido en que se movería un realismo de tipo «clásico»: sin embargo significa la determinación, tras el primer brote, no de un universo casual que pueda recibir orden solamente de la propuesta interpretativa del hombre, pero que encierra ya en sí posi-

bilidades concretas de orden en virtud de una intención que lo organiza. Un problema de este tipo es sin duda ineludible, ya que se trata de esclarecer la relación de inherencia entre el hombre y el mundo, el problema mismo del mundo, de su consistencia y de la medida en que puede ser pensado independientemente de su relación con el hombre.

Frente a una cuestión de este tipo la respuesta metafísica es una de las posibles; a quien, como es el caso del que esto escribe, le pareciera útil mantener una actitud de sospecha frente a las posibilidades de un razonamiento metafísico, pudieran plantearsele otras soluciones (evidentemente no satisfactorias para el metafísico): por ejemplo, una definición de las relaciones hombre-mundo a través de puras hipótesis metodológicas, tratando por lo tanto de determinar el fundamento de la relación no en la naturaleza metafísica de sus polos, sino precisamente en la posición de una relación interactiva, fundamentalmente ambigua, posible, abierta y progresiva, de la que no se ofrece una definición última, pero *cuya definición no es otra cosa que la serie sucesiva de las definiciones parciales, operativas, hipotéticas*, que se intentan una vez tras otra —estableciendo, por último, el fundamento de la relación misma en el hecho de que sus polos son válidos sólo en la medida en que están en relación y participan de la misma no-definitud de la relación.

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

estética crociana que unía el reconocimiento de la belleza a la aceptación previa de una doctrina del Espíritu y de sus actividades.

Parece, en cambio, característico de la estética contemporánea el no pretender ser ciencia normativa ni partir de definiciones apriorísticas, el haber renunciado, en definitiva, a basar las posibilidades de una actividad humana sobre presuntas estructuras inmutables del ser y del espíritu; pretende, por el contrario, una fenomenología concreta y comprensiva de las distintas actitudes posibles, de las múltiples manifestaciones de los gustos y de los comportamientos personales, precisamente para explicar una serie de fenómenos que no pueden ser definidos con una fórmula inmovilizadora, sino sólo a través de un discurso general que tenga en cuenta un hecho fundamental: la experiencia estética está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto, de adecuaciones de estilos y criterios formativos; análisis de las intenciones, descripción de las formas a las que dan lugar, constituyen entonces la condición esencial para llegar a conclusiones generales que describan las posibilidades de una experiencia que no puede definirse normativamente.⁵

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

Ocurre así con la estética de Pareyson un fenómeno que resultaría sorprendente si no pusiera de manifiesto una coherencia de pensamiento. En vez de demostrar, de acuerdo con modalidades típicamente escolásticas, la existencia de un Configurador metafísico mediante el recurso al dato

5. Cfr. nuestro ensayo *Sulla definizione generale dell'arte*.

experimental de la existencia de configuradores «artísticos», Pareyson basa la posibilidad de la configuración artístico-humana (y de la interpretación de las formas configuradas) postulando la presencia de un Configurador metafísico o, lo que es lo mismo, la necesidad de una formatividad cósmica cuyo proceso incesante se plantea como fundamento y posibilidad de la formatividad artística y de la percepción e interpretación de las formas.

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

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

Diríamos más: cierta forma de interpretar la estética de Pareyson —allí donde el autor no puede explicar el origen y la interpretación de las formas si no es recurriendo a la noción de una configuración metafísica que constituye su modelo— parece permitir al lector, a quien mueven otros presupuestos, ver en el acontecer puramente humano de la interpretación de las formas el *modelo posible de una hipótesis metafísica de la configuración*. Entonces, donde Pareyson afirma que «metafísica de la configuración y estética de la forma están, por lo tanto, esencialmente unidas, porque solamente una metafísica de la configuración es capaz de fundamentar y justificar esa inseparable unión de producción, contemplación y contemplabilidad que exige el con-

cepto de forma», nosotros podemos invertir la perspectiva y afirmar que, allí donde entran en contacto la metafísica de la configuración y la estética de la forma, es precisamente la experiencia de interpretación de las formas de arte la que establece la posibilidad de una hipótesis metafísica del Configurador. Aunque justo es admitir que la respuesta del metafísico podría ser probablemente ésta: sólo porque el mundo es objeto de una Configuración somos capaces de hacer arte y comprender el arte según las categorías de la configuración y de la interpretación, que reflejan la estructura profunda de lo real.

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

6. *La teoría de la interpretación*

Admitamos ahora esta segunda posibilidad de lectura y volvamos a la fenomenología de la interpretación, en la que nos habíamos quedado. Consideremos la forma como momento final de un proceso de configuración y punto de arranque para interpretaciones futuras: producto de un proceso de configuración, la forma se estabiliza como reposo del proceso formativo que ha llegado a su propia conclusión; pero puesto que el ser forma la estabiliza precisamente como apertura a infinitas perspectivas, el proceso, al convertirse en forma, se convierte en una continua posibilidad de ser reconquistado interpretativamente; puesto que sólo se consigue la comprensión e interpretación de la forma recorriendo de nuevo el proceso formativo, captando la forma en movimiento y no en estática contemplación. Más aún, la contemplación es precisamente un resultado de la conclusión de la interpretación, e interpretar consiste en situarse en el punto de vista del creador, en recorrer de nuevo su labor hecha de intentos e interrogantes frente al material, de recolección y selección de brotes, de previsiones de la que la obra tendía a ser por coherencia interna. Y así como el artista, partiendo de brotes todavía sin organizar, adivina el

resultado que aquéllos postulaban, así el intérprete no se deja dominar por la obra tal como se le presenta físicamente una vez concluido el proceso sino que, situándose en el comienzo del proceso, trata de comprender la obra tal como debía ser, comparando con esta obra ideal (la «forma formante») que va comprendiendo poco a poco, la obra tal como es en la realidad (la «forma formada») para juzgar sus semejanzas y diferencias. «La obra con respecto a su ejecución es al mismo tiempo idéntica y trascendente: idéntica porque se somete a ella y en ella encuentra su modo de vivir, trascendente porque constituye su estímulo, ley y juicio.» En este sentido es evidente que entre la simple lectura de una obra y el juicio crítico propiamente dicho no existe un salto cualitativo sino una simple diferencia de complejidad y compromiso: ambos son actos de interpretación, del mismo modo que también lo son las traducciones, las ejecuciones propiamente dichas, las trasposiciones a otra materia, las mismas reconstrucciones de una obra incompleta o mutilada e incluso —afirmación escabrosa aunque justificada, es cierto que excepcionalmente, por la práctica de críticos y ejecutores— las correcciones realizadas sobre la obra en el momento de la ejecución. En todos estos casos se trata siempre de una interpretación que, volviendo a tomar desde el principio el proceso formativo, repite su solución incluso en el ámbito de circunstancias distintas.

La asimilación de contemplación, ejecución y juicio y los problemas que de ello se desprenden, ha engendrado el temor de que esta teoría no tenga en cuenta las diferencias reales de las diversas artes; un crítico americano, evidentemente muy sensible a los ciertamente importantes aspectos de la diferenciación empírica, consideraba que la unificación de todas las operaciones en torno a la obra en el concepto de interpretación corría el riesgo de ser arbitraria. En realidad consideramos que este criterio no cierra el camino a la discusión de las problemáticas internas de las distintas artes, permitiendo examinar las indudables diferencias de comportamiento operativo que separan, por ejemplo, una ejecución musical de una traducción o una restauración, con todos los modos de aproximación y las especiales disposiciones psicológicas que cada una de estas actividades entraña. Pero al proponer a un nivel más general el concepto de interpretación creemos que Pareyson pretende solamente plantear una exigencia preliminar, que si se ignora nos haría

correr el riesgo de no entender muchas de sus afirmaciones. La teoría de la interpretación adquiere su más completo significado sólo si va unida a la noción —ya mencionada— del *estilo como modo de formar*.

7. *El estilo como modo de formar*

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

El proceso de formación y la personalidad del formador coinciden en el tejido objetivo de la obra sólo *como estilo*. El estilo es el «modo de formar», personal, inimitable, característico; la huella reconocible que la persona deja de sí misma en la obra; y coincide con el modo en que se forma la obra. La persona, por lo tanto, *se forma en la obra*: comprender la obra es lo mismo que poseer la persona del creador hecha *objeto físico*.

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

Por consiguiente, frente a las doctrinas que conciben el arte como modo de conocimiento (intuición órfica o sistema de claves simbólicas) la estética de la formatividad afirma, por el contrario, que (aunque no deja de ser legítimo

que un artista proponga a través de la obra de arte una posición cognoscitiva personal o incluso, simplemente, el oscuro sentimiento de una naturaleza de las cosas) el único y auténtico conocimiento que el artista verdaderamente intuye es el conocimiento de su personalidad concreta que se ha convertido en modo de formar.

Frente a las más actuales tendencias sociológicas (las que consideran el dato sociológico no como una categoría de juicio estético, sino como útil antecedente para un análisis de la obra, inadecuado para explicar el valor estético, que es valor de organicidad) la doctrina pareysoniana de la interpretación permite al crítico, que pretenda especificar su propia atención sobre los valores socio-ambientales de la obra, aproximarse al ámbito histórico situacional a través de la personalidad del formador (y por consiguiente a través de los valores orgánicos de la obra); y servirse, por otra parte, de los datos sociológicos para explicar razones, características y soluciones de la obra, siempre advirtiendo que los datos preliminares se han hecho constitutivos de la forma a través de la acción formativa que los ha resuelto en aspectos internos de dicha forma.

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

8. *Permanencia de la obra e infinidad de las interpretaciones*

Por otra parte, es precisamente la polaridad de dos personalidades concretas, el que da forma y el que interpreta, lo que permite a Pareyson basar la posibilidad de permanencia de la obra en la infinidad de las interpretaciones. Al dar vida a una forma el artista la hace accesible a las infinitas interpretaciones posibles. *Posibles*, no lo olvidemos, porque «la obra vive sólo en las interpretaciones que de ella se hacen»; e *infinitas*, no sólo por la característica de fecundidad propia de la forma, sino porque frente a ella se sitúa la infinidad de personalidades interpretantes, cada una con su modo de ver, de pensar, de ser. La interpretación es ejercicio de «afinidad», basada en esa fundamental unidad de los comportamientos humanos postulada por un mundo de personas (y postulada también, a nivel empírico, por la continua experiencia de comunicación de que hacemos uso viviendo); la afinidad supone un acto de fidelidad a lo que la obra significa y de apertura a la personalidad del artista; pero finalidad y apertura son el ejercicio de otra personalidad, con sus alergias y sus preferencias, sus sensibilidades y sus cerrazones. Y estos datos existenciales impedirían la interpretación si frente a ellos se erigiese un objeto cerrado y definido de una vez para siempre. Pero puesto que en la forma se organiza todo un mundo personal —y a través de él todo un mundo histórico-ambiental— de un modo cuya característica es precisamente la posibilidad de ofrecerse siempre bajo mil puntos de perspectiva, entonces las *situaciones* personales de los intérpretes pasan de ser *impedimentos* a ser *ocasiones* de acceso a la obra. Y todo acceso es una forma de poseer la obra, de verla en su totalidad, manteniendo la posibilidad, no obstante, de ser siempre contemplada bajo nuevos puntos de vista: «no existe una interpretación definitiva ni exclusiva, pero tampoco existe una interpretación provisional o aproximativa». La persona se convierte en órgano de acceso a la obra y mostrando la obra en su naturaleza se expresa simultáneamente a sí misma; llega a ser a un mismo tiempo, podríamos decir, la obra y su modo de ver la obra.

Evidentemente estos conceptos filosóficos corren el peligro de caer en la abstracción siempre que no se pongan en relación con la experiencia crítica concreta; pero en este

caso, al mismo tiempo que orientan o explican esta experiencia, dan razón de esa condición de peligro e inevitabilidad que es característica de la exégesis artística. A nivel teórico, naturalmente, los análisis de Pareyson tienen en cuenta un *optimum* de experiencia estética. Lo que aparece claro en este razonamiento acerca de la interpretación es, sin embargo, la íntima conexión, dentro de la obra, entre *génesis, propiedades formales y posibles reacciones de los consumidores*; estos tres aspectos, que los formalistas del *new criticism* tratan de mantener perfectamente separados (interesándose, además, exclusivamente por el segundo), han de mantenerse necesariamente unidos en la estética de la formatividad. La obra es las reacciones interpretativas que suscita y éstas se realizan como recorridos del proceso genético interno (que es la resolución en estilo del proceso genético «histórico»).

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

1955-1958

Función y límites de una sociología del arte

Cuando se considera la obra de arte inmersa en su **contexto** originario, en el juego de las relaciones culturales, económicas y políticas en el que ha sido formada, empeñándose en una visión interactiva de los binomios arte-historia y arte-sociedad, se dibujan dos posibilidades de aproximación al problema.

Nos hallamos frente a una contraposición entre método *a priori* y método *a posteriori*, capaz de llevarnos a dos mundos opuestos y heterogéneos siempre que no se tenga rigurosamente presente el tema fundamental del análisis: el examen de ese especial fenómeno de comunicación que es el organismo artístico.

El primer camino, de apasionada y fiel comprensión del arte, se remonta —a través del contacto simpático, intuiciones profundas, relevancia de elementos típicos, de constantes narrativas y estilísticas, de actitudes explícitas del autor o imperceptibles manifestaciones de tensiones inconscientes— al mundo en que ha surgido la obra y que la obra resume, comunica y tal vez juzga. Se trata de una actitud que da origen a una consideración de la obra en su autonomía, y que, incluso, convierte la comprensión de la obra en su autonomía en la única vía de acceso al mundo histórico originario.

Incluso las doctrinas más fácilmente inclinadas a disolver la autonomía de la obra en la red de las relaciones históricas originarias, han aceptado, en sus expresiones más vivas, este orden de ideas: basta pensar en la más reciente especulación marxista sobre el arte, en la polémica de Lukács frente al materialismo vulgar, en el cambio radical de posiciones manifestado en el congreso de escritores soviéticos de 1950¹ o en el de diciembre de 1954:² actualmente la crítica marxista más comprometida considera los orígenes históricos o ciertos significados de una obra a través de categorías como la de *tipicidad* o a través de acepciones más profundas del término *realismo*, que adquieren validez sólo si se basan en una consideración de la obra como organismo autónomo que eleva a la categoría de posibilidades comunicativas determinadas experiencias históricas. Y, por otra parte, este modo de considerar el organismo artístico, como revelador de un mundo originario, no es un elemento accesorio de la «lectura» de una obra, sino que constituye una de sus posibilidades siempre vivas; e incluso allí donde el autor no pretende decir nada de él ni de su propio mundo, incluso allí donde el juicio sobre una época o la narración autobiográfica dejan sitio al puro arabesco o a la simple diversión, sigue siendo posible la reconquista de ese mundo originario, ya que el artista, al manifestarse como *modo de pensar* en las sinuosidades mismas de su abstracto juego de acontecimientos, voces e imágenes, no deja de traicionar siempre su personalidad y las constantes de una época y un ambiente; en este sentido «puede observarse cómo el arte se alimenta de toda la civilización de su época, reflejada en la inimitable reacción personal del artista, y en ella están actualmente presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época, la interpretación de la realidad, la actitud frente a la vida, los ideales y las tradiciones, las esperanzas y las luchas de una etapa histórica».³ Es, por consiguiente, en las raíces mismas del organismo artístico —en ese modo de formar del artista que se convierte en modo de ser de la cosa, en la consistencia misma de un acto de comunicación contemplado en su vitalidad orgánica— donde puede darse la posibilidad de una consideración histórica;

1. V. *Arte e letteratura nell'URSS*, Milán, 1950, fundamentalmente el informe de Fadeev.

2. Cfr. "Società", abril, 1955.

3. LUIGI PAREYSON, *Estetica - Teoria della formatività*, Bolonia, 2.ª ed., p. 82.

en virtud de la cual la autonomía del organismo se manifiesta como custodio dinámico de una viva heteronomía, plexo vivo originado por multitud de relaciones y realidades. Aquí, naturalmente, el término «autonomía» pierde toda analogía con expresiones del tipo «autonomía del arte» —entendida como evasión de la vida, desarraigo del hecho histórico— para conservar el significado de acto comunicativo estructurado de acuerdo con leyes propias, que manifiesta una organicidad propia, organicidad que aparece como imagen, huella y testimonio de una personalidad productora y de un ambiente histórico originario.

Queda además la segunda vía: explicar el significado exacto de una obra y de algunos de sus elementos a través del conocimiento de fenómenos sociológicos que estarían en el origen de su formación: estableciendo entre la obra y estos elementos una relación variable de acuerdo con las diferentes doctrinas. Aquí los filones se multiplican: desde las interpretaciones deterministas que se basan en las categorías de *race*, *milieu* y *moment*, hasta las interpretaciones relativistas, basadas en las fluctuaciones del gusto en el tiempo y en el espacio, el análisis histórico y sociológico se ha convertido, en distintas medidas, en medio de comprensión de la obra; en ocasiones, por el contrario, se ha convertido en medio de incompreensión, método de disolución de la obra en el juego de las valoraciones y de los fenómenos de gusto y de hábito: llegando de este modo a una fenomenología de las reacciones estéticas que podía ser psicología o sociología, pero que pretendía ser considerada como estética, es decir, como una doctrina exhaustiva del fenómeno del arte, y no un análisis científico de algunos de sus componentes.

Aludíamos hace un momento a algunas de las posiciones del pensamiento marxista; pues bien, es evidente que es esta segunda forma de aproximarse a los fenómenos artísticos la que había de interesar más a los estudiosos de esta corriente: se trata, en definitiva, de explicar la relación existente entre la base económica y los distintos episodios de hábito y vida, partir del conjunto de las relaciones sociales en su forma más elemental para explicar el nacimiento de otros fenómenos; «se parte de los hombres realmente operantes y, partiendo del proceso concreto de su vida, se explica al mismo tiempo el desarrollo de los reflejos ideológicos

y el desarrollo de este proceso» (Marx-Engels, *La ideología alemana*). Nada más ortodoxo. Sin embargo, los más perspicaces de entre los críticos marxistas han considerado siempre el peligro de una interpretación «vulgar» y burdamente sociologista de tales principios: «el sociologismo vulgar pretendía reducir los valores estéticos a lo que hubiera debido ser su naturaleza secreta extraestética. Lo que constituye el presupuesto del arte se convierte así en su verdadera substancia... La crítica del sociologismo vulgar, crítica que es el fundamento de la nueva orientación de los estudios de estética marxista a partir de 1930, habría de hallar su más firme apoyo en los textos de Marx y Engels, sobre los que se empezó a llamar la atención precisamente en este período». Son palabras de Valentino Gerratana en el prólogo a una selección de escritos de Marx y Engels sobre arte y literatura.⁴ Por otra parte no resulta fácil llevar a cabo un análisis sociológico destinado a facilitar la comprensión de los fenómenos del arte sin que un rígido esquematismo determinista venga a imponerse a una más libre visión interactiva de todos los fenómenos históricos. La evolución política, filosófica, religiosa, «actúan una sobre la otra e incluso sobre la base económica» (Engels) y los pensadores marxistas tratan de tener bien claro este principio; pero descendiendo de la enunciación teórica a un análisis concreto de los fenómenos del arte, ¿cuántas veces el elemento sociológico de la investigación ha dejado de ser una simple interpretación y descripción de los antecedentes del fenómeno artístico para convertirse en esquema categórico y paradigma axiológico?: «para el sociologismo vulgar —recuerda Gerratana— el único criterio de distinción en el arte es el que procede de la teoría de la lucha de clases».

En todas estas investigaciones la parte más viva y aceptable nos parece precisamente la constituida por este doble intento: el intento, por un lado, de no caer en el materialismo determinista y, por otro lado, el de no ignorar totalmente (por una equívoca exigencia de pureza y fidelidad a la autonomía de la obra) las relaciones de los fenómenos artísticos con el mundo en el que surgieron, rechazando las importantes aclaraciones que un estudio de este tipo puede reportar en orden a la comprensión de la obra misma: «para explicar históricamente es necesario investigar y poner de

4. MARX y ENGELS, *Sull'arte e la letteratura*, Milán, Universale Economica, 1954.

manifiesto de qué forma un determinado fenómeno artístico está íntimamente ligado a una determinada sociedad y a las leyes (no contingencias) de su desarrollo; cómo una determinada sociedad constituye la premisa (*base*) de la aparición de una determinada orientación en el desarrollo del arte y cómo el análisis de esta correlación permite explicar dichos cambios mucho mejor que una explicación basada únicamente en el elemento *gusto*, que había prevalecido hasta entonces en la crítica italiana postcrociiana». Así se expresaba Ranuccio Bianchi Bandinelli en el transcurso de una extensa discusión sobre estética que apareció en 1954, en la revista «Il Contemporaneo». Ahora bien, no es cierto que se deba atribuir a la estética marxista el descubrimiento de ciertas exigencias de investigación: por ejemplo, nos seguimos refiriendo al mismo número de «Il Contemporaneo», salieron a relucir problemas tales como una contraposición entre *estilo* (escuela y corriente de gusto) y *estilo* (modo personal), o el de una dinámica automática de las facultades productivas debida a herencia histórica y ambiente, depósito mnemónico, etc., toda una problemática que la vieja estética sociológica, la *Kunstwissenschaft* y otras corrientes, habían propuesto ya. Salvo que en este caso el conflicto —y en este sentido tales fermentos marxistas revisten un cierto interés incluso donde aparecen con bastante retraso— se muestra más vivo y patente: puesto que el elemento histórico-económico, si hace más amplia y comprensiva, también plantea como más radical e insustituible, la exigencia de la investigación sociológica; mientras que, por otra parte, la acentuación «humanista», indudablemente en conexión con los desarrollos más recientes de la hermenéutica marxista, entraña la exigencia de que sean mejor definidas las posibilidades de autonomía de la experiencia artística.

Creemos que el problema no será irresoluble y que la concepción «orgánica» de la obra a la que aludíamos al comienzo de estas notas aportará motivos de clarificación: pero puesto que es probable que tales consideraciones lleven a arrancar la obra de su contexto originario, creemos que ciertas experiencias marxistas del último decenio, planteando con intensidad ejemplar el problema histórico-económico, dejan paso a una reconsideración del organismo artístico a la luz de la experiencia sociológica. El problema estriba en fijar con honestidad los límites de un método sociológico, aceptarlo como método descriptivo y no como

índice valorativo, entenderlo como descripción de hecho que son sociológicos aunque sean considerados como pre-estéticos.

En el transcurso del mencionado coloquio, en las páginas de «Il Contemporaneo», decía así Maltese en una de sus intervenciones: «Es por lo tanto evidente que constituiría grave equivocación y error el substituir la historia del arte por la historia de la estructura de un cierto contexto social. Es evidente que la finalidad del historiador del arte es investigar y unir a su trabajo aquellos elementos de la estructura social que, aun no perteneciendo estrictamente al proceso artístico, sirven para iluminarlo... ¿Por qué, por ejemplo, tantos de nuestros teóricos, si de verdad quieren contribuir al desarrollo de una nueva historiografía, incluso artística, no inician estudios acerca de la historia de los medios de producción en Italia?».

Problemas de este tipo, aunque en un plano bastante más amplio, son los que nos plantea una obra que, a nuestro entender, no ha alcanzado la fama que merecía y ha sido menos discutida de lo que podría esperarse: nos referimos a la *Historia social del arte* de Arnold Hauser.⁵ La obra de Hauser, como sus continuas y densas referencias bibliográficas nos permiten suponer, nos ofrece un replanteamiento de numerosos estudios sobre el arte de carácter filológico y sociológico; sin embargo el autor confiere a su síntesis el sello indudable de una concepción personal de la relación arte-historia-sociedad; visión que no se encierra nunca en un sociologismo angosto y dogmático. Por el contrario, el mismo planteamiento marxista que puede observarse en la orientación de la obra no impone en ningún momento al autor un determinado esquema: porque siempre tiene presente una visión de las relaciones sociales que es libre y dinámica: en ella no se plantea como ley universal del proceso artístico e histórico en general ninguna relación necesaria de causa y efecto, sino que la intersección múltiple de los factores y el sentido de las individualidades operantes desdogmatiza y hace «humana» la relación entre los fenó-

5. Trad. castellana Ediciones Guadarrama, Madrid, 1962, 2 vol. (Naturalmente en el momento en que vuelve a publicarse este artículo, trece años más tarde, la valoración acerca del "éxito" de Hauser en Italia ha de modificarse. La obra ha tenido muchos lectores y ha originado importantes discusiones. N. del A., 1968.)

menos de cultura y los económicos. Pongamos un ejemplo. Una de las tesis defendidas en la obra de Hauser es aquella en virtud de la cual el arte abstracto y el decorativismo geométrico en general florecerían en sociedades cerradas, cristalizadas según cánones tradicionales, dominadas por prejuicios codificados y esclerotizados en rígidas relaciones de casta; mientras que las formas artísticas naturalistas (el término tiene aquí una gran extensión y comprende incluso manifestaciones expresionistas y todo tipo de actitud formativa que tenga en cuenta al hombre y la vida dinámicamente entendida) serían propias de situaciones sociales en evolución, de grupos humanos en fermento. Ahora bien, este esquema, que permite indudablemente explicar muchos fenómenos, podría en cierto modo resultar paralizante. Pero veamos cómo Hauser, en el momento de explicar la civilización artística mesopotámica, expone un hecho desconcertante: «la mayor restricción formal del arte babilónico, a pesar de su economía más dinámica, más ciudadana, contradice la tesis, que hasta ahora ha resultado siempre válida, que une el severo estilo geométrico al tradicionalismo de la economía agrícola y el libre naturalismo a una más dinámica economía urbana». Ante esta constatación el autor no se pierde en vanas explicaciones para salvar el esquema; y tras una serie de consideraciones más o menos análogas a propósito del arte cretense, termina diciendo: «en la historia del arte no siempre las mismas causas llevan a efectos análogos, o quizá las causas son demasiado numerosas y a menudo el análisis científico no logra agotarlas». La postura es interesante; sin embargo, sólo pone de manifiesto una sensata modestia en el momento de valorar los instrumentos de análisis: «el admitir la pluralidad incluso inclasificable de los elementos sociológicos de un hecho no significa afirmar que ese hecho sea explicable *al margen o por encima* de tales elementos. Pero el autor va más allá: en las páginas en que la descripción de los fenómenos sociales se hace más viva, y se logra una idea más exacta de los complejos antecedentes económico-político que coadyuvan a la explicación de un estilo o una determinada corriente (y son páginas de fundamental interés) el autor reafirma una vez más el concepto de que para catalizar una determinada cantidad de elementos componentes interviene siempre una acción individual. Es cierto, no obstante, que el artista no puede abstraerse, como pura voluntad creativa, del contexto social en que vive; pero

Hauser admite, sin embargo, una dialéctica entre el artista como voluntad individual y las circunstancias sociológicas que determinan su obra: incluso cuando el hecho económico le parece determinante con respecto a una obra concreta considera esta determinación mediatizada por un artista, el cual recibe la instancia económica (producción para una determinada casta, para determinados usos) y la resuelve en solución artística. Y en cualquier caso, cualquiera que sea la solución del conflicto, el conflicto existe y el principio de individualidad ocupa un lugar importante en la concepción del autor.

Todo esto queda perfectamente claro en la discusión acerca de la poesía medieval. Observemos, en primer lugar, la firme negación del *epos* como desarrollo anónimo y popular de una narración que se organiza progresivamente: «la saga verdaderamente ingenua, no literaria, consta únicamente de motivos esporádicos, inconexos, improvisados, de episodios históricos poco coherentes entre sí, de breves leyendas locales todavía sin desarrollar»; pero una saga como narración terminada «surge inmediatamente como canto, como poema»; por consiguiente: «una narración terminada, coherente y cerrada, por imperfecta que sea su forma, no es ya una saga, sino una obra de poesía, y quien la relata por primera vez es el poeta». Por consiguiente, «la idea de una tradición que, sin la intervención meditada y consciente de un poeta, fuera capaz de crear un largo y coherente poema épico y permitiera a cualquiera narrar de forma exhaustiva y ordenada dicho poema, convertido en patrimonio común del pueblo, es absurda de arriba a abajo».

Resumamos: para que exista obra es necesaria una perfección de trazado y una singularidad de tono (irrepetibilidad, imposibilidad de modificar los elementos integrantes de la obra) que sólo puede atribuirse a la intervención conscientemente productiva de un autor —o bien de varios autores agrupados en una homogénea voluntad productiva y una unidad de cultura, como se desprende de otras páginas de Hauser. Resulta, por tanto, evidente, la conciencia de una organicidad objetiva de la obra: una vitalidad autónoma sobre la que actúan interpretaciones que se diferencian históricamente, cada una de las cuales saca a relucir un aspecto diferente de la obra sin agotar sus posibilidades: «las interpretaciones giran, por así decir, poco a poco en torno a la obra... Todo intento serio de interpretación, dictado por el

espíritu vivo del presente, profundiza y extiende el sentido de la obra... Es útil toda teoría que nos muestra la epopeya desde un nuevo punto de vista históricamente válido; porque lo verdaderamente importante no es la verdad histórica, *lo que ha ocurrido realmente*, sino la conquista de un nuevo acceso inmediato al objeto».

Téngase en cuenta que estas reiteradas afirmaciones de una objetividad estructural de la obra aparecen aquí aisladas en el contexto de una investigación encaminada, por el contrario, a poner de manifiesto la grandiosa intersección de los canales vitales en virtud de la cual todo hecho artístico se liga a la historia, a la sociedad, a las manifestaciones más utilitarias y cotidianas, a las necesidades de los juegos políticos. Cabe, por tanto, preguntarse cómo este apasionado defensor de la historicidad y del carácter social del arte, y de un método analítico, además, que ponga en evidencia esta *dependencia*, puede, por otra parte, establecer su autonomía y cómo plantea, por consiguiente, la relación entre su método sociológico y sus convicciones orgánicas. La respuesta que nos ofrece Hauser nos parece ejemplar: «Pero sería un grave error ver en las condiciones sociales de la Atenas contemporánea las premisas necesarias o, simplemente, las premisas ideales para la aparición de un arte como éste y de tan elevada calidad. El valor artístico no tiene ningún equivalente sociológico; todo lo más la sociología puede hallar los orígenes de los elementos de que se compone una obra de arte, pero estos elementos pueden ser los mismos en obras de diferente calidad».

Las conclusiones parecen claras: el estudio de Hauser no tiene por finalidad una estética sociológica (método de análisis y juicio de obras artísticas en que el hecho sociológico adquiere dignidad de categoría), sino que únicamente pretende una sociología del arte; determinación del hecho artístico *sub especie sociologica*, sin reducir por ello el hecho artístico a especie sociológica. La sociología no explica la calidad de la obra.

Exactamente hace un siglo, un crítico que tuvo siempre perfectamente clara la relación entre arte y vida en todas sus manifestaciones, De Sanctis, afirmaba: «La retórica y la historia, es decir, las leyes generales y los elementos sociales, son conocimientos preliminares que pueden servir de

base a un trabajo crítico, pero que no constituyen todavía la crítica... La historia proporciona el puro dato, el contenido abstracto de la poesía, la materia tosca e inorgánica común a todos los contemporáneos. Las mismas ideas y las pasiones, por ejemplo, que constituyen el fondo de la *Divina Comedia*, se hallan en Brunetto Latini, en Cavalcanti y en muchas leyendas de la época. ¿Por qué sólo son inmortales en Dante? Porque sólo Dante ha sabido elaborar y transformar aquella materia, haciendo de un conjunto confuso y mecánico una realidad viva y orgánica. Ahora la cuestión crítica fundamental que se plantea es la siguiente: ante tales ejemplos, tales doctrinas y tales pasiones, ¿en qué forma esta materia ha sido trabajada por el poeta, en qué modo ha convertido éste aquella realidad en poesía?»⁶ La pregunta de De Sanctis abría el camino a su propia consideración del organismo artístico que, sin embargo, nunca se diferenció del significado de aquella «historia» que él veía como antecedente; desgraciadamente a partir del concepto desanctisiano de forma se originó toda una genealogía de estudiosos de la estética que insensiblemente llegaron al olvido de la «historia» en la intemporalidad —antitemporalidad, podríamos decir— de la «forma». De aquí tantas vueltas justificadas a las concreciones sociológicas, vueltas en ocasiones exclusivas, como todas las reacciones: aunque los pensadores más sagaces, incluso dentro de las más apasionadas polémicas, no abandonaron nunca la posición de equilibrio; y nos parece conveniente mencionar aquí la afirmación de otro pensador marxista que (anticipándose a tantos de los problemas a los que antes aludíamos) partía precisamente de De Sanctis. Decía, pues, Gramsci: «Dos escritores pueden representar (expresar) el mismo momento histórico social, pero uno puede ser artista y el otro un simple pintorzuolo. Agotar el problema limitándose a describir lo que ambos representan o expresan socialmente, es decir, resumiendo más o menos bien las características de un determinado momento histórico social, significa no rozar siquiera el problema artístico».⁷

Volvamos ahora a Hauser. Y veamos cómo su análisis y su método aparecen llenos de interés para quien, formado en una determinada tradición, ponga su atención en los va-

6. *Lezioni e saggi su Dante*, Einaudi, Turín, pp. 373-374.

7. *Ritorno a De Sanctis*, en *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Turín, 1952, p. 6.

lores autónomos de las obras y al mismo tiempo no quiera separar las obras de la vida: el análisis de Hauser nos muestra las líneas heterogéneas que a lo largo de toda una época confluyen en esos puntos cruciales que son las obras: éstas son las líneas que Hauser nos describe, haciéndonos palpar su riqueza y peso, imponiéndonos su consideración, a riesgo de desvirtuar la obra; y en este momento cree el autor que termina la misión de su sociología del arte. En este momento —en virtud de catalizaciones sucesivas cuyas razones se replantean en la individualidad productora— las líneas se componen y equilibran en el diseño de una estructura personalísima y autónoma (o se rompen y encabalgan en la obra malograda). El juicio posterior habrá de ser un juicio estructural, valoración de organicidad. Hemos pasado a un plano axiológico diferente del anterior. Acaba el análisis científico y empieza la valoración en términos de formalidad, plenitud comunicativa, estamos en el punto *a priori* al que nos referíamos al comienzo: los elementos histórico-sociales no se niegan sino que se consideran como el cuerpo mismo de la obra, manifestados a través de la personalidad estructural de la obra. En estos términos nos parece que debe completarse el cuadro que Hauser, con respeto criticista hacia los límites de su propia disciplina, deja apenas esbozado en los umbrales de la sistematización teórica.

Concluiremos, pues, fijando algunos puntos: 1) Una correcta investigación histórico-sociológica se plantea frente al análisis de los fenómenos artísticos como método científico capaz de iluminar a fondo tal fenómeno de forma que quede integrado en una explicación de carácter orgánico estructural. 2) Un autor inteligente de una sociología del arte (o, lo que es más grave, de una estética sociológica) no podrá en ningún caso abstraerse a la evidencia de esta polaridad de aspecto: el mismo Charles Lalo consideró aplicables los métodos sociológicos sólo en base a una *estética estructural o de las formas*, para la cual la obra resultaba una combinación polifónica de diversos elementos (estructuras) integrantes de una *superestructura* («où chaque organe doit être perçu à la fois pour lui-même et pour l'ensemble»).⁸ 3) Resolver la investigación histórico-sociológica en visión estruc-

8. Cfr. *Méthodes et objets de l'esthétique sociologique*, en "Revue Internationale de Philosophie", 1949.

tural orgánica no significa absolutizar la obra o negar sus raíces. Digamos una vez más que al hablar de organismo artístico nos referimos a un fenómeno particular de comunicación, en el cual una determinada experiencia histórico-social colectiva adquiere, a través de la mediación determinante y personalizante de un conformador, un determinado relieve, alcanza una condición de armonía que la hace insustituible e intraducible, pero, en vez de aislarla, la ofrece como abierta y manifiesta contracción orgánica de toda una experiencia. En base a los antecedentes históricos y sociológicos la consideración orgánica no se reducirá a consideración *estática* (como le ocurriría a quien conciba de otro modo la autonomía de la obra) sino que se mantendrá como análisis riguroso —aunque dócil a los dictámenes de la sensibilidad— de cómo y por qué la obra comunica algo y con qué intensidad.

1955

El concepto de "Gestalt" en la Estética de Luigi Stefanini

Utilizamos el término *Gestalt* y no el de «forma» para acentuar esa relación con una determinada problemática a la que Stefanini se refiere en algunas de sus páginas, que precisamente nos parecen las más interesantes y lúcidas que escribió. Nos referimos al ensayo *Metafisica della forma*, no dedicado específicamente a estética, pero lleno de sugestivas insinuaciones para el estudioso de dicha disciplina, centrándose en un tema común a diversas especulaciones contemporáneas en torno a la forma: desde las *Grundformen* de Dilthey a las *Wesenformen* de Husserl, desde Spranger a Scheler, se trata en todo momento de campos formales que se autojustifican o, al menos, que no pueden deducirse el uno del otro; consideraba que la consciencia contemporánea reconocía formas cerradas en sí mismas, en el equilibrio de una multiplicidad indefinida de centros de atracción («filosofía de las formas») distinto del equilibrio clásico de la Gran Forma que encerraba y justificaba en sí a todas las demás («filosofía de la Forma»). Ahora bien, para Stefanini era inevitable asumir los resultados de la filosofía de las formas en una nueva filosofía de la Forma: «toda forma tiende a compenetrarse en una forma de radio mayor, en la que se resuelve como elemento de un complejo o como parte de un todo. Esta ley se deduce de la anteriormente formulada, según la cual la conciencia no aprehende lo múltiple más que unitariamente» (p. 17).

Este hablar de compenetración en vez de yuxtaposición no estaba en contraste radical con aquellas filosofías de las formas a las que, sin embargo, se oponía; pero en el *Trattato di Estetica* el punto de vista se hace, sin lugar a dudas, más claramente metafísico y con más evidentes rasgos clásicos. Aquí Stefanini admite la posibilidad de formas que no remitan a otra cosa que no sea ellas mismas ni postulen su inserción en un contexto cósmico más amplio: y esto ocurre precisamente y solamente en las formas de arte, las únicas capaces de ofrecernos la «impresión atómica» de la que nos habla Whitehead. Para los restantes fenómenos sigue siendo válida la idea límite del cosmos «como forma que asume en sí misma todas las demás formas de la experiencia». En *Metafísica de la forma* la idea límite del cosmos permanece, en cambio, en sombras ante el encuentro empírico y vital con las formas individuales: «debemos substituir el carácter absoluto de la forma única, que nos está prohibida, por el sistema de formas que se compenetran, haciendo los momentos sucesivos de nuestra experiencia y controlando su validez en el organismo de las formas solidarias» (p. 24). El problema se plantea en un plano más que cósmico, trascendental; se trata del problema de la unanimidad perceptiva y de la fundamentación de las formas.

Admitiendo la aptitud de la consciencia para componer el material sensitivo en una forma unitaria y significante y enunciando las posibles soluciones trascendentalista-kantianas, Stefanini oponía, sin embargo, su teoría personalista según la cual «el sujeto no se reconoce ni reconoce como su experiencia nada más que aquello que se conforma al principio unitario en que consiste y del que no podría separarse sin destruirse a sí mismo». Por esto la relación inherente de consciencia-sujeto no es *formal* sino *formativa*; no se trata de *continencia* sino de *productividad*: «la unidad del sujeto consciente se distingue de la síntesis que produce y se objetiva a sí mismo, reconociéndose no en la síntesis producida, sino en el acto que plantea la síntesis».

Es evidente, sobre todo para quien esté familiarizado con estas posturas stefaninianas, la cantidad de problemas metafísicos que plantean estas soluciones. Por un lado aparece un concepto de creatividad del acto personal y, al mismo tiempo, esta creatividad resulta tanteadora y en todo momento revisable en base a las propuestas de la realidad, hasta el punto de que surge en estas páginas una estimulante

referencia a una verificación del valor de la forma en términos de funcionalidad (p. 21); pero, por otra parte, las referencias a la Magna Forma cósmica traen consigo el recurso a un carácter nouménico, a una estabilidad ontológica al margen de toda productividad verificable por vía teleológica. Es evidente que su concepto de persona, como sede más próxima y fecunda del ser, no planteaba, ciertamente, de forma insoluble la discordia entre el acto productivo de la predicación de formas y la realidad objetiva: el ser personal es, en definitiva, para Stefanini, el intérprete del ser no personal, llamado a conferirle luz existencial en la palabra (*Trattato*, pp. 73 y ss.).

En sus obras posteriores, además, y sobre todo en la estética de la palabra absoluta se explica una producción de formas que —en cuanto creación humana novísima y no predicación de formas en base a las propuestas de la sensación— no encaja dentro de los interrogantes antes planteados. Del mismo modo que la necesidad de una filosofía *de las formas* y un principio de insularidad y autonomía de las formas hallan eco en Stefanini sólo a nivel del arte, así también la sugerencia de formas propuestas por el hombre se desarrolla en toda su radical coherencia sólo en el campo estético. Con la estética de la palabra absoluta no vuelve a aparecer para Stefanini el problema del hombre-que-está-en-el-mundo, *posant* y *posé*, *mensurans* y *mensuratus*: hallamos, en el acto artístico, el-mundo-que-está-en-el-hombre; «espacio y tiempo, por lo tanto, no superan el gesto del arte con su posterioridad tiránica, sino que se doblegan a él y vuelven sobre sí mismos, casi simulando las condiciones de la puntualidad y presencialidad pura». «El arte que crea su cosmos se hace naturaleza» (*Trattato*, pp. 77, 87). No sabemos si en el segundo volumen del Tratado, al afrontar el problema del arte en sus relaciones, volvería con una mayor curiosidad empírica al problema de la presencia de la naturaleza que, incluso en el arte, impone inevitablemente leyes objetivas al acto personal. Aquí, al perfilar su estética de la palabra absoluta Stefanini halla en el mundo del arte como una especie de tregua a ese raudal de preguntas que una metafísica de la forma, especialmente si surgía del encuentro entre una temática clásica y una adhesión a muchos problemas contemporáneos, necesaria y violentamente le planteaba.

Sin embargo, aunque la coherencia de la especulación stefaniniana queda a salvo, subsiste en nosotros una especie

de pesar: nos hubiera gustado ver en Stefanini una profundización de los problemas de la *Gestalt* como análisis fenomenológico de la estructura de la obra de arte; análisis del proceso de producción que organiza sus elementos y de su recepción por parte del consumidor; y esto siguiendo el modelo de ese rico material psicológico que en aquel primer ensayo había sido tratado con tanta sensibilidad.

Este tipo de problemas no aparecen en el *Trattato*; pero, puesto que estos temas aparecían ya en *Metafisica della forma*, aunque tratados desde un punto de vista filosófico, es posible que en algún momento hubiera vuelto a ellos. Nos hallamos, sin embargo, frente a una de esas hipótesis a las que los acontecimientos han negado toda posibilidad de verificación; por lo cual lo presentamos como sugerencia de trabajo para los que permanecen.

1956

Notas sobre los límites de la Estética

¿Qué significa «hablar científicamente de una obra de arte»? Las respuestas son diversas y no se excluyen unas a otras: en primer lugar, el discurso científico podría consistir en una exposición de hechos históricos en conexión con la obra (producida el día tal por tal artista, usando tal material, etc.); también podrían presentarse los documentos comprobatorios del origen de la obra, bocetos, apuntes, redacciones preliminares; por último, podrían catalogarse los juicios que otros individuos han dado de la obra. En todos estos casos el discurso sería «científico» porque se basaría en datos realmente controlables, pero no sería discurso *sobre* la obra. Es evidente que la obra es algo más que su fecha de aparición, sus antecedentes y los juicios sobre ella formulados. Y hasta qué punto es *algo más* suele quedar claro habitualmente cuando se habla de una fundamental «apertura» o «ambigüedad» o «multiplicidad de signos» de una obra, lo que equivale a decir que la obra de arte constituye un hecho comunicativo que exige ser *interpretado* y, por consiguiente, integrado, completado por una aportación personal del consumidor. Aportación que varía según los distintos individuos y las situaciones históricas y que continuamente es comensurado tomando como punto de referencia ese parámetro inmutable que es la obra en cuanto objeto físico.

Podremos decir, entonces, que «hablar científicamente de una obra de arte» puede significar una serie de operaciones

distintas y complementarias, cada una de las cuales representa un determinado nivel de aprovechamiento (desde la pura degustación hasta la más elaborada valoración crítica): 1) observar la cosa en lo que es específicamente, es decir, como objeto producido por un hombre que ha dejado en ella ese sello evidente que es *la manera en que la ha producido*; 2) tratar de no resolver la observación en forma de apreciación inexpressada (un sonido confuso) o bien de juicio demasiado subjetivo («me gusta») o en términos excesivamente vagos o polivalentes («¡qué bonito!»), sino más bien explicar en términos comunicativos la impresión personal al respecto; 3) ver si a esta impresión personal correctamente comunicada corresponden, en el objeto, elementos que puedan justificar el acuerdo de los demás, y permitan suponer que el autor trataba efectivamente de suscitar en todos una impresión fundamentalmente análoga; 4) mostrar cómo lo ha conseguido, con qué intensidad, a precio de qué dificultades y en base a qué argumentos; 5) avanzando más: observar cómo estos elementos, ordenados de este modo para suscitar una impresión, ofrecen, en su meditada disposición, una estructura bastante compleja, derivada de la coordinación de diversos niveles y estructuras menores; admirable porque satisface formalmente y prácticamente eficaz (en cuanto que comunicativa).

¿Es ésta una actitud científica? Evidentemente hay que esclarecer los términos. Esta actitud puede ser calificada de «científica» no porque sea análoga a la que se mantiene en el campo de las ciencias experimentales tal como comúnmente se concibe, sino porque ofrece el máximo de garantías objetivas en la observación de un objeto fundamentalmente diferente del de dichas ciencias. La observación de una obra de arte, en efecto, concierne a las cualidades estructurales de una cosa *en su relación con nosotros*; es decir, el examen de las estructuras objetivas y de las reacciones individuales que éstas suscitan. Nos hallamos en una dimensión totalmente distinta de la científica: aquí no debemos despojarnos de nuestros propios deseos, opiniones, gustos, para basarnos en instrumentos omniaceptables, sino convertir en instrumento nuestros propios deseos, opiniones y gustos, para verificar cuál es su relación de necesidad con las estructuras formales que los han estimulado. Y, por último, tampoco debe provocar recelos el hecho de que, lejos de plantearse múltiples preocupaciones de objetividad, se

conviertan en materia de comunicación los datos de las más personales y extrañas reacciones frente a las obras de arte: dado que las obras de arte están llamadas a producir reacciones puede ser perfectamente justo elevar a materia de razonamiento su enumeración. Una civilización está, entre otras cosas, también constituida por esos razonamientos carentes de eficiencia inmediatamente mensurable (y en ellos se basan los ejercicios de crítica «impresionista» y ese intercambio de impresiones de lecturas que registran estados de ánimo y asociaciones libres, y que, por otra parte, tan útiles resultan para una aproximación personal a la obra).

No veo, por lo tanto, por qué han de manifestarse preocupaciones de cientificismo capaces de hacernos olvidar todo esto; no hay nada menos científico que el querer ignorar la presencia de fenómenos todavía no exactamente definidos. No ignoramos tampoco que precisamente a preocupaciones tal vez pedantes de cientificismo se debe el hecho de que la estética contemporánea haya abandonado o definido con mayor rigor ciertas categorías vagas y generales; se ha renunciado a la investigación de incontrolables reflejos metafísicos para elegir como objeto de análisis la cosa en su estructura verificable y las relaciones de ésta con los fenómenos de la sociedad, de la época y con los acontecimientos socioló-psicológicos con los que está en conexión. Pero el problema de una actitud científica frente a la obra de arte es precisamente un problema de equilibrio, de renuncia a premisas absurdas, de rechazo de toda ingenuidad verbal: hay ciencias y ciencias, no todas las ciencias clasifican insectos, quien tiene vocación de clasificador de insectos no debe ocuparse de colecciones de poesía; jugaría equivocadamente a ser científico.

Pienso en un libro curioso, que parece hecho a propósito para demostrar hasta qué punto puede ser errónea una exigencia de cientificismo realizada con mentalidad restringida en el campo de la estética. Se trata de la obra de Léon Bopp, *Philosophie de l'art, ou alchimie contre histoire, essai de surhistoire des valeurs esthétiques*.¹

¿Qué es lo que intenta Léon Bopp? El libro en cuestión «trata de renovar, por su concepción indeterminista, la filosofía del arte y la historia literaria, y puede interesar tanto a la psicología, como al historiador en general, al investiga-

1. Gallimard, París, 1954.

dor de Estética o al crítico y al escritor creador». En términos más humildes y concretos, el autor, demostrada la extraordinaria variedad de las opiniones críticas y estéticas, tiende a un método objetivo que escape a toda posible crítica apoyándose en bases estadísticas y —podríamos decir— matemáticas. Bopp sienta dos bases preliminares: relativismo e indeterminismo. En primer lugar enuncia la imposibilidad de obtener un juicio sobre la obra que no esté influido por el gusto de la persona que lo emite y por todos los demás elementos históricos y sociales de la situación en que se emite dicho juicio. De ahí la inutilidad de toda estética de lo Bello absoluto y de toda crítica valorativa con pretensiones de objetividad. Por otra parte, una obra, aún siendo fruto de una infinidad de circunstancias concomitantes, no es función de ninguna: *race, milieu, moment*, elementos psicológicos, influencias ideológicas, ascendencias literarias, etc., todo influye sobre la obra, pero ninguno de estos momentos tiene una función preferencial; el indeterminismo más total domina la formación de las obras.

Ahora bien, Bopp dice «indeterminismo» y no «libertad». «Libertad» presupondría una personalidad productora que recoge los diversos elementos y los traduce en un acto, no diremos de libre elección, pero sí, al mismo tiempo, de asimilación inadvertida y de selección intencionada. Bopp no puede utilizar este término porque los elementos sujetos al indeterminismo del que habla no parecen verse en la obra a través de un acto de mediación; tal como es concebido por el autor el problema afecta a dichos elementos primero en su indeterminación originaria y luego en su organización de la obra. Evidentemente Bopp admite también la mediación, pero las formas de ésta no constituyen el objeto de su análisis; en realidad no se preocupa ni siquiera de *cómo* estos elementos se organizan en la obra, sino de *cuántos* se organizan en ella. Para Bopp «el yo de los escritores, del mismo modo que el de la generalidad de los hombres, sin duda alguna, no es más que una suma, una mezcla, en proporciones distintas, de diversas o de un gran número de cualidades elementales, netamente separadas, bastante estables y, por consiguiente, comparables a los elementos de la química».

Estas afirmaciones llevan fatalmente a Bopp a una tercera exigencia: el *cataloguismo*. Dada la relatividad de todo juicio y la imposibilidad de determinar un designio en la

obra de arte —y reacciona tanto contra Taine como contra Thibaudet, contra el determinismo psicológico y cualquier tipo de evolucionismo— la única solución que queda es la cataloguización de los elementos que juegan en la historia del arte y de su distribución en las distintas obras: «las contradicciones surgidas de una lógica cuantitativa de lo bello, y que parecen en ocasiones insuperables, llenas de problemas, tomarán la forma de frecuencias relativas y resolubles puesto que son cuantificables, adicionales como posibles, y a partir de este momento el espíritu de cuantificación o suma, que es igualmente un espíritu de conciliación, será substituido por un espíritu de selección, de inclusión o exclusión cualitativas de origen bivalente y de naturaleza combativa».

En el transcurso de la historia literaria, a través de los siglos, en combinaciones continuamente diversas y radicalmente imprevisibles, considera Bopp que pueden determinarse 66 elementos *simples y variables*, sesenta y seis *substancias o actitudes o cualidades espirituales*. Bopp divide estos valores según que se refieran a tendencias activas, afectivas o intelectuales. Su enumeración sería larga; bastará con ofrecer una breve selección, citando por ejemplo, entre los del primer tipo, los valores de movimiento, fuerza y acción; entre los del segundo, los valores de tristeza, placer y humanidad; entre los del tercero, los valores populares, de honor, exquisitez, fantasía, ironía, orden, misterio, realismo, religión, historia, filosofía. Se trata, en definitiva de una enumeración —sobre cuya exhaustividad o esencialidad podría discutirse mucho y sin frutos apreciables— de todas las actitudes humanas que es posible determinar en una obra o en un autor, tanto en lo que respecta a la psicología del autor como al estilo de la obra o al carácter de los personajes.

Ante estas premisas comprenderemos fácilmente las razones de que Bopp realice una estadística acerca de las frecuencias de dichos valores. Pero podría planteárenos una duda acerca de la objetividad de una investigación de este tipo: para llevar a cabo una estadística de estos valores es preciso identificarlos en el curso de las obras, y esto constituye indudablemente un acto de juicio crítico sometido a las limitaciones de relatividad a las que nos hemos referido antes. Pero, de hecho, la obra de Bopp da por descontado todo esto y se considera válida solamente dentro de los límites de un solo cuerpo de juicios formulados por un juez concreto y en una época determinada: el estudio de Bopp se

centra en la *Histoire de la Littérature française* de Lanson. Bopp cataloga los valores tal como han sido descubiertos por Lanson; su estadística pretende ser válida sólo dentro de estos límites. Y esta obra no es más que un capítulo de una posible enciclopedia estético-crítica, ingente labor a realizar con otro cuerpo de juicios que se pretenda reducir a claridad catalogal.

Como es fácil deducir nada hay más arbitrario y relativo que tal empresa: ya que, aunque la estadística sea matemáticamente exacta, los valores que se someten a clasificación estadística se han determinado de una forma personal; si en vez de por Lanson hubieran sido determinados por Bopp directamente, nada hubiera cambiado: «catalogalmente» hablando Bopp y Lanson son una misma cosa. Si Bopp demuestra confianza (y cierta clara preferencia) en el cuerpo de juicios de Lanson es porque, sin quererlo, admite una objetividad de juicio —aunque sea mínima— comprobable al margen de las estadísticas.

En la práctica el libro de Bopp, en lo que respecta a utilidad, se reduce a un simple índice analítico —de aplastante minuciosidad— del libro de Lanson. Un enorme índice analítico, en el cual a los cuadros de las frecuencias de los sesenta y cinco valores distribuidos por siglos, se añaden los de las frecuencias de los valores en un mismo siglo; de varios valores en un autor; sin olvidar las curvas de crecimiento de un valor en el transcurso de los siglos; las frecuencias de coexistencia, en un autor, de valores opuestos; la clasificación de los valores según la suma de frecuencias alcanzadas por cada uno en total; y, por último, todos estos cuadros mezclados y así sucesivamente, en un conjunto de admirable e indudable paciencia.

Pero aunque se conciba como índice analítico de la obra de Lanson, el libro tampoco sirve o sirve, todo lo más, para permitir identificar en Lanson el recurso a puras analogías verbales. Presentemos algunos ejemplos: bajo la denominación «valores de movimiento» se clasifican tanto el aumento de la tensión dramática de la *Chanson de Roland* como la aridez narrativa de Villehardouin y la *vida intensa* de la farsa de Maître Patelin. Todo el mundo puede darse cuenta de que expresiones del tipo de *vida intensa* pueden aplicarse en último extremo a toda obra conseguida y no quieren decir nada concreto. Entre los «valores de placer» hallamos «l'âme de faunesse» de Ana de Noailles y el tono de farsa que se

da en Claudel. En el capítulo *valeurs de clarté* hallamos «le genre brillant» de los libretos de ballet de Banserade y «la precisión del espíritu científico» de Buffon. Entre los «valores de religión» son una muestra las exhortaciones para una restauración de la moral católica formuladas con fines puramente mundanos por el positivista Brunetière y la espiritualidad pascaliana.

Y así podríamos seguir indefinidamente si nuestra finalidad fuera jocosa. Pero nos lo impide el hecho de que Bopp, aunque de forma paradójica, refleja una tendencia, ambigualmente positiva, hacia una estética «científica». En realidad estos valores, que Bopp asume como aparentemente unívocos, no son más que términos y definiciones que Lanson no siempre utiliza con el mismo sentido y que en ocasiones utiliza incluso por exigencias retóricas; y que incluso llegan a asumir valores opuestos según el contexto. Y con carácter más general debemos recordar que, aunque el término correspondiera de hecho a una actitud determinable objetivamente en un análisis exclusivamente bio-psicológico, una vez que este valor —filtrado a través de la personalidad de un autor, en una época y en un ambiente— se situara en el contexto de una obra y actuase en relación con otros elementos, adquiriría un perfil totalmente original, inclasificable, rebelde a toda abstracción. La única actitud «científica» consistiría en estudiar las formas de esta nueva vida orgánica del elemento originario y tratar de definir su nuevo aspecto. El catálogo no resuelve nada. De forma que incluso las conclusiones que Bopp extrae de sus cuadros adolecen de la inevitable arbitrariedad propia de los valores expuestos; y si puede resultar significativa la curva ascendente que adquiere el valor «tristeza» desde el siglo XVIII hasta nuestros días, sumamente extraña nos parece en cambio la curva ascendente del valor «fuerza» que ocupa el primer puesto —con el máximo de frecuencias— en los siglos XIX y XX, es decir, «en nuestra época de guerra, violencia y brutalidad», cuando el mismo valor sólo ocupa el cuarto puesto en el siglo XVI —que, a guisa de ejemplo, es el siglo en el que Francia ofreció a la historia la noche de San Bartolomé y el asesinato del duque de Guisa.

Podríamos citar otros rasgos igualmente desconcertantes; como un determinado cuadro en el que se registran en Víctor Hugo la presencia de cuarenta y seis valores mientras que Rimbaud aparece al final de la clasificación sólo con uno;

el convencimiento de Bopp de que su investigación sólo puede tener un valor normativo, induciendo a los artistas a intentar originales y ricas combinaciones de valores. En diversas partes de la obra el autor afirma que su obra es válida tanto para el filósofo como para el artista, para el psicólogo o el historiador. Habla en diversas ocasiones de su *filosofía y metafísica del arte*, y, en el fondo, no se trata de simples redundancias de lenguaje: bajo este ponderoso trabajo —que el lector podría incluso considerar inútil— subyace una visión metafísica. El indeterminismo de Bopp es la concepción de una relacionabilidad sin centros de relación; una visión atomística de las actitudes humanas y una valoración de ellas en términos de pura cantidad; una metafísica desteleologizada, una aspiración al dominio anónimo de la calculadora electrónica. La hazaña crítica que Bopp propone a la humanidad —con acentos de un cierto profetismo— sólo puede relatarse en una novela de ciencia-ficción.

Ahora bien, no es cierto que, una vez rechazadas propuestas de este tipo, sólo quede el retorno a categorías abstractas e inverificables, siguiendo el patrón de vagas y personales facultades degustativas. Existe un punto de vista que es «científico» en el mejor sentido de la palabra, precisamente porque exige que, frente a cualquier fenómeno, la investigación se lleve a cabo con instrumentos adecuados a la naturaleza del fenómeno en cuestión. Frente a obras del hombre basadas en una relación «abierta» entre las intenciones del productor y las disposiciones del consumidor y, por lo tanto, impregnadas de radical originalidad, irreductibles a cantidades, inasimilables a través de unos pocos comportamientos típicos, se exige una metodología cuyo carácter científico —aunque sería mejor decir «técnico»— consiste en la adecuación a las imponderabilidades propias del fenómeno estudiado.

Es cierto, sin embargo, que dicho razonamiento podría resultar peligroso y que el rechazo de un mal entendido «carácter científico» de la Estética podría parecer defensa de lo inefable, de la imponderabilidad de lo relativo, de la incommensurabilidad de los gustos: de esta forma la estética se convertiría fácilmente en estatuto de un reino de la impresión subjetiva, quizá comunicable —de forma emotiva o sugestiva— pero en ningún caso verificable.

Ahora bien, la Estética es sin duda alguna una disciplina capaz de elaborar sus propios métodos y sus propios instru-

mentos de análisis, pero no es una ciencia exacta —aunque puede utilizar determinados resultados de las ciencias exactas (pensemos, por ejemplo, en los estudios sobre las proporciones o en determinadas adquisiciones de la teoría de la información): y, por consiguiente, deberá disponer de elementos que la permitan actuar sobre lo no-exacto, lo *no-reductible-a-cantidad*, sobre una experiencia, en definitiva, en la que entran en juego tantos factores físicos verificables como materiales artísticos y procedimientos constructivos, tanto factores subjetivos variables por definición como reacciones psicológicas y concreciones históricas del gusto, en vista de los cuales los mismos factores físicos verificables se organizan (cargándose así de intenciones particulares que escapan a la verificación cuantitativa y a la interpretación unívoca).

La dialéctica entre estas dos exigencias está presente en toda la estética contemporánea: el estado de la cuestión se refleja de un modo bastante satisfactorio en el coloquio acerca de la naturaleza del juicio estético celebrado en Venecia como apéndice al congreso internacional de filosofía de 1958.²

Desde las primeras intervenciones habían aparecido ya los términos de la oposición examinada precisamente por Etienne Gilson.

Etienne Gilson había asumido desde el primer momento la función de piedra de escándalo: posición singular porque el insigne historiador era considerado más como *vieillard sage* de la filosofía medieval que como *enfant terrible* de la estética; pero, habiendo entrado autorizadamente en este campo de estudios con su obra *Peinture et Réalité*, Gilson se enfrentaba ahora hasta el fondo con el tema de la problemática del juicio estético, más aún, de su esencial carácter paradójico, planteando sus preguntas con una gracia y una elegancia típicamente francesas, pero no por ello de forma menos urgente y radical. A través de una serie de análisis desarrollados parte en su intervención escrita y parte en la

2. Simposio sobre Juicio Estético, organizado por Luigi Pareyson, Venecia, septiembre de 1958. Participaron en él Gilson, Gadamer, Hodin, Hungerland, Wahl, Gouhier, Dufrenne, MacKeon, Tatkiewicz, Ingarden, Kuhn, entre los extranjeros, y, entre los italianos, Guzzo, Anceschi, Calogero, Paci, Fubini, Formaggio, Dorfler, Assunto, Verra, E. Oberti, Battisti, Cramella, Petruzzellis, Raghianti, P. Bucarelli, además de Montale, Piovene y Venturi. Los resultados del Simposio han sido reunidos en el volumen *Il giudizio estetico*, ed. de la "Rivista di Estetica", Turín, 1960.

intervención oral, Gilson, en definitiva, insistía en el carácter incommensurable e inverificable del juicio estético.

Una experiencia estética se justifica por el placer que la acompaña y no puede descalificar o excluir el resto de las experiencias estéticas. La experiencia nos enseña que todo el mundo se considera competente a la hora de juzgar un fenómeno artístico: el juicio estético es dogmático y, sin embargo, es el suyo un dogmatismo de lo incoherente y lo contradictorio. Dogmático por haber sido experimentado por el intelecto y la sensibilidad *actualmente vividos*, dogmático por irrefutable, por autojustificarse: en efecto, en el orden del bien (argumenta escolásticamente Gilson) el menor de los bienes no contradice uno mayor, mientras que en el orden de lo verdadero una verdad excluye el error. (A esta última afirmación se refirió más tarde Calogero, exponiendo en primer lugar lo peligroso que puede resultar trasladar demasiado fácilmente las categorías éticas al campo estético, y recordando además cómo en la lógica coexisten juicios que no coinciden, sin por ello excluirse).

No quiere decir esto que el filósofo francés no integrase con una *pars construens* la excesivamente polémica *pars destruens* a la que acabamos de referirnos: los juicios de belleza y placer son infinitos y todos válidos, pero dentro de cada experiencia personal existen «elementos intelectuales que, al margen del orden de la sensibilidad, pueden servir como puntos de referencia»; todo el mundo, al poner libremente en juego su gusto personal, reconoce ciertos juicios formulados por otros como estéticamente superiores, críticamente más exactos, cada uno de nosotros tiene sus «propios» críticos, cada uno de nosotros considera que algunas de las ideas de otra persona sobre el arte coinciden con las propias. Existen, por lo tanto, cristalizaciones del gusto bastante semejantes y esto permite una tipología, que ha de elaborarse tanto sobre una base histórica como sobre una base sociológica. Gilson no vacilaba en hablar de encuestas mediante cuestionarios adecuados para establecer correlaciones entre los gustos individuales y se refería a esperanzadores resultados obtenidos con estudios empíricos de este tipo; y terminaba con una invitación a «organizaciones calificadas» (institutos de estética, por ejemplo) para unificar y promover una serie de estudios de este tipo, de forma que el trabajo, necesariamente colectivo, pudiera lograr resultados interpretables en etapas sucesivas).

Aparte de la observación —que surge espontáneamente— de que los últimos años pasados en América han permitido a este investigador, siempre al día, el asumir las tendencias metodológicas anglosajonas con gran soltura, insertándolas en el tronco de su problemática escolástica, no cabe duda de que estudios como los que Gilson propone son de gran utilidad. Sin embargo, el equívoco que pesa sobre el discurso de Gilson consiste en creer que la reflexión estética —a la que se atribuye la función de ofrecer una regla general y objetiva de lo bello y lo feo— queda fuera de juego ante el fenómeno irrefutable de la pluralidad de gustos y que debe renunciarse a hablar de los caracteres de universalidad del juicio estético. En realidad una reflexión estética— al menos en la actualidad— parte precisamente de un dato experimental como la pluralidad de gustos para determinar si y cómo esta pluralidad se concilia con una realidad objetiva de la obra; la reflexión estética es el intento de fundamentar la posibilidad de una situación dialéctica, no es la negación dogmática de tal posibilidad.

El hecho de que esta actitud no se opone a un análisis de tipo empírico, sino que, por el contrario, lo presupone, ha sido en parte demostrado por una intervención como la de Helmut Hungerland, el cual pretende examinar precisamente cómo puede afirmarse la objetividad del juicio estético sin adoptar una teoría intuicionista del valor; diferenciando al mismo tiempo el tipo de objetividad de los demás tipos de juicio. El rechazo de una norma universal —específica Hungerland— no implica el rechazo de normas *tout court*. Las normas del juicio estético son relativas a las diferentes culturas. A la luz de estas normas Hungerland considera posible una operación descriptiva de las estructuras formales de un objeto artístico que expliquen un valor objetivo de dicho objeto, a pesar de la interferencia de factores subjetivos.

Su ideal de juicio es evidenciado por una analogía que él, hasta cierto punto, intuye entre un posible juicio sobre una obra de arte y un posible juicio sobre una partida de rugby: uno puede quedarse satisfecho o insatisfecho del final de la partida, pero siempre es posible juzgar si los adversarios han jugado o no de acuerdo con las reglas, es decir, si han jugado *bien* (aunque su victoria nos entristezca).

Pero aquí, a pesar de todas sus preocupaciones empíricas, el discurso de Hungerland roza las orillas de un nuevo dog-

matismo objetivista; en efecto, es evidente que incluso el más parcial de los aficionados puede dar un juicio objetivo de un *match* de rugby, porque considera el juego en base a unas pocas y concretas reglas que cada uno de los espectadores acepta y comparte, mientras que las normas que regulan un juicio estético (aunque homogéneas en el ámbito de una situación histórico-cultural) son siempre múltiples, difícilmente determinables, no aceptadas de forma unívoca. La adhesión plena, la afinidad con una norma de juicio (el poder identificar esa norma con una preferencia personal nuestra) son elementos fundamentales del juicio estético, sin los cuales no es posible una lectura objetiva de la obra.

Cuando Hungerland sugiere, por lo tanto, que «el primer paso en el proceso del juicio de valor estético es un análisis de la consecución o no consecución del objetivo estético», presupone que el análisis puede poseer una intersubjetividad casi absoluta (gracias a un campo de referencias axiológicas que el análisis empírico determina como particularmente válidas en un determinado ámbito cultural) y que esta descripción puede ser aceptada antes de decidir si la obra así considerada me gusta o no. Creo que a esto debe oponerse que la aceptación instintiva (basada precisamente en el gusto, en la situación existencial de la propia sensibilidad) crea la misma posibilidad de un análisis agudo y penetrante; y que sin esta aceptación por parte del gusto que se convierte en instrumento de penetración y de acceso al mundo de la obra, toda operación analítica puede limitarse, todo lo más, a una descripción-enumeración de características formales del tipo de las que aparecen, referidas a algunos cuadros, en los catálogos de anticuarios, donde se describen la forma, las dimensiones, la técnica empleada, el tema, el estado de conservación e incluso, en ocasiones, la aparente adhesión a una determinada corriente estilística, pero nada más.

Vemos como el problema vuelve de nuevo a su punto de partida, a la oposición entre perspectiva personal y realidad de la obra; éste es el problema de la Estética, y es el problema de una *posibilidad* de juicio, no de una *regla* de juicio. En este sentido observamos que frente a una obra de arte lo que es sobre todo importante es un proceso de interpretación; lo que importa es una comprensión crítica, no un juicio de valor expresado en términos dogmáticos y simplistas. Sobre este aspecto ha dicho, sin duda, cosas interesantes Roman Ingarden, distinguiendo entre juicio abstracto e intelectual

y una valoración crítica que es fenómeno vivo y concreto de contacto con la obra. Ingarden ha recordado que el juicio, frente al arte, es algo necesario y con esta afirmación debiéramos estar todos de acuerdo. Lo importante es que la obra subsista en su concreción frente al espectador —ha dicho Ingarden— y sobre esto insiste la Estética desde hace más de treinta años. El análisis de la obra concreta me ofrece su estructura concreta esquemática: sólo entonces, teniendo ante mí un determinado objeto estético, la obra asume valor objetivo; el hecho subjetivo ya no cuenta, porque se trata únicamente de mi capacidad de ver o no lo que tengo frente a mí.

Pero incluso antes de volver a esta exigencia de objetividad creo que debe insistirse una vez más, para aclarar el equívoco al que las formulaciones de Gilson habían llevado la discusión acerca del juicio, en el hecho de que la actividad del crítico (entendido aquí como intérprete cualificado, como el consumidor por excelencia) consiste precisa y substancialmente en narrar una experiencia de comprensión, la experiencia de un encuentro en el que entran en juego las tendencias personales y la realidad objetiva de la obra, integradas en un acto vital de interrogantes y confrontaciones, de adhesiones instintivas cargadas de valor intelectual y de repulsas equivocadas y revisadas, razonadas a la luz de los pasos ya dados y de los elementos objetivos que tenemos ante nosotros. En este sentido hemos de comprender la invitación de Fubini a una acción de confrontación y revisión; y la propuesta de Raghiani de entender el juicio crítico como caracterización explicativa del primer movimiento instintivo. Y cuando Paci se preguntaba si la obra de arte esperaba de nosotros un juicio o bien la experiencia vivida, planteaba, a mi entender, los términos exactos para una respuesta comprensiva: un crítico no dice dogmáticamente «esto es bonito-esto es feo», sino que nos relata (con rigor y agudeza) sus experiencias de interpretación, pidiendo el asentimiento de todos los que, consumidores más o menos competentes, se hallan frente a la misma tarea de comprensión. Una experiencia interpretativa realizada coincidirá después con la experiencia productiva que representa la obra en sí, pero coincidirá de acuerdo con una perspectiva personal. Y esta perspectiva personal es en sí misma, implícitamente, un juicio; pero tan rico y articulado que los elementos de subjetividad que lo componen, en vez de negar su validez, instauran su eficacia y originalidad.

La Estética, al menos a partir de Kant, no establece un canon de la belleza, sino que define las condiciones formales de un juicio estético: dentro de estos esquemas descriptivos de experiencias posibles se mueve la variedad de las experiencias personales dotadas cada una de ellas de un sello de originalidad. Frente al problema del juicio estético como frente a cualquier otro problema, la Estética como disciplina filosófica procede, pues, como fenomenología de experiencias concretas para elaborar definiciones que comprendan experiencias posibles sin prescribir su contenido. La Estética no alcanza su máximo *carácter científico* estableciendo científicamente (de acuerdo con leyes psicológicas o estadísticas) las reglas del gusto, sino definiendo el carácter *a-científico* de la experiencia del gusto y el margen que se deja en ella al factor personal y perspectivo.

1956-1959

Estética India y estética Occidental

Los indudables intercambios entre el pensamiento indio y el pensamiento griego (especialmente en la época helenística) y el masivo recurrir a las filosofías orientales por parte de los filósofos modernos (basta con pensar en Schopenhauer) no han despertado interés en la cultura filosófica occidental por la problemática filosófica y la metodología de la India. Los motivos de esta falta de interés son diversos y perfectamente explicables: la distancia entre las categorías mentales orientales y nuestro modo de pensar; la falsificación que inevitablemente sufren cuando se someten a una «lectura» razonadora de tipo griego; el fracaso a que están destinados los intentos superficiales de establecer analogías entre dos actitudes filosóficas tan equívocas. Estos y otros motivos han llevado a una cierta desconfianza frente a toda referencia a Oriente, hasta el punto de que muchas veces esta tarea se ha dejado en manos de gnósticos de segunda fila, teósofos comprometidos con la magia y el snobismo órfico, donde el budismo se mete en el mismo cajón que la tradición hermética. Y resulta ciertamente temerario desentenderse de este modo de una zona tan amplia de intereses culturales y religiosos que pueden iluminarnos acerca del espíritu de pueblos destinados a representar —hoy aún más que en un pasado inmediato— un papel importante en la historia de la huma-

nidad, ofreciéndonos al mismo tiempo categorías capaces de enriquecer o, simplemente, controlar las nuestras. Y este razonamiento es igualmente válido para un estudio estético.

Como ya advierte Giuseppe Tucci en su *Storia della filosofia indiana*,¹ en la que dedica un capítulo a *La estética india*, si puede decirse que la filosofía india y la filosofía occidental son como dos caminos paralelos engendrados y alimentados por el mismo misterio que el hombre descubre en su interior y estimulados por el ansia de explicarlo, también es cierto que la mayor parte de las semejanzas entre sus respectivas soluciones son a menudo aparentes. Pero es evidente que la comparación de dos problemas o dos soluciones puede manifestar muchas veces una exigencia, por parte del pensador oriental, de explicar su propia actitud frente a la aportación occidental, con una premura y una claridad que a nosotros, en cambio, nos faltan totalmente. A este nivel me parece que deben interpretarse los estudios de Ananda Coomaraswamy y los ensayos de Pravas Jivan Chaudhury.² Coomaraswamy, ya conocido por sus estudios sobre el pensamiento estético de la escolástica, trata de establecer una fusión entre los intereses del medioevo cristiano y los del pensamiento clásico indio. Su cultura oriental le lleva a subrayar, en la escolástica, el elemento místico, como puede observarse en el ensayo *Meister Eckhart's View of Art*. Es posible que este intento se manifieste con excesiva insistencia hasta el punto de que el neoescolasticismo de Coomaraswamy asume en ocasiones matices de no estricta observancia (por ejemplo en la página 159). Sin embargo, resulta aceptable su tesis fundamental de que la estética medieval y la india aparecen unidas frente a la estética occidental moderna por algunos motivos fundamentales: una misma actitud frente a la obra de arte como objeto de uso religioso dotado de placer intrínseco; un mismo catálogo de criterios de belleza; el canon de las artes plásticas; la no distinción entre

1. GIUSEPPE TUCCI, *Storia della filosofia indiana*, Laterza, Bari, 1957.

2. ANANDA COOMARASWAMY, *The Transformation of Nature in Art*, Dover Publication, Nueva York, 1956, 2.ª ed. (la primera es de 1934); PRAVAS JIVAN CHAUDHURY, *Catharsis in the Light of Indian Aesthetics*, publicado en "Journal of Aesthetics and Art Criticism", diciembre 1956: ensayo que ya había presentado, en forma más resumida, como ponencia en el III Congreso Internacional de Estética celebrado en septiembre de 1956 en Venecia y publicado con el título *The Concept of Catharsis in Indian Aesthetics* en las *Actas del III Congreso Internacional de Estética*, Turín, Ed. de la "Rivista di Estetica", 1957; véase también K. C. PANDEY, *Comparative Aesthetics*, vol. I: *Indian Aesthetics*, Benarés, 1950.

artes liberales y mecánicas, bellas artes y artes funcionales; y, por último, un concepto de arte como imitación no tanto de las realidades de la naturaleza sino más bien del mismo proceso operativo de la naturaleza (pág. 10): correspondencia observada también por Jacques Maritain en *Creative Intuition in Art and Poetry* cuando afirma que el artista oriental, aun cuando trate de superar la naturaleza, «sólo puede llegar a identificarse con su fuerza vital, el feroz *eros* que lleva el sueño del mundo a incesantes nacimientos y renovaciones y a una pululante productividad». Ya Olivier Lacombe había mencionado que para la estética india el arte «continúa y recupera el movimiento creador inmanente a la naturaleza».³

Esta adhesión a las fuerzas naturales se obtiene a través de la exaltación y afinamiento de las capacidades operativas; Lacombe recuerda también que los diversos tratados de estética, al ofrecer a los artistas las normas canónicas adecuadas para lograr el fin artístico, recuerdan continuamente que el artista debe aplicar los métodos de recogimiento típicos del *yoga* para que con el espíritu purificado y corregido pueda producirse esa intuición generadora sin la cual la habilidad técnica resultaría estéril. También en este caso sería fácil establecer una confrontación con ciertas actitudes medievales según las cuales al artista se le exige, por lo menos, un estado de pureza interior en el que puedan actuar los dones del Espíritu Santo (pensemos en los preceptos que se dan a los artistas en la *Schedula Diversarum Artium* del Abad Teófilo); pero también es cierto que la actitud requerida por la estética india es más radical. Coomaraswamy nos explica cómo la actividad del artista procede a través de una «técnica de visión sumamente especializada», que le obliga a eliminar toda influencia emotiva pasajera y toda imagen de criatura, para captar la forma del *devata*, ángel o aspecto de Dios. La mente produce la imagen divina concebida a través de una completa identificación con ella, «incluso en el caso de que la divinidad esté provista de caracteres terribles y sobrenaturales; la forma así conocida en un acto de no-diferenciación es el modelo a través del cual el artista procede a la realización por medio de la piedra, colores u otro material... En cualquier caso el principio previsto es que el verdadero conocimiento de un objeto no se obtiene a través de una simple observación empírica o el regis-

3. O. LACOMBE, *L'Absolu selon le Védānta*, París, 1937.

tro de un reflejo, sino sólo cuando el cognoscente y lo conocido, el que ve y la cosa vista, coinciden en un acto que trasciende a toda distinción» (pág. 555). Es evidente que esta psicología de la intuición artística sólo resulta posible gracias a un subfondo místico metafísico de matiz panteísta; el artista reproduce a escala menor el mismo proceso exigido para llegar al conocimiento de todas las cosas, en la identificación con el Brahma, con el Yo, libre de toda preocupación, deseo o necesidad; como dicen los *Upanishad* «el que realiza la Verdad eterna no conoce muerte, ni enfermedad, ni dolor; todo lo ve como a sí mismo y obtiene todo... Los Dioses, los luminosos, meditan sobre el Yo y de este modo realizan todos los mundos y todos los deseos. Del mismo modo, todo el que entre los mortales conozca el Yo, lo medite y lo realice, también él realizará todos los mundos y todos los deseos. Del mismo modo, todo el que entre los mortales conozca el Yo, lo medite y lo realice, también él realizará todos los mundos y todos los deseos».⁴

Ahora bien, parece discutible que, aparte de casos de misticismo extremo, como el de Eckhart, se pueda comparar una concepción de este tipo con las formulaciones medievales o renacentistas del tipo del dantesco «Quien pinta figura si no puede ser él mismo no la puede concebir», o la misma afirmación de Leonardo: «el pintor se pinta a sí mismo», tal como pretende hacer Coomaraswamy. Es indudable que en las breves referencias a una psicología de la creación artística hecha por creadores medievales está latente un sentido occidental de las distinciones, que está totalmente ausente en la concepción pánica india, donde la ensimismación, la pérdida de la objetividad general del todo no son simples discursos técnico-psicológicos, afinamientos de la visión intelectual, sino un proceso soteriológico con fines terapéuticos además de teóricos.⁵

Siguiendo una definición del *Sahitya Darpana* de Visvanatha, Coomaraswamy ve el arte como «expresión informada por una belleza ideal», traduciendo por «belleza ideal» el término *rasa*. El autor mismo advierte acerca de su libertad interpretativa (de clara procedencia platónica y neoplatónica), y dice que *rasa* podría haberse traducido más exactamente

4. *Chandogya Up*, passim. Hacemos referencia a la traducción inglesa de Ed. Mentor Religious Classic, The American Library, Nueva York, 1957.

5. Acerca del carácter soteriológico de la filosofía india cfr. G. Tucci, *op. cit.*, pp. 15 ss.

por *tincture* o *essence* o *flavor*; en definitiva, como se ha dicho en alguna otra parte, por «aroma». El término *rasa* procede, en efecto, de la literatura médica, donde indica la cualidad física del gusto y al mismo tiempo cada uno de los seis sabores que caracterizan a los seis humores del cuerpo; dulce, ácido, salado, amargo, astringente e insípido. Ahora podremos comprender ya cuál es el significado del término en la especulación estética; como dice Tucci, *rasa* es «como un perfume de belleza que se desprende de la obra conseguida y sacude y conmueve al crítico sensible y no obtuso»;⁶ pero quizás esta definición no nos explique suficientemente el alcance exacto del término. Así como tampoco parecen aclararlo las palabras de Coomaraswamy, que él a su vez toma del tratado antes citado y que ahora transcribimos en su versión literal: «El aroma es saboreado por los hombres que poseen un conocimiento innato de los valores absolutos, como exaltación de la pura consciencia, como esplendor de luz propia, a la manera de éxtasis y de intelección al mismo tiempo, carente de contacto con las cosas comprensibles, gemelo del gusto del Brahma, cuya vida es un relámpago ultraterreno, como aspecto intrínseco, como invisibilidad»; o bien, según paráfrasis más comprensible del mismo Coomaraswamy: «La pura experiencia estética es propia de aquéllos que poseen innato el conocimiento de la belleza ideal; conocida por intuición, en éxtasis intelectual, sin acompañamiento de intelección, al nivel más elevado del ser consciente; engendrada por una única madre junto con la visión de Dios, su vida es como un relámpago de la cegadora luz de origen ultraterreno, imposible de analizar y, sin embargo, imagen de nuestro ser» (pp. 48-55).

Al elegir este texto para explicar el *rasa*, Coomaraswamy parece mostrar una vez más su tendencia a una interpretación exclusivamente místico-religiosa del fenómeno estético. Existen, sin embargo, en la misma literatura india textos fundamentales que permiten una discriminación, aunque no radical, entre placer estético y proceso de conocimiento místico. Podríamos citar fundamentalmente *Natya Shastra* de Bharata (el autor casi mítico que vivió entre los siglos IV y V a. de C.) y el primer libro del *Abhinavabharati*, comentario al *Natya Shastra* redactado en el siglo IX d. de C. por aquel Abhinavagupta que constituye una curiosa réplica de los gran-

6. G. TUCCI, *op. cit.*, p. 557.

des «comentadores» árabes y occidentales más o menos contemporáneos.⁷

Para comprender exactamente las definiciones de *rasa* que daremos a continuación será necesario establecer unas cuantas categorías psicológicas que constituyen el fundamento tanto de la teoría de Bharata como de la de sus comentaristas. Bharata enuncia ocho *sentimientos principales* de la naturaleza humana, también llamados «estados espirituales permanentes» (como, por ejemplo, placer, ira, dolor). Estos estados espirituales están determinados por *causas*, que pueden ser hechos, imágenes u otros elementos capaces de provocar concretamente dolor, placer u otro sentimiento, y van acompañados de *efectos*, es decir, de reacciones físicas consiguientes y de *elementos concomitantes*, los estados mentales accesorios que los acompañan.

Ahora bien, *causas*, *efectos* y *elementos concomitantes*, cuando aparecen representados o descritos en un poema o una obra dramática, se llaman *determinantes*, *consiguientes* y *estados espirituales* transitorios. Los *determinantes* son los mismos hechos e imágenes en cuanto materia de representación; los *consiguientes*, en número de ocho (desvanecimiento, parálisis, horror, sudor, palidez, temblor, llanto y cambio de voz), constituyen los efectos físicos de una determinada causa que el actor evidencia a través de su representación; los *estados espirituales transitorios* (que son 33, como desánimo, aprensión, alegría, depresión, indignación, etc.) pueden definirse como efectos psicológicos de las causas, representados como determinantes, igualmente evidenciados a través del juego interpretativo del actor. Determinantes, consiguientes —y estados espirituales— transitorios dan lugar a ocho *rasa* que corresponden a los ocho estados espirituales permanentes.

Para hacer más claro este proceso nos parece conveniente ofrecer un cuadro-resumen, dado que la relación recíproca de estos elementos es la que determina toda la discusión de los teóricos del *rasa*.

7. Remitimos a la preciosa obra de RANIERO GNOLI, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Instituto italiano para el Medio y Extremo Oriente, Roma, 1956: texto sánscrito y traducción inglesa del primer libro del *Abhinavabharati* (comentario de Abhinavagupta a Bharata), con un estudio introductorio y notas con referencias a numerosos fragmentos de Bharata y otros comentaristas.

CAUSAS	representados	DETERMINANTES
EFFECTOS	o descritos	CONSIGUIENTES
ELEMENTOS	se convierten en:	ESTADOS ESPIRITUALES
CONCOMITANTES		TRANSITORIOS

determinan y
acompañan a los

de ellos surgen:

8 estados espirituales permanentes

8 *rasa*:

Placer

Erótico

Risa

Cómico

Pena

Patético

Rabia

Furioso

Heroísmo

Heroico

Terror

Terrible

Disgusto

Odioso

Asombro

Maravilloso

Los teóricos posteriores a Bharata consideran nueve estados espirituales permanentes y nueve *rasa*, añadiendo el sentimiento de «serenidad» y el *rasa* de «quietismo». El acuerdo de los comentaristas, sin embargo, parece limitarse a la simple enunciación, ya que los problemas surgen cuando se trata de definir la diferencia exacta entre causa, efectos y elementos concomitantes, por un lado, y determinantes, consiguientes y estados espirituales transitorios, por el otro; la relación que existe entre los estados espirituales permanentes y los *rasa*; y, sobre todo, el tipo de dependencia que ha de establecerse entre los *rasa* y los determinantes, consiguientes y estados espirituales transitorios.

La controversia tiene su origen en una sentencia (*sutra*) de Bharata, que en el *Natya Shastra* afirma: «De la unión de los determinantes, de los consiguientes y de los estados espirituales transitorios nace el *rasa*.» La primera explicación es la de Bhata Lollata: ⁸ los determinantes provocan un determinado estado espiritual permanente, y lo provocan con una determinada intensidad; el placer, por ejemplo, percibido en el actor que lo representa y en la persona a quien el acto imita (el personaje de Rama, por ejemplo) alcanza su punto culminante y se convierte en el *rasa* erótico. Esta inter-

8. Vivió en el siglo IX o X d. de C.: cfr. R. GNOLI, *op. cit.*, p. 30.

pretación nos parece la más próxima a intereses de tipo psicológico-terapéutico, del tipo de la cura homeopática según la cual se ha interpretado también la catarsis aristotélica. Pero a esto se opone Sankuka,⁹ negando que el *rasa* sea un estado espiritual intensificado, en primer lugar porque, en ese caso, Bharata hubiera mencionado, en su definición, la función mediadora de los estados espirituales con respecto a los *rasa* correspondientes, y por otras muchas razones, relativas al peligro que supone admitir una graduación infinita de los estados espirituales en el proceso de intensificación. El *rasa*, afirma, por el contrario, Sankuka, es un estado espiritual permanente, no intensificado, sino *imitado*. El sentimiento imitado se convierte en *rasa*: los determinantes son visualizados, objetivados por el poder de la poesía, los consiguientes y los estados transitorios por la habilidad del autor, y a través de tales medios se imita el sentimiento. La representación es, por lo tanto, un poder especial de comunicación diferente del poder común de comunicación verbal. La experiencia estética no supone ningún interrogante sobre la realidad o no de lo que se imita: el espectador no se pregunta si la persona que actúa en escena es el personaje de Rama o el actor, si sus sentimientos son de Rama o del acto, si se trata de Rama o de alguien que *parece* Rama: la experiencia estética es una percepción inmediata evidente en sí, que no entraña verdad o falsedad.

A esta posición de Sankuka se opone, con fuertes objeciones, Bhata Tota, maestro de Abhinavagupta; citemos, por ejemplo, su objeción según la cual la consciencia de una imitación supone también el conocimiento de la cosa imitada, mientras que el espectador normal no posee ninguna noción acerca del sentimiento imitado por el actor. Los argumentos de Bhata Tota son numerosísimos y muy minuciosos,¹⁰ pero, en definitiva, tienden todos a demostrar que la definición del *rasa* como imitación no puede resultar satisfactoria y no explica su naturaleza. Un paso notable en este sentido es el que da Bhatta Nayaka,¹¹ que formula una doctrina que más tarde aceptaría, en sus líneas generales, Abhinavagupta: el *rasa* no es ni percibido, ni producido, ni manifestado, y no existe ninguna participación afectiva por parte del espectador (en el sentido de que ni el espectador participa del sentimiento

9. Posterior a Bhatta Lollata: cfr. R. GNOLI, *op. cit.*, pp. 32 ss.

10. R. GNOLI, *op. cit.*, pp. 38-49.

11. Vivió hacia el 99 d. de C.: cfr. R. GNOLI, *op. cit.*, pp. 50 ss.

de Rama ni se produce en él la intensificación o aparición de ninguna posibilidad latente); el *rasa* es un placer que no tiene relación con ningún *ego* particular y la característica principal de la experiencia estética es la *generalidad*. La generalidad es un estado de identificación con la situación imaginada sin que en ello concurre ningún interés particular o práctico. Los determinantes y consiguientes no son lo mismo que las causas y los efectos, precisamente porque se plantean en un estado de generalidad. En la vida real la simple observación de hechos e imágenes provoca vivos sentimientos: pero cuando los veo representados en escena me encuentro sumergido en una experiencia que aleja cualquier otro interés que no sea la percepción de la situación generalizada.

Estas afirmaciones del maestro serán más tarde recogidas y explicadas por Abhinavagupta, el cual subraya, en primer lugar, un punto fundamental: el *rasa* no es una *cosa*, sino la misma consciencia, el mismo acto de percepción en cuanto libre de las necesidades prácticas, que se hace consciencia estética. Nos damos inmediatamente cuenta de cómo la primitiva concepción de *rasa*, tomada en un principio de la medicina e interpretada como proceso de intensificación psíquica, aquí se filosofiza, por así decir, y se convierte más bien en un modo de ver *sub aliqua ratione* el objeto propuesto a la contemplación estética. «El *rasa* se pone de manifiesto por un especial poder asumido por las palabras en la poesía y en el drama, el poder de revelación — que debe diferenciarse del poder de denotación— constituido y animado por una acción generalizante de los determinantes, etc. El *rasa*, puesto de manifiesto por este poder, se goza entonces con un tipo de placer que se diferencia del de la experiencia directa, la memoria, etc. Este placer se caracteriza por un detenerse de la consciencia personal, que participa de la misma naturaleza de la beatitud y la luz. Este placer es del mismo orden que el gusto (*asvada* = *tasting*) del supremo *Brahman*».¹²

Esto nos lleva al núcleo mismo de la formulación de Abhinavagupta. En primer lugar ha de definir ese «poder de revelación» que haría posible la degustación en términos de *rasa*; y aquí Abhinavagupta remite implícitamente a una teoría que él mismo defendió, la teoría del *Dhvani*.¹³ Mientras

12. R. GNOLI, *op. cit.*, p. 56.

13. La teoría del *dhvani* aparece expuesta por Anandavardhana (siglo IX) en su *Dhvanyaloka*, comentada más tarde por Abhinavagupta. Para esta teoría véase

que las palabras comunes tienen un triple poder: de denotación, de connotación y de intención (es decir, además de significar la cosa a la que habitualmente se refieren, pueden utilizarse en un sentido trasladado y en un sentido técnico definido según las distintas circunstancias), el *dhvani*, como afirma su teorizador Anandavardhana, se percibe como «un nuevo elemento, distinto de todos los demás, que trasciende todos los elementos percibidos separadamente, como aquello que en la mujer llamamos belleza».¹⁴ Y Abhinavagupta, comentando estos textos, dice que entre *rasa* y *dhvani* no existe ni relación de causa a efecto ni relación gnoseológica, sino una simple relación de manifestante a manifestado,¹⁵ esbozando así una concepción de la palabra poética como forma simbólica (símbolo, fin en sí mismo que no se consume en el acto de comunicación) sumamente sugestiva.

La teoría del *dhvani* explica cómo de un acto de comunicación estética puede surgir el *rasa*; es decir, explica las razones objetivas de un hecho comunicativo del que, en el comentario a Bharata que estábamos estudiando, se analiza con más detalle el momento de la recepción. Esta se reserva fundamentalmente a personas de especial sensibilidad, capaces de «identificarse con el corazón del poeta»; personas acostumbradas a una larga práctica de poesía, capaces de identificarse fácilmente con los hechos representados. Cuando esto ocurre, entonces, verdaderamente, el terror percibido en la escena no será ya un terror circunstanciado, sino el terror en sí, no circunscripto por el tiempo o el espacio: aquí desaparece toda distinción entre *uno mismo* y los *demás*, el estado espiritual se ha convertido en el *rasa* «terrible». Esta generalidad conseguida no es concebida por Abhinavagupta en un sentido puramente abstracto, sino que tiene también una acepción psicológica colectiva: es esencial para

G. TUCCI, *op. cit.*, caps. XII y XIII; A. COOMARASWAMY, *op. cit.*, pp. 53 ss.; R. GNOLI, *op. cit.*, pp. 59 ss.

14. *Dhvani* significa literalmente *sonido* o *resonancia*; equivale, por tanto a una "reverberación" del significado que surge por "sugestión". En este sentido es el vehículo inmediato del *rasa*. Gracias a él el mundo, en el poema, se encuentra "impregnado de emoción", gracias a él se capta el "perfume de belleza" propio de la palabra poética. (Es interesante observar cómo el concepto de *dhvani* ha sido recuperado, en 1953, por JACQUES LUCAN en su ensayo *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* —ahora publicado en *Ecrits*, Ed. du Seuil, París, 1966— aplicándolo a una noción de palabra reveladora, que permite entender lo que no se ha dicho: el significante lingüístico como "ausencia", cuyo estudio corresponde al psicoanalista. 1966.)

15. R. GNOLI, *op. cit.*, p. XXVI.

el espectador advertir que está percibiendo en comunión con un auditorio de semejantes, en el ámbito del cual, sin embargo, mientras dure la percepción estética, las personalidades¹⁶ individuales desaparecen y los sujetos cognoscentes se hacen uno. Este estado de placer propio del *rasa*, llamado también *camatkara* es «un ininterrumpido estado de inmersión en un placer que se caracteriza por la presencia de una sensación de plenitud interior». Los determinantes, los consiguientes y los estados espirituales transitorios, por el modo en que se organizan artísticamente, eliminan todos los obstáculos que pudieran interferirse, impidiendo al consumidor liberarse de las condiciones empíricas. Y aquí Abhinavagupta expone toda una serie de razonamientos técnico-teatrales de extraordinario interés, tanto a nivel de la historia del espectáculo y de las costumbres como a nivel teórico. Es interesante observar cómo muchas de estas prescripciones se aproximan a las del teatro occidental: citemos, por ejemplo, el precepto de la verosimilitud, indispensable para mantener al espectador pendiente de la representación en la que habrá de ensimismarse. Pero al mismo tiempo es preciso que el espectador no atribuya las pasiones representadas a su propia persona, aunque cuando contemple las penas o placeres de los demás pueda dejarse invadir por la alegría, el dolor o el asombro; para evitar, por lo tanto, esta identificación directa y no generalizada es preciso recurrir a convencionalismos que recuerden continuamente el carácter artificioso de la representación: cambios de trajes, máscaras, danzas, disposiciones del escenario, etc.¹⁷ De pasada Coomaraswamy recuerda que «los tratados indios insisten continuamente en el hecho de que el actor no debe dejarse llevar por las emociones que representa, sino que ha de mostrarse siempre como el vigilante manipulador de los hilos del espectáculo de marionetas que su cuerpo desarrolla en el escenario».¹⁸ Réproducimos cuidadosamente estos preceptos porque nos parecen muy próximos a las teorías occidentales del teatro y particularmente a la teoría del teatro épico de Brecht. Pero se trata naturalmente de analogías incompletas, porque el fin de estos preceptos orientales no es el de conseguir una distanciación crítica corrosiva, sino más bien una agradable identificación, una posesión, una beatitud.

16. *Ibid.*, p. 68.

17. R. GNOLI, *op. cit.*, p. 80.

18. A. COOMARASWAMY, *op. cit.*, p. 14.

En esta situación de gozo contemplativo los estados espirituales permanentes (que Sankuka consideraba directamente imitados) no intervienen de forma inmediata: se interfieren sólo de forma latente, como recuerdo de sentimientos experimentados por nosotros, en orden a permitirnos la comprensión del hecho representado al margen de todo deseo o pasión. El *rasa* «erótico» surge cuando veo representada una hermosa mujer a través de la evocación (por parte de los determinantes, etc.) del sentimiento de placer. Surge el recuerdo latente de este placer, pero no el placer mismo. De esta forma el *rasa* es gusto libre de mi misma libre conciencia perceptiva: «el *rasa* es disfrutado a través del acto de gozar de la beatitud de la propia conciencia».¹⁹

Es cierto que se habla de beatitud, de identificación, de evasión del ciclo samsárico de la existencia; sin embargo, mientras que para Bhatta Nayaka *rasa* y experiencia mística son equivalentes, para Abhinavagupta existe una diferencia entre ambos tipos de experiencia. El hecho mismo de que *para realizar el rasa deba producirse una referencia, aunque sea latente, a experiencias de vida vivida, a sentimientos ya experimentados, aunque vistos como generalizados, todo esto diferencia la experiencia estética de la mística, que, por su parte, postula el abandono y olvido de todo lo que es terrenal, circunstancial y personal. La experiencia mística elimina toda polaridad, la experiencia estética mantiene permanentemente una dialéctica entre realidad y transfiguración estética.*²⁰ El conocimiento estético no es de orden discursivo, sino que purifica y trata de los contenidos que son propios del sentimiento discursivo. Esta teoría del *rasa* se nos presenta, por lo tanto, con todas sus características y circunscribe la obra de arte como un acto comunicativo que en sí no está encaminado a fines prácticos, pero que, por otra parte, realiza una función substancial, que es la de permitir un estado de especial bienaventuranza.

Podemos preguntarnos ahora si es pertinente la comparación que Chaudhury (mencionado al comenzar este ensayo) establece entre teoría del *rasa* y teoría de la catarsis. Chaudhury niega que la catarsis aristotélica haya de entenderse

19. R. GNOLI, *op. cit.*, p. 101.

20. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 101.

tanto en el sentido de una cura homeopática como en el sentido de una cura alopática; y tras haber expuesto una serie de nociones acerca del *rasa* lo define como un captar en el drama la emoción cargada de significado, hecha simbólica por una determinada esencia genérica. También Aristóteles, afirma Chaudhury, ve en la tragedia una pintura «esencial» de las pasiones: la tragedia imita la forma de las cosas, no tiene una función psicoterapéutica; Aristóteles hubiera aceptado fácilmente la concepción india de una contemplación de la esencia de las cosas. La tragedia tiene función medicinal sólo en el sentido de que impulsando a ver la esencia de las cosas lleva al espectador a la más elevada condición, que es la de la racionalidad.²¹ Pero no es este el lugar oportuno para iniciar una discusión sobre el antiguo problema de la catarsis aristotélica, si bien es cierto que los escritos del filósofo griego sobre la piedad y el terror no permiten una lectura que excluya *a priori* una referencia a la concepción médica de la catarsis. Desde los estudios de Bernays hasta los de Rostagni, las relaciones entre el concepto aristotélico y la tradición médica han sido bastante esclarecidos; y lo mismo podríamos decir en lo que se refiere a su relación con ciertas concepciones dionisiacas, a las que alude claramente la discusión acerca de la catarsis que se contiene en la *Política*. Por un lado tenemos, por lo tanto, al filósofo occidental, que recibe un concepto de una ciencia preexistente y lo utiliza con una total falta de prejuicios para definir una ceremonia que no solamente tiene naturaleza estética sino también una clara función social, incluida la presencia y utilización de técnicas dionisiacas que, más o menos racionalizadas, forman parte integrante del espíritu griego; por lo cual se considera la representación dramática como instrumento de educación empírica de las pasiones y, al mismo tiempo, como un «gran animal» digno de ser admirado por la compleja legitimidad de su estructura. Y por otra parte tenemos el drama indio, donde incluso los orígenes empíricos del concepto de *rasa* se pierden en una disposición general a la inmersión mística en el fuego unificador de Brahma. Y la contemplación de los indios no tiene nada que ver con

21. En este sentido polemiza Chaudhury con un estudio de R. K. SEN, *A Comparative Study of Greek and Indian Poetics and Aesthetics*, Calcuta, 1954 (que nos ha sido imposible consultar), donde, por el contrario, se defendería una interpretación tanto de Aristóteles como de Bharata en términos de cura alopática de las pasiones por sus opuestos.

la contemplación en la que el espíritu griego asentaba el máximo bien, y que era contemplación racional plenamente orgullosa de sus distinciones.

Con estas observaciones no queremos quitar validez al paralelismo apuntado por Chaudhury; puede ser incluso un rico filón de investigación;²² pero era necesario poner en claro algunas diferencias sin las cuales se ignoraría, en una culpable neutralidad metodológica, la diferencia entre dos mundos y dos sistemas mentales.

Por otra parte, en estos aspectos, como en otros, la estética india nos asombra por la madurez alcanzada cuando entre nosotros la primitiva escolástica estaba todavía uniendo laboriosamente motivos dispersos para producir categorías muy generales. En el siglo X de nuestra era el pensamiento indio había desarrollado una serie de razonamientos acerca de la naturaleza del discurso poético y de la intuición artística que el pensamiento occidental no ha sistematizado críticamente hasta estos dos últimos siglos. El concepto de *prati-bha* (que podría traducirse por *intuición creadora*) se entendía como expresión creadora, palabra, tesoro de formas nuevas, realísimas pero distintas de las que pueblan la vida cotidiana, el *samsara*; y la intuición artística se proponía como «una hipóstasis especial de la intuición universal o total, es decir, de la consciencia como fuerza que crea y renueva continuamente el universo».²³ Por mucha desconfianza que este tipo de expresiones puedan inspirar hoy a una estética fenomenológica, es cierto, sin embargo, que el pensamiento occidental ha tenido que penar mucho para llegar a formulaciones semejantes y ofrecernos los sistemas estéticos del idealismo romántico. Creemos que esta prioridad estética de la especulación oriental se debe al hecho de haber sabido unir decididamente la experiencia poética a la mística.

Esto nos plantea una serie de observaciones inevitables: entre ellas la sospecha de que a toda concepción, moderna o no, de la poesía como actividad reveladora, del arte como intuición creadora, debe responder necesariamente una actitud mística, de cualquier tipo que sea; una metafísica de tipo

22. Chaudhury expone, por ejemplo, la analogía entre la teoría médica del *rasa* y la teoría de los humores y del gusto tal como se encuentra en Hipócrates, señalando la analogía entre *rasa* y *reos*.

23. R. GNOLI, *op. cit.*, p. XXX.

pánico y monista sea la Unidad un Yo inmaterial o cualquier energía física. La filosofía occidental tiene a Plotino, pero también es cierto que ha luchado vigorosamente para no comprometerse demasiado con Plotino; y si es cierto que forman parte de la estética occidental —y con plenos derechos— incluso doctrinas como la chopenhaueriana del «puro ojo contemplativo», sin embargo, ya que es necesario elegir a los propios ascendientes, preferimos admitir, como característica más viva de la filosofía occidental del arte, la concepción funcional, comunicativa (no reveladora) del arte y el intento continuo de hacer extensivo lo artístico y lo estético también a la actividad discursiva, sin limitarlo al momento intuitivo ni reservarlo para la actividad creadora y difusora de un Todo que habla en nosotros y en el cual hayamos de sumergirnos en el momento de la lectura artística. Ante esta tentación han reaccionado siempre incluso los místicos, quienes, sin embargo, admitían que las formas ejemplares de toda actividad productiva se nos daban en virtud de una cierta iluminación de la mente.²⁴

Un conocimiento profundo de la estética india puede enriquecernos con numerosas sugerencias; puede revelarnos analogías de actitudes y exigencias; y, por último, nos muestra cómo incluso en un clima de caldeado ambiente místico se puede conceder a la experiencia estética un carácter dialéctico estrictamente terrenal. Pero, al mismo tiempo, nos enorgullece de una actitud nuestra en la que el criterio de distinción es mucho más operante; en la que surge una mayor confianza en las posibilidades del ciclo terrenal en su múltiple diferenciarse; y el arte es concebido fundamentalmente como diálogo entre personas concretas, que pueden incluso comunicar y dar forma en la materia a los goces inefables del rapto pánico, pero siempre en su estructura comunicativa.

1958

24. Es importante en este sentido la lección de la estética y las poéticas medievales, donde el concepto de un valor racional del arte y su aspecto fabril se muestra siempre presente incluso allí donde actúa el elemento platónico-agustiniano, promoviendo una estética del sentimiento y de la inspiración. Para un mejor conocimiento de estas nociones remitimos a nuestro ensayo *Sviluppo dell'estetica medievale*, en *Momenti e problemi di Storia della estetica*, Milán, Marzorati, 1959; y ROSARIO ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Il Saggiatore, Milán, 1961 (donde pueden hallarse muchos textos y cotejos iconográficos).

La estética de Bayer: la cosa y el lenguaje

La estética de Focillon fue una estética objetiva, basada en la existencia, en la autonomía y autolegalidad de la cosa, de la forma. La vida es la forma y la forma es el modo de la vida. Con Focillon empezaba, por lo tanto, para la estética francesa, una especulación acerca de las estructuras, los equilibrios y las leyes verificables en el objeto estético, partiendo de éste como del *primum* que determina y justifica todas y cada una de nuestras afirmaciones sobre él: la estética se convertía de este modo en descripción de las estructuras, no de las oscilaciones del gusto personal ni de los movimientos psicológicos que tienen lugar en nosotros en presencia del objeto.

Junto con Focillon, Souriau y Bayer¹ fueron los dos estu-

1. Raymond Bayer, recientemente desaparecido, nació en 1898 y fue discípulo de Basch y Focillon. Profesor de filosofía general en la Sorbona desde 1942, fue codirector de la "Revue d'Esthétique" junto con Charles Lalo y Etienne Souriau así como secretario general de la Sociedad Francesa de Estética, administrador del Instituto General de Filosofía y director del "Corpus Général des Philosophes français". Obras principales: *L'esthétique de la Grâce*, 2 vol., Alcan, París, 1933 (que citaremos con la sigla G); *Léonard de Vinci*, Alcan, París, 1933; *L'esthétique de H. G. Bergson*, en "Revue Philosophique", marzo-agosto 1941; *De la méthode en Esthétique*, en "Revue Philosophique", enero 1947; *Esthétique et objectivité*, en "Revue International de Philosophie", enero 1949; los tres últimos ensayos citados se han publicado juntos en el volumen *Essais sur la méthode en esthétique*, Flammarion, París, 1953 (que citaremos con la sigla E); *Y a-t-il un progrès dans l'art?*, en *Actes du XI Congrès international de Philosophie*, Bruselas, 1953, vol. X; *L'esthétique française d'aujourd'hui*, en el volumen *L'activité philosophique contemporaine en France et aux Etats Unis*, París, P.U.F., 1950; *Traité d'Esthétique*, Colin, París, 1956 (que citaremos con la sigla T); además de otros varios artículos aparecidos en la "Revue d'esthétique", "Cahiers d'études de Radio-Télévision", etc.

diosos que contribuyeron a dar una fisonomía original a esta corriente: tanto más original cuanto que su preocupación «cosal» se insertaba en el ámbito de una estética francesa caracterizada, esquematizando el panorama, por dos actitudes fundamentales: la psicológica y la sociológica. Dominada por la figura de Bergson, la tendencia psicológica hallaba en Víctor Basch el traductor, dentro del clima cultural francés, de los estudios alemanes acerca de la empatía; dominada por la figura de Taine y de su utilización de los parámetros de *raza, ambiente y momento histórico*, la tendencia sociológica hallaba un análisis fecundo y meritorio en Charles Lalo. La *psiqué* individual frente al objeto y la oscilación de los valores en el proceso histórico y social de las reacciones críticas y de las concreciones del hábito; en ambos casos el objeto suministraba únicamente la ocasión de aquella actividad que constituía de hecho el eje de la investigación estética. Y a esta situación venía a oponerse la nueva estética realista, objetiva, «positiva» como gustaba en ocasiones de llamarse, científica, en definitiva, tal como de hecho se pretendía.

Bayer se oponía a una estética sociológica con una frase tan tajante como afortunada: «su confusión mayor consiste en substituir el *valor estético* por una *ciencia de las valoraciones*... la Socio-estética substituye los *valores* por la *bolsa de valores*»; en otros términos: «el fenómeno estético directo era menos afrontado y estudiado que los eternos matices de sus límites, de sus contornos, de sus ambientes; la estética, en definitiva, menos profundizada que las disciplinas exteriores que en ella se reflejan» (E. 126-127). Bayer no parece interesarse por el hecho de que esta forma de análisis, a fin de cuentas, era en cierto modo científica en el sentido más restringido de la palabra, ya que trataba, en el fondo, elementos verificables (los gustos expresados públicamente) en vez de centrarse, peligrosamente, en valores experimentales únicamente en el seno de una experiencia personal. Su aspiración a la «ciencia» no le lleva a substituir la estética por aquella (como hacía a fin de cuentas la socio-estética): lo que él pretende es elevar la estética a la condición de ciencia, como más adelante veremos.

En lo que se refiere a la teoría de la *Einfühlung* también la consideraba afectada de un fundamental carácter anti-científico: reduciendo el conocimiento del objeto al de los dinamismos interiores que el sujeto proyecta en él, la estética se convertía así «en el último refugio del antropomor-

fismo»: «se englobaba el arte, sin distinciones, en un conocimiento de otro tipo. Lejos de ser específico, manteniéndose como apartado de una nueva experiencia del Otro, este éxtasis no era más que un nuevo nombre que se daba al conocimiento místico... Era la protopática substituida por la epicrítica, como si el arte, *que viene después*, pudiera ser asimilado por la actividad prelógica y anticipadora *que viene antes*» (E. 123-124). Crítica de la teoría de la empatía en sentido estricto y crítica, al mismo tiempo, de una identificación del conocimiento estético con un conocimiento en cierto modo auroral; Bayer se refiere en un solo lugar de su obra a la posición crociana y habla de ella precisamente en las mismas páginas en que examina una vez más las posiciones de la *Einfühlung*, para oponerse a ambas afirmando que, si bien en el arte todo es, en realidad, expresión de uno mismo y de las fuerzas que en él se expresan, es cierto también que estos efectos son sentimientos fijados, objetivados, hechos cosa.³ El pensamiento dominante de toda la especulación de Bayer será que de esta cosa proceden todos los estímulos para cualquier *variación rítmica de mi interioridad*, para todo movimiento espiritual que la recree y amplifique; pero sólo la cosa será la causa, susceptible de ciencia, del fenómeno estético. Y será susceptible de ciencia porque, como veremos más adelante, el arte es resultado de una operación, un proyecto de actividad, un equilibrio de estructuras sobre las que se puede razonar clasificatoriamente; el objeto artístico exige un razonamiento descriptivo e incluso de catalogación; la pura intuición, el conocimiento connatural que se resuelve en pura contemplación, no afectan al arte.

A este nivel se mueve también la crítica a Bergson; en Bergson desaparece la posibilidad de una estética, al menos concebida como teoría del arte, porque el arte es un *velle*, una actividad (es técnica, por lo tanto) mientras que la intuición bergsoniana es un instrumento metafísico que se resuelve en contemplación negativa. Para Bergson la intuición estética constituye la base y el fundamento de la investigación metafísica, pero el espíritu metafísico, precisamente, sólo busca lo que ya existe (E. 102-104). La intuición meta-

2. T. 198-200. En el ambiente filosófico italiano no estamos acostumbrados a pensar que el idealismo crociano pueda recordar en algún aspecto el psicologismo de la *Einfühlung*; pero la confrontación es menos atrevida de lo que pudiera parecer. Por esta razón nos parecen útiles las anotaciones sobre el tema hechas por GUIDO MORPURGO-AGLIABUÈ en su obra *L'esthétique contemporaine*, Marzorati, Milán, 1960, v. especialmente pp. 78-79.

física vive en el calor de una permanencia captada en todo su espesor: «todas las cosas adquieren profundidad, conservan su concatenación, ahondan y profundizan la inmanencia recíproca de todos los estados de su devenir» (E. 99): por lo tanto no puede servir al arte que es selección de elementos vitales, organización de éstos en un tipo especial de estructura, construcción fabril de una relación. La preocupación científica de Bayer se basa en el concepto de que en el arte no puede existir nada impreciso o ambiguo, porque aquí la operación se resuelve en estructura y relación de elementos; el ojo contemplativo no intuye la plenitud del todo, pero individual en él escansiones y ritmos, comportamientos fijados de una vez para siempre de forma inequívoca, hasta el punto de que puede definirlos según nociones.

Así la crítica a la empatía, al igual que la crítica al intuicionismo de tipo crociano o la misma crítica al intuicionismo y al anti-intelectualismo bergsonianos, muestran un fondo común, el rechazo de toda sospecha de misticismo, de toda estética negativa (del mismo modo que existe una teología negativa), de toda actitud ascética de contemplación inefable. Si la estética debe ser ciencia debe tener un objeto y este objeto debe poder ser descrito en los términos de un lenguaje: y todo término debe hallar el fundamento de su propia verificación en el objeto. Sociología y psicología utilizan medios científicos para estudiar los fenómenos estéticos: Bayer lo que pretende es convertir la estética misma en una ciencia. En este sentido su actitud podría ser tachada de positivista en la acepción más severa que se puede dar al término, con todas las connotaciones de científicismo ingenuo. Porque el considerar que los fenómenos de arte son hechos excesivamente vagos para poder ser descritos y explicados y que el único camino que le queda a la ciencia es el de describir la escala de degustaciones y las reacciones psicológicas de quien se aproxima a estos fenómenos, éstas pueden ser consideraciones legítimas y científicas, aunque pueda pedirse que se integren de alguna forma. Y el desconfiar de toda investigación científica para crear una filosofía de la inducción al modo de Croce o Bergson puede constituir una solución filosófica legítima en su propio ámbito. Pero el pretender convertir la estética en una ciencia rigurosa y pretender describir científicamente el fenómeno estético tal como se hace con un celentéreo puede convertirse en una exigencia de rizar el rizo. En este sentido tachar de positivista

una determinada actitud puede tener un significado negativo.

¿Es éste el error en que cae Bayer? Creemos poder responder que, en los límites en que realiza de hecho su análisis de los objetos estéticos, lleva a cabo una operación justa y aprovechable (que es, sin embargo, una labor de crítico, de historiador y fenomenólogo de las formas, no de «científico» en sentido estricto); que en el momento en que trata de elaborar un método que fundamente el carácter científico de su proceder se expone a una acusación de «positivismo» (en el sentido ya explicado); que, por último, cuando pasa a definir filosóficamente el objeto estético y las condiciones de su conocimiento por nuestra parte, disminuye el rigor de su metodología pero, al hacerlo, la priva de toda pretensión científica. Y nos parece, para terminar, que estos tres momentos de su pensamiento pueden ejemplificarse en tres fases de su producción crítico-filosófica: primera, los estudios sobre la gracia y el ensayo sobre Leonardo; segunda, los ensayos sobre el «método» en estética; y, en tercer lugar, el *Traité d'Esthétique*.

1. *La estructura de la gracia*

Al comienzo de su tratado sobre la gracia Bayer se plantea el problema de lo «gracioso» tanto en lo que se refiere a sus orígenes como a sus fundamentos. Ya en Platón, y, por lo tanto, posteriormente, hasta los neoplatónicos, el problema de la *jaris* se presenta como el problema metafísico del amor y la libertad. La *jaris* no es compatible con la necesidad; si es el Amor lo que en Empédocles une a los no-semblantes, la *jaris* constituirá el acuerdo de lo múltiple, pero un acuerdo que a la rígida simetría añade un *no se qué*, un don extraño, una especie de excedente, *gratis datum*, que invita a quien lo contempla a llegar «más lejos»: en la dialéctica de un Bello siempre inalcanzable la *jaris* constituye el estímulo de la evolución, el signo de ese algo superior a lo que se aspira y que no se posee todavía. El problema de la *jaris* se integra en una visión metafísica según la cual la realidad tiene planos sucesivos. A este mismo nivel se plantea también la doctrina de la gracia en el romántico Schelling, que parece llevar a un plano metafísico el *no se qué*

chocentista: Desde Platón a los románticos «el Idealismo orienta invariablemente su especulación hacia el maridaje congenial y profundo, hacia la identidad esencial de la Gracia y el Amor» (G. I 14).

Pero Bayer es un realista: si la Gracia se mueve en la esfera de lo superabundante será, sin embargo, en términos de estructuras objetivas como habrá de establecer los fundamentos de su categoría. Y hallará las sugerencias más directas en los filósofos del empirismo y del positivismo. Particularmente importante nos parece, a los efectos de este análisis, la definición spenceriana según la cual la gracia constituiría un caso particular de la mecánica animal. Aquellos animales en los que los órganos de locomoción juegan a la perfección, con el mínimo derroche de fuerzas, en los que se manifiesta una economía motriz hecha de elegancia y facilidad, de la que participamos por simpatía, son los que nosotros definimos como graciosos. También en este caso, para terminar, podría decirse que la gracia es un símbolo del amor: puesto que «la gracia es el movimiento y en el movimiento es la comodidad» (G. I 33); pero en este momento la expresión sólo nos sirve en sentido metafórico: existe una mecánica del movimiento y existe un momento de esta mecánica en que el movimiento parece verificarse por puro milagro, como si el individuo o la cosa se dieran a él; este momento de la mecánica puede sugerir la imagen del amor; pero lo importante es hallar las leyes constantes que lo determinan. Sigue en este momento Bayer con análisis minuciosos y agudos del movimiento de diversos animales: el movimiento del canguro manifiesta derroche de energía, un *gas-pillage* de fuerza, entre el impulso de las patas posteriores y la insuficiencia de las anteriores para recogerlo y aprovecharlo; por el contrario, en el movimiento felino se manifiesta una concurrencia esencial de todos los impulsos; en la gracia existe entonces una tácita ostentación de poder. «La gracia del movimiento no es estrictamente posible más que dentro de los límites en que ya no se manifiesta el esfuerzo. Acompaña siempre a la demostración de una fuerza. Halla su causa profunda en una estética de lo inesperado, creadora de rendimientos selectos y superiores a nuestra propia expectativa» (G. I 110). Tal equilibrio de concesiones y exigencias, de abandono y vigor, se mantiene en un hilo de perfecciones infinitesimales, destruidas por la más mínima desviación: Bayer analiza los pasos graduales que desde la

rigidez de la posición humana erecta llevan a la gracia infinita de las posturas de abandono sobre la cadera, un lado apoyado sobre un soporte, el eje del cuerpo descentrado con una apariencia de comodidad que constituye el atractivo de tantas célebres estatuas, hasta la desaparición de toda gracia en el cuerpo totalmente distendido y abandonado. Y efectúa un análisis del mismo tipo referido a las estructuras de la vida psíquica, en la que se manifiesta la gracia cuando el acto pretendido parece hacerse por sí solo, cuando, en la misma vida moral, parecen caer todas las constricciones y el gesto se realiza en el olvido de todo canon paralizante: de aquí la gracia de la inmoralidad alejandrina analizada en los textos de la *Antología Palatina* con esa delicadeza de matices en la que Bayer era verdaderamente maestro.

Del mismo modo que en la vida biológica y en la psíquica, así también se realiza la gracia en las formas del arte. La arquitectura, por ejemplo, plantea el problema de que pueda existir una gracia de lo estático: y lo logra de hecho a través de lo que Bayer llama la *éviction des masses* (G. I 224). Existe una gracia del vacío en el gótico, en la *loggia* renacentista, en la arquitectura árabe y en los encajes de los palacios venecianos: el monumento se niega, se mezcla con la naturaleza y la atmósfera, se le ve jugar con las formas fluidas del agua y destruirse en los reflejos, las masas se suprimen en esta facilidad y ligereza, de forma que la arquitectura, cuando realiza lo gracioso, parece proceder a la «disolución pura de su objeto» (G. I 251). Elasticidad, abandono, impulso, *nonchalance*; en la arquitectura la gracia llevará, por lo tanto, al predominio de lo ornamental, a lo floreal, a una decoración «cósmica» del edificio que se resuelve en una «estética de la lustración», en la «transmutación decorativa de las funciones». Por consiguiente en la plenitud de su triunfo la gracia «se engendra y propaga en un régimen de percepciones ambiguas; en una atmósfera de equívoco, se desarrolla» (G. I 331): ambigüedad de perfiles, contornos que engañan acerca de la esencia de la construcción, disimetría de las líneas. La simetría es un elemento de *magnitud*: puede leerse en ella la sencillez de su destino, la lógica de lo regular engendra solemnidad: la gracia se basa, en cambio en equilibrios asimétricos, en una necesidad de elegir entre caminos contrarios: nos hallamos ante una «estética de la descomposición» y la arquitectura se va abriendo a la gracia a medida que se convierte en un arte menor. Bayer ofrece

observaciones de este tipo, ricas y abundantes, a propósito de la pintura: también en este caso lo gracioso se hace patente en la sugestión del movimiento, en el predominio de la luz y de sus matices, en la oscilación entre lo *flou* y lo preciso: son «graciosos» Angelico, Masolino da Panicale, Botticelli, no lo son Masaccio y Verrocchio. Veamos, por ejemplo, esta contraposición entre dos paisajes de Corot que nos parece bastante ilustrativa: «He aquí una *Villa Medici*: el cuadro es de una gracia incomparable. Los pinos y las fuentes se destacan como valores oscuros, con tonos profundos, sobre el fondo violentamente iluminado de San Pedro; pero la hojarasca de los árboles en primer plano, con reverberaciones rojizas, se modela en los fuegos del ocaso, pasa gradualmente a los tonos cálidos de las orillas y, roto por la luz, se modela a partir del solo espacio en el aire claro. Contraprueba: la misma Villa Médicis, titulada *Roma vista desde el Pincio*; ahora carece casi totalmente de gracia. Parece que la misma luz ha disminuido, el halo dorado del atardecer no rodea ya la ciudad. Nada de bordes rotos y alistados: árboles y fuentes se perfilan con dureza en el espacio. La estética de la gracia ha desaparecido con el *flou*» (G. I 534).

La alusión a lo gracioso como característica del arte menor, referida a la arquitectura, puede hallarse también, implícita, casi inconfesada, en el largo análisis que Bayer dedica a la gracia en la poesía: poesía fugitiva, sentido de lo efímero, «brevedad de impulso y de palabras que surgen del silencio para volver a penetrar en él», sueño idílico de la vida, se trata de una serie de expresiones que circunscriben inevitablemente lo gracioso como reinado del idilio, de la lírica como género, de la elegía: la *Antología Palatina*, la poesía japonesa, Horacio, Ariosto también, naturalmente, son los ejemplos que Bayer analiza con gran abundancia de observaciones, y con un casuística verdaderamente preciosa sobre los grandes temas de la gracia, el don, el ocio, el placer, la elegía, considerados en sus orígenes psicológicos y en su desarrollo estructural: rítmico, fonético, semántico. Y con igual sutileza (y una aplastante erudición) procede el análisis de la música. En ella la gracia parece manifestarse y ejercitarse en la decadencia de los tiempos fuertes, en ese debilitamiento de las oposiciones que es el ritmo ternario (G. I 107). También en la música la gracia surge como sobreabundancia ornamental: «vaga por las proximidades de los polos entre la inutilidad de los recorridos», es repetición de

los contornos, es, en definitiva, *esthétique du gaspillage*, la armoniosísima y fácil eflorescencia del derroche. Para afirmarse en los momentos de imprecisión tonal, de desdibujamiento del tono, en una «estética del equívoco» que lleva a Bayer a pronunciar el nombre de Ravel. En base a estas directrices resultan comprensibles la serie de observaciones que permite el estudio de la danza, donde el «capricho se erige en necesidad». Es precisamente en estas páginas donde se perfilan otras definiciones de lo gracioso que contribuyen a explicar su naturaleza: «así es la gracia: para un problema único, la infinidad, la libertad de soluciones. Introducir novedades desconocidas en cada momento de su existencia, hacer surgir en cada momento la infinitud de modos... la suavidad del nexo estructural, un juego en las estructuras, esto es la gracia» (G. I 322-23).

Todas las definiciones mencionadas dan lugar a otros tantos ejemplos de «gracia definitoria», es decir, en el conciso conceptismo de las fórmulas; y sin embargo se formulan siempre como resoluciones de un discurso analítico que, si mucho concede a la elegancia de la exposición, no por ello deja de mostrar un rigor científico, siempre de una delicadeza ejemplar, muchas veces agudamente sugestivo, jamás impreciso. Por consiguiente este análisis acerca de las estructuras debe resolverse en una definición final de lo «gracioso» en términos rigurosamente estructurales y, por consiguiente, «cosales». La gracia se verifica siempre que en un juego de equilibrios (y en un juego de equilibrios consiste en definitiva el resultado del arte) se manifiesten *aspectos de superabundancia* (G. I 347). Equilibrios contruidos en la elasticidad y multiplicidad de las soluciones; «la gracia no satisface el cálculo más que en forma de *capricho*» (G. I 348); y «es estructura de sobreabundancia todo equilibrio que sitúa el sistema cerrado de sus propias exigencias, firmemente establecido, frente a todas las evasiones» (G. I 379). Regímenes de cambio continuo, destrucción de la credibilidad, desaparición de los sistemas necesarios y de las predestinaciones modales, técnica de la impropiedad; todo ello constituye una serie de connotaciones de estos equilibrios privilegiados. Localizarlos y determinarlos, reunirlos bajo la categoría común de «gracioso» y, al mismo tiempo, caracterizarlos y describirlos justificándolos en su éxito, ésta es la labor del estético: tarea para la que posee un campo propio que no es el del crítico ni el del filósofo, como Bayer

muy bien subraya.³ Y si en el transcurso de esta obra, como en otras, intentará una definición general de la experiencia y del objeto estético, lo hará como metodólogo de su propio trabajo de «estético»; y si en el *Traité* intentará llevar a cabo una clasificación sistemática de todos los problemas ligados a lo bello y al arte, resultará una vez más perfectamente claro que todo el sistema se desarrolla como justificación de un trabajo analítico que es *propio* de la estética: «El arte es descriptible a partir de *régimenes y aspectos... Nosotros hemos visto esbozarse y surgir de los contornos de una generalidad secundaria* estructuras objetivas y formas rítmicas. Juntos hemos determinado y reconocido, en el reino de la estética, e inscrito en esta generalidad segunda, un orden de relaciones, de una *constancia* suficiente para que sea lícito llevar a cabo una investigación sobre el tema. No pretendíamos nada más. Entre el carácter específico irreductible de las prácticas, en las que se ejercita el técnico, y la reducción última de la especie, llevada a cabo por el filósofo, resulta lícito para una disciplina independiente, sobre el firme terreno de una investigación autónoma, constituirse, precisar su objeto y sus métodos e interpretar sus resultados» (G. II 570).

2. *El Método*

Ya, partiendo de una frase semejante, nos damos cuenta de que, al menos en la época de *L'esthétique de la Grâce*, la concreción del objeto y del método (que, a pesar de todas las afirmaciones en contra, constituye siempre un procedimiento filosófico), se realiza con un lenguaje que, aunque preciso en los límites de un análisis crítico de las estructuras concretas —que se trataba de actualizar a través de definiciones sugestivas para el lector— resulta en cambio más

3. Actuando de este modo Bayer se entronca en una costumbre de la cultura francesa, para la que el *esthéticien* no es tanto el filósofo que reflexiona sobre el fenómeno Arte en términos generales, como el analista de las estructuras concretas; y tampoco lo sería el crítico, que las juzga, pero sí el catalogador, a menudo el científico, en cualquier caso el técnico que las observa e interpreta a la luz de disciplinas complementarias, la psicología, la sociología, la historia de los estilos, etc. El *esthéticien* sería, en definitiva, al filósofo que habla de lo Bello como al filósofo que habla del Bien es el moralista que se erige en analizador de las costumbres (y no dice exactamente si alguien ha obrado bien actuando de una determinada manera, sino qué características, qué constantes, qué influencias evidencian su forma de actuar).

bien vago al señalar los modos de un procedimiento y su objetivo.

El hecho es que en esta primera obra Bayer no parece tan decididamente orientado a una interpretación «científica» del procedimiento y a una asunción resuelta de la «cosa» como *datum* invalidable. La obra es un conjunto de «regímenes» y de «aspectos» y éstos no son más que modos estructurales, que la estética determina y agrupa en categorías homogéneas: pero cuando se trata de determinar las garantías epistemológicas que presiden esta operación y los límites de transparencia del lenguaje con respecto a los aspectos que han de describirse y definirse, el discurso de Bayer aparece lleno de fecundos remordimientos y las definiciones se van corrigiendo y superando alternativamente, a lo largo de las doscientas páginas últimas del libro, sin dejarnos al final una definición que domine sobre todas las demás. Bayer considera como fundamental, en la relación estética, la presencia, frente al objeto, de un sujeto cargado de gustos y predilecciones personales: conocer el objeto es siempre conocerlo tal como yo lo veo guiado por la compleja serie de mis afinidades: toda definición es siempre, en un principio, «índice de un temperamento y reflejo de una constitución» (G. II 455). Y si esto le permite establecer una revisión progresiva de las interpretaciones, cuando se halla frente a un problema epistemológico concreto, su solución nos deja nuevamente en suspenso. Existe una cualidad sensible en el objeto que determina mi reconocimiento de su estructura y de su manifestarse en un equilibrio que, una vez logrado, realiza un valor: ¿pero capto yo la realidad sensible o sólo mi reacción emotiva ante ella, el trazado rítmico interior que en mí suscita? ¿Mi juicio concierne al aspecto, mi descripción afecta al modo objetivo de la estructura, o al *esquema de reacciones* que el objeto provoca en mí? Oigamos a Bayer: «El mecanismo actúa en tres tiempos: un equilibrio percibido, una *resonancia ritmada*, un juicio que la expresa. Ahora bien, el juicio no se remonta a su causa primera: por el contrario, es inmediato, a partir de la causa derivada... No existe, por consiguiente, visión directa y clara de la obra: sólo un segundo término, la *resonancia ritmada*, interpone como una especie de pantalla y como un *medium*, modifica el problema, confiriendo un nuevo timbre al pensamiento que juzga» (G. II 477). Planteadas así las cosas la solución se presenta, en esta primera obra, en los términos

de una asunción, filosóficamente más bien apresurada, de una cierta identidad de estructuras entre el objeto y el espíritu. (¿isomorfismo, ocasionalismo, armonía preestablecida, o más bien la asunción empírica de un dato de hecho que no es tarea del «estético» discutir?), en virtud de la cual «algo, un ritmo, nos viene de los objetos. Es como una especie de sensibilidad común». La categoría, que describe y juzga, se aplica sin temor a este ritmo: «se individualiza en organización de procesos rítmicos cuyos *vehículos* parecen ser intercambiables, pero cuyas formas resultan *constantes*» (G. II 515). Por último, «la estética, rítmica general, teniendo su constancia y referencia en la cosa, logra entre los equilibrios de la obra y las economías del receptáculo es paralelismo de fronteras y ese sincronismo» (G. II 531).⁴ Estas definiciones utilizan el mismo vocabulario que en los capítulos anteriores había tan sugestivamente —así como rigurosamente— descrito la estructura de la gracia: los términos utilizados no son imprecisos sino opuestos, uno niega y supera los límites referenciales del otro. Estas expresiones sugieren una situación gnoseológica, pero no la definen.

Una nueva precisión y una menor dispersión hallaremos años más tarde en sus *Essais sur la méthode en esthétique*: en esta obra la preocupación «cosal» y la preocupación científica son absolutas y marchan juntas. El objeto estético es un conjunto de aspectos, el trazado de una operación, el recorrido inmovilizado de una actividad creadora.⁵ Estos aspectos no son cantidades, son cualidades (no son *quanta*, sino *qualia*, como diría Souriau). Ahora bien, la preocupación de la ciencia es la de *homogeneizar* a través de nociones generales: pero la homogeneización se ejerce sobre cantidades, no sobre cualidades, que, por definición, es lo que escapa a toda homogeneización. La aparente aporía de la estética como ciencia es precisamente el tener que reducir

4. Y sin embargo debemos subrayar, como lo hace Bayer, que admitir esta respuesta rítmica del psicólogo a las estructuras rítmicas de la cosa no lleva a caer de nuevo en la aceptación de la empatía. No se trata de una proyección de mi *psiqué* en la cosa, sino de una excitación de mi *psiqué* por parte de la cosa. No es mi *psiqué* la que se convierte en las sinuosidades mismas de la cosa identificándose con ella, sino la cosa la que produce en mí como un *esquema* rítmico de respuesta.

5. "En todo objeto de arte... yace el recorrido inmovilizado de una actividad... El objeto bello es la huella de una acción, la huella de una maniobra... No hay más belleza que la realizada... En estética, como en toda la especulación griega, lo axiológico se absorbe en lo óptico, el Valor en lo Real... Existe, en el fondo de toda obra constituida, una refutación de idealismo" (E. 109-13).

a homogeneidad lo que no es de ningún modo homogeneizable.

Es necesario tener en cuenta en este momento una definición de Bayer que resulta sumamente eficaz aunque puede parecer sospechosa de querer reducir el arte a la retórica, como ya ha sido puesto en evidencia: el arte «est la mise en valeur des valeurs».⁶ Los contenidos intelectuales y morales, los datos de la vida, los *sujetos*, los momentos psicológicos, si interpretamos bien a Bayer, se realizan y se integran en la operación artística a través de una *maniobra*, una estrategia, y se organizan en un objeto que se manifiesta a través de sus estructuras, sus modos de ser (que en un principio eran modos de actuar y como tales se incorporan al proceso interpretativo). Ahora bien, estos modos son en cada ocasión nuevos y originales, cualitativamente distintos de otros modos, nunca realizados hasta este momento: por ello los valores extraestéticos asumen, en esta nueva organización, un barniz, una riqueza que hasta entonces no tenían, con lo cual se *revalorizan* (en otros términos, podría decirse metafóricamente que reaparecen «fantásticamente fundidos» y, sin embargo, en el crisol del acto fantástico no se disuelven, sino que se reafirman y se hacen más participables y universales que antes).

En este momento, quien haya leído *L'esthétique de la Grâce* dejando a un lado los problemas de método y fundamento, podría concluir que frente a estos hechos de organización cualitativamente irreductible el lenguaje del crítico se presenta como un instrumento capaz de una serie de aproximaciones y, por medio de metáforas, de aproximaciones sucesivas, trata de explicar una experiencia de lectura

6. E. 114. En la obra citada Morpurgo-Tagliabue ataca este tipo de formulación acusándola de un dualismo fundamental: "los valores son admitidos, pero como material preconstituido, a los que la operación estética tiene la función de dar forma y hacer aparecer... De hecho la estética de estos autores (Bayer, Souriau) se parece muchísimo a la retórica antigua" (*op. cit.*, p. 416). Aspecto que ha de tenerse en cuenta, porque esta tentación no es desconocida para una determinada estética francesa. Una definición como la de Bayer, para no dar lugar a equívocos, debe enriquecerse con una clara conciencia de todas las tendencias formativas que los valores no estéticos llevan consigo en el momento de su reorganización estética (determinando así la forma de su "revalorización"); y, por otra parte, subrayar estas propiedades cualificantes del valor estético por el cual éste, al "revalorizar", replantea los valores de una forma completamente nueva, de tal modo que su utilizabilidad, si se lleva a cabo, deberá manifestarse a través de una comprensión total de la nueva cualidad estética que han adquirido (observaciones de este tipo hemos tratado de formular en el capítulo *Uso práctico del personaje artístico, de Apocalípticos e Integrados*, trad. esp. Editorial Lumen, 1968.

y de interpretación del proceso creativo para estimular en él otras posteriores. Si lo bello fuera el resultado de una rigurosa preceptiva, entonces el lenguaje del crítico tendría la exactitud de un razonamiento matemático: «la relación entre estas dos líneas del cuadro se expresa por la ecuación X»; o bien, «ésta es la lista exacta de los intervalos que componen dicha línea melódica, y en lugar de las notas ofrecemos las cifras exactas que representan las frecuencias acústicas que constituyen el fundamento del fenómeno sonoro». Así habría de realizarse una descripción crítica de una obra de arte si el arte fuera sumisión absoluta al canon; pero el mismo Bayer, como aparece más claro en el *Traité*, recuerda que lo bello es una experiencia «abierta», porque se basa en aproximaciones a la regla que constituyen otras tantas variaciones infinitesimales, y sobre este punto se basa su afirmación de la *calidad* frente a la cantidad. Pensamos, por lo tanto, que el crítico podrá hacer uso de razonamientos de tipo referencial fundamentalmente cuando tenga que describir los datos técnicos de la obra, por ejemplo, el hecho de que en un cuadro se haya utilizado la técnica de la pintura al óleo, o que el tema represente un determinado acontecimiento o figura; pero más allá de estos límites su razonamiento, además de establecer estrechas relaciones entre referencia y referente, exige una colaboración interpretativa por parte de quien lo recibe a fin de ampliar las sugerencias de cada término particular y sacar de él estímulo para una disposición más general intelectual y sentimental, lo que nos permita volver al objeto, señalado y sugerido, con una actitud de autónoma intención interpretativa. Esta *condición cualitativa* del objeto y esta *condición sugestiva* del razonamiento crítico constituyen el fundamento, a nuestro entender, de la infinita fecundidad degustativa y crítica. La estética debiera plantearse como la definición, lo más exacta y fundamentada posible, de esta situación abierta. Una definición que corresponde a la filosofía.

Pero para Bayer, entre la degustación, aunque cargada de intenciones críticas, y la definición filosófica (limitada, según parece, a un «reconocimiento de las esencias»), existe un espacio autónomo para el «estético». La crítica de arte pertenece al dominio de lo normativo sin normas (*T*: 239), mientras que el «estético» se ocupa del dominio de la *realidad*. Lo que equivale a decir que entre el momento de la degustación inmediata, con frecuencia acrítica, y el momento final

de un reconocimiento de la obra en todas sus nerviaciones y en todos sus logros estructurales (que es el momento del placer estético pleno, crítico y consciente) existe un espacio en el que deben determinarse los datos reales, definir la estrategia de los aspectos (G. II 561-562); y esta operación, como se afirma en los *Essais*, debe llevarse a la práctica científicamente.

Frente a esta serie de aporías existe para Bayer una solución: el «fenómeno vocabulario», la palabra misma, la noción generalizante, el predicado, la categoría. La crítica, ese laboratorio de nociones, ha elaborado definiciones que logran determinar los rasgos comunes a varios fenómenos cualitativos: «gracioso», «sublime», «barroco», son nociones homogeneizantes. Aplicarlas a la realidad del objeto significa dar razón de él del único modo científico posible. El objeto en toda su concreción se pierde, es cierto, pero al menos puede hablarse de él con seguridad científica. Y he aquí que el fenómeno vocabulario se alza frente a la experiencia viva como un aparato formal que da carácter científico a los resultados estéticos reduciéndolos a categorías comerciables. ¿Y el resto? Aquí Bayer podría responder con una frase que él no hubiera pensado nunca utilizar porque su formación cultural le alejaba probablemente de esta zona de pensamiento: «Sobre aquello de lo que no se puede hablar se debe callar». El «estético» de Bayer se nos presenta, por tanto, como el más rígido de los neopositivistas, capaz de registrar en base a un sistema formal lo que hay de homogeneizable en las experiencias que estudia. El resto no interesa a la ciencia. Pero los neopositivistas aplican la técnica del registro y practican la acribología de una verificación a toda costa sólo en el ámbito de las experiencias cuantitativas. Supuesta la existencia de un mundo de la cualidad, se desinteresan de él, al menos en cuanto metodólogos de la ciencia: y admiten, como mucho, la existencia, junto a un lenguaje estrictamente referencial, de proposiciones emotivas no sometidas a verificación, pero sí a continuo intercambio, y, como mucho, a *análisis*. Por su parte Bayer introduce la preocupación científica en la misma estética, con un rigor que en los *Essais* se manifiesta con auténtica fuerza y evita las mil vacilaciones que se manifestaban en su discurso anterior, en la *Esthétique de la Grâce*, con respecto a una cognoscibilidad y comunicabilidad de las estructuras objetivas y la existencia de un esquema psicológico entre nosotros y el

objeto: ahora existe el objeto, pura cualidad, a un lado y, al otro, la categoría. Y de esta forma la categoría introduce un nuevo tipo de diafragma, un nuevo y más inmovilizador esquematismo entre experiencia directa y experiencia referida; el lenguaje, que se ha hecho formal, nos permite conocer la cosa sólo a través del fantasma genérico del predicado. Lo estético no nos devuelve los objetos: nos devuelve nombres, lo *gracioso*, lo *sublime*, lo *barroco*; su resultado es cartesiano, si es esto lo que Bayer quería, en el sentido de que nos procura unas pocas ideas *claras y distintas*, pero que sólo son útiles para la burocracia de la historia de los estilos, no para una experiencia de la degustación. Si yo, por ejemplo, utilizo una expresión del tipo de «el arte de esta época tiene una tendencia a lo *gracioso*», no habré de ningún modo descrito ni caracterizado las obras de dicha época; simplemente habré caracterizado culturalmente la época en cuestión, el tipo de cultura que en ella predomina, las tendencias formativas más representativas, su vocación formal genérica, que me ayuda a comprender mucho de la historia del período, pero poco o nada de la naturaleza de cada obra en particular. Inmovilizar las estructuras concretas en otras tantas categorías generalizadoras no es una operación fuera de lugar, todo lo contrario, resulta sumamente útil; pero no constituye el *approach* directo a la obra y reduce la experiencia estética a un registro catastral.

Ahora bien, en verdad, todo el planteamiento de la *Esthétique de la Grâce* desmiente, como ya hemos visto, las formulaciones de los *Essais*: porque la noción viene formulada, pero como resolución de un análisis en el transcurso del cual el lenguaje ha tratado, por aproximación, de introducirse en el seno de la cosa y darnos el equivalente de una experiencia interpretativa concreta, no un esquema formal. Y si leemos, para terminar, el ensayo sobre Leonardo, cargado de sutilísimas observaciones y lleno de una sensible adhesión a los valores pictóricos del siglo xv italiano, hallaremos ciertamente definiciones que tratan de fijar aspectos comunes a todos los pintores de la época: por ejemplo, *la falta de una «agógica»* (es decir, la incapacidad de fijar una acción dramática en el seno de un desarrollo), *una ausencia de interacción* entre las figuras del cuadro, *la limpidez y transparencia suministrada por los fondos claros detrás de las figuras*, *la suavidad de las oposiciones*, *la revalorización de la anécdota*, *la tendencia a la elegía*, un *sentido*

del arrebató en el que la acción se extenúa en el detalle; pero todas estas definiciones generalizantes nacen de una serie de observaciones *singularizantes* y sólo como resultado de éstas pueden ser comprendidas y aceptadas, convirtiéndose entonces en cómodos puntos de referencia para la memoria y el discurso, y en parámetros de clasificación que corren, sin embargo, el peligro de convertirse en nociones muertas apenas empiecen a utilizarse aisladamente. El lenguaje del *Léonard* es totalmente preciso, en el ámbito de un discurso crítico; preciso como puede serlo, por ejemplo, un estilista a lo Spitzer. Pero no es científico ni pretende serlo y se halla fecundamente expuesto a la refutación o integración dentro de otra perspectiva. En los *Essais*, en cambio, la noción aspira a la exactitud: hasta el punto de que exige una garantía; y dado que las cualidades no son verificables, las garantías que propone Bayer nos dejan totalmente perplejos. La garantía, que nos da la seguridad de que la aplicación de un determinado «predicado» a un «aspecto» es exacta, proviene del *consentimiento de los componentes* (E. 168-169). La crítica es un laboratorio de nociones que, a través de una larga y honrada discusión acerca de la naturaleza de los distintos aspectos, logra fijar las nociones en base a un consentimiento general de los *spoudaioio*, que permite el tranquilo comercio de los registros categoriales.

Pero Bayer, que en los *Essais* nos parece movido por esta excesiva preocupación de rigor, no deja sin embargo de mostrarse como el sensible intérprete de la realidad estética que siempre ha demostrado ser; y es consciente de que tal solución le llevaría a sociologizar las bases de la crítica precisamente en el momento en que intentaba apartar la estética del relativismo de una «bolsa de valores». *Quis custodiet custodes?* ¿Quién garantiza la exactitud de los garantizadores? La respuesta está de acuerdo con la preocupación realista y cosal de nuestro autor: el objeto. El objeto, lejos de ser determinado por mi juicio, lo juzga; constituye el término de referencia de todas las predicaciones que hago de él, y toda predicación debe compararse con la realidad estructural de la obra para que se reconozcan en ella las condiciones de validez del fenómeno vocabulario (E. 187-191). Pero es evidente que actuando de este modo la preocupación científica se ve envuelta en una contradicción, en un círculo vicioso y en una serie de peticiones de principio planteadas de hecho: si el método habría de llevarme a poder ha-

blar científicamente del objeto (de forma que quedara superado el carácter inefable de lo cualitativo) pero la formulación lingüística sólo puede ser verificada por el objeto mismo en el seno de la «cualitatividad», entonces nos hallamos en un punto muerto.

Para salir de este *impasse* podremos llevar el razonamiento de Bayer a sus últimas consecuencias, que, sin embargo, lo desvirtúan, de hecho, haciéndolo aparecer como lo que en realidad no es. Es decir, podría afirmarse que no hay que establecer el acuerdo entre el lenguaje y los hechos porque el *lenguaje* «señala», «representa», «presenta» el *hecho*: ninguna argumentación demostraría entonces la validez de la formulación lingüística porque ésta, para recibir una garantía, debería solamente ser tácitamente comparada al hecho del que es *imagen*. Pero ya no se trata de Bayer, sino de Wittgenstein, y se trata también de otro universo problemático, cultural y psicológicamente distinto. En primer lugar, Wittgenstein paga muy caro su rigor rechazando, al menos dentro de los límites del *Tractatus*, las experiencias concretas sentidas en toda su plenitud; y cuando, volviendo al discurso cotidiano, recupera este contacto vivo, en las *Philosophische Untersuchungen*, debe abandonar el método del *Tractatus*. En segundo lugar tiene sentido para él afirmar que la proposición lingüística es directamente comparable a la realidad de la que es imagen porque de hecho posee, reflexivamente, la misma estructura; la proposición debiera reproducir la articulación de los «hechos atómicos». Sin embargo, no podríamos decir que en el lenguaje del «estético», tal como lo ve Bayer, la predicación categorial reproduce la articulación de los «aspectos» cosales. En Bayer la noción estética no tiene la misma forma del objeto, porque no consiste en una relación lógica, sino en un «nombre» convencional, basado en el uso y aceptación de los críticos. No es una *imagen*, sino una *cifra*, una contraseña. Puede establecerse una comparación entre ésta y la cosa de la que parte, pero dentro de un discurso crítico que traduzca de nuevo la contraseña al complejo de observaciones interpretativas que han constituido su origen; puede establecerse una comparación entre dicha noción estética y la cosa, pero en el seno de una observación en la que participe toda nuestra sensibilidad, en la que desde un principio se nos oriente a «sentir» la cosa, a comprenderla, a analizarla, para comprobar si, también a nuestro juicio, el «nombre» propuesto resulta el

resumen más conveniente para cifrar nuestra experiencia interpretativa. Este procedimiento de verificación —el único, a nuestro entender, que puede resultar aceptable para un analista sensible como Bayer— exige, sin embargo, que la rígida exigencia de «cosalidad» se resuelva en una concepción más dinámica —interactiva y procesual— del objeto.

3. *El objeto como «experiencia abierta»*

Es en el *Traité d'Esthétique* donde Bayer saca las conclusiones de su especulación y trata de definir la naturaleza de la experiencia estética (no tanto de establecer inmediatamente un método como de describir qué es lo que sucede cuando yo percibo estéticamente un objeto), que le lleva a una concepción que podríamos llamar interactiva, en la que el objeto aparece como procesualmente constituido por mi intento de interpretación.

Lo bello es «*experiencia abierta*»: y «*experiencia abierta*» es todo lo que de irrealizable existe en la imagen y en el espectáculo, la generalidad de su evocación, o, mejor dicho, su laguna» (T. 11). «Toda imagen estética está superada por las imágenes posibles que suscita, que abre. Sin embargo, no podría manifestarse ningún desvarío, porque la experiencia tiene lugar sobre y en el objeto» (T. 14). Como puede verse no se niega la *cosalidad* del objeto: pero la cosa se convierte en soporte y acicate para un proceso constitutivo del objeto en cuanto experimentado, es decir, en cuanto plenamente realizado. La experiencia estética sería entonces una *prospección*, una búsqueda, un movimiento, una investigación» (T. 15). «Auténticamente estético no hay más que la relación» T. 19). Así como «horizontalmente» el valor estético se realiza en la aproximación, en la desviación de la regla, en el alejamiento de lo normativo, «verticalmente» la experiencia de lo bello se realizará en un proceso de aproximación, en una dialéctica continua *du même et de l'autre*, y la experiencia de un objeto será la experiencia de nuestra actividad, de nuestro movimiento *hacia y alrededor del objeto*. «El formalismo se equivoca: una forma no es en sí misma: a través de las inscripciones febriles y nerviosas se proyecta una experiencia de nuestra actividad... Es un proyecto, no un dibujo, *c'est une allure, non une figu-*

re» (T. 41). El problema planteado en la *Esthétique de la Grâce* referente a un esquema psicológico que se interpondría entre mi juicio y la cosa, halla aquí su explicación, su fundamento, su solución, en una doctrina del conocimiento como movimiento interrogativo que enfrenta progresivamente mis reacciones frente a la cosa con nuevas experiencias que obtengo de la cosa, de forma que al final de la operación aparezca la cosa como experimentada y reconstruida, *vista y dicha por mí*. «El objeto estético no es verdaderamente el objeto, sino una posición crítica del modelo que, sin caer en lo banal, lo replantea continuamente como problema y lo convierte en teatro de relaciones»; y «el deleite es una posición, una interpretación crítica del placer: el placer verdaderamente de una *crisis*» (T. 53). Una vez más esta concepción se opone a una teoría de la *Einfühlung* que admite sólo una proyección irreflexiva de mis dinamismos psíquicos en las formas dadas; y se opone explícitamente a una psicología de la *Gestalt* entendida en su más sólida acepción: si se plantea un carácter definitivo originario e inmutable de la configuración formal, antes de cualquier acto interpretativo por nuestra parte, el conocimiento se reduce a un «reconocimiento», y no llega a ser «invención» ni «investigación». «Reabsorbiendo la inteligencia en lo ya hecho, en lo elaborado que se explicita se la reabsorbe en definitiva en la percepción... Ahora bien, lejos de reabsorber la inteligencia en la percepción, se profundiza mucho más en el problema de la percepción interpretándola en términos de inteligencia» (T. 89).

Podríamos adelantar, frente a estas expresiones, una referencia a la fenomenología de la percepción y a una cierta psicología transaccional, sin olvidar las posiciones de Piaget; pero esto presupondría, por parte de Bayer, una asunción filosófica precisa y neta: esta naturaleza dialéctica del proceso cognoscitivo no debiera ser sólo característica del conocimiento del objeto estético, sino de todo conocimiento en general. Bayer se aproxima continuamente a esta afirmación, pero no lo hace explícitamente: y deja entrever una evolución posible del razonamiento en las breves alusiones que hace al problema de la belleza natural y de una contemplación estética de lo que no es efecto del arte (T. cfr. libro II, cap. IV). Esbozada en una serie de vigorosas intuiciones, esta concepción del conocimiento no encuentra el camino para una formulación filosófica final. Más aún, he-

mos de reconocer que en el *Traité* se encuentran de nuevo, sin haber alcanzado la plena fusión, estos nuevos elementos de fondo dialéctico-interactivo y las viejas posiciones «realistas» en base a las cuales replantea en el fondo las mismas proposiciones que en los *Essais*. En la *Introducción*, al mismo tiempo que se confirman los mismos principios expuestos en los *Essais*, nos parece que se señalan ambas exigencias y una indicación de su posible composición: «La estética es, por consiguiente, una ciencia de los aspectos, hecha de cualidad y no de cantidad. La aparición de tales hipótesis tiene lugar poco a poco a través de superposiciones imperfectas de aspectos. Se halla la hipótesis directriz que se pretende verificar a través de una experiencia crucial, donde todo es idéntico salvo un factor que es variable. Si el juicio estético varía, puede observarse si la noción se adecúa bien al aspecto. Se pasa de la denotación a la comprensión: la cualidad de la gracia era la denotación, el aspecto común es uno de los elementos de comprensión de la gracia. Es necesario pasar del punto de vista de la extensión al de la comprensión del concepto: el aspecto justifica el vocablo y responde a la expresión del juicio» (T. 7). Pero si la actividad de la denotación (la cataloguización por nociones generales y homogeneizadoras) puede tener una función, como ya hemos visto, la verdadera tarea del «estético», como Bayer pretende de hecho, y tal como se desprende de sus mejores ensayos (*La Grâce y Léonard*), es el trabajo de *comprensión*. El método hubiera debido apuntar hacia la justificación de un lenguaje que, sin pretensiones de científicidad, resultara instrumento de comprensión, transparencia de la cosa ante nosotros y de nuestro discurso ante los que pretenden aproximarse a la cosa. Esta fundamentación, en la formulación explícita del método, pasa a segundo plano ante la exigencia de una fundamentación científica de las *denotaciones*; y de hecho se verifica en el contexto de estas dos obras analíticas, en el brillante estudio sobre la gracia y en el sensible ensayo sobre Leonardo.

Puesto que la obra de Bayer representa un ciclo cerrado, si pretendemos hacer un resumen en un ambiente filosófico distinto al suyo, habremos de reconocer que su lección más ejemplar procede no tanto del filósofo que reflexiona sobre las condiciones de su propio trabajo de estético, como del estético entregado a su tarea. De una lección de este tipo, hecha de pormenorizada y afectuosa concreción, teníamos

indudablemente necesidad: una lección de claridad y de gracia típicamente francesas, a la que creemos habrá que referirse más, o, por lo menos, antes, que a sus obras específicamente teóricas.

1960

Historiografía medieval y Estética teórica

El pensamiento estético medieval tiene una fisonomía propia, como se ha demostrado ya en numerosos estudios: éste es un dato ya adquirido por la historiografía filosófica y nadie piensa ya que las alusiones a lo Bello que se contienen en las *Summae* y en los *Commentaria* constituyan difusos e informes vestigios de la temática clásica. No sólo el Medioevo ha tenido una visión estética propia —diferenciada y matizada, con una evolución perfectamente determinable— sino que incluso, a través de la discusión estética, puede reconstruirse perspectivamente la fisonomía de toda la cultura medieval, que evidencia sus características ya confirmadas y saca a la luz otras nuevas.

Por consiguiente hoy es posible un estudio historiográfico de la estética medieval: es decir, existe un nódulo histórico perfectamente diferenciado, un repertorio de textos reconocidos como tales, un grupo efectivo o virtual de estudiosos que pueden determinar un tema de investigación y proceder a su análisis. Y no se trata de una absurda precisión porque hace una cincuentena de años se negaba la existencia de tal objeto de estudio; no existían, por consiguiente, los textos, ya que los que en la actualidad se reconocen como tales eran considerados textos de metafísica o de física, o bien discusiones de vana preceptiva retórico-técnica.

Ha sido necesario un intérprete genial como De Bruyne para comprender, por ejemplo, que en las discusiones de

Grossatesta acerca de la luz se encerraba una visión estética del universo; y han sido necesarios Panofsky o Von Simson para demostrar que las metafísicas neoplatónicas de la energía luminosa estaban en relación no casual con las realizaciones de los maestros cristalersos y de los constructores de catedrales; hemos tenido que esperar la aguda filología de Pouillon para comprobar que la atribución de lo Bello a los Transcendentales no constituía un descarnado lugar común sino la elaboración procesual de distinciones cada vez más claras.

Gracias a estas contribuciones se ha hecho posible una dimensión historiográfica, y en la dimensión historiográfica se respeta la alteridad del objeto: su carácter inicialmente ajeno a mí que escribo la historia; por consiguiente, por vía de afinidad, uno se aproxima a este objeto, penetra en él interpretando y reconstruyendo los datos diseminados que nos ofrece el arqueólogo. De esta forma el *otro* se hace vivo y actual, y, al mismo tiempo, auténtico porque ha sido respetada su fundamental alteridad. Esta polaridad es la misma que la de la «ciencia» en cuanto facultad de las distinciones. Al margen de la ciencia existe la actitud del hombre primitivo, para el que no hay distinciones y el mundo es un *continuum* de acontecimientos mágicamente asociados. La representación figurada del enemigo es el enemigo mismo y poseyéndola, poseo al enemigo. La joven carne del niño es su juventud y al comerla me hago joven. Después se alcanza el momento de la madurez al margen de las distinciones operativas; entonces, asimiladas las distinciones, puede aventurarse un discurso en el que vibre en cierto modo el sentido de la unidad originaria. Y los ecos de lo que se ha reconocido como *otro* vuelven a nuestras aseveraciones como algo propio: pero cuanto más maduro es, tanto más el discurso procede sin referencias, sin citas. Y cuando la cita surge es para reproducir una vez más la alteridad historiográfica, para controlar nuestra posición en base a la de los demás, para calibrar las diferencias y reconocer las deudas.

Volviendo al tema inicial, cabe preguntarse: ¿cuándo un discurso sobre el pensamiento medieval sigue siendo primitivo?; ¿cuándo es historiográficamente correcto?; ¿y cuándo, por último, se nutre de la Edad Media pero en términos contemporáneos, consciente de la nueva dimensión histórica y cultural en la que se desarrolla?

Un típico y afortunado ejemplo de razonamiento «primitivo» es el que hace Maritain en 1919 en *Art et Scolastique*.¹ Pensemos en el clima de la época: los movimientos de vanguardia se suceden vertiginosamente desde hace cuarenta años, la filosofía francesa se nutre de bergsonismo consumiendo, mientras tanto, los últimos restos de positivismo; la neoescolástica, tras el reflorecimiento decimonónico, sigue cultivándose en las escuelas y no ha logrado todavía convertirse en una corriente viva del pensamiento contemporáneo, con el prestigio que más tarde indudablemente alcanzará en la escena cultural laica y «mundana».

Art et Scolastique es el libro de un hombre moderno, que en el *Court traité de l'existence et de l'existent* se proclamará paleotomista,² de un medieval que cree en Cocteau (todavía voluble y apasionado inventor de modos y modas poéticas), se entusiasma con Satie, Milhaud, Poulenc, la pintura de Severini y el medievalismo tan impregnado de modernidad pictórica de Rouault. Este medieval que trata de vivir el mundo moderno, que ha llegado a Santo Tomás sin olvidar del todo a Bergson, quiere ahora interpretar el problema del arte y de lo bello de acuerdo con las categorías de la escolástica. No se plantea el problema de qué es lo que ha muerto y qué es lo que permanece vivo en el pensamiento medieval: evidentemente todo permanece vivo puesto que él, en pleno siglo xx, razona como medieval. No importa que muchas de las definiciones escolásticas que utiliza sean pensadas bergsonianamente: la Edad Media no es una isla histórica, sino una dimensión del espíritu: por consiguiente, tal como «verdaderamente» han ocurrido las cosas, Bergson forma parte de derecho de la escolástica, de la paleoescolástica.

Dentro de esta dimensión psicológica, que entraña una dimensión metodológica, debe integrarse el Maritain del primer tratadito estético: y sólo así puede comprenderse la frescura de su pequeño volumen, su ímpetu, su éxito. La cultura contemporánea descubrió así, gracias a él, la exis-

1. *Art et Scolastique*, escrito en un principio entre 1918 y 1919 y publicado en la revista "Les lettres", aparece publicado en forma de volumen en 1920 en *Art Catholique*. En la tercera edición se suprime el estudio sobre la poesía que pasa, junto con otros ensayos, a formar parte de *Frontières de la Poésie*. Rouart, París, 1935.

2. Hartmann, París, 1947, pp. 9-10.

tencia de una estética medieval, y descubrió que, bien o mal, era un instrumento que podía funcionar, aparentemente, en el seno mismo de las polémicas artísticas de la época.

Por un lado el cartesianismo original de la cultura francesa, fecundado por el neoclasicismo de la época (era el período en que Cocteau representaba a Satie y Strawinsky en *Le Coq et l'Arlequin*), se mostraba particularmente receptivo ante determinadas propuestas que Maritain tomaba de la tradición escolástica pero que la cultura moderna recibía como nuevas, senultadas como habían estado a lo largo de tantos siglos en las bibliotecas escolásticas. La revelación de un arte como *recta ratio factibilium*, hecho técnico operativo, disposición de materiales de acuerdo con un orden dictado no sólo por la sensibilidad sino principalmente por la inteligencia; y la belleza sintetizada en los tres criterios de *integridad, proporción y claridad*, no podían dejar de adontar una función liberadora frente a tantas hipótesis románticas y decadentes que pesaban todavía mucho sobre la especulación estética. Y a esto se debe también el éxito, algo posterior, de Maritain en Estados Unidos, donde esta estética eminentemente racional, casi pragmática, alcanza inmediatamente la popularidad hasta el punto de conseguir incluso el honor de una amplia divulgación en el «Time».

Indudablemente la operación de recuperación poseía una eficacia historiográfica indirecta: la aplicación violenta de estas categorías a la realidad del arte contemporáneo servía, en cualquier caso, para explicar todo el potencial estético que contenían: y si muchos estudiosos se dedicaron inmediatamente a estudiarlas más críticamente incorporándolas a su fondo cultural originario, esto se debe al hecho de que Maritain había convencido a todos de que no se trataba de abstracciones vacías sino de conceptos bastante fecundos.

Por otra parte en Maritain no existía preocupación historiográfica: así se produjeron interpretaciones violentas como aquélla, fundamentalmente, en virtud de la cual la definición tomista «*pulchra enim dicuntur quae visa placent*» se transformaba en el exégeta en «*pulchrum est id quod visum placet*»; y, por consiguiente, confortado por la mayor incisividad metafísica de la segunda afirmación, el intérprete pasaba a identificar esta *visio* con un acto intuitivo de matiz contemporáneo. ¿Qué es lo que planteaba esta *visio*? Los textos de Santo Tomás resultan inequívocos: las *claritas* propia de la forma substancial inmaterializada en la subs-

tancia ordenada. ¿Cuál era el único modo en que, dentro de los límites de la gnoseología tomista, se podía interpretar la *visio* de este esplendor substancial? Como un complejo acto de juicio, impregnado de inteligencia, posterior a la abstracción primaria de la *simplex apprehensio* y, por consiguiente, mediato, procesual y complejo. Es éste un resultado que hemos considerado oportuno registrar en otros escritos, alentados por las premisas de otros estudiosos.³

Para Maritain en cambio la *visio* era el acto fulminante e inédito de un «sentido inteligenciado» que captaba en todo momento, sin ningún esfuerzo de abstracción, la forma en lo más recóndito de la materia.⁴ Una intuición de corte modernísimo, cuyos ascendientes son numerosos y obvios, pero que el filósofo medieval, más que rechazar parece no haber comprendido. De aquí naturalmente el esbozo de una idea de conocimiento poético como conocimiento *por afinidad*, que nuestro autor tratará más a fondo en obras posteriores; primera manifestación, por lo tanto, de una distorsión del tomismo hacia otras direcciones, confirmación de esa sistemática y vitalísima distorsión de los textos que continuamente se manifestaba en su obra.

Y no sólo en lo que respecta al factor ontológico formal, sino también al técnico operativo. Así la definición del arte como *habitus operativus* (explicada, por otra parte, con una enorme riqueza de datos filológicos que resulta ejemplar) no podía permanecer aferrada a la acepción medieval: sabemos que sólo —y tímidamente— en un clima franciscano impregnado de platonismo y, por consiguiente, con mayor claridad, sólo en el momento de disolución de la escolástica, ya en los albores de las doctrinas manieristas del *ingenium*, se abre camino en el pensamiento moderno una concepción del acto productivo que admite la presencia de una idea interior original como núcleo del proceso creativo. En Santo Tomás la doctrina del arte sigue siendo la clásica, la

3. Cfr. nuestros estudios *Il problema estetico in San Tommaso*, Turín, Ed. de "Filosofía", 1956, y *Sviluppo dell'estetica medievale*, en *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milán, 1959.

4. Bello es "id quod visum placet, lo que agrada una vez visto, es decir, como objeto de una intuición... Contemplando el objeto en la intuición que el sentido tiene de él, la inteligencia goza de una presencia, goza de la presencia deslumbrante de un inteligible que no se muestra a sus ojos tal como en realidad es. Se aparta del sentido para abstraer y razonar, se aparta de su placer y pierde contacto con ese deslumbramiento. Para comprender todo esto figurémosnos lo que supone la inteligencia y el sentido formando una sola cosa o, por así decir, el *sentido inteligenciado*, que origina en el corazón el placer estético" (A. et S., pp. 174-175).

idea operativa se estructura en base a determinados cánones y, si se opone a una mera imitación, esto puede ocurrir sólo mediante el recurso a un acto compositivo de recuerdos de experiencias anteriores, como el que se nos describe en los primeros versos de la epístola *Ad Pisones* de Horacio. En cambio, para Maritain, los límites de esta doctrina son demasiado reducidos, y no podía olvidar la rica lección bergsoniana: por ello, aunque sea en una nota, en *Art et Scolastique* habla del proyecto de la obra, no sólo como conjunto de reglas objetivas y tradicionales, sino como «razón seminal», intuición y, por último, *schéma dynamique*.⁵ También en este aspecto nos hallamos fuera de la Edad Media. Pero, mientras escribe, a las puertas se halla el surrealismo, el simbolismo está dando sus últimos frutos; el neoclasicismo de Satie no puede hacerle olvidar que la cultura romántica ya ha definido el arte como un lenguaje orientado fundamentalmente al sentimiento, custodio de un misterio que la palabra común no puede *revelar*. Así, explicando el concepto de *claritas*, se atiene a la definición de *resplendentia formae supra partes materiae proportionatas* (no dejando lo suficientemente claro que no es una definición de Santo Tomás, sino de Alberto Magno: y la diferencia que existe entre ambas posiciones es algo que ha sido ya suficientemente demostrado por otros autores y en otros escritos),⁶ pero en nota a pie de página realiza inmediatamente una significativa inversión. La *claritas*, al ser claridad de la forma, es claridad metafísica, claridad en sí, pero no claridad para nosotros; principio de inteligibilidad de la cosa es, al mismo tiempo, principio de misterio; de forma que lo Bello es el resplandor de un misterio. No puede negarse que el mismo Santo Tomás, llegado al último límite de explicación de la realidad esencial de las cosas, se hubiera detenido frente al misterio de la participación por la cual aquéllas se afianzan en el ser gracias a la continua intervención crea-

5. "Es una visión simple, aunque virtualmente sumamente rica y variada, de la obra a realizar, captada en su alma individual, visión que es como un germen espiritual o una *razón seminal* de la obra, y que participa de lo que Bergson llama intuición y *schéma dynamique*, que afecta no solamente a la inteligencia, sino también a la imaginación y la sensibilidad del artista" (p. 192).

6. En Alberto Magno existe una acentuación platónica, una dialéctica de *ser* y *esencia*, en la que la forma, sobresaliendo sobre la materia que organiza, no se identifica, sin embargo, plenamente conservando un predominio ideal. En Santo Tomás, por el contrario, en el centro mismo de una dialéctica entre *esencia* y *acto concreto de existir*, la forma se convierte en tal sólo individuándose en una substancia concretamente existientemente (cfr. nuestro estudio *El problema estético in S.T.*, cit., cap. IV).

dora divina; y hubiera podido explicar esta realidad sólo gracias al poder de analogía del lenguaje teológico. Pero la *analogia entis* no es la analogía del simbolista y, por inadecuada que sea, es un instrumento de clarificación del misterio metafísico, en un clima cultural en el que se admite implícitamente la posibilidad intelectual del conocimiento del ser y se acentúa la claridad del ser frente a nosotros más que su misterio. En cambio Maritain acentúa el misterio, pone a Santo Tomás junto a San Juan de la Cruz como hará sistemáticamente en *Les Degrés du Savoir*, y la estética medieval junto a la estética simbolista. No pensemos que se trata de un temor exagerado, porque precisamente unas páginas más adelante, cuando se dispone a explicar el carácter trascendental de lo Bello (esa atribución canónica por la cual, en el pensamiento medieval, lo bello se concretiza, solidifica y huye de los bajos de la impresión subjetiva haciéndose atributo objetivo de la verdad y del valor moral, connotación inseparable del ser), recurre a las palabras de Baudelaire: y recuerda cómo en la experiencia de la belleza el espíritu humano tiene la sensación de que algo le supera, la llamada tangible del más allá, y en la melancolía que sobreviene, el testimonio de una naturaleza exiliada en lo imperfecto, aspirante a un infinito apenas revelado. De forma que, insensiblemente, lo Bello como trascendental de impronta medieval se convierte en algo semejante al sublime burkiano y kantiano, tamizado por una sensibilidad decadente en la que la melancolía substituye a la reacción viril de la libertad moral.⁷

Esta es la situación de *Art et Scolastique*. Un libro de batalla que tuvo una gran influencia historiográfica estimulando estudios históricos (y haciendo que durante mucho tiempo pesara sobre ellos la hipoteca de interpretaciones tan fascinantes como arriesgadas); una obra teórica disfrazada de comentario y, sin embargo, precisamente por esta condición especial, llena de contradicciones. En cualquier caso una obra útil, tanto para los escolásticos como para los no escolásticos, que testimoniaba en Maritain la aparición de una temática modernísima, alimentada, pero no limitada, por la lección medieval.

7. V. *Art et Scolastique*, p. 42, nota; pp. 48-49 y nota 73 en p.p 185-186.

2.

En los ensayos reunidos bajo el título *Les Frontières de la Poésie*, Maritain parece haberse liberado de la falsa actitud historiográfica para asumir las características del verdadero teórico; pero era sólo la menor ambición filosófica de estos artículos lo que le hacía parecer más libre y desenvuelto.

En cualquier caso en esta obra las premisas de *Art et Scolastique* hallaban un amplio desarrollo: si el artista medieval era el realizador anónimo de reglas objetivas del propio arte, el artista que Maritain configura en *Frontières* se expresa a sí mismo y su propia esencia a condición de que las cosas hallen eco en él; recibe la realidad externa «en los repliegues de su sentimiento y de su pasión», no como algo distinto a sí sino como algo tan identificado y adquirido que no existe ya ninguna diferencia entre el propio espíritu y los aspectos recónditos de las cosas que ha hecho suyas. Por este motivo el conocimiento poético será conocimiento por repercusión en la subjetividad.⁸ Ahora bien, la teoría escolástica del arte era una teoría de la producción, mientras que la teoría maritainiana aparecía como una teoría del conocimiento; para llegar a esto Maritain ha tenido evidentemente que enriquecer el concepto escolástico de arte, pero no ha sido capaz de transformar la categoría que la Escolástica le proporcionaba tan definida y clara (tal como efectivamente lo expone en *Art y Scolastique*). Por consiguiente, en vez de complicar el concepto de arte, lo amplía por adición anexionándole el concepto de *poesía*: La operación aparece ya esbozada en *Art et Scolastique* y halla su institucionalización no sólo en *Frontières* sino en obras sucesivas, como veremos en seguida: en definitiva, mientras que el arte es una operación práctica regulada por leyes de la inteligencia, la poesía es la emoción intencional, el fenómeno interno originario que anima desde dentro las reglas de arte. El arte empieza, por consiguiente, después, con «la inteligencia y la voluntad de elección».⁹ Peligrosamente próxima a la formulación idealista de una dualidad entre intuición lírica como expresión interior y extrinsecación técnica como hecho mecánico adyunto, la dualidad maritainiana permite, sin embargo, la re-

8. *Frontières de la Poésie*, cit., pp. 194-197.

9. Cfr. *A. et S.*, notas 130 y 138; y *Frontières*, p. 33.

cuperación de una teoría del conocimiento profundo propio del momento poético, que la noción operativa no permitía.

El momento poético es momento intuitivo que pone en juego no sólo la inteligencia sino también la emoción y sensibilidad. En él la obra aparece ya como virtualmente realizada; es emoción intencional que lleva en sí más de lo que ella misma es, transverberada de inteligencia, ávida de dar existencia a su fantasma.¹⁰ Pero es así porque es efecto de una relación profunda con la realidad (identificación final del misterio de las cosas con el espíritu del artista): y por consiguiente puede ser concebida como momento de conocimiento prelógico de la realidad, instrumento de revelación metafísica.

Todo esto no aparece explícitamente en *Art et Scolastique*, ni aparece expuesto con claridad teórica en *Frontières*, pero volvemos a encontrarlo en una serie de ensayos sucesivos que anuncian su obra *Creative Intuition in Art and Poetry*. Se trata de los ensayos *Signe et symbole* y *De la connaissance poétique*, publicados en 1938. Las fechas son significativas, la cultura contemporánea ha vuelto, en virtud de la inyección surrealista a una concepción romántica del arte como instrumento filosófico. El absoluto al que da paso no es ya el de los románticos, pero el planteamiento sistemático de Maritain le permite precisamente reinterpretar la lección surrealista en términos de una metafísica que no es la del absurdo sino la de un ser significativo rico en determinaciones positivas. En definitiva, ahora el instrumento poético, elevado por el surrealismo a la categoría de dignidad cognoscitiva, se reorganiza de acuerdo con los planteamientos de una estética romántica pero para revelar el universo de Santo Tomás, tal como es visto por un paleotomista impregnado de sensibilidad estética moderna. Veamos las etapas de esta asombrosa conversión.

Existen unos pasajes en la obra de Santo Tomás en los que se da una definición del discurso poético verdaderamente desanimadora.¹¹ Habla de la poesía como *infima doc-*

10. "Resplandor intuitivo en el que toda la obra se contiene virtualmente y que se explicará en la obra..." (p. 182): "Emoción decisiva que surge ante la consciencia... emoción transverberada de inteligencia... ávida de dar existencia" (p. 182); "una emoción intuitiva e intencional que lleva en sí más de lo que ella misma es" (p. 195).

11. Cfr. *Summa Th.*, I, i, 9; II, 101, 2; sobre el tema de esta infravaloración medieval del *modus poeticus*, v. ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, caps. XI y XII.

trina y dice que «poetica non capiuntur propter defectum veritatis qui est in eis». Esta definición del *modus poeticus* como inferior se justifica ampliamente en el contexto en que Santo Tomás la propone; se trata de una comparación entre la poesía vulgar y las Sagradas Escrituras así como entre la poesía y la teología, y en un sistema jerárquico en el que las ciencias reciben dignidad de la dignidad del objeto al que se dedican, la poesía necesariamente ha de salir perjudicada. Su *defectus veritatis* procede de relatar de forma no científica cosas inexistentes; usa las metáforas con fines representativos buscando efectos agradables; se substrahe de este modo a un control racional riguroso y no pretende ser instrumento de conocimiento sino, precisamente, de placer.

Es cierto que, como muy bien ha mostrado Curtius, precisamente en estas distinciones entre poeta y teólogo, y en ciertas afirmaciones aristotélicas acerca de los primeros teólogos, se basarán ciertos prot-humanistas como Mussato para esbozar una noción de la función reveladora de la poesía; pero aquí nos hallamos ya fuera de los límites de la escolástica y de su inflexible gnoseología. Por lo cual, entender el *modus poeticus*, a causa de su *defectus veritatis*, como una *perceptio confusa* de tipo baumgarteniano, resulta, por lo menos, arriesgado.

Maritain, por el contrario, se remite concretamente a los textos tomistas para defender esta concepción órfica de la poesía: así el *modus poeticus*, precisamente por impreciso y representativo, se define como «un conocimiento por afinidad afectiva con la realidad como no conceptualizable, en cuanto que despierta en su mismo interior las profundidades creadoras del sujeto; es decir, por afinidad a la realidad en cuanto que se entraña en la misma subjetividad tal como es concebida en su consonancia concreta y existencial con el sujeto en cuanto sujeto. Es el conocimiento poético, radicalmente factivo y operativo por ser inseparable de la productividad del espíritu».¹²

¿Cuál será el instrumento expresivo y comunicativo de este conocimiento por afinidad afectiva? El símbolo poético, que es un signo-imagen, «algo sensible que significa un objeto en razón de una relación presupuesta de analogía»:

12. De la *connaissance poétique*, en "Revue thomiste", 1938, pp. 95-96; *Signe et Symbole* está publicado en el número de abril de la misma revista, pp 299 ss.

y, por consiguiente, un signo que al margen de su eficacia semántica obtiene un efecto práctico, a través de la sugestión, mediante una operación que Maritain no vacila en calificar de *mágica*. «En la obra de arte se encuentra el signo especulativo (la obra manifiesta algo distinto de ella) y el signo poético (comunica un orden, una llamada); esto no quiere decir que sea formalmente signo práctico, sino que es un signo especulativo que por sobreabundancia es *virtualmente* práctico, de forma que aquélla sin quererlo, y a condición de no quererlo, es también una especie de signo mágico (seduce y encanta)».

Así se expresa en *Signe et Symbole*: y la formulación sería en realidad justa y podría compararse a la distinción entre aserción referencial y aserción emotiva de la estética semántica. Lo que ocurre es que también en este caso Maritain, que ha formulado algo filosóficamente aceptable, lo hace inmediatamente absurdo desde el punto de vista historiográfico tratando de avalarlo con la autoridad de Juan de Santo Tomás.

Ahora bien, no hay doctrina semántica más clara ni más inequívoca que la de Juan de Santo Tomás: su teoría del lenguaje es una teoría del lenguaje filosófico y no dedica ninguna atención a las posibilidades de la imaginación que se expresa. Leyéndolo se le ocurre a uno pensar en los neopositivistas tipo Ayer, totalmente desinteresados por todo lenguaje que no tenga un significado totalmente preciso: el término lingüístico es aquello en lo que se resuelve la proposición, tal como ocurre en el predicado y en el sujeto; el término es *vox* y *signum*, tanto mental como escrito, y es *id ex quo simplex conficitur propositio*; es *vox significativa* (por lo tanto no carece de significado como, por ejemplo, el término «blitiri») y lo es *ad placitum*, es decir, por convención; se excluyen, por lo tanto, las voces significativas no convencionales, como el lamento.¹³ Maritain, en cambio, trata de adivinar en el razonamiento de Juan de Santo Tomás acerca del Verbo divino una definición de la imagen (*ratio imaginis consistit in hoc quod procedat ab alio ut a principio et in similitudinem ejus, ut docet S. Thomas*; y Santo Tomás

13. Cfr. JOHANNIS A SANCTO THOMA, *Cursus Philosophicus Thomisticus, Ars Logica seu de forma et materia ratiocinandi*. El terminus es *id quod simplex conficitur propositio... vox significativa ad placitum ex qua simplex conficitur propositio vel oratio*; y el "signo" es *id quod potentiae cognoscitivae aliquid aliud a se repraesentat... Essentialiter consistit in ordine ad signatum*.

afirma, efectivamente, en *S. Th.* I, 35, que *species, protut ponitur ab Hilario in definitione imaginis, importat formam deductam in aliquo ab alio*) en base a lo cual elabora una definición de símbolo poético precisamente como signo-imagen provisto de relación analógica (no sólo convencional) con lo significado. Y en este caso Juan de Santo Tomás no constituye ya el sostén de Maritain, y mucho menos Santo Tomás, el cual no ignoraba la existencia de tales signos-ímagenes capaces de plantearse en una relación vaga y ambigua con el significado: y son los signos-ímagenes los que se les aparecen a los profetas cuando tienen una visión y saben que se producirán siete años de prosperidad porque han visto siete espigas. Se trata de un procedimiento rigurosamente poético y en este caso también Santo Tomás da por sobreentendido que se trata de algo inferior; hasta el punto de que considera más válidas y seguras aquellas profecías en que las imágenes son substituidas por palabras, signos mucho más seguros e inequívocos, mucho más presagiables en una relación tan delicada como la de la recepción del mensaje divino por vía profética.¹⁴ Es cierto que existe en la doctrina medieval la presencia de un signo-imagen que se basa en una relación de analogía, y el hecho de que quede parcialmente infravalorado no tiene ninguna importancia dado que, como ya hemos visto, aquí, como en otras ocasiones, se trata de discutir no tanto de estética como de teología, y, naturalmente, se prefieren los vehículos comunicativos más seguros, más estrictamente referenciales. Pero es igualmente cierto que, admitida la existencia de signos-ímagenes (¿y acaso no existe toda una tradición alegórica?), el hombre medieval trata siempre de convencionalizar incluso tales signos-ímagenes en cuanto le es posible, gracias a los repertorios simbólicos, fijando para cada signo-imagen un significado definido; todo lo más una cuádruple posibilidad de opción, como hace Dante. Si hay más, si ocurre, por ejemplo que el león lo mismo puede significar Cristo que el Diablo, esto se debe a un encabalgarse de soluciones tradicionales; pero no es tarea del exegeta medieval el mantener una fecunda ambi-

14. "Secundum autem diversificantur gradus prophetiae quantum ad expressionem signorum imaginabilium quibus veritas intelligibilis exprimitur. Et quia signa maxime expressa intelligibilis veritatis sunt verba, ideo altior gradus prophetiae videtur quando propheta audit verba exprimentia intelligibilem veritatem... In quibus etiam signis tanto videtur prophetiae esse altior, quanto signa sunt magis expressa..." (*S. Th.*, II-II, 74, 4 resp.).

güedad, rica en múltiples sugerencias, como haría el actual exegeta de los símbolos, sino el definir a la mayor brevedad posible el exacto significado figurativo y conceptual.¹⁵

Por consiguiente Maritain sólo podría defender su tesis poniéndose francamente al margen de la sensibilidad medieval, declarando que el hombre moderno ha invertido literalmente la situación. Actuando como lo hace, por un lado arroja una sombra de equívoco sobre los textos antiguos y, por el otro, pone en peligro la comprensión de sus propuestas personales, porque hace que parezcan retrógradamente impregnadas de viejas posiciones tomistas, cuando son de hecho afirmaciones típicas de las estéticas contemporáneas. Pero renunciar a esto significaría poner en duda la existencia de una *philosophia perennis*. De ahí la persistencia del equívoco.

3.

Llegamos así a una obra como *Creative Intuition in Art and Poetry*, escrita y pensada en un ambiente anglosajón por un Maritain más maduro, enriquecido por una intensa experiencia de lectura de textos poéticos contemporáneos y parcialmente liberado de su rígido apego a los textos medievales.¹⁶ Efectivamente el *approach* no tiene ya la apariencia de un análisis interpretativo, sino que se presenta como un discurso autónomo. Discurso autónomo en el que se desarrolla plenamente esa concepción reveladora, metafísica, de la poesía que ya habíamos entrevisto.

«Por poesía entiendo... esa intercomunicación entre la esencia interior de las cosas y la esencia interior de la criatura humana que es una especie de presagio» (p. 3). «La poesía nos obliga a considerar el intelecto tanto en sus fuentes secretas dentro del alma humana como funcionando de forma no racional (no digo antirrational) o no lógica» (p. 4).

Se produce, por consiguiente, un proceso de identifica-

15. Cfr. nuestros artículos *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, en "Incontri musicali", agosto 1959; y *L'oeuvre ouverte et la poétique de l'indétermination*, en "Nouvelle Revue Française", julio y agosto 1960.

16. *Creative Intuition in Art and Poetry* nació como una serie de conferencias celebradas en la National Gallery of Art de Washington en 1952, publicándose seguidamente en Pantheon Books. La edición italiana, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia, Morcelliana, es de 1957. De esta edición preceden las citas.

ción del artista con lo que debe expresar (como ocurre en el arte oriental) para poder comunicar esta experiencia profunda a alguien, revelando al mismo tiempo, junto con el secreto de la naturaleza, el secreto del sujeto que se expresa, su personalidad. De ahí la cualidad ontológica del objeto artístico, que en la forma en que ha sido creado muestra la naturaleza de las cosas junto con la del creador». Por consiguiente, «nuestra encuesta descriptiva e inductiva nos sugiere que en la base del acto creador debe existir un proceso intelectual totalmente original, sin paralelismo en la razón lógica, a través del cual las cosas y la personalidad se captan juntas, por medio de una especie de experiencia o conocimiento, que no tiene ninguna expresión conceptual y se expresa solamente en la obra del artista».¹⁷

Este es el *conocimiento poético*. La doctrina del conocimiento poético, tal como Maritain la expone, choca con la concepción medieval del arte como *recta ratio factibilium*, creación intelectual según reglas; pero aquí el autor penetra en una integración de la teoría tomista, según la cual si bien el arte se presenta como virtud del intelecto práctico, las reglas de acuerdo con las cuales actúa el intelecto no son, cuando de arte se trata, reglas esclerotizadas y plasmadas en cánones, previas a la obra: interviene en este caso el concepto de intuición creadora a la que se remiten fidelidad, obediencia y atención del artista. La intuición creadora se superpone a las normas canónicas del actuar y las reanima por medio de un acto que procede de las profundidades del espíritu.

Es inútil subrayar cómo precisamente esta concepción de un momento intuitivo que impregna la acción según reglas concretas está ausente de la estética tomista y —todo lo más— puede hallarse implícita en filosofías más próximas a la tradición platónica (pero siempre fuera de la doctrina del arte, asumida de una forma más homogénea por la tradición aristotélica y retórica).

Ha llegado ya el momento de explicar el concepto de

17. *Op. cit.*, p. 37. En el segundo capítulo Maritain alude, en cambio, a la teoría escolástica del arte exponiéndola con fidelidad. Pero siempre da por sobreentendido que a la organización de las reglas operativas debe presidir la intuición primaria, que en cambio está ausente de la teoría escolástica. En la intuición creadora tendremos la regla fundamental a la que se remite, y en base a la cual es juzgada, la fidelidad del artista. En la concepción medieval, en cambio, las reglas son previas al acto de producción y a su concepción mental.

intuición creadora y es necesario explicarlo, a nuestro entender, en términos de estética moderna, precisamente porque aquél no tiene derecho de ciudadanía en la estética medieval. Y Maritain parece afirmar que esta tendencia es peculiar de las poéticas contemporáneas y modernas; pero, al mismo tiempo, reintroduce el momento intuitivo en el ámbito de una filosofía clásica cuando afirma que todo razonamiento deductivo y silogístico se basa en realidad en un principio intuitivo, es decir, en la existencia de principios primeros que no son deducidos sino *vistos*. Salvo que la intuición clásica de los principios primeros era todavía un modo de la razón, la ley misma de su funcionamiento, mientras que la intuición poética de los modernos es una inspección de la fantasía, no una posibilidad de operación lógica sino el efecto final de una operación imaginativo-constructiva. Pero el argumento mismo del libro que estamos examinando, según el autor, es, en cambio, la demostración de que no existe una diferencia substancial entre poesía e intelecto, que proceden de una «misma sangre»: la locura del surrealismo y el ideal poético de Platón, junto con la intuición profunda de los principios (y el mismo conocimiento místico que, en definitiva, constituye el grado último de todo proceso explicativo del ser, como siempre ha afirmado Maritain), tienen una raíz común en la estructura espiritual del hombre: «El punto que yo defiendo es, por consiguiente, que todo depende, en la discusión que nos ocupa, del reconocimiento de la existencia de un inconsciente espiritual, o, más bien, de un preconsciente, de lo que eran perfectamente conscientes Platón y los sabios de la Antigüedad, y cuyo olvido en favor del inconsciente freudiano es sólo uno de los signos de la insensibilidad de nuestra época... Existen dos clases de inconsciente, dos grandes reinos de la actividad psicológica alejada del estado de consciencia: el preconsciente del espíritu en sus fuentes vivas, y el inconsciente de la materia, instintos, tendencias, complejos, imágenes y deseos reprimidos, recuerdos traumáticos que constituyen un conjunto cerrado y autónomo. Quisiera designar la primera clase de inconsciente con el término de inconsciente espiritual o, por respeto a Platón, inconsciente o preconsciente musical... y el segundo con el nombre de inconsciente automático o inconsciente sordo... inconsciente freudiano. Estas dos especies de vida inconsciente están íntimamente ligadas y en continua comunicación la una con la otra... Pero son

esencialmente distintas y de naturaleza completamente diferente.»¹⁸

La postura es bastante clara: el establecimiento de un preconsciente espiritual que no sea el inconsciente de la psicología y el establecimiento de un *primum* psicológico y ontológico al mismo tiempo, de una especie de reino arquetipo de las Madres del que se nutren la realidad objetiva y la misma actividad espiritual personal; de aquí la posibilidad de un conocimiento poético como congenialidad afectiva que nos pone en contacto con la misma vida secreta del ser, cuyo órgano principal es precisamente la intuición, la actividad imaginativa prelógica, la única encaminada a captar una realidad profunda que precede precisamente a las distinciones lógicas y a las dualidades entre ser y pensamiento. Se trata de una posición filosófica sostenible y en otros sitios la ha sostenido. No es éste el lugar más adecuado para aprobarla o discutirla. Aquí estamos poniendo en tela de juicio ciertos principios metodológicos referentes a una correcta utilización teórica de los resultados de operaciones historiográficas. Y vemos cómo a este respecto Maritain se adentra en un razonamiento que una vez más no nos parece aceptable. En efecto, pretende basar esta concepción en la doctrina tomista del intelecto.

Por encima de los razonamientos conscientes a través de los cuales se manifiesta la razón, dice Maritain, existen las fuentes mismas de la creatividad y del amor «ocultas en la primitiva noche translúcida de la íntima vitalidad del alma». Ahora bien «los escolásticos no se preocupaban de elaborar ninguna teoría en torno a la vida inconsciente del alma, y

18. P. 100. Y en la p. 102: "Basta con pensar en el funcionamiento ordinario y cotidiano de la inteligencia, cuando la inteligencia es verdaderamente activa, y en el modo en que surgen las ideas en nuestra mente, y en el modo en que se verifica toda auténtica comprensión intelectual o bien todo nuevo descubrimiento; basta con pensar en el modo en que se llevan a cabo nuestras libres decisiones, cuando son verdaderamente libres, especialmente las decisiones que afectan a toda nuestra vida, para darse cuenta de la existencia de un mundo profundo de actividades inconscientes, para el intelecto y la voluntad, de la que emergen los actos y frutos de la consciencia humana, y la percepción clara de la mente, y que el universo de conceptos, relaciones lógicas, discursos racionales y deliberaciones racionales, en el que la actividad del intelecto asume una forma y un aspecto definidos, va precedido de operaciones ocultas o de una vida preconsciente, inmensa y primaria. Este tipo de vida se desarrolla en la noche, pero en una noche translúcida y fértil, y se asemeja a aquella primera luz difusa que fue creada hace muchos años, antes de que Dios hiciera como dice el Génesis "las luces en el firmamento del cielo para separar el día de la noche", y que se conocieran a través de "signos, las estaciones, días, años".

sin embargo, sus doctrinas presuponían su existencia».¹⁹

Afirmar que en un determinado sistema no existe intencionalmente un problema concreto, pero que se perfilan los presupuestos para su establecimiento y solución, es perfectamente posible. Un sistema se entrega a la interpretación activa de la humanidad dialogante y puesto que presupone el enunciado de verdades relativas al mundo, espera que a través del cauce de sus propuestas el conocimiento del mundo se desarrolle posteriormente. ¿Pero se contenían en los escolásticos los presupuestos de esta doctrina?

Maritain toma en consideración la solución aristotélica del intelecto activo, condición de una abstracción intelectual realizada sobre el contenido de un intelecto que, como el *posible* sería de por sí incapaz de tal operación, dado que conoce solamente aquello que le entra por los sentidos. Y ve en la sistematización tomista, que se opone a los intentos árabes de situar el intelecto activo en un lugar separado del alma humana, la solución más obvia y razonable. Por lo tanto comenta así el proceso que de ello se desprende: «El contenido inteligible presente en las imágenes y que, en las imágenes, era inteligible sólo en potencia (es decir, como *ser susceptible* de convertirse en objeto de una visión intelectual), se hace inteligible en acto de una forma espiritual (*species impressa*, modelo impreso), por así decir, en un germen inteligible, que pasa de las imágenes al intelecto bajo el impulso activante del intelecto iluminante. Pero esto no basta para conocer. Es necesario que el contenido inteligible sacado de las imágenes sea no sólo inteligible en acto, es decir, susceptible de convertirse en objeto de visión intelectual, sino conocido en acto, es decir, convertido realmente en un objeto de visión intelectual. Ahora es el intelecto mismo el que, habiéndose impregnado del modelo impreso o del germen inteligible, produce de forma vital —siempre bajo el impulso del intelecto iluminante— un fruto interior, una forma (*species expressa*) espiritual y más específicamente determinada, el concepto, cuyo contenido, sacado de las imágenes, es elevado al mismo estado de espiritualidad-en-acto en el que se halla el intelecto-en-acto, y en el que se ha visto este contenido, ahora perfectamente espiritualizado y convertido verdaderamente en objeto de visión intelectual.»²⁰

19. Pp. 103-105.

20. P. 107.

Hemos reproducido todo el fragmento el cual, por otra parte, constituye una paráfrasis de una doctrina bastante conocida, para mostrar cómo el prestigioso lenguaje de nuestro autor (¿acaso no le debemos el haber puesto de gran actualidad ciertas formas caducas de la vieja escuela, logrando incluso construir todo un sistema político al que no se le pueden negar ciertos rasgos de modernidad?) empieza ya a teñir de eficacia imaginativa uno de los procedimientos simples del intelecto humano. En definitiva, cuando expone esta doctrina Santo Tomás pretende simplemente decir: cuando vuestra mirada se posa en una pera inmediatamente el intelecto posible, *tabula rasa*, recibe la *species* de aquella pera y con la especie aquellas características esenciales que la hacen igual a todas las peras del globo; estas características esenciales (que no tienen nada de secreto, sino que se inscriben en la simple e inmediata figura —en cuanto *terminatio* topológica— de la pera, puesto que, principio de subsistencia, son al mismo tiempo principio de definibilidad), el intelecto, en cuanto posible, se limita a recibirlas; pero en cuanto intelecto activo les confiere actualidad, y, por consiguiente, las comprende, y, por consiguiente, piensa «pera» como concepto universal, porque ésta es su función específica; cuando más adelante quiere volver a la pera individual de la que ha partido, realiza una *reflexio ad phantasmata*, en el transcurso de la cual no puede ni siquiera decirse que penetre la pera individual en todos los recovecos de la materia que la constituye, porque se detiene, en su movimiento de regreso, en la *species impressa*, en el intelecto posible, cual si una pantalla de cristal se interpusiera entre él, órgano de las abstracciones, y la pera individualizada, materializada, y rica en individualidades, en modos en los que la *materia signata quantitate* alberga y realiza la forma esencial; pero la pera individual permanece alejada del intelecto activo e iluminante, y para medir a fondo la esencia que ha sido abstraída interviene un acto no de intuición (la intuición no existe en la gnoseología tomista), sino de juicio, laborioso, lento, elaborado y minucioso.²¹

Por consiguiente, ¿no es posible que para Santo Tomás la virtud iluminante del intelecto esclarezca repentinamente

21. Sobre esta resolución de la contemplación de lo concreto en el acto discursivo del juicio, característica de la gnoseología tomista e importante para comprender el tipo de estética que de ella se deriva, nos hemos detenido ampliamente en la obra citada *II problema estetico in San Tommaso*, cap. VII.

los recovecos individuales de la pera captando su forma eterna en lo más vivo de la materia que la impregna, en un contacto originario y profundo con lo real individualizado en una forma y hecho sensible en una materia rica en ecos y resonancias? Por consiguiente, el intelecto activo, ¿no es esa fértil inspección de la imaginación que capta las nerviaciones de una fruta, los matices de una puesta de sol, la riqueza de una capa de color y descubre al mismo tiempo en ellos la presencia de esa unidad profunda por la cual todo se adhiere e impregna de la misma e indivisible presencia espiritual? No. El intelecto activo comprende «pera» y nada más. Porque el intelecto activo, si pretendemos traducirlo en términos modernos, no es la actividad preconsciente del espíritu, *sino la posibilidad trascendental de todo conocimiento sensible*.

Ahora Maritain, que sin embargo tiene en cuenta todas las limitaciones del concepto tomista de intelecto activo (y las enumera), tiende sin embargo, a definir esta «esencial fuente de luz» como «oculta en el inconsciente del espíritu». Y de este modo confunde lo que es *inconsciente* con lo que en realidad es, en cambio, *formal*. El hecho de que el efecto de esta operación formal, todas las cosas que veo mientras voy por la calle y que reconozco de acuerdo con la especie universal, puedan después ser apartadas y almacenadas en el inconsciente psicológico, es algo que afecta a la psicología, precisamente, y no a la teoría del conocimiento. No establecer esta distinción significa tomar el intelecto activo por lo que no es. Es cierto que puede incluso renunciarse al concepto de intelecto activo y elaborar razonables teorías del conocimiento, y si debiéramos elaborar una es muy probable que no nos atuviéramos al incómodo esquematismo del Doctor Angélico. Pero no hay por qué atribuir una teoría moderna del conocimiento a un autor medieval que necesariamente entendía cosas completamente distintas.

Decir que nosotros «sabemos qué estamos pensando, pero no de qué modo lo estamos pensando» es cierto *ad mentem Divi Thomae*; pero afirmar que por este motivo nuestro conocimiento es un comienzo de intuición, no es legítimo, al menos mientras se atribuya esta afirmación a Santo Tomás. Si la intuición es un acto no descomponible, una rápida visión del espíritu, la intuición no tiene nada que ver con el conocimiento según Santo Tomás: precisamente porque su acto de conocimiento es *descomponible*: rápido, instantá-

neo, pero descomponible. Y si un acto es descomponible ¿por qué habría de intervenir la categoría de la intuición que la filosofía ha acuñado precisamente para designar los actos que no son descomponibles, racionalizables a través de una división de momentos sucesivos que los convierte, precisamente por esto, en una forma de «discurso»?

En definitiva a nuestro entender no existe ningún tipo de analogía entre la postura de Maritain y la de Santo Tomás. Santo Tomás, como Maritain advierte, habla de conocimiento por afinidad refiriéndose al conocimiento místico; hacer extensivo el mismo concepto a la experiencia estética es posible, pero sería necesario admitir como implícita una postura típica del espíritu moderno, al menos de aquél con el que Maritain debía mostrarse menos de acuerdo: que al hombre contemporáneo sólo le queda una forma de relación mística, la estética, porque la experiencia de Dios se ha vaciado de toda concreción. Y esto es estetismo *fin de siècle*; la confesión de Stephen Dadaus en las últimas páginas de *El artista adolescente* de Joyce responde a este mismo concepto. ¿Cómo puede llegar a ello el paleotomista Maritain? Ambiguamente, y ambiguamente con respecto a su tomismo, que, en cualquier caso, reviste una tonalidad más próxima a la *noche oscura* que a la ordenada visión escolástica.²²

La misma noción de Bello como transcendental (que implica la realizabilidad del valor a todos los niveles de existencia, aunque sea en forma analógica) se acentúa en este sentido. Y Maritain distingue todavía, y más a fondo, entre la poesía, que sería la intuición primaria y el correspondiente impulso expresivo, y la belleza. Y esta última le parece como una especie de meta móvil que la poesía trata de alcanzar

22. La distinción tomista se encuentra en S. Th. II-II, 45, 2. Existen ciertos actos de virtud que podemos juzgar y valorar a la luz del conocimiento intelectual. Pero en el momento de la acción, si el hábito está perfectamente arraigado en nosotros, la norma actúa a través de una cierta afinidad por la cual aquélla se realiza sin tener una clara conciencia intelectual de ella. Conocimiento por afinidad, pero de una norma fija, no intuición de una posibilidad inédita del ser. *Sabiduría* como don del Espíritu, afinada capacidad de aplicación de la regla oportuna en el momento oportuno. Pero la *Sabiduría* presupone precisamente la existencia de reglas fijas, plásticamente adaptables a las situaciones contingentes, pero siempre de acuerdo con una posibilidad que el intelecto a continuación podrá explicar. No se trata de ese tipo de conocimiento que es reconstrucción del mundo según modo siempre extraños al intelecto, y que se da por sobreentendida en muchos de los poetas románticos y contemporáneos que Maritain cita en defensa de sus tesis (desde Novalis y Rimbaud hasta Char, Eluard, Crowe Ransom; v. pp. 136-171).

sin conseguirlo nunca completamente. El impulso poético pone en marcha la capacidad artística, pero este proceso mantiene siempre un porcentaje de incoatividad, se resuelve no en una conquista sino en una tensión, que es de tipo místico o de tipo platónico; y que, en resumen, puede incluso deducirse de la doctrina tomista de la trascendentalidad del valor estético, pero sólo a condición de que subsista una inquietud de este tipo frente al infinito, que la presencia de la *analogia entis* no satisfaga ya, y el hombre trate a través de la poesía, luciferinamente, de violar el umbral que la teología negativa nunca atraviesa. Una vez más condición medieval, quizá, pero medieval tardía, típica de los místicos flamencos y alemanes.

«La belleza en la obra se produce como participación en una cualidad *transcendental* o en algo que no puede hacerse».²³

Las frecuentes citas de Poe o de Baudelaire, así como de otros poetas más modernos, son una prueba de que las inquietudes de Maritain son muy afines a las del espíritu moderno; pero no apoyan la supuesta recuperación tomista que el autor pretende llevar a cabo. En realidad, para explicar la posición de Maritain no es preciso remontarse a la filosofía medieval sino que es necesario ir a buscar en el corazón de la estética romántica. Leamos estas páginas de Schelling y hallaremos en ellas la raíz de la posición teórica que se desprende de *Creative Intuition*:

«Toda la filosofía parte y debe partir de un principio que, como principio absoluto, es también al mismo tiempo absolutamente idéntico. Lo absolutamente simple, idéntico, no puede ser captado, comunicado, mediante la descripción y, en general, mediante conceptos. Puede ser solamente intuito. Esta intuición es el órgano de la filosofía. Pero esta intuición, que no es una intuición sensible, sino una intuición

23. P. 187. Con lo cual se olvida que para Santo Tomás lo Bello es aquello *in cuius aspectus seu cognitione quietetur appetitus*. Y sin embargo el deseo de infinito no se apacigua en un místico como Meister Eckhart: "...nihil tam distans a quolibet quam ejus oppositum. Deus autem et creatura opponuntur, ut unum et innumeratum opponuntur numero et numerabili" (*In Sapientiam*, VII, 14); y ya se ha puesto de relieve cómo toda su estética implícita es precisamente la descripción de una tensión nunca realizada, de una aspiración que no se calma, y que halla su expresión en las desproporciones verticales de las catedrales renanas, mientras que la estética tomista nos recuerda el gótico italiano, más compuesto, en el que la Belleza se inscribe en una medida a escala humana, perceptible y disfrutable sin necesidad de una dislocación de la fantasía y de la sensibilidad (cfr. ROSARIO ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero Medievale*, Il Saggiatore, Milán, 1961).

intelectual, que no tiene por objeto lo objetivo o lo subjetivo, sino lo absolutamente idéntico, en sí mismo ni subjetivo ni objetivo, es una pura intuición interior, que de por sí no puede volver a hacerse objetiva: sólo puede hacerse objetiva en virtud de una segunda intuición. Esta segunda intuición es la intuición estética... Si la intuición estética es solamente la intención intelectual que se ha hecho objetiva, es fácil comprender que el arte es el único verdadero y eterno órgano y, al mismo tiempo, documento de la filosofía, que testimonia siempre y de nuevo continuamente lo que la filosofía no puede representar exteriormente, es decir, lo inconsciente en el actuar y en el producir y su originaria identidad con lo consciente. El arte es lo más sublime que existe para el filósofo, precisamente porque le descubre, por así decir, al Santísimo, en cuya eterna y originaria unión arde como una llama lo que en la naturaleza y en la historia está separado y lo que en la vida y en la acción, al igual que en el pensamiento, debe huir eternamente de sí mismo. La visión que el filósofo se crea artificialmente de la naturaleza es para el arte la visión originaria y natural...»

«La verdadera construcción del arte es exposición de sus formas como formas de las cosas, tal como son en sí mismas o en el absoluto... Por consiguiente también las formas del arte, al ser formas de cosas bellas, son formas de las cosas tal como son en Dios y como son en sí, y puesto que toda construcción es exposición de las cosas en el absoluto, la construcción del arte en particular es exposición de sus formas como formas de las cosas, tal como éstas son en el absoluto... Es decir, el arte se presenta como exposición real de las formas de las cosas tal como son en sí, y, por consiguiente, de las formas de los prototipos.»²⁴

Y, de un modo que ha influenciado tan directamente la sensibilidad contemporánea, especialmente en el ámbito de esa cultura anglosajona en la que se mueve el último Maritain, esta misma doctrina se encuentra en Coleridge, para el que la poesía consiste en un acto de conocimiento analógico basado en el amor. Como afirma en *On Poesy or Art* «el artista debe imitar lo que está en la cosa, lo que se manifiesta a través de la forma y la figura y se dirige hacia nosotros mediante símbolos, de la misma forma que nosotros imitamos inconscientemente aquello que amamos».

24. *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1856, I, Abt., III, p. 625; I, Abt., V, p. 386.

Esta característica esencial de la estética de Coleridge ha sido recientemente puesta de manifiesto con extraordinaria finura por Jean-Jacques Mayoux al ver en el poeta y en el teórico, tras el lenguaje de la alucinación estimulado artificialmente, la posibilidad «de un lenguaje más auténtico de la naturaleza “a través del cual lo invisible comunica su existencia a seres finitos”. “La naturaleza es un alfabeto” y, obsesionado como todos los simbolistas por el misterio del jeroglífico, Coleridge declara: “Lo que nosotros llamamos naturaleza es una poesía que yace enterrada en una escritura secreta y maravillosa”. Durante los años de meditación de lo que sería la *Biografía Literaria* y de su doctrina, Coleridge se aleja de Kant y vuelve hacia Schelling, porque no puede tolerar la inflexibilidad de la crítica kantiana ni puede limitarse a los fenómenos. Llega, en el capítulo sobre la imaginación, a una reivindicación demiúrgica definiendo la imaginación humana, *que repite en el espíritu finito el acto eterno en el ser infinito*».²⁵

No se trata de simples analogías; Maritain está bebiendo en toda una tradición que ha alimentado la poesía de los dos siglos últimos (por algo cita a Coleridge en varias ocasiones). Dominado por la fascinación de las formulaciones poéticas lo que le ocurre es que sin darse cuenta, o sin querer darse cuenta, igual que Coleridge se aleja de Kant, él se aleja de Santo Tomás para volverse hacia el romanticismo idealista. Paradójica conclusión, que él quizá no aceptaría, pero que una correcta exégesis no debe dejar a un lado *pro bona pacis*.

4.

Vemos una vez más que todas estas observaciones no mermam la validez y modernidad de una obra como *La intuición creadora en el arte y en la poesía*: quien la leyera ignorando las alusiones medievales se hallaría frente a un texto capaz de sugerirle más de una idea; toda la concepción de la poesía como acto mágico, si bien es cierto que no apa-

25. Cfr. JEAN-JACQUES MAYOUX, *Vivants Piliers — Le roman anglo-saxon et les symboles*, Juillard, París, 1960, p. 17. Y veamos también esta cita de *Anima Poetae*: “Cuando, meditando, contemplo los objetos de la naturaleza como esta luna que luce apagadamente a través del cristal empañado, me parece más bien buscar, exigir incluso, un lenguaje simbólico, que alude a algo que existe en mí desde siempre, que observar algo nuevo”.

rece aquí por primera vez, si se defiende en el texto con abundancia de análisis y citas textuales. Cualquiera, y el primero de todos el que esto escribe, puede poner en tela de juicio esta concepción, pero no puede negarse que se defiende a lo largo de una obra llena de atractivo. El peligro estriba simplemente en el continuo salto entre una dimensión historiográfica, que exige una distancia crítica, y una dimensión teórica, que postula la asunción de un determinado concepto como algo propio.

¿Pero existe salto en la metodología de Maritain? En cierto sentido, no: cuando se trabaja en base a un principio metafísico, historiográfico y metodológico al mismo tiempo, ya exista una sola filosofía o ésta sea una *philosophia perennis*, lo que ocurre es que la dimensión historiográfica, tal como la entiende el filósofo moderno heredero del historicismo romántico, desaparece.

No es ni siquiera acto historiográfico aquel inicial mediante el cual se atribuye la calidad de perennidad a una cierta filosofía históricamente determinada: y no es un acto historiográfico porque no trata de circunscribir el carácter de un fenómeno histórico, sino de enunciar una verdad acerca de la naturaleza del pensamiento humano. Ahora bien, la metodología de Maritain es afín a la del pensador medieval que se declara obediente a la *auctoritas* de los Padres y, sin embargo, intuye ser «un enano a hombros de un gigante»; cuando el estudio racional le convence de la verdad de una afirmación, soluciona el caso admitiendo que ésta estaba implícita en las afirmaciones de los *auctores*. Los más agudos e inteligentes de los filósofos medievales nunca han admitido como verdadera una cosa sólo porque estaba en los Padres; más bien han hecho lo contrario, y cuando veían que una cosa era verdadera se la atribuían a los Padres. Pensaban por lo tanto, implícitamente, no que todo lo tradicional fuera verdadero, sino que todo lo verdadero era tradicional. Así hace Maritain: atento a todos los matices de la sensibilidad moderna recibe sus instancias, pero inmediatamente las atribuye a la sensibilidad medieval. Y esto no quiere decir que no se preocupe de verificar historiográficamente si el nuevo concepto puede hacerse también extensivo al antiguo, examinado cómo se inserta en el cuadro general del pensamiento históricamente distanciado, objetivado, aislado por un recorte metódico que haga posible su verificación; pero, puesto que existe la persuasión implícita de que

el concepto verdadero (persuasivo) pertenece de derecho al tesoro de un saber intemporal, se realiza la adscripción. En realidad bajo este comportamiento se oculta una inconsciente creencia historicista, es decir, que el tesoro intemporal de verdad, de hecho, *crece*; el verdadero Santo Tomás no es el del siglo XIII, para el que no existe la intuición creadora, sino el del siglo XX. La *philosophia* no es entonces *perennis* porque, una vez elaborada, no cambia ya, sino porque cambia continuamente y su formulación definitiva es siempre la de mañana. Conclusión, también ésta, aceptable, porque se la pone en evidencia sin equívocos (incluso si, evidenciándola en este sentido, se vacía de significado el recurso a una *philosophia perennis*). Pero, si la conclusión queda implícita, lleva a una especie de no deseada trampa, por la cual el lector desprevenido acepta como medieval lo que no lo es y, al darse cuenta del engaño, rechaza entonces todo lo que la obra le proponía de válido y actual.

1961

El problema de la definición general del arte

Hasta hace poco tiempo el tema filosófico de la «muerte del arte» parecía haber quedado confinado al ámbito de los sistemas estéticos del idealismo, y como tal anclado en una determinada situación cultural. En cualquier caso parecía que hablar de «muerte del arte» implicaba un cuadro sistemático muy concreto, una determinada filosofía del espíritu en sus diversos momentos: puesto que si el arte como forma espiritual muere, deberá surgir alguna otra cosa que el sistema prevea como momento sucesivo, estadio de integración más elevada. En cambio desde hace tiempo la idea de una «muerte del arte» vuelve con una cierta insistencia, al margen del sistema idealista, en escritos críticos de distintos tipos, en todas las ocasiones en que se pretende discutir la situación y el destino del arte contemporáneo. En otros términos, la evolución de las poéticas del romanticismo tardío denuncia una sensible modificación del concepto de arte en el ámbito de la cultura moderna, y mueve a los críticos o historiadores de las poéticas a preguntarse hasta qué punto esta modificación es radical; y en qué medida impone una revisión de conceptos a las mismas estéticas filosóficas.

El irse articulando del arte contemporáneo cada vez más como reflexión de su mismo problema (poesía del hacer poesía, arte sobre arte, obra de arte como poética de sí misma) obliga a registrar el hecho de que, en muchos de los actuales productos artísticos, el proyecto operativo que en ellos

se expresa, la *idea* de un modo de formar que realizan en concreto, resulta siempre más importante que el objeto formado; y si en épocas pasadas se tenía conciencia de una poética —en el terreno crítico— como instrumento accesorio para penetrar cada vez mejor la naturaleza de la obra, hoy nos damos cuenta de que muchas operaciones críticas (que a menudo se califican de historia de la cultura, excluyendo explícitamente el ocuparse de la «valoración» de una obra en particular) consideran la obra formada como instrumento accesorio para comprender un nuevo modo de formar, un proyecto de poética.¹

Ante este empaldecimiento del valor estético frente al valor cultural abstracto, y ante el consiguiente prevalecer de la poética sobre la obra, del diseño racional sobre la cosa diseñada (fenómeno que sólo por miopía algunos críticos designan como exceso de intelectualismo en esta o aquella obra, no comprendiendo que el problema refleja toda una concepción del arte), surge espontáneamente la expresión de «muerte del arte» para indicar un acontecimiento histórico que, si no apocalíptico, representa por lo menos un cambio tan substancial, en la evolución del concepto de arte, como el que se verificó entre la Edad Media, el Renacimiento y el Manierismo, con el ocaso de la concepción clásica (artesanal-canónica-intelectualista) del arte y el advenimiento de la concepción moderna (ligada a las nociones de genialidad individual, sentimiento, fantasía, invención de reglas inéditas).

Frente a tal acontecimiento, la primera operación consistiría en la verificación de las categorías estéticas en uso para ver hasta qué punto soportan los cambios de perspectiva realizados en el ámbito del ejercicio práctico del arte y de los proyectos operativos individuales o de grupo; en otros términos, comprobar si las definiciones generales del arte suministradas por las estéticas resultan todavía lo bastante comprensivas como para poder aplicarse incluso a las nuevas nociones surgidas en el ámbito de las poéticas. Pero antes de hacer esto es necesario examinar las objeciones de quienes, movidos por esta nueva situación del arte contemporáneo, han examinado la noción filosófica de «muerte del arte» asumiéndola como principio metodológico que invalida filosóficamente las definiciones generales de arte ofrecidas por las estéticas.

1. Sobre este tema véase el ensayo *Dos hipótesis sobre la muerte del arte* en la segunda parte de esta obra.

Nos referimos al volumen de Dino Formaggio *L'idea di artisticità*² y en particular al ensayo introductorio, *La questione della «morte dell'arte» e la genesi della moderna idea di artisticità*, así como a las 36 tesis que cierran la obra. El punto de partida de Formaggio es rigurosamente filosófico (análisis de la idea hegeliana de muerte del arte y exposición interpretativa de su desarrollo a través del pensamiento idealista). Pero es evidente que el análisis estaba necesariamente estimulado por la situación actual de las poéticas, y Formaggio lo demuestra con las diversas y abundantes alusiones al arte contemporáneo, que se introducen en el hilo de su discurso y constituyen su comprobación histórica, la ejemplificación concreta, el sabor de actualidad. Más aún, desde el comienzo afirma que uno de los motivos por los que realiza su estudio consiste en «una cierta clave interpretativa de la esencia dialéctica que caracteriza el movimiento del arte contemporáneo», por lo cual la cuestión de la «muerte del arte» se le presenta como «una discusión surgida de un descontento y de las inquietudes del espíritu romántico, en medio de los cambios cada vez rápidos de la actual sociedad y de la historia, una disputa surgida entre Schiller, Novalis y Hegel, que estalla en la estética hegeliana y después nunca ha desaparecido del todo, más aún, que recientemente se ha vuelto a suscitar, en diversas capas de la reflexión, bajo el impacto de los mismos movimientos artísticos más avanzados, en todas las artes y en la teoría correspondiente» (p. 25).

Asumiendo el término «muerte» no en el significado común de «fin», «término último», sino en el significado dialéctico de *Auflösung* (disolución-resolución), Formaggio no concibe su discurso como un simple reconocimiento historiográfico de una especial situación del arte moderno, sino como una precisa fundamentación filosófica, definición de un momento dialéctico continuo que atraviesa toda la sociedad del arte y que constituye la esencia del fenómeno «arte», hasta el punto de influir sobre la misma reflexión estética que se elabora sobre el fenómeno. Croce, afirma Formaggio, había concebido de forma demasiado reducida y negativa la noción hegeliana de muerte del arte y no se había dado cuenta de su verdadera fuerza dialéctica; la había interpretado como fin histórico y no como muerte dialéctica (tal como, en cambio, en polémica con Croce, lo había visto Bosanquet). Más

2. Ceschina, Milán, 1962.

fiel al filósofo alemán le parece, sin embargo, De Meis, a pesar de las oscilaciones que se manifiestan en el curso de su especulación; sin olvidar a De Sanctis, quien demostraba haber comprendido a fondo el fenómeno que estaba conmoviendo toda la historia de la poesía en su época, en aquella página de su ensayo sobre los versos de Leopardi *Alla sua donna*, donde denuncia el exceso de reflexión y de autoconsciencia que impregna la poesía de la nueva época, y habla incluso de una infiltración de la ciencia en la poesía; pero cuando afirma que la pura poesía, tal como hasta entonces se concebía, parecía haber muerto, explica con extraordinario rigor que la poesía se había simplemente transformado, que iba apareciendo una nueva idea del arte; dando a entender que el arte se hallaba precisamente al margen de estas transformaciones históricas y moría continuamente para asumir nuevas formas.

A la luz de estas interpretaciones hegelianas, Formaggio vuelve a los textos del filósofo alemán y hace de ellos un análisis minucioso y penetrante. Particularmente interesante resulta la localización de los antecedentes del tema en Schiller, Novalis, Federico Schelegel y Hölderlin (en el último de los cuales se manifiesta precisamente el problema de «la poesía de la poesía»). Formaggio sigue perfectamente, paso a paso, la consciencia filosófica de una autoconsciencia poética «o “claridad de conocimiento” que, al mismo tiempo que avanza y retrocede, abandona cada vez más, hasta perderlos completamente, los planos de la intuición y del sentimiento» (p. 60). Y ya en Novalis halla completamente desarrollada esta nueva concepción de poesía que habría de orientar todas las poéticas contemporáneas: «poesía de la poesía, poesía transcendental a la que se añade la consciencia del realizador que se manifiesta conscientemente en la acción y en la obra de arte; y he aquí que ya se ha puesto en marcha, con toda su riqueza de significados y su fecundidad instrumental para la interpretación del devenir contemporáneo del arte en las artes, esta apasionante operación cultural de “autorreflejo estético”, que es al mismo tiempo arte y arte del arte, representación y representar del representar, duplicación dialéctica de los planos de consciencia, en definitiva, que a través de la negación, la muerte, la muerte de la muerte, el desengaño cada vez más evidente y desalienante, describe la idea total de la liberación artística que ha impulsado todo el arte contemporáneo en sus sucesivas contradicciones internas»

(p. 63). Y en este fragmento tenemos sintetizada la orientación de los estudios posteriores, la explicación cada vez más estricta de este devenir del arte a posiciones de cada vez mayor autoconsciencia crítica, a través de las obras hegelianas, desde la *Fenomenología* hasta las *Lecciones de Estética*, y después en los escritos de Gentile, Spirito, Banfi, Adorno, Weildé, Sedlmayr, Ortega y Gasset y otros pensadores, así como en artistas como Joyce y Picasso.

Todo este movimiento resulta evidente, de hecho, precisamente en el arte contemporáneo, mientras que en la meditación y práctica romántica apenas si se insinuaba y prefiguraba. «El hecho de que el arte contemporáneo se haya visto impulsado por una progresiva y auténticamente mortal autoconsciencia resulta evidente en su fundamental intencionalidad de un volver a empezar radicalmente sus modos de vida a un nivel cero, por una parte, y, por la otra, en los distintos procesos determinables en la poesía o en la pintura, así como en la música y en la novela, de “poesía de la poesía”, de “pintura de la pintura”, de “música de la música”, en definitiva, de arte del arte. La necesidad de reconocimiento, el proceso de irreversible adecuación del *conatus intelligendi*, en su paso de un dominio exterior a un dominio interior y a una libertad cada vez más autoconsciente que el arte ha conocido a partir del Romanticismo, aparecen dominados por ese supremo poder que para Hegel es la muerte, “señor absoluto”. Todo esto constituye, es cierto, un proceso de muerte, pero una vez más es un movimiento positivo, donde la muerte tiene el rostro radiante de la infinita consciencia; esa inexorable e incontenible consciencia en la que se está exaltando y ardiendo no sólo el arte sino el mundo entero, quizá, de la cultura y de la comunicación contemporánea. Todo esto, pues, no sólo significa, como pretendía Croce, el fin histórico de esta o aquella forma de arte sino, precisamente, de la idea total y de la forma universal del arte, como lo indica el sentido total del pensamiento hegeliano y de la *Fenomenología* que acabamos de analizar; significa precisamente la muerte dialéctica de determinadas figuras de la consciencia *en el interior* del actuar artístico y estético y, por consiguiente, su continuo transformarse y regenerarse en la autoconsciencia irrupente: que es un fecundo significado, pero sólo esto» (p. 72-73).

»Ocurre entonces que a nivel del concepto el arte verifica su propia y radical negación en la separación mortal de

rorma y contenido; por un proceso intelectual el arte se fija a uno de los polos de su tensión empírica y empíricamente, así fijada y, por así decir, clavado, acepta y experimenta su propia muerte. Pero esto significa también lo que ha significado para todo el arte contemporáneo: la exaltación del máximo de consciencia de la esencia de artísticidad en el desmontaje analítico y experimental de sus estructuras y, por consiguiente, en la autodestrucción verificante del arte por su propia mano. Y nosotros sabemos hoy muy bien que todo esto ha sucedido y, sin embargo, no ha significado en absoluto un fin histórico o cronológico del arte, sino la liberación, aunque esa hasta sus últimos límites, de nuevas formas esenciales de artísticidad, que quizá esperan todavía una adecuada descripción filosófica» (p. 95). A partir de estos fragmentos que pertenecen al análisis del pensamiento hegeliano podemos ver claramente en qué sentido utiliza Formaggio la lección del filósofo alemán para extraer de ella una metodología dialéctica capaz de justificar una transmutación de las distintas ideas del arte en diferentes contextos culturales, donde la palabra «muerte» asume esa connotación positiva que tiene siempre que en el pensamiento dialéctico se piense en el momento triádico de la «negación» como etapa de un proceso que, a través de la «negación de la negación», abre el camino a una nueva vida y sienta las bases de una oposición posterior» (cfr. pp. 155 ss.)

De acuerdo con estos minuciosos análisis nos será fácil comprender cuáles son las conclusiones a las que llega el autor tanto al final de su ensayo como en las 36 tesis ya mencionadas: resulta imposible inmovilizar la naturaleza del arte en una definición teórica tal como se propone en numerosas estéticas filosóficas, del tipo de «el arte es Belleza», «el arte es Forma», «el arte es Comunicación» y así sucesivamente. Estas definiciones son siempre históricas, en relación con un universo de valores culturales con respecto al cual, fatalmente, una experiencia artística sucesiva se presenta como la «muerte» de cuanto había sido definido y exaltado. Por consiguiente este tipo de definiciones pertenecen al orden de las poéticas y no al de las formulaciones filosóficas. Una actitud filosófica correcta, será, en cambio, una actitud dialéctica, según la cual «la ley ideal del universo artístico no puede sino autoconstruirse infinitamente a través de las estructuras cognoscitivas y operativas de la experiencia artística en acto y a través de los distintos niveles de

reflexión que, desde el interior de la actualidad del arte, se elevan hasta los niveles de la crítica, de la historiografía, de las poéticas, en fin, de la reflexión filosófica; aquí esta ley se reconoce fundamentalmente como idea de artísticidad o modo fundamental de la intencionalización propiamente artística de la experiencia» (p. 304, tesis n.º 3). Si esta ley surge, por consiguiente, del complejo desarrollo de las distintas legislaciones parciales e históricas (universo de las poéticas) y se perfila como ley de la continuidad de este desarrollo, ley que establece la imposibilidad de elegir como ley ninguno de sus momentos, he aquí que entonces no podrían aceptarse como contribuciones teóricas esas definiciones generales del arte a través de las cuales diversas estéticas filosóficas han tratado, por otra parte, de unificar en una fórmula la complejidad de una experiencia cuya mutabilidad nadie ponía en duda.

De aquí, por ejemplo, la crítica que Formaggio hace del pensamiento de Luigi Pareyson, en el ensayo *I problemi dell'Estetica in Luigi Pareyson*, aparecido en el volumen *Studi di Estetica*.³ Admitiendo el hecho de que la teoría de la formatividad representa un intento más amplio —frente a las distintas estéticas filosóficas muchas veces acusables de normativismo— de alcanzar una total pureza teórica de sus propios conceptos, Formaggio señala sus limitaciones precisamente en su intención de formular todavía, y pese a todo, un «concepto» y, por consiguiente, una «definición general» del arte. Mientras que la estética, como ya hemos visto examinando las formulaciones precedentes, no habría de tener en absoluto tal finalidad. En efecto, «la definición categorial-conceptual, ¿no está quizás, en cada caso en particular, ligada a una asunción “interpretativa” de concretos e históricamente elaborados grupos de experiencia, y por ello, en cuanto tal, resulta siempre teóricamente viciada por esa parcialidad fundamentalmente pragmática (es decir, siempre derivada de la elección de la acción) que el mismo Pareyson está de acuerdo en excluir del plano de reflexión de la Estética —precisamente por filosófica— y admitir como propio ese otro movimiento concreto de reflexión que se define como plano de las Poéticas?» (p. 131.)

De acuerdo con las tesis que se defienden en *L'idea di artisticità* es evidente que para Formaggio el momento de la

3. Renon, Milán, 1962.

definición categorial queda superado instaurando «un paso del plano de las determinaciones conceptuales al plano ideal agotado de una dialéctica de la razón» (utilizando, como él hace, una referencia kantiana), para evitar los peligros que corre toda definición general del arte, de tener continuamente que corregirse y ampliarse para evitar caer en el pligro «de un cerrarse en esta o aquella poéticamente históricamente pragmatizante que las definiciones ontológicas necesariamente llevan consigo». Y propone, por lo tanto, abandonar «el plano del intelecto definitorio... pasando resueltamente al plano de la razón dialéctica y de su abierta idealidad» (pp. 137-138).

A la «definición» propuesta por Pareyson presenta dos objeciones fundamentales, que pueden aplicarse a cualquier otro intento semejante, y que pretenden en definitiva negar la posibilidad de una definición filosófica del arte en general. Estas dos objeciones son: 1) la definición categorial-conceptual está unida a la asunción interpretativa de experiencias *históricamente situadas* y, por consiguiente, está unida a lo que podríamos llamar un determinado «modelo cultural» que en épocas posteriores muy bien podría cambiar de aspecto; 2) la asunción de las experiencias históricamente situadas, en las que se basa la definición general, es una *interpretación* de éstas, y como tal asume el carácter de una elección, de una discriminación que, por ende, no puede evitar la parcialidad de toda opción crítico-valorativa.

Aquí no está ya en cuestión solamente el pensamiento de Pareyson, sino la actitud definitoria según la cual, hoy, suele explicarse la función de una estética filosófica; y el pensamiento de Pareyson queda explícitamente refutado como la expresión más lúcida y madura de una actitud que, sin embargo, lleva en su propia «intencionalidad constitutiva» su contradicción (véanse los párrafos 3, 4 y 5 del ensayo citado). Formaggio afirma en *L'idea di artisticità* que la idea de arte, que las poéticas modernas habían propuesto como única y absoluta, está madurando en la actualidad una crisis secular, hasta el punto de que puede hablarse legítimamente de «muerte del arte» y de advenimiento de nuevas formas que esperan una adecuada descripción filosófica (p. 95) y ante una tal perspectiva el que esto escribe no experimenta ningún tipo de preocupación, porque comparte con Formag-

gio una radical disponibilidad hacia el devenir y transformarse de nuestras concepciones en torno a lo Bello y la Forma.⁴

En segunda instancia Formaggio sugiere que, a consecuencia de esta transformación radical, se debe ratificar hoy también una «muerte» de las estéticas definitorias propuestas por la filosofía como intentos de superar el plano operativo de las poéticas. Ahora bien, si se trata de afirmar decididamente que el desarrollo del pensamiento contemporáneo entraña la «muerte» de la filosofía tradicionalmente concebida, dejando lugar únicamente a las formulaciones metodológicas, por un lado, y, por el otro, al nivel de las opciones operativas concretas —o bien a las formulaciones empíricamente verificables y resolubles en fórmulas, por un lado, y, por el otro, a las afirmaciones de contenido puramente emocional, inverificables, puramente imperativas, optativas, pseudoafirmantes— en tal caso nos veremos obligados a desviar el discurso a un plano no ajeno a la problemática filosófica contemporánea; y al menos como hipótesis de partida la perspectiva sería admisible (siempre que nos demos cuenta de que todavía queda espacio, una vez planteadas diversas diferencias de ámbito, para un tipo de discurso que no es estrictamente científico pero que tampoco posee la evidente irresponsabilidad del discurso poético).

Pero en realidad Formaggio trata de dejar sitio a una posición «filosófica» y «teorética» en el sentido más elevado y más puro (más tradicionalmente puro, queremos decir) de

4. Un estudio de la transformación de los conceptos de experiencia estética y de forma es lo que, en definitiva, constituye nuestro libro *Obra abierta* (hay trad. cast.), que halla en muchas de las observaciones de Formaggio confirmaciones y verificaciones tanto más interesantes cuanto que proceden, casi contemporáneamente, de otra línea de investigación. Sin embargo, en nuestra obra, el reconocimiento de un cambio de los proyectos operativos no se oponía a la necesidad de elaborar, aunque fuera de un modo bastante amplio, una definición general del arte: y en este sentido nos parece que ha de interpretarse la dialéctica, que en el libro se proponía, entre Forma y Desorden, entre máximo de apertura y disponibilidad de la obra de arte y mínimo de coordinadas formales que caracterizarán una determinada relación comunicativa como *producción de una obra*, capaz de manifestar, en cuanto campo de posibilidades organizado (formado) de un determinado modo, las intenciones del propio autor. Esto es precisamente lo que critica en nuestro estudio Angelo Guglielmi (en "Tempo presente", julio 1962 (en el artículo *L'arte d'oggi come opera aperta*), sosteniendo que, dada la situación del arte contemporáneo, no debiera tratarse tanto de establecer la posibilidad de estructuras abiertas cuanto de admitir la imposibilidad, de ahora en adelante, de identificar o proponer estructuras. Con lo cual Guglielmi todavía se mueve a nivel de una descripción de los modelos de poética, mientras que para nosotros se trataba de encuadrar estos modelos en una posible noción estética.

la palabra, al nivel «ideal agotado de una dialéctica de la razón». Por consiguiente se trata, en definitiva, de ver si y cómo la posición en que nuestro autor se sitúa puede abstraerse a las acusaciones de circunstancialidad histórica y de selección crítico-interpretativa que nos ha parecido delimitar hace un momento. Porque si también la posición de Formaggio, por una casualidad, se hallara expuesta al mismo tipo de acusaciones, entonces tanto la posición definitorio-conceptual, a la que se opone, como su posición racional-dialéctica se encontrarían envueltas en la misma negación global de toda posibilidad de un discurso filosófico que no sea formulación inverificable, parcial, sometida, aunque sea a distinto nivel de abstracción, a esa necesidad de opción histórica y de inconsciente opción operativa que es propia del discurso crítico y del programa de poética.

Ahora bien, la definición conceptual del arte se forma a través de un trabajo preliminar de análisis, crítica, descripción comprensiva e interpretativa de experiencias concretas. Es evidente: si afirmo que el arte es «intuición» es porque he examinado las distintas experiencias artísticas que conozco y he creído poder sacar de ellas una experiencia común; y si afirmo que el arte es ejercicio de un «formar por formar» es porque, examinado un radio más amplio de experiencias artísticas, tratando de incluir en el campo examinado aspectos que escapaban a la definición anterior, he creído poder sacar de todas estas experiencias una característica común que las distingue de otros órdenes de actividad y me permite definir con un solo concepto tanto *La Divina Comedia* como el martillo proyectado por el último *designer* danés. Este tipo de operación conceptual resulta útil para moverme en el universo que me rodea y es lo que trato de definir como «discurso filosófico»: y me parece más aceptable que una operación definitoria que, partiendo de ciertos principios primeros o de la fe en un mundo de esencias inmutables (por ejemplo, la Belleza) pretenda deducir de ello las reglas de la realidad, sin controlar sus propias definiciones en base a la experiencia concreta.

Pero incluso la postura que Formaggio expone en la tercera de sus treinta y seis tesis admite como esencial para la formulación de una ley artística el recurso a las experiencias concretas, llegando incluso a determinar que no puede crearse una ley del arte si no es como reconocimiento del hecho de que las experiencias concretas llevan en sí su

propia autoconsciencia, y que debe partirse de esta consciencia para aplicar el razonamiento a los diversos niveles crítico, historiográfico y, por último, filosófico. Más aún, esta postura determina con absoluto rigor la importancia fundamental de las experiencias concretas y legítima toda reflexión teórica como interpretación de éstas. Sin embargo, Formaggio afirma que la filosofía no es ya la interpretación de estas experiencias sino el reconocimiento de su mutabilidad y de su historicidad. Una reflexión que se planteara como interpretación definitoria de las experiencias permanecería ligada a su historicidad (sería expresión de un determinado momento histórico de la cultura), mientras que la definición dialéctica de la ley de la artísticidad es sólo el reconocimiento de la historicidad de las experiencias y, en cuanto ideal de la razón, no es ciertamente la estratosfera desde la cual, al margen de la historia, se puede juzgar la historia, sino la *tensión* para superar la rigidez en un momento de la historia, reconociendo la dialéctica de sus momentos, la *posibilidad* de distintos momentos; la autoconsciencia misma de esta dialéctica que, bajo forma de reflexión teórica, se da cuenta de sí. Creo que siguiendo por esta vía se llegaría a conclusiones de un idealismo extremo que Formaggio no aceptaría. Pero, ¿acaso quien pretende elaborar una ley ideal del universo artístico, que explique las distintas determinaciones históricas del arte, escapa a una situación histórica determinada?

Todas las formulaciones de Formaggio, y su misma polémica contra las definiciones históricamente caracterizables, son posibles precisamente como producto de una determinada fase, históricamente determinada, de la cultura occidental. Aristóteles y Leon Battista Alberti no hubieran podido, en efecto, hablar de una muerte del arte (y crear, por consiguiente, una polémica contra las definiciones conceptuales del arte), pues para esto era necesario que la cultura occidental viviera la aventura de la *poesía sobre la poesía* que va desde los románticos hasta el último experimento de música electrónica; y por lo tanto la postura de Formaggio podía darse sólo en el presente contexto histórico y **hemos de admitir**, si no queremos ignorar la consciencia de la historicidad de todo discurso teórico, que se trata de **una** adquisición ineliminable de la filosofía moderna, como **expresión** típica de un determinado momento de nuestra **cultura**, necesariamente ligada a determinadas experiencias

de las poéticas contemporáneas. Toda la problemática de la muerte del arte y de la constitución de una idea dialéctica de la artisticidad nace de una cautelosa «interpretación» de las poéticas contemporáneas, de la situación presente del arte; y nadie puede afirmar que dentro de cincuenta años resulte todavía aceptable, sobre todo porque ninguna estética teórica, cualquiera que sea su forma, puede decirnos qué derroteros tomará el arte de mañana. Todo lo más podría decirse que mañana la idea de arte cambiará, pero también esta afirmación está determinada por nuestra experiencia histórica. En otra experiencia histórica no hubiera podido pensarse, en una futura experiencia histórica podría ser refutado. Por consiguiente el plano ideal de una dialéctica de la razón está metodológicamente a distinto nivel que el plano de las definiciones categoriales; pero la proclamación de una dialéctica de la razón nace de un contexto histórico lo mismo que una definición categorial que, sin embargo, haga todos los esfuerzos posibles por superar las determinaciones del momento, de la elección operativa, del impulso subjetivo, del que, injustamente, se han alimentado en cambio las poéticas.

Pero todo lo que hemos dicho, ¿constituye una refutación radical de la tesis de Formaggio? En absoluto. ¿Es que en alguna ocasión, al menos desde hace cien años (mostrándonos avaros) si ha puesto en tela de juicio una formulación filosófica al reconocer su historicidad? Formaggio sería el primero en rechazar el propósito de formular una especie de metafísica dialéctica suprahistórica, y reconocería las raíces históricas de su actitud. En lo que a Pareyson se refiere (si bien es cierto que se ha propuesto ofrecer una definición filosófica del arte capaz de justificar, como hemos dicho, tanto a Dante como a un *designer* contemporáneo), en el momento mismo en que defendía el carácter teorético de su posición, afirmaba el carácter histórico de la filosofía y de todo discurso filosófico humano.⁵ Simplemente trataba de diferenciar la raíz histórica de una poética (ligada a un

5. Incluso sin pretender localizar esta actitud en todo el discurso desarrollado en torno a la estética (para ello véase *Estética - Teoría de la formatividad*, cit., p. 279, y *L'estetica e i suoi problemi*, Milán, 1961, pp. 12-14), la postura de Pareyson al respecto está perfectamente clara desde la *Prolusione* hasta el curso de historia de la filosofía explicado en Pavia en 1951, *Unità della filosofia* (en "Filosofía", enero 1952). Aquí nuestro autor, al mismo tiempo que se propone establecer la unidad del discurso filosófico (una concepción de las "filosofías como libres posibilidades, cada una de las cuales es absoluta

hombre, a un grupo, a una opción de gusto, a una determinada tradición estilística, nacional, a una declarada disposición de humores o a una ideología —en otras palabras, intencionadamente parcial) de la raíz histórica de un discurso filosófico que intencionadamente trata de superar las condiciones históricas de las experiencias sobre las que investiga, pero mientras lo intenta acepta implícitamente como condición, necesaria y constitutiva, la raíz histórica general de todo discurso posible.

Dadas las poéticas, las definiciones generales del arte y el reconocimiento de la mutabilidad de toda definición general del arte, nos hallamos frente a tres universos del discurso, los tres posibles en un determinado período histórico, que tratan de determinar tres campos distintos de análisis y de operación. El problema es precisamente ver si uno excluye al otro, o bien si cada uno de ellos no *implica* precisamente el otro, y si cada uno de ellos tiene su propio campo de aplicación dentro del cual es legítimo y necesario. Aunque ninguno de los tres pueda pretender estar en posesión de la validez absoluta y metahistórica.

Prescindamos por un momento del razonamiento hecho hasta aquí y tratemos de definir la situación del filósofo que tiene que hablar de los fenómenos artísticos desde su propio observatorio, que obviamente es un observatorio localizado en el tiempo y en el espacio.

Ante todo tenemos el universo de las obras de arte, cada

y definitiva", cuya unidad está constituida por una especie de diálogo en busca de una verdad afrontada desde distintas situaciones personales), recuerda que toda definición de universalidad del discurso filosófico no implica el reconocimiento de una filosofía como liquidación en bloque de todas las demás perspectivas posibles, sino que subraya el condicionamiento histórico de todo discurso, en el sentido de que la filosofía "constituye siempre una respuesta a problemas históricos, de forma que no puede valorarse su verdad sin determinar el problema del que constituye la solución. Pretender separar la verdad de una filosofía de su condicionamiento histórico significa encontrarse con las **manos vacías**". Y esto —el reconocimiento de la historicidad— es simplemente un polo de tensión que Pareyson pone entre la multiplicidad de las filosofías y la unidad de la filosofía, pero un polo vigorosamente determinado y reconocido como fundamentalmente activo. Desde este punto de vista una "definición **general del arte**" no puede dejar de ser una contribución al diálogo filosófico **ofrecido** por la particular perspectiva de una persona que se plantea el **problema** a partir de la historia y lo hace frente con un gesto de iniciativa, una **posición** de problemas resueltos a través de un ejercicio de la razón, pero **surgidos** de un contexto histórico cuya historicidad debe reconocerse **para comprender** y justificar el desarrollo de ese pensamiento.

una distinta de las demás, cada una dotada de una individualidad concreta y propia. En el momento en que admitimos que cada obra ha ido precedida de un proyecto operativo (poética) que deducimos del modo de formar concretado en forma o de documentos explícitos accesorios que nos ilustran acerca de un propósito formativo deliberado nos damos cuenta de que los proyectos operativos individuales se agrupan según familias y afinidades, intencionadas o inconscientes (de escuela, de tradición asimilada, o debidas a un clima cultural común, a lo que Rigel hubiera llamado *Kunstwollen*).⁶ En base a estas poéticas explícitas o implícitas (y que ya se plantean a niveles distintos, como hemos visto, del proyecto que pudiera expresarse: «quiero hacer una obra así y así» o al que puede formularse como: «la obra de arte en general debiera responder a estas características»), puedo ya determinar una situación concreta del arte de mi época. Puedo darme cuenta de que la idea de arte generalmente aceptada en mi época se diferencia de la de siglos precedentes; un análisis historiográfico (una historia de las poéticas) puede ayudarme a comprender la génesis y el desarrollo de estas nuevas formas de ver la obra y concebir la función del arte. Puedo también darme cuenta de que en mi época este proceso de evolución de la idea de arte se ha hecho más rápido y firme.

Llegados a este punto, para explicar esta sucesión que parece arrebatarme todo punto de referencia estable, elaboro una visión dialéctica de la sucesión de las poéticas: la idea del arte varía continuamente según las épocas y los pueblos, y lo que para una determinada tradición cultural era arte, parece disolverse frente a nuevos modos de actuar y de gozar. Junto a esta constatación puedo optar por dos tipos de asunción. Puedo, en primer lugar, ver en las variaciones sucesivas de la idea de arte una especie de ley que regula el desarrollo de los conceptos y une todo el desarro-

6. Si la categoría del *Kunstwollen* puede implicar una especie de intuición interpretativa difícilmente verificable (y puede, en un contexto determinado, sugerir la presencia de un "espíritu de tiempo" fácilmente hipostatizable como entidad metafísica) diremos entonces que la tarea del estudioso de las poéticas consiste en reducir los distintos programas a una especie de *modelo* formalizado; comparando las propiedades formales de distintos modelos se puede determinar una identidad de intenciones operativas entre distintas poéticas y, por consiguiente, una identidad de estructura común a las obras de arte de un determinado período. Se trata de un tipo de metodología estructuralista que se aplica también en otras disciplinas, en base a la cual se puede ir desde análisis de las poéticas a una formulación de definiciones generales propias de la estética.

llo pasado y futuro según etapas regidas por una racionalidad fácilmente reconocible y previsible; es decir, puedo ver, operante en las experiencias artísticas concretas, una dinámica de lo real que constituye el objeto de una lógica que es, al mismo tiempo, ontología; nos hallamos ahora ante una concepción metafísica de la dialéctica, que me permite anticipar los desarrollos futuros del obrar artístico y que (lo quiera o no) resulta inevitablemente normativa, porque superpone a las experiencias de los artistas la necesidad de un ritmo triádico en el que se fundamenta, con su sensibilidad, el ritmo mismo de los acontecimientos y del pensamiento. Esta definición dialéctica de los diversos momentos quedaría entonces al margen de la historia, como pretende ser toda definición de orden metafísico. Pero de hecho no me diría nada acerca de la naturaleza de la estética, al convertirse la dialéctica en ley y substancia de todo lo real, no existiría otra forma posible de definir los fenómenos artísticos. Por un lado la férrea necesidad de la ley dialéctica que rige los acontecimientos, por el otro la parcialidad, la relatividad de los momentos concretos, que no pueden estudiarse científicamente ni teóricamente fuera de la dialéctica.

Dejemos, pues, este terreno tan frágil y remitámonos a una concepción de la dialéctica como *opción metodológica*. Frente al panorama de los fenómenos artísticos, mostrando su complejidad, dándome cuenta de que las ideas artísticas varían procesualmente, decido considerar esta variabilidad y contradictoriedad de los fenómenos no como un hecho negativo que debo reducir a una única abstracción resumiente, sino definir el panorama precisamente a través de la fundamentación de su variabilidad. Asumir una visión dialéctica como criterio metodológico de explicación e investigación no significa entonces substituir los fenómenos concretos por una especie de ley abstracta en que los momentos se deducen uno del otro en base a una necesidad de las ideas: significa que debo remitirme a cada fenómeno en su concreción, pero asumiendo un cuadro general, un criterio de guía, tratando de determinar en cada fenómeno la orientación típica que en él asume el proceso de transformación, tratando de diferenciar en el fenómeno transformado los elementos de nexo de los de contradicción con respecto al fenómeno frente al cual presenta una transformación; significa decidir la necesidad de buscar una razón del cambio,

pero no una razón abstracta aplicable a todos los fenómenos, sino el mecanismo típico de cada uno, sirviéndome como cuadro interpretativo de la concepción (que en cuanto metodológica es hipotética) de que en la realización de todo fenómeno han intervenido diversos elementos originariamente en oposición, que se ha integrado y ordenado de acuerdo con una dinámica según la cual la negación de un hecho viene a su vez negada por la fase resolutive de este choque, dando origen a un hecho nuevo que es cualitativamente distinto de los originarios y que, sin embargo, nace gracias a su enfrentamiento.⁷

Asunción metodológica, hemos dicho. Y en cuanto tal es válida sólo si no la limito a un único campo de investigación (por ejemplo, los fenómenos estéticos): porque la asumo precisamente para reducir a un cuadro interpretativo unitario los diversos órdenes de fenómenos. En otros términos, si decido asumir un método dialéctico para investigar los fenómenos es precisamente porque realizo el esfuerzo filosófico de adoptar un lenguaje explicativo común a todos los órdenes de fenómenos, en vez de aceptar para cada uno de ellos las categorías que la inmediata evidencia concreta de los fenómenos me aconseja utilizar. El método se convierte en garantía de una explicación unitaria, aunque sea a nivel hipotético, de las cosas. Si, después, del éxito del método en los distintos campos pretendo deducir que el éxito del método permite suponer una unidad «ontológica» de los comportamientos de la realidad en sus distintos aspectos, éste es otro problema; y es posible discutir razonablemente acerca de la validez de este paso, pero nos saldríamos de los límites de la metodología como convención operativa.

Pero, si bien aplico esta metodología a los fenómenos del arte, no he fundamentado todavía una estética como dis-

7. El entender la dialéctica en primer lugar como *método* y no como ley abstracta de los fenómenos históricos nos parece que constituye también la preocupación de los más serios intérpretes de Marx. Recuerda Lefebvre que "la teoría lógica de las contradicciones no permite decir qué contradicciones existen en un determinado objeto, en una realidad particular, en el corazón de tal movimiento real... Marx... afirma que la idea general, el método, no exige el aferrar cada objeto en sí mismo; proporciona, simplemente, una guía, un cuadro general, una orientación para la razón en el conocimiento de cada realidad. Es preciso captar *sus* propias contradicciones, *su* propio movimiento interno, su cantidad y sus bruscas transformaciones. La forma (lógica) del método debe, por lo tanto, subordinarse al contenido, al objeto, a la *materia* estudiada" (HENRI LEFEBVRE, *Le marxisme*).

ciplina específica. He aceptado incluso en el campo de los fenómenos artísticos un criterio que he decidido aplicar a cada tipo de investigación. Es decir, he aplicado también aquí un criterio que me permite aceptar el devenir de los fenómenos y determinar para ellos un posible mecanismo de desarrollo. Método, ley reguladora de la investigación, garantía de una unidad comprensible en la rica variedad de los acontecimientos, la persuasión de que en las ideas del arte existe cambio, muerte y replanteamiento en otras formas, todo esto no me dice nada acerca del arte, simplemente que también los fenómenos artísticos resultan explicables en su aparente contradicción en base a los mismos criterios explicativos que aplico a otros hechos.

Podríamos detenernos en este punto. Si el único tipo de uniformidad que puedo reconocer a la contradictoriedad de los fenómenos es su comportamiento general evolutivo explicable dialécticamente, para lo demás sólo queda, quizás, el aceptar la sucesión de las poéticas, el choque de los criterios crítico-valorativos, la realidad individual de las obras. Como mucho, el trabajo historiográfico definido por criterios dialécticos: tratar de comprender cómo las distintas ideas del arte se han sucedido en el transcurso de la historia, sacando a la luz transformaciones y derivaciones, nexos y superaciones. Pero quede bien claro que, por una parte, entonces, está la filosofía que define las reglas de uso de un criterio dialéctico y, por la otra, la realidad concreta de los fenómenos. No es ya el caso de hablar de Estética. Lo cual no sería escandaloso. Lo mismo que no sería escandaloso afirmar que, frente a la multiplicidad irreductible de los fenómenos se puede y se debe plantear solamente la decisión operativa que determina su análisis a la luz de ciertos métodos y de estos diversos métodos establece algunas reglas de uso general; en lo que respecta a la filosofía entendida en sentido tradicional es un asunto del pasado y no se debe hablar más de ello. No es un problema inventado a propósito de las discusiones sobre estética, es el problema que ha ocupado y ocupa una buena parte de las actuales discusiones filosóficas.

Ahora bien, es obvio que existen fenómenos en grado de ser explicados en base a proposiciones verificables experimentalmente, y que la ciencia propiamente dicha consiste en el conjunto de estas proposiciones. Y que los sistemas de proposiciones que pretenden explicar de forma unitaria el

conjunto de fenómenos señalado como «mundo» no son verificables en base a ningún experimento y que, por consiguiente, no pueden aspirar a una validez científica, también esto debe ser admitido si aceptamos el punto anterior. Un positivismo de rígida observancia relega todos estos tipos de razonamiento a la categoría de razonamientos carentes de sentido y considerándolos no afirmaciones, sino pseudoafirmaciones, los sitúa en la misma línea que los discursos poéticos, los cuales expresarían un estado de ánimo, una síntesis de la imaginación que trata de reaccionar ante el estímulo de las cosas, sin que quepa conceder a estos discursos mayor crédito del que se concede a fantasías del tipo de un cuerpo humano con cabeza de caballo, tan frecuentes entre los fabulistas. Y ha de tenerse en cuenta que muchos de los antiguos sistemas filosóficos que pretendían explicar el «mundo» en todas sus facetas, físicas, psicológicas, religiosas, a través de una construcción de tipo unitario en la que todo hallase puesto y justificación, verdaderamente no pueden ser concebidos más que como complejas elaboraciones de una imaginación alimentada de inteligencia y pasión, si bien desempeñaron y desempeñan todavía una función de estímulo y orientación para quien trate de moverse en ese conjunto de acontecimientos que constituye el «mundo».

Pero el término «orientación» nos sugiere que, si la ciencia me explica fenómenos agrupados en ámbitos bastante reducidos, y se niega prudentemente a intentar una unificación de los distintos ámbitos, y si la imaginación fabulista (o poética) me propone explicaciones unitarias que, sin embargo, no pueden servirme de base para las diversas y complejas decisiones de orden ético e intelectual, queda quizás espacio para un tipo de actividad que, aún sin pretender ofrecerme explicaciones totalmente verificables en base a procedimientos experimentales, me proponga, sin embargo, hipótesis, direcciones de investigación, módulos de orientación. Sería éste un tipo de discurso que necesariamente hace referencia a los resultados de distintas ciencias y, sin embargo, tiende a ofrecerme generalizaciones orientadoras en un ámbito más extenso: particularmente útiles para moverme, por ejemplo, en el universo de las relaciones humanas, de los actos morales y de las explicaciones históricas. A esta forma de «alto diletantismo», a un mismo tiempo consciente de sus limitaciones y de su insustituible fun-

ción, es a lo que podríamos llamar Filosofía. Su ámbito es el de una actividad interdisciplinal elevada a un alto grado de abstracción.

Un discurso que, desde el momento en que no pretende el mismo tipo de validez que pretende la ciencia, no puede ser excomulgado por ésta; y que tampoco pretende excomulgar la ciencia, aunque en ocasiones pueda adivinar que ciertas explicaciones de la ciencia no le parecen satisfactorias. Propondría como modelo de equilibrio de este tipo de relaciones las meditaciones «filosóficas» de Einstein: las cuales tienden a elaborar un cuadro imaginativo, hipotético, de un «mundo», aún permaneciendo independientes de los descubrimientos científicos de los que han partido; y sin contradecir estos descubrimientos (que, efectivamente, pueden ser utilizados incluso por quien no acepte el cuadro filosófico einsteiniano —como ocurre con las explicaciones indeterministas de ciertas proposiciones de la física einsteiniana), sin embargo, tratan de paliar cierta insatisfacción del científico ante la parcialidad de las formulaciones científicas, que no cubren numerosas y complejas exigencias humanas. Pero este discurso de tipo filosófico puede tener también pretensiones más reducidas y modestas y puede tender incluso a un cierto tipo de verificabilidad: es decir, cuando establecidas las reglas de uso de determinados términos descriptivos (y, por consiguiente, substrayéndome a la ambigüedad de un discurso puramente «sugestivo», «emotivo», «poético»), trata de fijar algunos puntos de referencia estables a través de una fenomenología de la variedad de los acontecimientos en un determinado campo de análisis. Un caso de este tipo podría ser la estética.

Las obras individuales y las poéticas se suceden y se oponen. La hipótesis metodológica de una serie de conexiones dialécticas me ayuda a racionalizar y a comprender esta multiplicidad aparentemente irreductible. De este modo sé que, si en nuestra época hacia su aparición una forma de actuación artística que me parece contradecir todo lo que mis antepasados pensaban acerca del arte y la belleza, esto no significa que el arte haya muerto, sino, simplemente, que ha asumido nuevas formas (y que siempre ha ocurrido así en el transcurso de los siglos), sin embargo debo aún comprender si en esta transformación de las ideas del arte se han conservado ciertas constantes que me permitan reconocer, a través del proceso, la permanencia de un modelo estructural

válido para todos los casos. Por ejemplo, si aún en la sucesión de funciones y modos de producción y placer la actividad del arte no ha estado siempre ligada a un «hacer». Se trata de un ejemplo. La constante sería mínima, pero me permitiría ver de acuerdo con una perspectiva unitaria lo que ha sucedido en el universo histórico del arte. Si no otra cosa al menos me permitiría delimitar el campo de investigación.

Más aún: las actividades calificadas de «artísticas», ¿no han entrañado siempre, con la operación técnica señalada como «hacer», un hacer utilizando materiales, un hacer acompañado de la intención, por parte de quien se daba al arte, de incorporarse a un acontecimiento físico (piedra, sonido, gesto...)? Si respondo a esta pregunta paso ya al orden de las definiciones conceptuales; y al orden de las definiciones filosóficas, ya que la hipótesis definitoria que elaboro, incluso si se basa en matices originariamente calificables de científicos, se sitúa ya en el orden de lo no-verificable-empíricamente. Y, sin embargo, establece una persuasividad y racionalidad propias sobre un número suficiente de datos conocidos, sobre un análisis de los fenómenos capaz de suscitar mi consentimiento y sobre la utilización de términos cuyo ámbito de uso se ha fijado ya previamente. Una vez realizado esto me muevo con consciencia cada vez mayor en el universo de los fenómenos artísticos. Es decir, distingo lo que en base a la definición puede pertenecer al mundo del arte de aquello que escapa a dicho mundo. De modo muy general: no elijo entre distintos tipos de arte y, por consiguiente, *no estoy todavía ante una opción pragmática* basada en el gusto personal y, por lo tanto, parcial. Distingo simplemente un proceso lógico o un sentimiento moral y un proceso artístico. No ignoro ni niego que, en el ámbito de esta definición, los modos de hacer y entender arte han cambiado totalmente y tampoco niego que este desarrollo es explicable a la luz de un razonamiento dialéctico. Más aún, precisamente porque soy consciente de este carácter procesual de las ideas de arte he tratado de remontarme a una formulación lo más general posible, a la configuración de un *modelo* de obra de arte. La formulación es tan general que me permite incluso, dado que dentro de la definición se incluyen las determinaciones del «hacer» y del «hacer incorporando», examinar desde el punto de vista del arte actividades que parecen escapar a él: por ejemplo, po-

dré afirmar que también un acto moral, un gesto de cortesía, puede ser estudiado e improvisado de acuerdo con ciertas modalidades de incorporación de forma que se manifieste en toda su riqueza; pero la definición que hemos ofrecido del arte nos sirve precisamente para comprender que en tal caso estoy considerando desde el punto de vista el arte lo que no era arte, sino otro tipo de actividad. Puede ocurrir, por consiguiente, que la definición no delimite un determinado orden de fenómenos específicos, sino una estructura común a todos los fenómenos. No importa. En cualquier caso constituye una operación que siento la necesidad de realizar precisamente para moverme entre los fenómenos y reconocerlos de acuerdo con «categorías» que otros puedan también aceptar (incluso aquellos que, por ejemplo, sean aficionados a un tipo de música que a mí me desagrade o gocen con combinaciones de colores que yo aborrezco).⁸

Este tipo de actividad filosófica (podemos llamarla «actividad» filosófica en vez de Filosofía, si esto puede servir para desembarazarnos de la hipoteca psicológica de una Filosofía como sistema omnificador, capaz de explicar de la única y más completa forma posible la naturaleza de lo Real), sin embargo, sólo puede llevarse a cabo si —más aún, sólo porque— *nos damos cuenta de su historicidad*. La definición

8. Volviendo a la hipótesis estructuralista de la nota 6 podría entenderse mejor con qué tipo de aportación contribuye al rigor de la investigación estética la metodología propuesta tanto en lingüística como en etnología. Leemos en Lévi-Strauss: "Los estudios estructurales no ofrecerían mucho interés si las estructuras no pudieran traducirse a modelos cuyas propiedades formales fueran comparables, independientemente de los elementos que las componen. El estructuralista se propone identificar y aislar los niveles de realidad que tienen un valor estratégico desde el punto de vista en el que se sitúa o, mejor dicho, que pueden ser representados bajo formas de modelos, cualquiera que sea la naturaleza de estos últimos" (*La notion de structure en ethnologie, en Anthropologie Structurale*, Plon, Paris, 1958, p. 311). El problema sería después determinar si, a propósito de las obras de arte, es posible llegar al mismo nivel de descripción formalizada que es realizable en las estructuras de una lengua o de una comunidad primitiva. Podría parecer que una configuración de "modelo" es posible con respecto a una poética (que es ya en sí el modelo operativo de una obra posible), pero no de una obra concreta, que por su complejidad de efectos, por su riqueza de significados posibles, escapa a una formalización en sentido estricto; y, sin duda, en estética, tanto la noción de "modelo" como el sentido del término "formalización" adquieren un significado distinto. En otras palabras, se podría plantear aquí el problema formulado por Paolo Valesio (*Strutturalismo e critica letteraria*, en "Il Verri", 3, 1960): "El estructuralismo ha demostrado la posibilidad de un análisis de la *Langue*... El problema que ahora se plantea es el de la estructura de la *Parole*". Por consiguiente: ¿es posible un análisis estructural de la palabra poética, es decir, de una realidad signica, que no entraña simplemente una relación entre símbolo y denotación, sino también el universo "abierto" de las connotaciones?

que yo trato de dar hoy del arte no puede dejar de ser la definición dada por un hombre del siglo xx que ha bebido en las fuentes de la cultura occidental.

En primer lugar porque se sirve de la suma de experiencias acumuladas por la humanidad hasta ahora y, en segundo lugar, porque fatalmente no puede por menos que acentuar, en las características que atribuye al hecho artístico, aquéllas que en el ámbito de nuestra cultura han resultado verdaderamente privilegiadas. Incluso si soy consciente de que en el arte griego prevalecían intenciones operativas y de placer estético distintas de las que dominan en el arte moderno, necesariamente mi definición general del arte pondrá en evidencia los elementos más familiares a mis contemporáneos, consciente o inconscientemente por mi parte. Porque soy un contemporáneo que habla a contemporáneos. Porque a este punto de vista no escapa tampoco la ciencia e incluso en la definición científica del agua pongo en evidencia su definición molecular (dado que la civilización contemporánea me permite ver el agua como un conjunto de moléculas y actuar sobre ella trabajando con las moléculas y llevándolas a unirse con otros compuestos), en vez de definir el agua desde el punto de vista de la «claridad», de su liquidez, de su frescor o de su potabilidad; y la definición científica es válida para el agua de todas las épocas, aunque no ignoro que un griego la veía y utilizaba desde otros puntos de vista, para él más inmediatos e importantes, que mi exacta definición, sin embargo, no toma en consideración.

Una definición general del arte conoce perfectamente sus límites: y son los límites de una generalización no verificable sino de experimentación; los límites de una definición cargada de historicidad y, por consiguiente, susceptible de modificaciones en otro contexto histórico; los límites de una definición que generaliza por la comodidad de un discurso común una serie de fenómenos concretos que poseen una vivacidad de determinaciones que en la definición se pierden necesariamente. Y, sin embargo, una definición general del arte sabe muy bien que es indispensable: es un gesto que se realiza, un deber que ha de cumplirse; para tratar de fijar un punto de referencia destinado a aquellos discursos que, en cambio, son intencionadamente históricos, parciales, limitados, orientados teleológicamente a una opción (crítica u operativa). Pero hay algo más: y es que en el momento en que se habla de arte, aunque sea para negar la posibilidad

de definirlo conceptualmente, no es posible escapar a la exigencia de una definición.

No lo logra Formaggio (y en el ámbito de la presente argumentación resultaría monstruoso que lo lograra). Léase, a guisa de un ejemplo posible entre muchos otros, la diecisieteava de sus treinta y seis tesis (pág. 311), donde se dice, por ejemplo, que «el artista tematiza grupos enteros o conjuntos cualitativos del mundo sensible; y, trabajándolos materialmente, incorporándolos —no sólo sintiéndolos o viviéndolos— transforma lo estético en artístico». ¿Qué significa esto si no es plantear una definición categorial del arte que puede resumirse como *la actividad por la cual las experiencias del mundo sensible percibidas por el artista según las modalidades del plano estético se incorporan a una materia y son llamadas a constituirse en el plano artístico?* Definición generalísima, pero definición. Definición parcial, que entraña una interpretación de los diversos fenómenos artísticos y, no lo olvidemos, una opción. En efecto, quedan fuera de ella ciertas operaciones del arte contemporáneo que constituyen la corriente más extrema del *new dada* americano. Existen compositores que componen partituras de este tipo: toman una hoja y escriben algo así: «ahora toca». Es cierto que podría objetarse que en este caso existe una manufactura artística, que no es la composición, sino la hoja concebida como cuadro o como hecho figurativo. Pero la verdad es que para los pintores o músicos de esta corriente el arte no consiste en escribir una orden sobre una hoja, sino en lo que la orden sugiere, en la negación nihilista del arte, en el rechazo del arte, en la aceptación del libre devenir de las cosas y de las decisiones individuales (en el paso del plano estético al de la decisión ética).

Ahora bien, si se afirma, como lo hace Formaggio, que es preciso saber determinar las nuevas configuraciones de una idea del arte en un nuevo período histórico, admitiendo la muerte de formas determinadas y su renacer en formas nuevas, esta asunción dialéctica debe admitir también soluciones semejantes a lo que hemos mencionado, pero, en tal caso, no armoniza con la definición, por muy general que sea, en la que, sin embargo, se basa la idea de artisticidad que se configura a través de las treinta y seis tesis. O el nuevo fenómeno contradice la definición de «acción que incor-

pora experiencias», y en ese caso esta definición entra en crisis, y con ella el último residuo de comunicabilidad de una idea de artisticidad —que debe expresarse confiriendo un «significado» a ese conjunto de sonidos que constituyen la palabra «arte». O bien entra en juego un esfuerzo mental tendente a considerar también el gesto del músico *new dada* como «acción incorporante» (con lo que se incorpora el fenómeno al ámbito de una definición general). O bien se niega que el fenómeno descrito pueda incorporarse al universo del arte: y de esta forma la idea misma de artisticidad descubre una peligrosa vocación *normativa*. En realidad es fácil reducir al absurdo toda formulación filosófica, precisamente porque es experimental y generalizante, y antes o después halla un fenómeno que parece contradecirla y que la obliga, en cierto modo, a reestructurarse. En esto consiste precisamente la actividad filosófica que, reconociendo su naturaleza histórica, no pretende nunca cristalizarse en un sistema válido de una vez para siempre. Ésta es también una definición general del arte.

Como cualquier formulación filosófica no pretende modificar la realidad de las experiencias concretas, sino que se pone al servicio de éstas, atenta a mantener una difícil sincronía y un inestable equilibrio. Y es cierto que la definición no sólo debe replantearse siempre sino que cada vez debe entenderse en un sentido más comprensivo: sólo desde fuera puede pensarse que en este caso el filósofo es un astuto estratega del compromiso que trata de imponer para siempre y a toda costa su definición; en realidad el filósofo trata de descubrir si su definición es lo bastante general como para adecuarse también a nuevos fenómenos. Y por lo tanto las definiciones han de leerse en el sentido más comprensivo posible.⁹

Por ejemplo Formaggio critica a Pareyson la definición

9. Podría afirmarse que es la historia del gusto la que da un contenido a las definiciones de la estética, pero éstas demuestran su validez cuando se verifican como modelos formales capaces de ser aplicables también al nuevo contenido. Pensemos en una categoría de la estética clásico-medieval como la *proporción*: expresaba un acuerdo entre las diversas partes de un objeto y un acuerdo entre el objeto y nuestras facultades, pero de hecho la regla que establecía el acuerdo entre las partes ha cambiado innumerables veces a lo largo de los siglos (pensemos, en música, en la introducción del intervalo de tercera entre los intervalos *naturales* y consonantes, cuando antes era considerado como disonante), y a menudo ha cambiado porque en realidad cambiaba la relación entre el objeto y nuestras facultades (en el caso del intervalo de tercera se había producido una progresiva adaptación de la sensibilidad auditiva a nuevos costumbres sonoras lanzadas por algún ejecutor más atrevido). Con todo esto,

de la actividad artística como «formar por formar», observando que quedan fuera de tal definición experiencias de arte aplicado como la cerámica y la arquitectura —que en realidad, y en esto estamos todos de acuerdo, van encaminadas no al triunfo exclusivo de la formatividad sino a usos concretos, como guardar agua o albergar a seres humanos. Pero afirmar que lo que especifica al arte es el «formar por formar», no significa que el artista produzca objetos sólo para poner en evidencia sus características estructurales y complacer con la forma producida a un contemplador que la ve sólo bajo este aspecto. Le Corbusier construye una unidad de habitación para resolver ciertos problemas urbanísticos; proyecta a su alrededor zonas verdes y pone en sus bajos centros de negocios y servicios varios para satisfacer determinadas consecuencias de la solución urbanística; construye las viviendas de acuerdo con un módulo matemático y orgánico porque le anima una visión moral, económica, política del hombre y de sus necesidades materiales y espirituales; construye una casa ejemplar porque le mueven ideales de naturaleza diversa que no son accidentales con respecto a su obra sino que la constituyen en todas sus características: nadie piensa en una concepción puramente estética del trabajo del arquitecto. Si sobre Le Corbusier no hubieran actuado todos estos móviles, que pueden calificarse de heterónomos con respecto al arte, no hubiera sido tampoco capaz de hacer una obra de arte, como tampoco lo es el geómetra que copia algunos elementos esporádicos de Le Corbusier y los suma a la casita de campo que no denuncia ni expresa más que una vacua pretenciosidad modernista. Y en este momento interviene la definición general de arte para tratar de explicar en qué medida la compleja operación llevada a cabo por Le Corbusier no es simplemente una operación técnica e ideológica, sino también artísti-

modificadas las condiciones del equilibrio formal del objeto artístico, no se negaba la teoría estética según la cual el valor del objeto artístico debía residir en una condición de equilibrio formal. La idea de que el placer estético debía nacer de un acuerdo entre el objeto y lo que nuestras facultades esperaban no entra en crisis hasta más tarde, cuando se apunta la hipótesis de que, en cambio, el objeto, para producir placer, debe provocar estupor y “maravilla” y, por consiguiente, demostrar una desproporción con las facultades mismas. Nos hallamos así ante dos casos: en el primero, la modificación histórica del gusto y de las prácticas operativas no pone en crisis la formulación estética, pero la obliga a definir su propio campo de aplicación con una mayor amplitud; en el segundo caso el desarrollo histórico obliga a una revisión de toda la formulación categorial.

ca. Ha sido arte en la medida en que, mientras elaboraba su obra, el arquitecto no la elaboraba solamente para responder a todas las exigencias referidas (las cuales, sin embargo, le movían a trabajar y a trabajar de aquel modo), sino también *para mostrar cómo tomaban forma todas aquellas exigencias*; para resolver de forma unitaria el complejo de motivaciones; para gozar y hacer gozar la forma en que las motivaciones se habían unificado, habían crecido en un organismo tal que la menor de sus partes denunciaba la pertenencia a la forma total y reflejaba las características de la totalidad; en la medida en que el arquitecto ideaba la forma en base al estímulo de la función, pero forzaba a funciones distintas a resolverse de acuerdo con formas emparentadas por tendencias comunes. Y por consiguiente, incluso si actuaba fundamentalmente en base a valores heterónomos con respecto al arte, reconocía la supremacía, al mismo tiempo, de un valor autónomo. Formaba por una infinidad de razones pero, al mismo tiempo que satisfacía todas estas razones, formaba por el gusto y el placer de formar, y en esta especificación se constituía como artista. Se trata simplemente de un ejemplo; pero nos indica cómo se puede enunciar y leer una definición general del arte sin que ésta nos determine a una opción pragmática ligada a un gusto y a una corriente. Ligada a una sensibilidad histórica, sí. No hay nada que hacer, de la historia es imposible salirse.

Esta serie de objeciones que hemos formulado a las tesis de Formaggio tendían a lo siguiente: 1) por una parte, a demostrar la posibilidad y legitimidad de una actividad filosófica que trate de ofrecer una definición general del arte; 2) por otra parte, a establecer que la actividad definitoria debe coexistir, a otro nivel, con una asunción filosófica general que explique la mutabilidad de las perspectivas poéticas y de las definiciones estéticas, así como de toda definición filosófica.¹⁰

Nos ha parecido que el mismo Formaggio oscila entre los dos polos de esta coexistencia y no puede evitar esta

10. Una definición general del arte en los términos expresados no se convierte, por lo tanto, en una especie de esclerotización suprahistórica de la variable progresión concreta de las experiencias: un intentar definiciones del arte a título de modelos descriptivos tendentes a identificar una estructura común en experiencias distintas, nace precisamente de la constatación de la histori-

oscilación, precisamente en la medida en que es un hombre de su época que se mueve en un universo de valores que necesariamente ha de tener en cuenta. En este sentido la acusación de contaminación que se hace a su ideal de absoluta pureza teórica se resuelve en un intento de salvaguardar la indubitable actualidad y concreta humanidad de sus discursos. Porque existe un peligroso límite más allá del cual la pureza teórica se convierte en la forma vacía de toda posibilidad. Formaggio hace referencia en un determinado momento al campo de las experiencias morales: «una filosofía moral que pretenda salvaguardar la pureza íntegra de su propio movimiento teórico no podrá nunca tener como finalidad la definición conceptual de qué es la moral; porque pertenece a la naturaleza de este tipo de definiciones determinar esta moral o aquella... pero no la ley de infinita constitución de todos los conceptos para todas las morales posibles, porque aquélla exige el paso a las ideas de la razón; la misma filosofía moral, por consiguiente, si debe asumir una función, no será la de una definición conceptual, sino la de hallar y determinar un ideal metodológico y racional del campo de toda posible experiencia moral» (p. 134 de *Studi di estetica*). También en este caso la situación es doble: es cierto que en toda discusión filosófica acerca de la moral es indispensable la consciencia (que debe resolverse

cidad de las experiencias artísticas, de la necesidad de explicar esta historicidad y elaborar para ello modelos generales para tener instrumentos con los que moverse en el desarrollo de las experiencias, explicándolas, aunque se intente al mismo tiempo un discurso general en torno a ellas. La afirmación de Banfi (cuyo pensamiento está en la base misma de las tesis de Formaggio), para quien "es necesario que la exigencia teórica... admita como tarea propia no una generalización simplificadora de la experiencia, sino más bien el descubrimiento de la ley de su multiforme tensión interior y de su movimiento" (*Esperienza estetica e vita dell'arte*, en *I problemi di un'estetica filosofica*, Florencia-Milán, 1961) nos obliga, por otra parte, a pensar que es imposible hablar de una multiforme tensión en la vida del arte si no damos primero un sentido a la palabra "arte", lo que implica precisamente la formulación de un *modelo general del arte*; y sólo en este momento puede verificarse la validez de tal modelo controlando cómo se va poco a poco llenando de distintos contenidos históricos concretos. Si para Banfi, como ya apuntaba Formaggio, el preguntarse qué significa el arte constituye un tipo de pregunta pregalecana, es necesario también especificar qué significado da el que pregunta a la expresión "qué es". Existe un sentido en que preguntarse "qué es" el arte equivale a la pregunta metafísica "qué es el mundo"; pero elaborar una definición aproximativa del arte no significa pretender agotar el problema de una esencia del arte, sino elaborar un modelo de los fenómenos artísticos: tal elaboración de modelos no excluye, como se ha tratado de demostrar, la consciencia de la historicidad de los modelos mismos. Más aún, es esta consciencia histórica la que nos mueve a elaborar modelos.

en criterios metodológicos para la discusión) de una cierta relatividad de las ideas morales a través del tiempo y el espacio; y se evidencia la necesidad de una definición de la actitud moral que sea aplicable a las diversas actitudes morales concretas, de forma que no pueda ocurrirme lo que ocurría a los viajeros de antaño, que calificaban de bárbaros y amorales a algunos salvajes sólo por que no se daban cuenta de que sus relaciones se regulaban por un código distinto del nuestro; y es cierto que al margen de esta asunción metodológica se perfila el universo de las distintas actitudes morales, descrito por la antropología (así como una historia y un análisis de las poéticas describe el universo de las distintas ideas del arte). Pero queda todavía espacio para una actividad filosófica que, partiendo de la observación de las costumbres, se remonte a ciertas hipótesis sobre el comportamiento humano, según intentos de orientación y explicación, consciente de su historicidad. Y si, aún constituyéndose en una zona autónoma del discurso (que no es la de los sistemas éticos individuales, los de una secta religiosa o una tribu), corre, quizás, el peligro de hacerse normativa, es éste un riesgo que hay que afrontar. Si he de elegir entre la formulación general gantiana (el hacer de los hombres es el fin y no el medio de sus propias acciones), que inexorablemente se hace normativa y, por consiguiente, me prohíbe, por ejemplo, sacrificar un millón de hombres para un experimento científico o sociológico, y el complejo sistema de reglas a través de las cuales Moore, en su obra *Principia Ethica*, me propone —aunque sea por vía empírica— una ley de infinita constitución de todos los conceptos para todas las morales posibles (y, por consiguiente, hace pensable incluso un universo de valores en el que los hombres puedan concebirse coherentemente como medios), aún reconociendo la necesidad de formulaciones como ésta última, considero que la actividad filosófica debe comprometerse en operaciones del primer tipo.

Quizá porque hoy el destino de la actividad filosófica resulta más rico en posibilidades en la dirección de un continuo compromiso con otros niveles del saber que en la dirección de una pureza teórica que ha de buscarse a toda costa. Y la polémica de Formaggio resulta más viva precisamente cuando se enriquece con una toma de conciencia apasionada de sus propias motivaciones históricas.

1963

Segunda parte

El concepto de forma en las poéticas contemporáneas

El problema de la obra abierta*

A lo largo de la presente ponencia trataremos de referirnos a determinados fenómenos de arte que pueden parecer singularmente distintos de la tradicional noción de «obra de arte» válida en el mundo occidental contemporáneo; y pueden apuntar un nuevo modo de entender la relación con la obra y su consumo por parte del público. Trataremos después de ver qué cambios de la sensibilidad estética (o, concretamente, de la sensibilidad estética en general) entrañan fenómenos de este tipo y en qué medida son susceptibles de ser definidos mediante las categorías estéticas actualmente en uso. Advertimos al mismo tiempo que los ejemplos que iremos presentando no tratan de describir la naturaleza «esencial» de las obras citadas, sino los intentos que han dado lugar a su creación. Hablaremos, en definitiva, de las poéticas, sin dar juicios estéticos.

Generalmente en la noción de «obra de arte» van implícitos dos aspectos: *a*) el autor da comienzo a un objeto determinado y definido, con una intención concreta, aspirando a un deleite que la reinterprete tal como el autor la ha pensado y querido; *b*) sin embargo el objeto es gustado por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará al acto del gustar sus propias características psicoló-

* Ponencia presentada en el XII Congreso Internacional de Filosofía, Venecia, 1958 (publicada en las *Actas del Congreso*, vol. VII, p. 139, Sansoni, Florencia, 1961).

gicas y fisiológicas, su propia formación ambiental y cultural, esas especificaciones de la sensibilidad que entrañan las contingencias inmediatas y la situación histórica; por consiguiente, por honesto y total que sea el compromiso de fidelidad con respecto a la obra que ha de gustarse, todo deleite será inevitablemente personal y captará la obra en uno de sus aspectos posibles. El autor generalmente no ignora esta condición del carácter circunstancial de todo deleite, sino que crea la obra como «apertura» a estas posibilidades, apertura que, no obstante, oriente las posibilidades mismas en el sentido de provocarlas como respuestas diferentes pero afines a un estímulo en sí definido. Y el hecho de salvar esta dialéctica de «definitud» y «apertura» es algo que nos parece fundamental para una noción de arte como hecho comunicativo y diálogo interpersonal.

Por otra parte, en las antiguas concepciones del arte se ponía implícitamente el acento en el polo de la «definitud» de la obra. Por ejemplo, el tipo de comunicación poética al que aspira la poesía dantesca exige del lector una respuesta de tipo unívoco: el poeta dice una cosa y espera que el lector la capte tal como él ha querido expresarla. Incluso en el momento en que defiende la teoría de los cuatro sentidos Dante no sale de este orden de ideas: la poesía puede ser interpretada de cuatro modos porque trata de estimular la comprensión de cuatro órdenes de significados, pero los significados son cuatro, y ninguno más, y los cuatro han sido previstos por el autor que trata, incluso, de orientar al lector hacia esta comprensión exacta.

El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido, en cambio, acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas «lecturas», se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales. Ya en las poéticas del simbolismo francés de la segunda mitad del siglo pasado puede verse que la intención del poeta consiste en producir, es cierto, una obra definida, pero para estimular un máximo de apertura, de libertad y de goce imprevisto. La «sugestión» simbolista trata de favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado, una estela de significados posibles todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, según el grado de agudeza, de hipersensibilidad y de disposición sentimental del lector.

Esta intención se muestra con mayor claridad en obras de abierta clave simbólica, tal como pueden definirse, por ejemplo, las obras de Kafka; mientras que el alegorismo clásico atribuía a cada figura un referente perfectamente determinado, el simbolismo moderno es un simbolismo «abierto» precisamente porque pretende fundamentalmente ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente. El símbolo de la literatura y de la poesía moderna tiende a sugerir un «campo» de respuestas emotivas y conceptuales, dejando la determinación del «campo» a la sensibilidad del lector. Esta llamada a la autonomía de las perspectivas interpretativas no es exclusiva de las poéticas órfico-simbólicas, de las poéticas que *grosso modo* podríamos calificar de irracionalistas. Una llamada consciente a la apertura interpretativa se da por ejemplo en una poética racionalista como la de Bertolt Brech. Este autor explícitamente, aún creando dramas de intención pedagógica, que tienden a la comunicación de una ideología perfectamente definida, quiere actuar de forma que estos dramas no presenten nunca conclusiones teóricas explícitas: la nota técnica de la «interpretación épica» tiende precisamente a estimular en el espectador un juicio autónomo y crítico acerca de una realidad de vida que el actor le presenta «distanciadamente», sin tratar de actuar emotivamente sobre él, dejándole libre para sacar autónomamente sus conclusiones frente a las *pruebas* suministradas. Obras como *Galileo* nos muestran claramente esta ambigüedad dialéctica de dos tesis aparentemente contradictorias que parecen no armonizarse en una síntesis final.

A estas obras que, de un modo u otro, exigen del lector reacciones interpretativas muy libres, podríamos añadir otras obras que poseen en sí mismas como una especie de movilidad, una capacidad de replantearse caleidoscópicamente a los ojos del lector como nuevas, dotadas de perspectivas diferentes. Un ejemplo fácil, pero no por esto rechazable, es el constituido por ciertos objetos que oscilan entre la escultura y el objeto decorativo, como los *móviles* de Calder, objetos plásticos que se metamorfosean continuamente, ofreciendo en cada momento nuevos ángulos visuales. En el límite extremo tenemos, en cambio, ciertas obras literarias que, por la complejidad de sus estructuras, por el complejo interrelacionarse de los planos narrativos, valores lingüísticos, *relais* semánticos, alusiones fonéticas, evocaciones míticas

cas y modelos culturales, tienden, en la intención del autor, a vivir una vida propia, renovando continuamente sus propios significados, ofreciéndose a una inagotable posibilidad de lecturas, autoproliferando sus propias perspectivas y aspirando, en definitiva, a constituir un sucedáneo del mundo. La máxima realización de esta poética la tenemos en las obras de Joyce y, fundamentalmente, en el *Finnegans Wake*: aquí realmente la obra puede compararse a un monstruoso cerebro electrónico que produce estímulos y respuestas en virtud de una serie tan compleja de nexos que hace imposible el control de todas sus posibilidades.

Independientemente del distinto terreno ideológico y moral en que se arraigan todas estas poéticas, es preciso reconocer que nunca disuelven totalmente la obra en la pluralidad de sus interpretaciones, porque el autor siempre establece una orientación básica: la limitación de un «objeto» viene sustituida por la más amplia limitación de un «campo» de posibilidades interpretativas. La obra de Kafka espera del lector una reacción intelectual no unívoca, pero el esquema de los significados que propone está impregnado de una visión del mundo que es perfectamente posible de determinar y definir en sus elementos históricos y culturales (como así se hace cuando se sitúa a Kafka entre los representantes de una literatura de la crisis, de la ambigüedad y de la angustia, de tal forma que incluso las interpretaciones teológicas de su obra no pueden salirse de este ámbito problemático). Brecht exige la libre respuesta crítica del espectador, pero la orienta de tal forma que las pruebas aducidas estimulen en aquéllos una respuesta de tipo revolucionario; e idealmente, como manifiestan muchas de sus páginas teóricas, presupone en el espectador hábitos lógicos tomados del método dialéctico marxista. En definitiva, un *móvil* se metamorfosea dentro de los límites permitidos —y previstos por su estructura—; y una obra literaria como el *Finnegans* no agota de ningún modo todas sus posibilidades (al igual que una mente divina omnisciente), sino sólo una compleja red de posibilidades no previstas en su totalidad por el autor: el «campo» de reacciones posibles que los estímulos permiten es vasto, pero se trata siempre de un «campo» cuyos límites aparecen determinados por la naturaleza y la organización de los estímulos. Todas estas obras tienen además una característica por la cual se identifican con las obras de tipo clásico: el índice de «apertura», de

contingencia y posibilidades, pertenece al sector de la interpretación: pero la obra se ofrece a la interpretación ya producida.

El hecho particular que ha sugerido esta ponencia consiste en la aparición, en estos últimos años, y en sectores diferentes, de obras cuya «indeterminación», cuya apertura puede aprovechar el lector bajo un aspecto productivo. Se trata, en definitiva, de obras que se presentan al lector o espectador *no totalmente producidas ni concluidas*, cuyo goce consiste en la conclusión productiva de las obras; conclusión productiva en la que se agota también el mismo acto de la interpretación, porque la forma de la conclusión muestra la especial visión que el espectador tiene de la obra.

Un ejemplo que pudiéramos mencionar en primer lugar nos parece la reciente construcción de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Caracas; esta escuela de arquitectura ha sido definida como «una escuela que hay que inventar diariamente» y constituye un notable ejemplo de arquitectura en movimiento. Las aulas de esta escuela están constituidas por paneles móviles de forma que profesores y alumnos, de acuerdo con el problema arquitectónico y urbanístico en discusión, construyen un ambiente de estudio adecuado, modificando la disposición y fisonomía estética del local. También en este caso el modo de concepción de la escuela ha determinado el campo de las posibilidades formativas, haciendo posible solamente una cierta serie de elaboraciones en base a una estructura dada permanentemente; pero de hecho la obra no se presenta ya como una forma definida de una vez para siempre, sino como un «campo de formatividad».

Un ejemplo totalmente diferente (pero que nos sugiere observaciones análogas) es el que nos ofrecen ciertas producciones recientes de música post-weberniana. Citemos en primer lugar el *Klavierstück* XI de Karlheinz Stockhausen. En esta obra el autor prevé un resultado distinto de cada ejecución del fragmento, dejándolo a elección del ejecutor. La partitura se presenta de una forma bastante inusitada, como una inmensa hoja sostenida por un atril adecuado, sobre la que aparecen grupos de notas, como otras tantas frases musicales netamente separadas unas de otras. «El intérprete —dice el autor— contemplará la hoja sin una intención preconcebida, al azar, y empezará a interpretar el fragmento del primer grupo con que tropiece su mirada: él

mismo decidirá la velocidad, el nivel dramático y el tipo de entrada que convienen a este grupo. Terminado el primer grupo el intérprete leerá las indicaciones de velocidad, dinámica y entrada que aparecen al final de él, se fijará al azar en otro grupo y lo interpretará de acuerdo con estas tres interpretaciones... Cada grupo puede ligarse a cada uno de los otros dieciocho, de forma que cada grupo puede interpretarse en cada una de las seis velocidades, de las seis intensidades y de las seis formas de entrada». En este *ars combinatoria* musical es evidente que la casualidad de la elección hace posible una infinidad de ejecuciones distintas, puesto que muchos grupos pueden no aparecer incluso en el transcurso de varias ejecuciones y otros aparecer varias veces en la misma. Sin embargo, los grupos son los que allí aparecen y no otros; el autor, al ponerlos, ha orientado implícitamente y determinado la libertad del intérprete.

Una posición análoga es la de Henri Pousseur, otro representante de la nueva música, que se expresa en estos términos a propósito de su composición *Intercambios* (realizada registrando en cinta magnetofónica sonidos obtenidos con aparatos electrónicos): «*Intercambios* no constituyen tanto un fragmento cuanto un *campo de posibilidades*, una invitación a elegir. Están constituidos por dieciséis secciones. Cada una de éstas puede unirse a otras *dos*, sin que se comprometa la continuidad lógica del devenir sonoro: dos secciones, en efecto, van introducidas por caracteres semejantes (a partir de los cuales van evolucionando de forma diferente), otras dos secciones, en cambio, conducen al mismo resultado. Dado que se puede empezar y terminar con cualquier sección, resulta posible un gran número de órdenes cronológicos. Además las dos secciones que empiezan en el mismo punto pueden sincronizarse dando así lugar a una polifonía estructural más compleja... Y no hay nada que nos impida imaginar estas propuestas formales, registradas en cinta magnetofónica, y que están ya en el mercado. Disponiendo de una instalación acústica relativamente cara el público mismo podrá ejercitar sobre ellas, en su casa, una imaginación musical inédita, una nueva sensibilidad colectiva de la materia sonora y del tiempo».

Los interrogantes teóricos que tales fenómenos plantean son numerosos, y afectan a cuestiones de estética, filosofía, análisis de las costumbres, sociología. Las respuestas se salen de los límites puramente constatativos de esta ponencia. Cabe,

sin embargo, aventurar algunas observaciones a título puramente orientativo.

En primer lugar en el cuadro de la sensibilidad normal esta progresiva tendencia a la *apertura* de la obra va acompañada de una análoga evolución de la lógica y de las ciencias, que han substituido los módulos unívocos por módulos plurivalentes. Las lógicas de varios valores, la pluralidad de explicaciones geométricas, la relatividad de las medidas espacio-temporales, la misma investigación psico-fenomenológica de las ambigüedades perceptivas como momento positivo del conocimiento, todos estos fenómenos sirven de telón esclarecedor a un deseo de «obras de varias soluciones» que substituyan, incluso en el campo de la comunicación artística, la tendencia a la univocidad por esa tendencia a la posibilidad que es típica de la cultura contemporánea.

En segundo lugar, mientras que ciertos experimentos de *obra abierta a una interpretación vaga* expresaban, no obstante, una sensibilidad de tipo decadente y un deseo de convertir el arte en un instrumento de comunicación teóricamente privilegiado, los últimos ejemplos de *obras abiertas a un complemento productivo* expresan una evolución radical de la sensibilidad estética. Los ejemplos de arquitectura en movimiento manifiestan un nuevo significado de la relación entre obra y consumidor, una integración activa entre producción y consumo, una superación de la relación puramente teórica de *presentación-contemplación* en un proceso activo en el que convergen motivos intelectuales y emotivos, teóricos y prácticos. Fenómenos de decoración de interiores ya en serie (lámparas y sillones capaces de asumir formas y puntos de vista diferentes, librerías que pueden recomponerse de distintas formas, etc.) constituyen el ejemplo de un *diseño industrial* que es una continua invitación a la formatividad y a la adecuación progresiva del ambiente a nuestras exigencias de utilidad y esteticidad. En este contexto incluso fenómenos como los musicales, ligados desde hace tiempo a la relación *presentación-contemplación* típica de una sala de conciertos, exigen ahora una interpretación activa, una co-formación, que al mismo tiempo se resuelve en una educación del gusto, una renovación de la sensibilidad perceptiva. Si uno de los motivos de la deseducación estética del público (y, por lo tanto, de la ruptura entre arte militante y gusto normal) proviene del sentido de inercia estilística, del hecho de que el lector o es-

pectador tiende a gozar sólo de aquellos estímulos que satisfacen su sentido de las probabilidades formales (de modo que sólo aprecia melodías iguales a las que ya ha oído, líneas y relaciones de las más obvias, historias de final generalmente «feliz»), habremos de admitir que la *obra abierta* de nuevo cuño puede incluso suponer, en circunstancias sociológicamente favorables, una contribución a la educación estética del público común.

1958

Necesidad y posibilidad en las estructuras musicales

1. *Análisis de lo inefable*

Desde las primeras especulaciones de estética la consideración filosófica del fenómeno del arte se ha concretado en dos direcciones. Dos direcciones perfectamente conocidas que, más que definir, será necesario verificar su presencia en un clásico de la estética, que quizá sea la expresión más madura (junto con la Poética de Aristóteles) de la estética antigua: el pequeño tratado *Del Sublime*.

Su autor anónimo trata indudablemente de definir el arte por la esencia, mostrando el espíritu profundo, ese «no sé qué» por el que la palabra poética sabe proporcionar una emoción que otras formas de discurso eluden: y la señal de su madurez filosófica estriba precisamente en haber determinado (entonces) la exigencia de esta definición. Pero apenas elabora una categoría capaz de designar este «no sé qué» (concretamente el Sublime) resulta que no es capaz de definirla. Aunque establece la *extensión*, el ámbito de aplicabilidad, no es capaz de señalar la *intensión*, los elementos que entran en su definición.

A la pregunta «qué es lo Sublime» (y es fácil observar cómo la cuestión puede trasponerse en términos contemporáneos: «qué es el carácter lírico, qué es lo propio del discurso estético, el halo de sugestividad que se crea en torno a la palabra poética»), el autor anónimo se limita a decirnos

lo que se experimenta ante lo Sublime, de qué forma *se puede realizar*; recuerda que es necesario para lo Sublime la presencia del sentimiento, pero que el sentimiento en sí no constituye lo Sublime; se apela a la capacidad de concebir nobles pensamientos, pero deteniéndose siempre en los umbrales de la definición de una categoría con la cual se pretendía definir un fenómeno indefinible —al menos asumido en su carácter específico en cuanto indefinible. La definición se transforma— (y se trata de un destino común a toda estética de la intuición, del sentimiento, del «carácter lírico») en *denominación*, la categoría se convierte en procedimiento mágico, mediante el cual —a falta de una posesión de la cosa— se la domina, pretendiendo con ello tenerla en nuestro poder, pero, en realidad, olvidando simplemente los términos del problema. Los límites de la indefinibilidad no afectan ya a la idea del arte sino a la idea de una idea del arte, en un juego de peticiones de principio que puede convertirse en un tratado de estética, alto ejercicio discursivo, pero sin dejar por ello de ser una renuncia de la inteligencia definitoria (y por lo tanto de la filosofía) frente a su propio objeto.

Sólo que el autor anónimo de *Del Sublime* (y en esto consiste su lección) da un salto para salir de las peticiones de principio. Pasa de la definición por esencia a una fenomenología de los medios comunicativos y de los efectos consiguientes: analiza, en definitiva, los estilos, los artificios, la estructura comunicativa del discurso poético. Y descubre los distintos medios en que un período, una frase, provocará una determinada cadena de reacciones en el consumidor. Sólo en este momento resulta evidente, a partir de la medida original en que se provoca la reacción —íntimamente ligada a la forma, *imitada* en las palabras y en los sonidos, y por lo tanto hecha ejemplar, irrepetible y personal— cómo puede surgir una emoción que, por su carácter inhabitual (del mismo modo que era inhabitual la desviación estilística de la norma, el uso original de los artificios retóricos) subyuga al espectador, le suministra una materia conceptual y narrativa en una determinada contracción emotiva, le ofrece un mundo teñido de emoción. Emoción que es *de la* y *en la* palabra poética —como artificio de estilo— pero es también *del* y *en él* consumidor, hecha confluir por el consumidor en la fórmula verbal, precisamente en virtud de la reacción psicológica provocada por la fórmula verbal.

Los ejemplos de nuestro autor anónimo son decisivos (y representan todavía no el primero pero sí uno de los más acabados y maduros análisis de «estilcrítica» de toda la historia): por ejemplo, en el canto X de la *Odisea*, en el discurso de Euríloco, se sucede un asíndeton tras otro con especial rapidez, evidenciando un estado de agitación; del mismo modo que en Jenofonte el paso imprevisto al uso del presente en el transcurso de una narración confiere un carácter enormemente dramático a un episodio; o como en la *Iliada*, libro XV, cuando Héctor exhorta a los troyanos, el salto de la narración en tercera persona a la persuasión en primera introduce de lleno al lector en el corazón de la escena... Y así otros muchos.

El estudio de las estructuras de la obra nos proporciona, por lo tanto, la clave de la emoción estética que provoca y, al mismo tiempo, nos suministra el esquema de una emoción posible. Lo inefable no se muestra en el tejido de la obra analizada: pero la obra analizada nos suministra la trama de una *máquina engendradora de inefable*.

La definición de esta trama es la definición de la Emoción Estética. No una definición por esencia, porque la esencia de esta definición se transfiere al proceso de ajuste en virtud del cual partiendo del esquema —consumido— se engendra a través de la respuesta del consumidor el sentido de inefabilidad, el halo emotivo. Pero el esquema, la trama, son producidos precisamente para explicar lo inefable; en el momento en que se destruye y reduce a una serie de artificios que lo hacen generalizable. Una estructura comunicativa es un tipo de respuesta emotivo-intelectual: he aquí las dos realidades a que nos lleva el análisis. Lo que estaba «en medio» —la obra como misterio inefable— ha desaparecido: pero al desaparecer nos ha dicho qué es la obra de arte y el sentimiento que engendra.

Las observaciones acerca de los procedimientos analíticos del autor de *Del Sublime* han servido para introducirnos en un discurso de análisis contemporáneo de tipo totalmente diferente y de resultados quizá más radicales. Pero se trataba de determinar una raíz común, una actitud constante de la especulación estética a través de los siglos: la opción —en el difícil dilema entre la definición «esencial» de lo inefable y el análisis de las estructuras que engendran la

impresión psicológica de inefabilidad— del segundo camino.

El análisis de las estructuras comunicativas y del mecanismo de recepción que entrañan, como primer paso de toda reflexión estética, resulta tanto más indispensable cuanto que en la historia del arte aparecen nuevos tipos de estructura, que implican distintos esquemas de reacción. En general, del análisis podrá surgir una definición distinta y general de la emoción estética; o bien una definición simplemente más comprensiva, resultado de la ampliación de las definiciones anteriores —susceptibles de definir también la nueva porción de experiencia estética, a condición de ser leídas en una acepción más amplia. Saludable comprobación que debe permitir al discurso teórico una adhesión continua a la realidad en acto, y a las categorías el ampliar continuamente su propia extensión y, por consiguiente, su propia riqueza de determinaciones intencionales.

2. *La emoción musical: una explicación psicológica*

Donde las estéticas de lo inefable se han entregado con mayor libertad de impulso a sus propias divagaciones literarias acerca del misterio del arte es, quizás, en el campo de la música. La presencia de un discurso aparentemente carente de significados, carente, al menos, de correspondencias verbales rigurosas, permitía pensar que nos hallábamos ante una especie de libre germinación de lo imponderable, un lenguaje propio de los sentimientos en su inmediatez preverbal y precategorial, un dominio de la pura efusividad. Por otra parte, el ámbito de la comunicación musical es el que mejor se presta a ser estudiado en clave opuesta, eligiendo el segundo camino del dilema planteado, y por razones que todo estudiante de solfeo, todo modesto ejecutor y todo compositor han tenido siempre presentes, al margen de las superestructuras filosóficas de las estéticas románticas: obediente a las reglas morfológicas y sintácticas de una precisión absoluta y de un absoluto poder de transcripción, el discurso musical, más que constituir la sede de un misterio, constituye la sede de una absoluta claridad lingüística.

Más que cualquier otro, el discurso musical se presta a ser analizado estructuralmente, en términos de relaciones

mensurables y concretas. Un determinado ritmo tiene una expresión matemática propia, el sonido mismo puede expresarse por medio de frecuencias, las relaciones armónicas tienen una cifra concreta. Esto no quiere decir que un discurso acerca de la naturaleza de la música deba evitar a toda costa la referencia al mundo de los sentimientos que suscita en el auditor, un mundo que existe, que está inevitablemente ligado al hecho musical y que, por consiguiente, sería insensato ignorar; pero la relación con el auditor se especifica precisamente como relación entre un complejo de estímulos sonoros dotados de una cierta organización (analizable) y una reacción humana que se manifiesta de acuerdo con modelos de comportamiento psicológico y cultural (también ellos analizables o, al menos descriptibles). Más aún, el tipo de reacción frente al estímulo mismo como elemento de un discurso orgánico, e interviene en el complejo de los estímulos para conferirles un significado: pero éste es el significado propio del discurso musical, y no es referencial, sino propio de la estructura, incorporado al discurso (podríamos decir: el *sentido*, la dirección autónoma del discurso, no es un supuesto mundo externo al que se refiere el discurso): un *embodied meaning* distinto del *designative meaning*. Estos son términos utilizados por Leonard B. Meyer en su volumen *Emotion and Meaning in Music*,¹ que nos parece un magnífico ejemplo de este tipo de actitud.²

Se trata de un estudio acerca de las estructuras y al mismo tiempo acerca de los modelos de reacción: dos aspectos relacionados porque, como ya hemos dicho, la estructura asume un significado sólo si se interpreta según modelos de reacción. El instrumento científico que Meyer utiliza para describir esta relación es la psicología de la forma, asumida con una cierta autonomía (cuyos límites veremos más adelante). Según Wertheimer el proceso de pensamiento puede describirse del siguiente modo: dada la situación S_1 y la situación S_2 que constituye la solución de S_1 , el término *ad quem*, el proceso es una transición de la primera situación

1. The University of Chicago Press, 1956.

2. En el primer capítulo el autor considera la naturaleza del significado intelectual y emotivo, la interrelación entre ambos, las condiciones que los provocan y el modo en que estas condiciones se llevan a cabo en respuesta al estímulo musical. Entre el segundo y el quinto capítulo se realiza un examen de las condiciones sociales y psicológicas en cuyo ámbito la respuesta a la música da lugar a una relación comunicativa y a la aparición de un significado. En los capítulos siguientes el autor ofrece ejemplos de distintas tradiciones y civilizaciones musicales para explicar las tesis de la obra.

a la segunda, transición en la que S¹ está estructuralmente incompleto, presenta una divergencia, una ambigüedad de estructura, la cual va poco a poco definiéndose y resolviéndose hasta integrarse en S². Esta noción de proceso es la que aplica Meyer al discurso musical: se presenta un estímulo a la atención del auditor como ambiguo, inconcluso, y *produce una tendencia a obtener satisfacción*: es decir, origina una crisis que produce en el auditor la necesidad de encontrar un punto fijo que resuelva tal ambigüedad. En este caso surge la emoción ya que, repentinamente, queda detenida o inhibida la tendencia a una respuesta; si la tendencia se hubiera apagado no existiría impulso emotivo. Pero puesto que una situación estructuralmente débil o de dudosa organización crea tendencias a la clarificación, toda dilación que se imponga a la clarificación provocará un movimiento afectivo. Este juego de inhibiciones y reacciones emotivas interviene confiriendo un significado al discurso musical: así, mientras que en la vida cotidiana se crean numerosas situaciones de crisis que no se resuelven y se dispersan accidentalmente del mismo modo que surgieron, en la música la inhibición de una tendencia se hace significante en la medida en que la relación entre tendencia y solución se explicita y concluye. Por el solo hecho de cerrarse, el círculo *estímulo-crisis-tendencia que origina-satisfacción que se produce-restablecimiento de un orden*, adquiere significado. «En la música el mismo estímulo, la música, activa las tendencias, las inhibe y halla para ellas soluciones significantes».³

La forma en que surge la tendencia, de qué tipo es la crisis y qué tipo de soluciones pueden llegar a satisfacer al auditor, todas estas cuestiones se explican recurriendo a la *Gestaltheorie*: son las leyes de la forma las que rigen esta dialéctica psicológica. Es decir, las leyes de la clausura, de la *buena figura*, de la proximidad, de la semejanza, etc. En el autor está presente la exigencia de que el proceso se concluya del modo *mejor* posible, en armonía con ciertos modelos psicológicos cuya presencia admite la teoría de la forma tanto en las cosas como en nuestras estructuras psicológicas. Puesto que la emoción nace de un bloqueo de la regularidad, la tendencia a la forma buena, el recuerdo de pasa-

3. Esta teoría de las emociones es claramente deweyana, así como deweyano es el concepto de un *círculo* de estímulos y respuestas, crisis y soluciones, perfectamente *fulfilled*: y lo es también el concepto de *experiencia* (cfr. en particular pp. 32-37).

das experiencias formales, intervienen en el acto de escuchar para crear, frente a la crisis que se origina, *expectativas*: previsiones de la solución, prefiguraciones formales en las que se resuelve la tendencia inhibida. Como la inhibición perdura surge el placer de la espera, como una especie de sentimiento de impotencia frente a lo desconocido: y cuanto más inesperada es la solución más intenso resultará el placer al verificarse. Por consiguiente, puesto que el placer procede de la crisis, resulta evidente en el discurso de Meyer que las leyes de la forma, si bien constituyen la base de la comprensión musical, presiden el discurso como totalidad sólo a condición de que sean totalmente transgredidas durante el desarrollo; y la espera del auditor no es la espera de soluciones obvias, sino de soluciones inesperadas, de transgresiones de la regla que hagan más intensa y conquistada la legalidad del final del proceso. Por lo cual la repetición simétrica y continua de un acontecimiento musical, si en algún momento asume el carácter inesperado de una dilación que espera conformarse, en otros casos puede presentarse sólo como la expresión de un nivel formal muy bajo, que en el fondo responde perfectamente a las exigencias de la forma, pero que exige descomponerse y complicarse para dar lugar a la espera y, por consiguiente, al hallazgo de una solución más compleja, fatigosamente conquistada (pp. 25-32).

Pero la simple asunción de los principios de la psicología de la forma no basta para explicar el concepto de discurso musical que Meyer se propone: la misma definición de forma «buena», tal como nos la han dado los gestaltistas, ha sido siempre sumamente ambigua y remite, en definitiva, a la asunción de un realismo optimista según el cual «buena» es la configuración que asumen necesariamente los datos naturales en su espontáneo organizarse en conjuntos unitarios. La interpretación más evidente de la legalidad de una *Gestalt* sigue siendo en términos de isomorfismo: una estructura se organiza de distintas formas según las condiciones del campo en que nace, pero dentro de los límites de esta situación tiende a asumir los rasgos más sencillos y regulares, el mayor equilibrio, cohesión, simetría, homogeneidad y concisión. Y estas características son las mismas tendencias espontáneas de los procesos naturales; son *buenas*, por lo tanto, porque son *naturales*: obedeciendo a las mismas leyes de organización, la percepción humana tiende a ver las formas del mismo modo y en base a las mismas

leyes.⁴ Si aplicamos estas afirmaciones al campo musical quedaría sin explicar por qué el auditor se ve impulsado a desear situaciones de crisis allí donde el discurso musical no se las ofrece, produciendo de esta forma monotonía; ¿lo que en música es monotonía, no podría entenderse, gestálticamente hablando, como un modelo elemental pero perfecto de «buena» organización?

Meyer se da perfectamente cuenta de estas limitaciones de la psicología de la forma: y su solución parece acercarse a la que elegiría un partidario de la psicología asociacionista. Lo que contribuye a definir nuestras expectativas y nuestras tendencias (proponiéndonos una serie de exigencias formales) no es una adhesión natural a la felicidad organizativa de los procesos naturales, sino todo un mundo de experiencias anteriores que nos guían en la elección de la organización perceptiva dentro de un campo de estímulos determinados. En otras palabras, y a propósito de una percepción musical, interviene un dato cultural en la definición de lo que es para nosotros la organización óptima. Esto significa que la música no es un lenguaje universal, sino que la tendencia a ciertas soluciones y no a otras es fruto de una educación y de una civilización musical históricamente determinada. Fenómenos sonoros, que para una cultura musical son elementos de crisis, para otra pueden constituir ejemplos de legalidad que exterioriza una monotonía. La percepción de un todo no es inmediata ni pasiva: es un hecho de organización que se *aprehende*, y se *aprehende* en un contexto socio-cultural; en este ámbito las leyes de la percepción no son hechos de pura naturalidad sino que se forman dentro de determinados *modelos de cultura* (cf. particularmente p. 57). Meyer presenta el ejemplo de un conjunto de estímulos constituido por las letras TTRLSEE, y propone diversos modos de agrupar y organizar estas letras de forma que resulten conjuntos formalmente satisfactorios: TT RLS EE, por ejemplo, obedece a ciertas leyes de continuidad muy elementales y ofrece un resultado de evidente simetría. Sin embargo, es cierto que la organización que un lector inglés preferirá indudablemente es la siguiente: LETTERS. En esta

4. "El conocimiento no crea la organización del propio objeto: la imita en la medida en que es un conocimiento verdadero y eficaz. No es la razón la que dicta sus leyes al universo, existe más bien una armonía natural entre razón y universo, puesto que obedecen a las mismas leyes de organización" (P. GUILLAUME, *La Psychologie de la Forme*, París, 1937, pp. 204).

forma hallará un significado, razón por la cual la juzgará «buena» bajo todos los aspectos. La organización se ha realizado, por consiguiente, en base a una experiencia adquirida: de acuerdo con los modos de una ortografía de la lengua (p. 84). Lo mismo ocurre con una serie de estímulos musicales, frente a los cuales la dialéctica de las crisis, de las expectativas, previsiones y soluciones satisfactorias obedece a leyes histórica y culturalmente determinables. La civilización auditiva del mundo occidental, al menos desde comienzos de siglo, era tonal; y es en el ámbito de una civilización tonal donde ciertas crisis serán crisis y ciertas soluciones, soluciones; si pasamos a examinar una determinada música primitiva y oriental las conclusiones serán distintas.

Pero, aunque el análisis de Meyer está dedicado a distintas civilizaciones musicales para determinar en ellas los diversos modos de organización formal, en su discurso está implícita esta tesis: toda civilización musical elabora su sintaxis y en el ámbito de ésta se produce una audición orientada de acuerdo con los modelos de reacción conformados en una tradición cultural; todo modelo de discurso tiene sus leyes, que son, una vez más, las mismas de la forma, y la dinámica de las crisis y de las soluciones obedece a una cierta necesidad, a direcciones formativas fijas. En el auditor domina la tendencia a resolver las crisis en el reposo, la perturbación en la paz, la desviación en el regreso a una polaridad definida del hábito musical de una civilización. La crisis es válida en función de la solución, pero la tendencia del auditor es tendencia a la solución, no a la crisis por la crisis. Por este motivo todos los ejemplos elegidos por Meyer se refieren a música clásica tradicional, porque en el fondo su argumentación viene a apoyar una actitud conservadora de la música europea, es decir, se presenta como interpretación psicológico-estructural de la música *tonal*. Opinamos que en el momento en que se pretenda usar estas categorías psicológicas y estéticas para explicar un tipo de música que ya no es tonal (y que es la música de nuestra época, la música de Webern y de los post-webernianos, una música viva, por consiguiente, que con su presencia destruye cualquier tipo de explicación que no se adapte *también* a ella), los instrumentos explicativos propuestos dejarán de resultar satisfactorios.

3. *El placer de la música contemporánea*

En su artículo sobre *La nueva sensibilidad musical*, Henri Pousseur⁵ subraya precisamente cómo todo el dinamismo de que está impregnada la música clásica tiende, en definitiva, a una estática final, fomentando y ensalzando lo que él llama una *inercia psicológica*. La tonalidad crea una polaridad en torno a la cual gira toda la composición sin apartarse de ella a no ser por breves instantes; éstos son los momentos de crisis, pero la crisis se introduce para ayudar a la inercia auditiva llevándola de nuevo al polo de atracción. Pousseur observa que la introducción de una nueva tonalidad en un desarrollo musical exige un artificio capaz de vencer con dificultades esta inercia: se trata de la *modulación*, pero la modulación, invirtiendo el orden jerárquico, introduce a su vez un nuevo polo de atracción, una nueva tonalidad, un nuevo sistema de inercia. En el mismo plano del desarrollo temático la oposición y el desarrollo de los temas obedecen a criterios de causalidad, de finalidad incondicionada; en la subordinación y, por consiguiente, en la conciliación final de los elementos temáticos, la solución es de nuevo estática; lleva a la conclusión del proceso en una situación de reposo.⁶

5. HENRI POUSSEUR, *La nuova sensibilità musicale*, en "Incontri musicali", mayo 1958; *Forma e pratica musicale*, *ibidem*, agosto 1959; *La nouvelle sensibilité musicale*, en "L'Athénée", núms. 1-2-3-4-5 de 1957 (redacción ampliada del primer artículo mencionado).

6. "La música clásica ofrece una representación del mundo, y de las relaciones entre éste y el hombre, sensiblemente abstracta y en determinados aspectos concretamente general. Basada esencialmente en una estética de la repetición, de la determinación actual de lo que es actual en lo que es diferente, de lo inmóvil en lo huidizo, se relaciona al mismo tiempo, en cada una de sus manifestaciones, incluso la más pequeña, con los antiguos mitos del Eterno Retorno, con una concepción cíclica, periódica, del tiempo, como un continuo replegarse del devenir sobre sí mismo. En este tipo de música todo dinamismo temporal resulta, al final, siempre reformado, siempre reabsorbido en un elemento de base perfectamente estático, todos los acontecimientos se someten a una inexorable jerarquía, se subordinan íntegramente, en definitiva, a un origen único, a un único fin, a un único centro absoluto con el que se identifica, por otra parte, el yo del auditor, cuya consciencia se asimila de esta forma a la de un dios... La audición musical de tipo clásico refleja la sumisión total, la subordinación incondicionada del auditor a un orden autoritario y absoluto; cuyo carácter tiránico se veía posteriormente subrayado, en la época clásica propiamente dicha, por el hecho de que la audición musical era muchas veces pretexto para una reunión mundana, a la que los miembros de la sociedad ilustrada difícilmente podían faltar" (ensayo citado, pp. 15-16). No sé hasta qué punto se atreverá alguien a suscribir esta interpretación de Pousseur; pero sus palabras ponen de manifiesto qué es lo que la poética de la nueva música reprocha a la concepción musical clásica y permiten comprender qué es lo que, en efecto, se propone como sustitución.

La poética de la nueva música lucha, en cambio, a favor de una apertura, una multipolaridad de la obra frente a la unipolaridad y la cerrazón de la obra tradicionalmente concebida. La situación típica de la música contemporánea es aquélla en la que el fenómeno que sigue a un determinado estímulo se produce sin que ninguna razón de hábito (de corrección tonal) lo ligue al antecedente; en este caso la música resuelve la crisis con una nueva crisis, dejando al auditor frente a un mundo sonoro que ha perdido las referencias prefijadas. La música serial prevé una continua ruptura de las reglas instauradas por la costumbre, debido al hecho de que la serie permite precisamente articular entre las diferentes notas relaciones regidas por leyes que son sólo válidas en el ámbito de la serie misma; la dodecafonía, en el fondo, es sólo un modo de plantear una relación, que no es ya tonal, entre doce notas. Un concepto que nos ayudará a comprender esta actitud formal es el de «constelación». Una constelación, en el sentido menos metafórico del término, no es un objeto dotado de una conexión física: es una relación que la inteligencia interpretativa instaura entre una serie de elementos aislados. El Carro Mayor u Osa Mayor no existe como dibujo concreto, pero nosotros vemos un carro si creamos una relación entre la serie de estrellas que integran esta constelación. Es cierto que, dada la situación de las estrellas, existe una posibilidad real de ver las estrellas según esta conexión; pero un observador que ignore la astronomía (que ignore la normativa de las constelaciones, el sistema de las constelaciones) podría unir estas mismas estrellas de acuerdo con otras líneas imaginarias y constituir las en un todo diferente. Un observador dotado de fantasía, y además docto en astronomía, puede ver la figura de una gran osa, como invita a hacerlo otra de las denominaciones de esta constelación. Una constelación es, por consiguiente, una propuesta continuamente abierta de formas posibles.

Dentro de determinados límites formativos, en un cierto campo de posibilidades, delimitado por la posición de las estrellas, evidentemente. Una constelación es precisamente un *campo de posibilidades*, no la totalidad indiferenciada de las posibilidades. Ahora bien, una noción de la nueva música es la de constelación y la aspiración que preside esta noción es precisamente la de ofrecer un universo sonoro multipolar en el que el auditor pueda moverse con liber-

tad creando las relaciones que más afines le sean: en un campo de formatividad determinado por el producto musical que se le ofrece, pero sin verse obligado a seguir el discurso musical en una sola dirección necesaria. La oposición de la nueva música a la clásica puede compararse a la oposición entre una lógica de la posibilidad y una lógica de la necesidad.⁷

Estas estructuras particulares del discurso establecen una nueva condición para la audición: «el auditor de una música serial (postdodecafónica, por supuesto) habrá de mostrar una menor pasividad ante la audición que el auditor de música clásica. La música serial le ofrece la posibilidad de un ejercicio de percepción y de atención activo, de un ejercicio de vigilancia, de control ininterrumpido, de presencia en el mundo en sí mismo. Le ofrece la posibilidad de unificar una porción de tiempo realizando un acto, continuo, de aprehensión y de comprensión. Lo mismo ocurría también, sin duda, en la música clásica, pero la intención de los creadores de aquélla era hacer que las modalidades de unificación resultaran perfectamente necesarias, imponerlas de forma totalitaria a un auditor totalmente pasivo... La música nueva, por el contrario, tiende a promover actos de libertad consciente. Y puesto que los fenómenos no están ya concatenados los unos a los otros según un determinismo

7. Pousseur trata de ofrecer una imagen de esta situación interpretativa analizando la estructura de la obra weberniana. "Desde el punto de vista armónico, sobre todo (con lo que nos referimos a las relaciones de altura en todos los sentidos, simultáneos y sucesivos), se comprobará que todo sonido, en la música de Webern, tiene como inmediatamente vecino, o casi, uno de los sonidos, o en ocasiones los dos, que forman con él un intervalo cromático. La mayoría de las veces, sin embargo, este intervalo no se presenta como semitono, como semitono (que, en general, es todavía fundamentalmente conductor melódico, un "encadenamiento", y alude siempre a la deformación elástica del mismo campo armónico arriba descrito), sino bajo la forma ampliada de una séptima mayor o de la novena menor. Considerados y tratados como eslabones elementales del tejido relacional estos intervalos impiden la valoración sensible y automática de las octavas (operación siempre "al alcance del oído" dada su extraordinaria sencillez), "desvían" el significado de la instauración de las relaciones frecuenciales, se oponen a la imagen de un espacio auditivo "rectilíneo", tal como creaba la música clásica, y crean en cambio un nuevo tipo de espacio que se ha podido comparar al espacio curvo de la ciencia contemporánea: en este espacio el interés de significado no converge ya hacia un punto central (la consciencia espectadora) sino que se distribuye en todos los puntos, en todos los lugares que lo constituyen... Todo lo que hemos dicho del espacio puede aplicarse también al tiempo, y a todos los aspectos del nuevo universo musical: la importancia semántica, los motivos de interés se hallan distribuidos en cada uno de sus puntos, en cada uno de sus momentos, y lo fundamental para la audición resulta este perpetuo abrirse de la consciencia al *presente*, no la promesa de un ser mejor, de un equilibrio absoluto siempre diferido" (cfr. pp. 20 ss).

consiguiente, es tarea del autor el situarse voluntariamente en el centro de una red de relaciones inagotables, elegir, por así decir, él mismo (sin perder de vista que la elección está condicionada por el objeto que contempla) sus grados de aproximación, sus puntos de coincidencia, su escala de referencias: es él ahora quien trata de utilizar a un mismo tiempo la mayor cantidad posible de gradaciones y dimensiones, de dinamizar, multiplicar y extender hasta el último límite sus instrumentos de asimilación».⁸ Se trata, por consiguiente, de entender la obra como un organismo abierto: *organismo* porque está dotado de una formatividad originaria que no puede dejar de condicionar las opciones realizadas, por otra parte, dentro de una gama de posibilidades; *abierto* porque la forma no impulsa al consumidor hacia una dirección necesaria, sino que se le ofrece como campo de posibilidades. Campo y constelación son términos que indican una cierta preordenación de las posibilidades: mejor sería hablar de gérmenes de formatividad que el autor ofrece previendo sus soluciones posibles, todas necesariamente dotadas de una fisonomía, que es la de la obra propuesta. Apertura y posibilidad marcan el margen de libertad con la que el consumidor se mueve dentro de la forma que se le ofrece, dándole vida de acuerdo con perspectivas siempre nuevas. Y no sólo porque la infinidad de interpretaciones es una característica propia de toda forma lograda, sino porque en la nueva música la multiplicidad de soluciones no sólo está en relación con la cualidad de forma del producto, sino que es intencionada, estructurada como su característica peculiar y sobresaliente. Hasta el punto de que en numerosas composiciones de la nueva música la obra se le propone al intérprete de tal forma que debe recomponerla materialmente de acuerdo con su propia elección instrumental: la obra abierta se convierte claramente en *obra en movimiento*.⁹

Ahora bien, creemos que la metodología propuesta por Meyer no permite justificar esta posición consumidora y com-

8. En el ensayo citado, pp. 24-25. En el ensayo *Forma e pratica musicale* Pousseur tratará en cambio, como respuesta a una acusación de Nicolás Ruwet, de determinar con mayor claridad las tendencias a la organización, a la arquitectura, presentes en el lenguaje de la nueva música.

9. Sobre este problema, que puede hacerse extensivo a otros fenómenos del arte contemporáneo, y sobre el problema de la obra abierta en general me permito remitir al lector a mi artículo *L'opera en movimento e la coscienza dell'epoca* ("Incontri musicale", agosto 1959), cuyo núcleo temático se replantea en esta nota y habrá de desarrollarse en otro lugar, de forma más amplia y concreta (cfr. *Obra abierta*, publicada, con posterioridad a este artículo, en 1962).

positiva en la que lo que se persigue como fin principal de la audición no es la resolución sino la crisis en toda su fecundidad de continuas aperturas. Porque es cierto que elegir una red de relaciones significa en definitiva elegir, dentro de una red de posibilidades, un cierto tipo de conclusión; pero es también cierto que obras de este tipo presuponen siempre en el autor una consciencia despierta, un no contentarse nunca con la relación establecida, un querer siempre probar todas las posibilidades del campo, una aspiración a poseer, aun eligiendo algunas, todas las posibilidades formales sugeridas, en la viva movilidad del conjunto.

En su brillante librito sobre *Il linguaggio musicale*, Niccolò Castiglione, al trazar con gracia y agudeza un perfil de la evolución musical desde la Edad Media hasta Schönberg, pone de relieve la cualidad característica de la música modal, es decir, la ausencia de puntos de tensión que la caracteriza: en el gregoriano cada nota de la melodía puede pretender ser tónica porque, en realidad, ninguna lo es: el discurso no gravita sobre un polo de atracción hacia el que se dirige necesariamente el desarrollo sonoro (y que es el que el auditor desea oír), sino que cada punto tiene una dignidad autónoma y se impone a la audición rico en relaciones con el resto y, sin embargo, totalmente desvinculado. Se trata de la música de una sociedad que canta coralmente, que no se plantea el problema de ofrecer el producto sonoro a un auditorio que «escucha frontalmente» y al que es necesario suministrar efectos dirigiendo su atención en forma determinista. La revolución tonal había supuesto precisamente la introducción racionalista de módulos de orden y de simetría para producir música de fácil consumo. Y nos parece que tiene razón Castiglione cuando afirma que la música contemporánea, en su abandono de las atracciones tonales, tiende, en realidad, a una condición muy próxima a la gregoriana, tratando de sumergir al auditor en una nueva condición de coralidad, como *introducido* en la música que elige a modo de protagonista, no como espectador sentado enfrente. Es evidente, sin embargo, que las condiciones y los móviles de esta coralidad son distintos, más aún, hemos de añadir que el auditor contemporáneo, no ya virgen como el medieval sino educado a lo largo de los siglos en una tradición de tonalismo, no podrá penetrar en el centro mismo del discurso musical omnipolar sin verse introducido a la fuerza, sorprendido a cada paso por una violenta ruptura

de los hábitos auditivos que le haga salir de sus costumbres culturales y perder continuamente el centro del universo en el que se encuentra para acostumbrarse a un universo con varios centros. Para comprender esta nueva condición de composición y de audición serán precisos, por consiguiente, instrumentos que expliquen en primer lugar la riqueza de «información» que el auditor puede atesorar frente al asalto de lo multipolar y asimétrico.

4. *La información musical*

Hemos dicho «información», y no al azar; porque partiendo de muy distintos planteamientos últimamente se ha llegado a la teoría de la información para explicar una serie de fenómenos estéticos. La teoría de la información tiende a medir *cuantitativamente* la información contenida en un mensaje; como tal es una teoría matemática y sus límites, frente a la comprensión de una comunicación estética, son en el fondo los mismos de una teoría matemática de las proporciones; la cual suministra, es cierto, las reglas según las cuales se pueden crear relaciones agradables, pero, en último análisis, no explica cómo es que las obras más válidas alcanzan una eficacia inconfundible precisamente rozando continuamente, y eludiéndola en todo momento, la ortodoxia proporcional. Sin embargo, algunos de los criterios y postulados de la teoría de la información resultan particularmente sugestivos y parecen hechos a propósito para explicar la cualidad de la originalidad por la cual una obra válida se substrahe a las normas estrictamente interpretadas. Por último, la teoría de la información propone un análisis cuantitativo de las estructuras comunicativas y puede constituir un válido soporte de la estética cuando ésta, a partir de las estructuras comunicativas, propone un análisis cualitativo. Sabemos que en el acto de transmisión de mensajes, para vencer la dispersión originada por el «rumor», se trata de introducir en la secuencia comunicativa un elemento de «redundancia», una serie de confirmaciones del significado, que no añaden nada a la información originaria, pero introducen orden, previsibilidad.¹⁰ Si a través de una línea telefónica de-

10. Una definición de redundancia podría ser: la porción de mensaje no determinada por la libre elección del remitente sino por las reglas estilísticas que

fectuosa en vez de transmitir el mensaje «llego mañana», transmito «preveo mi llegada para mañana jueves» tengo mayores posibilidades de que el receptor, aunque sólo perciba dos tercios de lo que yo digo, pueda reconstruir la comunicación que he introducido. Estos elementos, sintácticos o semánticos, son elementos de redundancia: la redundancia introduce orden y previsibilidad en un discurso; introduciendo previsibilidad se introduce obviedad. El significado se hace preciso, pero no asume nada de fulgurante. Ahora bien, se produce el hecho de que quien utiliza la teoría de la información como soporte de un estudio cibernético (por ejemplo, Wiener) tiende a ver la información como cantidad mensurable de significado y, por lo tanto, la ve como algo directamente proporcional al orden de que está dotado un mensaje (lo importante en este caso es que el mensaje comunique con la mayor facilidad posible una suma de significados determinados, y por lo tanto es fundamental para él el orden y la redundancia), por otra parte los que cultivan la teoría desde un punto de vista matemático-estadístico se ven impulsados a ver la información fundamentalmente como una posibilidad de significados: «en esta nueva teoría la palabra información se refiere no tanto a lo que se dice sino a lo que se podría decir: es decir, la información es la medida de nuestra libertad de opción en la selección de un mensaje».¹¹ Por consiguiente la comunicación más cargada de información es la que menos sigue las leyes de la redundancia.

Pero en este momento resulta evidente que la medida de la información no es ya el orden, sino la *ambigüedad*; es decir, cuanto más organizada está una situación de acuerdo con las costumbres, y por lo tanto cuanto más previsible resulta es más probable que no nos aporte ni nos diga nada nuevo.¹² Sí, en cambio, es ambigua, rica en posibilidades todavía sin definirse, si sus términos no se fijan definitiva-

rigen el uso de los símbolos en cuestión. Como observan Shannon y Weaver, en su libro ya clásico sobre la teoría matemática de la comunicación, el hecho de que la redundancia del inglés sea del 50 % significa que cuando se escribe en inglés la mitad de lo que se escribe está determinado por las estructuras del lenguaje.

11. WARREN WEAVER, *La matematica dell'informazione*, en *Controllo automatico*, Martello, Milán, 1956, p. 129.

12. Opinamos que indeterminación y ambigüedad no quieren decir desorden en estado puro, sino un orden que no es el de la redundancia habitual. Por eso Wiener, que sin embargo trata de hallar un *maximum* de organización,

mente en un significado propio que habría de determinarse sobre la base de un esquema de probabilidades, existe entonces una gama de significantes posibles que se abre ante mí: «el concepto de información... no se refiere solamente a un mensaje en particular sino más bien al carácter estadístico de un conjunto de mensajes; ...en tales términos estadísticos las palabras información e incertidumbre están íntimamente relacionadas entre sí».¹³ De estas afirmaciones pueden sacarse dos conclusiones: en primer lugar como característica del lenguaje estético resultaría una riqueza de información debida al hecho de que el lenguaje se substrahe a las leyes de la redundancia gramatical, sintáctica, semántica, para estructurarse de acuerdo con módulos imprevisibles, que pueden ir desde las frases contractas hasta los anacolutos, las metáforas, el uso de palabras con significados ambiguos o inhabituales, etc. Y ésta es una vía que ha de examinarse con interés porque suministra ciertos instrumentos de análisis sobre la naturaleza del lenguaje artístico bastante prometedores, con tal de que se utilicen como instrumentos de clarificación y no como claves universales, reduciendo la investigación sobre el arte a un análisis estadístico de las unidades de información contenidas en un determinado tejido estético.¹⁴ En segundo lugar, el unir los conceptos de ambigüedad, incertidumbre, posibilidades de significado no determinadas por el concepto de información, facilita un instrumento de clarificación de esa situación de «apertura» que hemos visto era característica de la música contemporánea. En otras palabras, la teoría de la información pone el acento no en la conclusión pacífica y previsible de un proceso sino en el momento de la originalidad que, logrando romper la serie de las probabilidades e introduciendo un elemento que escapa a las predicciones, enriquece psicológicamente al auditor.¹⁵

afirma: "El valor informativo de un cuadro o de una obra literaria no puede valorarse sin tener en cuenta lo que en aquél no resultaba fácilmente accesible para el público en obras contemporáneas o anteriores. Solamente la información independiente es aditiva... Un fragmento de información, a fin de contribuir a la información general de la comunidad, debe decir algo esencialmente distinto al patrimonio de información a disposición de la comunidad" (*Introduzione alla cibernetica*, Einaudi, Turín, p. 149).

13. WEAVER, *cit.*, pp. 139-140.

14. Cfr. el *Symposium* sobre *Information Theory and the Arts* publicado en el "Journal of Aesthetics" de junio de 1959, en particular los artículos de Attneave, Kraehenbuehl y Coons.

15. "La teoría tradicional de la información define la información esencialmente como lo recíproco de la probabilidad. El acontecimiento más probable,

Esta es la dirección que siguen también los últimos estudios del mismo Meyer.¹⁶ Siguiendo con el análisis de la relación estructural entre antecedentes y consecuentes en un discurso musical, llega a afirmar, abandonando la temática de tipo exclusivamente psicológico: «el significado musical surge cuando una situación anterior, solicitando un juicio acerca de los modos probables de continuación del *patern* musical, produce incertidumbre acerca de la naturaleza tonal de la continuación esperada». Cuando mayor es la incertidumbre, mayor la información. El *patern* es considerado como una secuencia de leyes probabilistas (un lenguaje dotado de una elevada dosis de redundancia): en este sentido se concibe como un proceso ertocástico, incluso como un caso particular de este proceso, en el que las probabilidades dependen de los acontecimientos anteriores, como una especie de *cadena de Markoff*. Aquí Meyer ve la acción del compositor como una actividad encaminada a introducir elementos de incertidumbre en el proceso probabilista para impedir que pierda su propio potencial de información. El acto de componer se perfila, por consiguiente, como una serie de atentados al sistema de redundancia que actúa en el interior de un determinado estilo, para introducir incertidumbres altamente «informativas» y, por consiguiente, de gran eficacia estética: la cantidad de información adquirida y el significado interno de un discurso musical surgen en el transcurso de un mismo proceso, a través de una diferenciación de actitud, ya que mientras que en el momento de recibir la información nos fijamos en el acontecimiento mismo, al tratar de captar la obra en su significado acudimos con la memoria al conjunto de acontecimientos pasados y los medimos en su relación mutua.¹⁷ Pero también en este caso Meyer limita el alcance de sus propias afirmaciones distinguiendo entre incertidumbre deseable e incertidumbre indeseable, y afir-

si se produce, engendraría la mayor información. Dentro de nuestros propósitos la información habría de definirse más bien como la no confirmación de la predicción" (KRAEHNBUHL y COONS, *art. cit.*, p. 511).

16. *Meaning in Music and Information Theory*, en "The Journal of Aesthetics", junio 1957; y *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, *ibidem*, junio 1959.

17. Por consiguiente se producen en la audición tres formas de significado: *hipotético* (el que se atribuye a una nota o a un motivo comparándolo con el consecuente previsto); *evidente* (atribuido al consecuente producido); *determinado* (atribuido a toda la arquitectura musical una vez ejecutada, revivida en la memoria, por lo tanto; significado éste que procede de la suma de los dos anteriores, a la luz de la totalidad).

mando, por último, que la música moderna, eliminando excesivamente la redundancia nos impide responder a los estímulos realizando el significado. Y en verdad, siempre de acuerdo con la teoría de la información, existen límites más allá de los cuales la ambigüedad del mensaje se convierte en puro *rumor* y ya no comunica nada.

El problema que ha de resolverse, a propósito de la música contemporánea, es hasta qué punto la elección de parámetros compositivos (nos referimos a la elección de series o constelaciones, la técnica de los *grupos*, etc.) no sirve de hecho para introducir en la obra una base mínima de redundancia y, por consiguiente, de orden; que sería además el módulo mismo que condiciona la obra como germen de formatividad posible y no como caos diferenciado. Es evidente que la poética de la nueva música habrá de llevar a cabo razonamientos de este tipo, pero también en este caso las nociones de la teoría de la información podrían resultar instrumentos no inútiles, aunque sólo fuera a nivel metafórico.

El límite a partir del cual la ambigüedad y la falta de redundancia terminan en rumor constituye también el tema del interesante estudio realizado por Abraham Moles en su libro sobre la teoría de la información y la percepción estética.¹⁸ Dejando a un lado por razones de comprensibilidad todo el bagaje de demostraciones matemáticas que Moles tan competentemente elabora, su consideración del problema es semejante a la que ya hemos expuesto: la información es lo que *añade* algo a una representación, el valor va ligado a lo *inesperado*, a lo imprevisible, a lo *original*. La información (es decir, la originalidad) es función de la *improbabilidad* del mensaje recibido: «la cantidad de información transmitida por un mensaje es el logaritmo binario del número de dilemas susceptibles de definir el mensaje sin ambigüedad»; el porcentaje informativo se presenta, por consiguiente, como una secuencia ideal de dilemas que proliferan, una

18. *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, París, 1958. Partiendo de un concepto de forma de los mensajes y de periodicidad como previsibilidad aleatoria elemental, Moles estudia en primer lugar las perturbaciones que contribuyen a disolver, pasado un cierto límite, el mensaje en rumor. A partir de estos principios de teoría de la información y a través de un método fenomenológico que se sirve de *variaciones eidéticas*, llega a una definición concreta de "objeto sonoro", microestructura de la organización musical global. Elabora, por consiguiente, una distinción entre información e información *semántica* e información *estética*, entendida esta última como efecto emotivo.

especie de *dialéctica* estadística que recuerda las bifurcaciones progresivas del *Sofista* y cuya complejidad es la medida de la riqueza informativa de la trama. En este sentido información y significado son dos términos realmente opuestos, dado que el significado se basa en la sencillez con que los dilemas se resuelven inmediatamente y el mensaje *descodifica*: el mensaje cargado de información requiere, en cambio, una descodificación compleja y arriesgada. Y, podríamos añadir, cuando se trata de un mensaje común, la descodificación se plantea como un medio para llegar al significado, mientras que en una obra de arte multipolar la tendencia debiera consistir en mantener en todo su frescor la descodificabilidad indefinida del mensaje (considerado como organización de una multiformidad que admite muchas lecturas: y en este caso teoría de la información y estética no son ya una misma cosa, en cuanto que tienden a experiencias diferentes).

Los análisis que Moles realiza acerca de las expresiones lingüístico-literarias suministran claros ejemplos a este respecto. En primer lugar un ejemplo de información nula, dado por una secuencia de dos letras alternadas (BABABABABA-BABAB...) ligadas, como puede verse, por un esquema probabilista de los más obvios; un ejemplo de información débil, a continuación, consistente en frases demasiado conocidas y, por lo tanto, también obvias (*OMO est là, ta saleté s'en va; Au delà de cette limite les billets ne sont plus valables*); a continuación un ejemplo de discurso vulgar, hecho de lugares comunes; posteriormente una serie de ejemplos medios que se van haciendo cada vez un poco más complejos, hasta llegar a un mensaje habitual de información, una nota radiofónica sobre un terremoto en Tokio; y, por último, un fragmento de Tzara, donde la inhabitual asociación semántica y sintáctica nos sitúa frente a un mensaje denso en posibilidades interpretativas; para terminar con una asociación casual de palabras de Valéry: un mensaje carente de la más mínima redundancia, que, sin embargo, nos ofrece la máxima información sobre las palabras aisladas, desligadas de un contexto. Este último ejemplo nos hace pensar (aunque no fuera esta la intención de Moles) en ciertos ejemplos de música weberniana totalmente *puntual*, encaminada a conferir valor al sonido aislado en toda su riqueza tímbrica absoluta.

Pero frente a la experiencia de Webern el problema de la nueva música es precisamente el de hallar módulos de

relación, *abiertos* pero, en cierto sentido, unificantes¹⁹ (el problema de convertir la *obra abierta* en una *forma*, una *obra* a pesar de todo y no una infinidad de posibilidades). En Moles hallamos ampliamente estudiado el problema de un mensaje que limita con el puro rumor, rico en una información que espera una descodificación, pero que no puede ser captada por nuestra capacidad de aprehensión (p. 68). Existe en el receptor un límite máximo de información receptible; más acá de este límite el receptor selecciona, en el inmenso océano de información que tiene a su disposición, una serie de formas; más allá se sumerge en el desinterés (p. 80). El problema de la emergencia de una forma en el rumor blanco, que es la suma de todos los sonidos («¿cuál es el carácter de orden mínimo que hay que conferirles para darles una identidad?» (p. 88), y que Moles se plantea, ¿no es quizás el problema compositivo de los músicos electrónicos? Moles aventura la hipótesis de que esta obra de individualización de una forma en la indiferenciación del rumor sólo puede obtenerse a condición de una selección de los elementos, de modo que la que se gana en sensibilidad se pierde en variedad, introduciendo en el seno de esta investigación un *principio de indeterminación*, que formula en términos matemáticos del tipo de las formulaciones utilizadas en física.²⁰ Pero ya nos estamos perdiendo en especulaciones y comparaciones que nos llevarían muy lejos. Más sugestiva nos parece otra advertencia de Moles, que podría formularse así: la ampliación del límite de perceptibilidad es función de una situación socio-cultural (p. 98): es decir, a una mayor articulabilidad de las estructuras musicales puede corresponder gradualmente una educación del público, capaz de prescindir de los hábitos de la tonalidad; y no es casual el hecho de que el artículo de Pousseur que hemos examinado se titule para una *nueva sensibilidad musical*. Pero el problema sigue siendo el de hallar las fórmulas de orden que conviertan el universo multipolar de la obra abierta en una forma: una subyacente a todas las definiciones comprensivas de forma que son las únicas, a nuestro entender, que pueden definir un

19. Cfr. POUSSEUR, *Forma e pratica musicale*, citado.

20. También en Weaver hallamos una alusión a esta analogía, *op. cit.*, p. 141: "Se tiene la vaga sensación de que la información y el significado pueden ser algo semejante a un par de variables normativamente conjugadas en la teoría de los cuanta. Es decir, que la información y el significado pueden someterse a una determinada reacción combinada que implique el sacrificio de uno de los términos si se pretende obtener demasiado del otro".

resultado artístico. Y en esta investigación, que es de praxis musical y al mismo tiempo de poética y de estética, creemos que los estudios experimentales de teoría de la información pueden aportar una contribución rica en sugerencias.

1959

Fotos de paredes

Stephen Dédalus, que no en vano se había educado en los jesuitas y se sentía, por lo tanto, muy atraído por la casuística, se planteaba problemas del tipo de «¿es válido el bautismo con agua mineral?», o bien «¿si se roba una libra esterlina y a partir de ella se hace una fortuna, hay obligación de devolver la fortuna entera?». Y aplicando su mentalidad casuística a la estética se preguntaba: «si un hombre que desmenuza en un arrebato de furia un pedazo de madera logra esculpir en ella la imagen de una vaca, ¿esta imagen es una obra de arte? Y si no lo es, ¿por qué?».

El problema de la obra de arte casual coincide, si bien se considera, con el del valor estético del objeto *encontrado*: si un hombre que camina por un bosque encuentra en el suelo una raíz de árbol que se parece a una vaca —y como tal la recoge y la muestra a sus amigos— ¿esta «vaca» es una obra de arte o no?

Sin plantearse problemas de casuística Bruno Munari ha reunido una serie de objetos hallados y todos nosotros hemos acudido en su momento a contemplarlos como productos de artesanía.

¿Qué diferencia existe entre realizar una obra de arte y descubrir algo que parece —que podría ser— una obra de arte?

La respuesta sólo puede venir a través de un análisis del proceso interpretativo de una forma, y sobre este tema

ha escrito páginas fundamentales Luigi Pareyson: mirar, comprender, saborear una forma no quiere decir simplemente reconocer sus relaciones orgánicas, identificar en el seno de la materia una ley que forme cuerpo con ella y gracias a ella se manifieste. Comprender una forma quiere decir interpretarla, es decir, recorrer el proceso que la ha dado origen: por lo tanto determinar, en el origen de la forma, una intención formativa, y seguir su aventura, su curso, su solución —seguir el proceso vivo que ha llevado desde el arranque inicial a la forma lograda, comprendiendo entonces, y sólo entonces, por qué la forma ha resultado así y por qué necesariamente debía resultar así.

A partir de sutiles y lúcidas fenomenologías de este tipo comprendemos hasta qué punto es importante, ante un objeto que ha de interpretarse como obra de arte, pensar que existe tras él —dentro de él— una intención, la presencia de un autor. Sin este presupuesto inicial el objeto será algo muerto, mudo: para decirlo con otras palabras, sólo se puede hablar de arte como fenómeno humano.

Pero la experiencia de la belleza, del placer estético ante una forma, se experimenta también en presencia de lo que no es arte: frente a una montaña, una pradera, una puesta de sol. Y no es cierto, como se ha dicho, que la naturaleza sea estúpida. Es estúpida para quien no sabe ver estéticamente la naturaleza; del mismo modo que para un pastor analfabeto es estúpido el *Guernica*.

Pero, ¿mantenemos frente a la naturaleza una actitud muy diferente de la que mantenemos frente al arte? En realidad, para gozar estéticamente de la naturaleza tratamos de verla como la realización de una operación intencional. En otros términos, la antropofizamos, la atribuimos a un autor. Si creemos en este autor y si bajo nuestra estética toma cuerpo una metafísica, nos veremos entonces impulsados a pensar que la naturaleza es efecto de una formación por parte de un Conformador por excelencia y estableceremos un paralelismo —en términos casi de *analogia entis*— entre la formatividad del arte y la formatividad de la naturaleza. Si en cambio pensamos que la filosofía debe detenerse en los umbrales de la metafísica, nos situaremos frente a la naturaleza, gozada estéticamente, igual que nos situamos ante ella cuando tratamos de definirla desde un punto de vista epistemológico: y puesto que no pensamos que exista una realidad universal y unívoca de los objetos que nuestro

conocimiento pueda reflejar de una vez para siempre, recurrimos entonces a «modelos» explicativos con fines operativos; en el caso de una contemplación estética hacemos lo mismo y creamos el modelo de una supuesta intención que haya dado origen al fenómeno natural, porque sólo viéndolo como efecto de una operación artística podemos gozarlo como bello, agradable, curioso, genial, etc. Y ha de tenerse muy en cuenta que no actuamos de otro modo en el caso de que queramos ver, en los objetos naturales, los caprichos del Azar; porque, sin darnos cuenta de ello, antropomorfizamos el Azar y, en definitiva, le atribuimos una intención, aunque sólo sea la de crear caprichosamente y en contra de las leyes generalmente admitidas. Incluso el placer que experimentamos ante la distribución uniforme de la disposición de los cristales de nieve significa gozar de una situación de regularidad que parece, en su equiprobabilidad estadística, intencionada.

Ahora bien, el primer paso, al *interpretar* una obra de arte, es *buscar* una intención originaria; y el primer paso, al *hacer* una obra de arte, es *plantear* una intención formativa. ¿Qué es lo que le sucede, entonces, al que paseando por el campo halla un guijarro erosionado de una forma curiosa, lo recoge y piensa en una escultura de Brancusi?

Por una afortunada casualidad en nuestro imaginario caminante coinciden tanto la *intención formativa inicial* como la *búsqueda interpretativa final*.

Busca una intención en el objeto, como si alguien la hubiera puesto allí, y al mismo tiempo él, personalmente, se la atribuye, confiriendo así una razón, una persuasividad orgánica al objeto. Para gozarlo como placer lo produce y al producirlo lo goza.

Se podrá objetar que producir una obra implica un hacer, por lo menos un imaginar palabras o sonidos o, mejor aún, disponer colores y otros materiales en un determinado orden; pero quien recoge un guijarro entre otros guijarros y lo presenta como guijarro «artístico» (e incluso llega a mostrarlo a sus amigos, a exponerlo, catalogarlo y darle un título) *hace*, en efecto, algo, realiza una serie de gestos con los cuales subtrae el guijarro a su convivencia habitual con el suelo y el paisaje circundante y —aislándolo— lo sitúa con un acto de autoridad en el repertorio de lo contemplable. Cuando Miguel Angel afirmaba que la estatua estaba ya en el bloque de mármol quería simplemente decir que hacer la estatua no

consistía solamente en dar martillazos sobre la piedra, sino en captar todas las posibilidades intrínsecas del material. El pintor que deja caer una mancha de color por error y, una vez que la ha visto en el contexto, decide dejarla porque «queda bien», de hecho no hace otra cosa que dar por intencionada una realidad accidental. Lo esencial de la operación formadora no estriba tanto en hacer algo como en *elegir lo que se ha hecho* (hasta el punto de que la mayor parte de un proceso productivo estriba la mayoría de las veces en hacer cosas que inmediatamente son rechazadas, en retocar por enésima vez la pincelada rechazada, en probar las teclas del piano en busca de la nota deseada, en repasar de memoria el vocabulario en busca de la palabra adecuada).

Por consiguiente aquel que en un arrebato de furia esculpe sin darse cuenta una cabeza de vaca no es todavía un artista; pero cuando contempla el resultado de su arrebato y lo reconoce como cabeza de vaca, lo lleva a casa y lo expone en un museo, entonces se convierte, aunque sea en términos elementales, en un artista, porque ha conferido una forma a unos productos de la naturaleza y del azar que no la poseían.

Es un hecho ya totalmente comprobado que el arte contemporáneo se encuentra continuamente con problemas de este tipo y que en las técnicas modernas de producción pictórica, poética y musical el Azar desempeña un importante papel. Las observaciones que acabamos de hacer nos demuestran, si las conclusiones han sido exactas, que el mismo aprovechamiento del Azar posee carácter de genuino acto formativo. Esto, naturalmente, cuando el reconocimiento no es arbitrariamente subjetivo: quiero decir que cualquiera puede encontrar un guijarro y ver en él la cabeza de Napoleón sin hallar a nadie que esté dispuesto a darle la razón. Esto significa que encontrar un guijarro como posible obra de arte quiere decir ver en sus líneas formativas analogías con determinadas constantes estilísticas de un determinado arte de un determinado período. E incluso quien recurre al azar para pintar —por el método del *dripping*— un lienzo, acepta el azar cuando éste corresponde, en sus resultados, a determinadas tenencias de la pintura contemporánea, o cuando la originalidad lograda por el azar se inserta con una cierta racionalidad en el desarrollo histórico de las formas. Es fácil comprender, por consiguiente, que ayudar al azar a hallar intenciones de arte en lo que no es intencional, sig-

nifica, por consiguiente, no sólo antropomorfizar la naturaleza, sino también «culturarla», atribuirle tendencias estilísticas determinadas, interpretarla en clave de datos constantes formativos.

El artista que considera la naturaleza como conformadora, es, por lo tanto, en el fondo, un crítico de la firme intención que descubre analogías entre los comportamientos del arte y los del azar y atribuye a los segundos las intenciones de los primeros.

En este contexto de ideas, la presencia de un arte como el de la fotografía ha constituido desde el primer momento una fuente de problemas. Ya de por sí la misma fotografía, que trabaja sobre el material originario que le ofrece la naturaleza, tiene mucho en común con la operación del caminante que descubre un guijarro. Con la diferencia de que la fotografía, a la individuación del arte posible en los acontecimientos naturales, añade una serie de operaciones manuales y, por consiguiente, de decisiones formativas autónomas como el foco, la luz, el encuadre, etc. Desde este punto de vista la fotografía se constituye en calidad de arte autónomo y hace competencia —no sólo comercialmente sino también estéticamente—, a la pintura. A la figurativa, por supuesto. Los resultados son los que ya sabemos: el arte no figurativo no ha surgido solamente porque la fotografía hubiera asumido la tarea de hacer retratos, pero es cierto que ha podido afirmarse en una situación de mercado en la que el arte figurativo había perdido una vía de salida y una razón de existir.

Así, mientras por un lado la pintura se orientaba a más elaborados experimentos formales, desde las elaboraciones paracientíficas del impresionismo a los estudios geométricos del cubismo y del arte abstracto, la fotografía, por su parte, trataba de expresar a partir de la realidad —asumida también en su carácter casual e imprevisible— todas las sugerencias e invitaciones a una reinterpretación y reconstrucción de lo inmediato.

En un determinado momento la pintura, consumada la parábola del arte abstracto geométrico, intenta también, por otros caminos, la aventura del azar: la casualidad con que el color gotea sobre el lienzo, la casualidad con que la materia, puesta en evidencia, propone *textures* para explorar, la casualidad de los suelos y los muros desconchados, de las maderas

y de las telas de saco, la casualidad de los chafarrinones de yeso sobre aceras o paredes. Si a menudo el artista reconstruye, ante el cuadro que ha de realizar, las formas en que actúa el azar, otras veces se limita simplemente a tomar el producto del azar, ya realizado, y enmarcarlo. Y nos hallamos de nuevo ante la estética del objeto encontrado.

Pero en este momento la fotografía se ve estimulada a proseguir un camino con el que muestra grandes afinidades: dotada por naturaleza de una «curiosidad» connatural (de una vocación al *voyeurisme*, de una específica necesidad de *hallar*), la cámara fotográfica, que hasta ahora había *hallado* escenas y acontecimientos «figurativos», se ve impulsada ahora a hallar ocasiones informales, manchas, inscripciones, tramas materiales, metales fundidos, garabatos, desconchados, secreciones, tártaros, estrías, lepras, escrecencias, microcosmos de todo tipo dispuestos al azar sobre una pared, sobre la acera, en el fango, sobre la grava, sobre maderas de viejas puertas, sobre el firme de las carreteras o sobre el alquitrán líquido todavía sin extender, amontonado y dispuesto de diversas formas. Con la misma firme intuición estilística con que el artista que pasea por el campo hallaba un guijarro y lo tomaba como imitación o superación del último Moore, así ahora el fotógrafo culto y sensible, atento a las tendencias estilísticas de la pintura contemporánea, recorre las calles y localiza manifestaciones de la materia indudablemente sugestivas. Por una parte las encuentra y, encuadrándolas, eligiéndolas, las propone; por la otra parte las construye de hecho, porque, al fotografiarlas, completa las posibilidades del material con la elección de una perspectiva, de un tipo de luz, de una mayor o menor aproximación al objeto.

Y en este momento surge un paradójico interrogante. Porque si el ideal del arte informal, *brut*, *tachiste*, de la materia, es precisamente el apropiarse todas las sugerencias del azar natural, entonces ciertamente la cámara fotográfica perfecciona este ideal y lo eleva al último grado de pureza teórica. Y además, teoría aparte, incluso desde un punto de vista concreto, a menudo muchas de estas fotografías resultan más densas y persuasivas que mucho informal pictórico de segunda mano. Esta conquista de la fotografía, ¿significa acaso un nuevo giro en la evolución de la pintura que pasa a ocupar una posición relegada? ¿O al hacer esto la fotografía renuncia a una finalidad específicamente suya, determinada por su función social, que le obliga a permanecer toda-

vía sujeta a la figura? Pero, ¿esta exigencia de orden práctico puede superponerse a una situación definida por una serie de operaciones formativas que a un nivel crítico solicitan aceptación y a un nivel estético teórico hallan —como ya hemos visto— un plausible estatuto?

La estética, que no es disciplina normativa, no puede adelantar hipótesis acerca del futuro desarrollo del gusto y de la belleza y debe limitarse a mostrar las tendencias y determinar cómo los nuevos fenómenos se incorporan, en un sentido más amplio, en el ámbito de las definiciones generales de la forma y del proceso formativo. En otros términos, la estética no *hace* la historia del arte: ésta es más bien fruto de quien experimenta, de quien construye y de quien halla, aunque sea explorando las paredes con una cámara fotográfica. Pero podemos terminar diciendo que, si es cierto que todo arte tiene sus propias leyes formativas, determinadas por el material con el cual y sobre el cual trabaja, y tiene por consiguiente un destino específicamente suyo y un cierto ámbito de desarrollo —y «en general» no se trata solamente de un convencionalismo empírico sino de una realidad de la dialéctica de las formas— cuando distintas artes se ponen a desarrollar la misma temática y a observar las cosas con la misma intención, nunca resulta de ello una simple coincidencia de resultados. Los mismos experimentos formales realizados de acuerdo con técnicas distintas llevan siempre a una ampliación de horizontes, a una evolución de la sensibilidad, a nuevas expectativas del gusto. Entonces la historia de las formas —aunque hoy no sepamos todavía cómo— da siempre un paso adelante.

1961

Cine y literatura: la estructura de la trama*

Es evidente que para hablar de las relaciones o analogías entre cine y narrativa es necesario, ante todo, distinguir rigurosamente las características específicas de estas dos formas de arte, distintas por la «materia» artística de que se sirven por la relación de placer que se establece entre el producto estético y el consumidor, tanto a un nivel psicológico como sociológico, y, por consiguiente, por todos esos elementos «gramaticales» y «sintácticos» que se derivan de estos factores. En este sentido toda la discusión de Chiarini me parece aceptable al menos como discurso preliminar para limpiar el campo de una serie de equívocos, en primer lugar el que se refiere a los «géneros», que en una determinada etapa de la estética italiana se creyó oportuno arrinconar.

Chiarini insiste en la diferencia substancial entre un arte que utiliza *palabras-conceptos* y un arte que utiliza *imágenes*; y debemos pensar que en el primer caso (el de la literatura) el consumidor es provocado por un signo lingüístico recibido bajo forma sensible, pero consumido sólo a través de una operación más bien compleja, aunque inmediata, de exploración del «campo semántico» ligado a dicho signo, hasta que, sobre la base de los datos del contexto, el signo evoque, con la acepción apropiada, una suma de imágenes capaces

* Aportación a una discusión colectiva sobre *Arte e Tecnica del film* de Luigi Chiarini (Laterza, Bari, 1962; trad. castellana Ed. Península, 1967), publicada en la revista "Film Selezione", pp. 13-14, 1962.

de estimular emotivamente al receptor. Por el contrario, en el caso de estímulo a través de una imagen (el caso del cine), el proceso es inverso y el primer estímulo procede del dato sensible sin racionalizar ni conceptualizar, recibido con toda la viveza emotiva que esto entraña. En otros términos (y como han demostrado recientes estudios, por ejemplo los análisis de Cohen-Séat), la primera reacción frente a la imagen no es, no ya intelectual, sino ni siquiera «intuitiva» (en el sentido que la estética crociana suele conferir a este término); es precisamente fisiológica: una pulsación cardíaca acelerada precede a toda comprensión y decantación crítica del dato, el esbozo de respuesta motora registrado por el encefalograma precede no sólo al asentimiento de la inteligencia sino también al de la fantasía. Sin hablar de la relación diferente de contacto con el objeto artístico, según la cual el lector de la obra literaria recibe el complejo de estímulos cuando se halla en relación individual y privada con la página escrita, mientras que el espectador de la obra cinematográfica consume dicha obra en un ambiente social de características muy concretas, cuyas repercusiones psicológicas han sido ya objeto de demasiados estudios y discusiones para que nosotros nos ocupemos aquí de ellas.

Bastan estas diferencias tan evidentes para desaconsejar una comparación demasiado fácil entre cine y narrativa. Por consiguiente tiene razón Chiarini cuando rechaza, por ejemplo, la analogía entre la noción de «imagen» filmica y la de «imagen» narrativa (véase pp. 189-193 de *Arte e tecnica del film*); o la analogía entre determinadas nociones de gramática filmica (travelling, corte, etc.) y determinados procedimientos literarios. Pero obsérvese que cuando alguien utiliza tales analogías lo hace en forma de *metáfora*: del mismo modo, podríamos decir, que un crítico literario que afirme que la figura del Cardenal Federico está «esculpida» con vigor. A un nivel crítico esta utilización de expresiones metafóricas es correcta; más aún, en la medida en que la crítica es una disciplina que no puede proceder a través de comprobaciones cuantitativas, sus valoraciones no pueden expresarse, en general, más que a través de metáforas. El error empieza cuando de este uso empírico de una metáfora se pasa a una teorización en la que la metáfora se considera válida, confiriéndole valor literal.

Pero ocurre que muchas disciplinas contemporáneas proceden en sus análisis transformando la investigación de ana-

logías en determinación de «homologías»: es decir, determinando *homologías de estructura* entre fenómenos pertenecientes a distintos órdenes y, sin embargo, descriptibles e interpretables recurriendo a modelos estructurales que, en su forma general, son iguales. Pensemos en los estudios de Lévi-Strauss sobre las homologías entre las estructuras de la familia y las estructuras lingüísticas en determinadas civilizaciones; o, a un nivel bastante más sencillo, en las homologías de estructura entre ciertos minerales y los cristales de nieve; por último, hasta un límite a partir del cual puede empezar la libre e inverificable intuición interpretativa y la reconstrucción novelada, en los estudios realizados por Pannofsky sobre las homologías entre el modo de organizar los elementos en la planta de una catedral gótica y el modo de organizar los elementos de un tratado teológico (homologías que permiten al historiador de arte hallar criterios operativos en el ámbito de una misma cultura). De este tipo de homologías considero que puede hacerse una utilización metodológicamente cauta, encaminada simplemente, a un estudio unitario de un complejo de fenómenos (sociológicos, físicos o culturales), hoy, cuando no admitimos la posibilidad de recurrir a la noción dogmática de un designio metafísico inherente a las cosas, capaz de explicar con una fórmula única la complejidad de los fenómenos conocidos; y la aplicación de la homología estructural facilita un terreno en el que moverse para adelantar hipótesis acerca de la conexión de dos fenómenos, sin que, por otra parte, la conexión se haya establecido *a priori* como condición de la inteligibilidad del fenómeno, y teniendo plena consciencia del hecho de que la homología se presenta únicamente porque para describir e interpretar los diversos fenómenos se recurre al convencionalismo de ciertos módulos descriptivos que permiten su determinación. Hay quien, al aplicar en otro campo un método de este tipo, ha acusado al método mismo de no ser más que un enmascaramiento de la noción de «reflejo», utilizada para determinar conexiones entre fenómenos culturales y fenómenos económicos y sociales; y hemos de responder que no se trata de ninguna forma de enmascaramiento, sino de un procedimiento descriptivo preliminar en base al cual se podría, después, llevar a cabo de forma útil una interpretación en términos de *reflejo*.

Ahora bien, volviendo a las relaciones entre cine y narrativa, creo que entre ambos «géneros» artísticos puede deter-

minarse al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar: y es que ambos son *artes de acción*. Y entiendo «acción» en el sentido que da al término Aristóteles en la *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base. Que después esta acción en la novela sea «narrada» y en el cine «representada» (y aquí se establece la diferencia sobre la que acertadamente insiste Chiarini) no invalida el hecho de que en ambos casos se estructure una *acción* (aunque sea con medios distintos).

La diferencia entre la acción fílmica y la narrativa parece ser la siguiente: la novela nos dice «sucede esto y aquello, etc.», mientras que el film nos sitúa ante una sucesión de «esto + esto + esto etc.», una sucesión de *representaciones de un presente*, jerarquizables sólo en la fase de montaje.

Pensemos en el episodio de la sala de máquinas en el *Potemkin*: es sólo una sucesión de momentos «presentes» que, inteligentemente montada, se convierte en un discurso capaz de ofrecernos motivaciones psicológicas, el desarrollo de una disposición interior, un choque de sentimientos. Y por este motivo Balázs (citado por Chiarini) recordaba cómo —a propósito del *Potemkin*— había podido eludirse la censura dejando para el final la escena inicial del fusilamiento.

El tratamiento de la temporalidad que el film introduce no carece, ciertamente, de efectos en la cultura contemporánea: ha propuesto de una forma tan violenta un nuevo modo de entender la sucesión y la contemporaneidad de los acontecimientos que incluso las demás artes han reaccionado ante esta provocación. Y si varios autores han hablado tan insistentemente de las relaciones entre cine y narrativa y si Hauser ha podido plantear «bajo el signo del cine» casi todo el arte contemporáneo, esto significa que, si bien estos autores utilizaban a menudo *analogías-metáforas* advertían también, quizá sin analizarlas, *homologías de estructura*.

Y si es cierto que puede analizarse el *Ulises* y demostrar que el modo de expresar la inmediatez de los monólogos interiores de Bloom no tiene nada que ver con la inmediatez de las imágenes fílmicas, sin embargo, tratando de analizar el episodio de los *Wandering Rocks* vemos que, en la descomposición del episodio en dieciocho episodios menores nos hallamos frente a un tratamiento de la acción que permitiría perfectamente pasar al comienzo el episodio del final sin que ninguna censura se percatase del hecho, puesto que bastaría

recurrir a este subterfugio para camuflar el capítulo en cuestión.

Pensemos ahora en una novela como *Dans le Labyrinthe* de Robbe-Grillet: también en este caso el uso del presente permite en realidad concebir la acción como un sistema de yuxtaposiciones de la estructura temporal más próximo al de una película que al de una novela tal como tradicionalmente se ha venido entendiendo.

Pero no necesitamos recurrir a obras de refinada estructura experimental; estoy pensando en una novela policíaca comercial, *En la vorágine del tiempo*, de B. S. Ballinger, que empieza con el hallazgo de un cadáver y continúa, a través de una serie de fragmentos narrativos, con la crónica de la encuesta que se lleva a cabo sobre dicho cadáver; pero estos fragmentos se dividen a su vez en otra serie de fragmentos, la sucesión de los cuales nos va ofreciendo paralelamente la historia de un individuo que, al final, es asesinado y resulta ser el cadáver aparecido al principio. El procedimiento de la novela muestra tales características que muy bien podría constituir el guión de una película. Cada fragmento, aunque en su interior está articulado de acuerdo con la temporalidad propia de la novela tradicional, en relación con los fragmentos alternos no se «compromete» hasta el punto de revelar su posición temporal recíproca. Si la segunda serie precediese, reunida en bloque, a la primera y ésta se pusiera completa a continuación, el relato podría seguirse igualmente. Sólo le faltaría el *suspense* y ese sutil sentimiento de angustia, de fatalismo, de inquietud, que impregna esta digna, aunque artesanal, novela. En otras palabras, la calidad de la novela deriva de la aceptación de una temporalidad «ajena» que la literatura ha «aprendido» viendo cine e intentando trasladar sus artificios a un nivel literario. Esto no significa que la novela (aparte de su valor artístico) sea una falsa novela o un film abortado: constituye un determinado tipo de novela, posible solamente en una cultura provocada por el cine, y que ha alcanzado su especial calidad narrativa precisamente aceptando homologías de estructura con el film.

Estos intercambios son más frecuentes de lo que a primera vista parece, y no son tampoco demasiado nocivos. Por ejemplo: el film puede presentar como contemporáneas dos escenas ocurridas en distintas épocas. Habitualmente hace uso de ello con sobriedad (representación del recuerdo, por ejemplo...) pero dos films como *Robo a mano armada* y

Salvatore Giuliano se basan, en cambio, exclusivamente en el uso de *flash-back*: en el primer caso para poder presentar todas las acciones paralelas ejecutadas a un mismo tiempo por distintos personajes, en el segundo caso para romper la sucesión temporal de una acción única y dar la sensación de una verdad de los hechos que se perfila confusamente, bajo la forma de las distintas etapas de una encuesta, y de modo contradictorio. Ahora bien, es indudable que al menos en una medida tan rigurosa e intensa, técnicas de este tipo han sido utilizadas antes por la literatura (pensemos en el ejemplo citado de Joyce). El hecho de que procedan de la literatura no ha llevado a nadie a acusar a estos dos films de «literarios»; y, de hecho, no podría afirmarse que sus dos directores tuvieran en la mente modelos literarios. Lo único que puede legitimamente afirmarse es que existen homologías en la forma de estructurar la acción en films de este tipo y en obras narrativas como las de Joyce y Robbe-Grillet.

Poner de relieve homologías de estructura significa simplemente esto: insinuar la sospecha de que la observación de Balázs sobre el final del *Potemkin* puede aplicarse también a una obra como *Composition n.º 1* de Max Saporta (dejando a un lado el hecho de que en el primer caso nos enfrentamos con una obra de arte y en el segundo con un juego que sólo es válido por las reflexiones que inspira). La conclusión, preliminar, cauta, y, sobre todo, modesta, es que resulta posible establecer comparaciones entre la forma de un film y la forma de una novela al menos en el plano de la *estructuración de la acción*; y aquí existe una posibilidad de investigación para quien quiera profundizar más el hecho de que en un determinado clima cultural distintas artes planteen problemas del mismo género con soluciones estructuralmente semejantes. Y tiene razón Chiarini cuando advierte que ciertos paralelismos entre distintas artes no deben nunca verificarse en base al patrón de una absoluta contemporaneidad; existen variaciones de decenios, *décalages* de diverso tipo. Una propuesta para un desarrollo posterior podría ser la siguiente: el film, cuando descubre la posibilidad de jugar, a través del montaje, con varios «presentes» y poner así en tela de juicio una determinada noción de sucesión temporal, se sirve de esta prerrogativa como de un medio para representar algo distinto: mientras que la narrativa, en el momento en que descubre esta posibilidad, la elige como objeto de discurso, es decir, no se sirve de la combinación de series

temporales para narrar una historia que exigiera este artificio, sino que, en realidad, relata determinadas historias para poder profundizar el tema de la posibilidad de combinación de series temporales, eligiendo, en definitiva, como «tema» del relato el problema del tiempo (y a través de éste el de la consciencia).

Pero tampoco el film se ha mantenido al margen de esta consciencia: en el *Potemkin* el hecho de que la escena final pueda trasladarse al comienzo no tiene nada que ver con las intenciones del autor y sólo accidentalmente se deriva de la naturaleza misma del lenguaje fílmico, basado precisamente en una sucesión de representaciones del presente; pero en *Salvatore Giuliano* el hecho de que la escena final (la descarga de fusiles, pudiera ser muy bien la escena inicial —y se pone al final precisamente por concretas razones polémicas, para poner de manifiesto que *la historia no ha terminado*, que todo vuelve a empezar como al principio —no es un hecho casual, sino que depende de una rigurosa voluntad formativa del director que ha asumido intencionadamente una visión polémica de las relaciones temporales y ha sometido un determinado esquema estructural a las exigencias de un discurso comprometido. Vemos, por lo tanto, que el problema de la estructura temporal, tanto en el film como en la narrativa, se convierte en objeto consciente de reflexión. En último extremo, un film como *El año pasado en Marienbad* utiliza la historia como un simple pretexto para representar la problematicidad de las sucesiones temporales; y, por «literario» que resulte, ha resuelto, sin embargo, su vocación literaria en una materia fílmica, asumida como tal por el espectador en la oscuridad de la sala, ese mismo espectador que, lector de Robbe-Grillet, «razona» sobre la descomposición del tiempo «relatada» en *El Laberinto* pero, espectador de Resnais, «sufre» sobre todo como choque emotivo la misma descomposición del tiempo. En último extremo *Marienbad* podría considerarse como un *film fallido*, pero un film, no una *novela fallida*. Nos hallamos frente a dos «géneros» distintos a pesar de una enorme homología de estructura que, una vez evidenciada, nos debe llevar a un estudio más general sobre la circulación de las ideas en un determinado ámbito cultural y sobre la forma que asumen, en el ámbito de distintos géneros artísticos, los mismos problemas culturales.

1962

Los colores del hierro*

Quien hojease este libro sin haberse fijado en el título y sin leer los comentarios que acompañan a cada reproducción, pensaría que se hallaba ante el catálogo de una exposición de arte contemporáneo. En él hallaría representadas diversas corrientes del arte actual, estimulantes fantasías coloristas, composiciones sobre la materia en las que se saca provecho de la compleja vitalidad de los albayaldes, de los grumos de color despedidos violentamente del tubo, de diversos materiales, hierro, tejidos, telas de saco, maderas, desechos, láminas de metales preciosos tratados con pasión bizantina por un pintor enamorado de su riqueza cromática, de su sugestividad plástica... Observaría cómo los artistas han sabido sacar de la composición de los diversos materiales sabios ritmos, ilusiones dimensionales llenas de genio; cómo han sabido crear movimiento y profundidad, manifestaciones de gracia, gritos de estímulo, formas que expresan fuerza y compacidad a través de un ir condensando la materia tratada en grandes masas. Y disfrutaría, en definitiva, este espectáculo de una materia que muestra en cada una de sus nerviaciones la intención ordenadora del arte, que se hace «significado» estético y muestra, en su calidad de «forma» realizada, la legitimidad de la operación conformadora que la ha creado como objeto contemplable.

* Publicado como prefacio a la obra del mismo título publicada bajo la dirección del Italsider en 1964.

Pero el lector sabe muy bien que esta obra sólo ofrece reproducciones de obras de arte en una de sus secciones. Lo demás son fotografías realizadas sobre ruedas de hierro, productos industriales, desechos de la industria siderúrgica, resultados de procesos de fusión.

Pese a todo no faltan la sorpresa, el placer; por el contrario, se acrecientan: la mirada corre por encima de estas imágenes de metales incandescentes y ve estos cálidos lingotes como el producto de un colorismo encendido, que tiende a devolver a la pintura un fenómeno sonoro, la nota lace-rante de una trompeta; ve en estas paredes de vagones, donde la herrumbre dibuja sus propios arabescos, en estos bloques tallados al fuego, como trabajados por una suave lepra, por un moho difuminado, obras que pueden competir dignamente con las materiologías de Dubuffet o las manchas de Lapoujade. Halla en los recortes de latas ritmos de pintura futurista, en las gotas de metal solidificadas descubre ese gusto por la materia fundida que ha admirado ya en los grandes maestros de la pintura informal; advierte una gracia japonesa en ciertos círculos pintados; en los garabatos funcionales trazados sobre un tarro halla de nuevo los pintarrajos de su niñez, que es exactamente la misma experiencia que intenta Cy Twombly; en un detalle de tornillo descubre un ritmo que muchas esculturas, que buscan idénticos resultados de espacialidad, envidiarían y en ciertos desconchados de pintura verde, que casualmente se van destacando sobre el metal, en ciertas superposiciones de láminas, florecer de herrumbres, descostrados de pinturas, descubre fulguraciones, bellezas de materia herida y sufriente, que sólo creía poder hallar en los lienzos de Fautrier, en los alquitranes o en las melladuras de Burri. Así pues el fotógrafo que con educada sensibilidad figurativa se ha paseado por los patios de la inmensa fábrica, por entre los montones de desechos de la periferia industrial, por los almacenes de una empresa metalúrgica, ha descubierto fragmentos de realidad que no tienen nada que envidiar a las creaciones de los artistas. Y el lector, llegado a este punto, se ve, y con toda razón, asaltado por una serie de problemas, discordantes entre sí, que revisten la forma de tentaciones, sospechas, malignas interrogaciones.

Primera sospecha: que la materia, a juzgar por estas reproducciones, es más fuerte que el arte, más animosa, más inventiva y más rica en posibilidades; y que, por consiguie-

te, la invención del artista que hoy tiende a redescubrir las posibilidades de la materia y a plasmarlas sobre el lienzo en un esfuerzo inútil ante las bellezas secretas que la materia, abandonada a sí misma, no violada por un estudio cargado de hipótesis intelectualistas, hace florecer sin ningún esfuerzo. Compare el lector las fotos tomadas del hierro y las obras que con hierro han realizado algunos artistas: por lo menos la comparación es perfectamente válida y el juicio resulta en ocasiones difícil, lo que quiere decir que hay una equivalencia de fuerzas.

Segunda sospecha: que, en verdad, sin embargo, no nos hallamos de ninguna forma frente a elementos naturales independientes de toda voluntad de arte o a elementos industriales bellos «por casualidad»... Porque resultan así sólo en el momento en que la mano del fotógrafo, aunque sea a distancia, disponiendo las lentes y la apertura del objetivo, eligiendo determinadas condiciones de luz, estableciendo posiciones y puntos de vista, los «toca», trabaja en ellos, los manipula. Y por lo tanto nos hallaremos también en este caso ante productos de un arte figurativo que utiliza la cámara como otras el pincel y el lienzo; de forma que este libro no ilustraría los «colores del hierro», sino los geniales y personales coloridos de fotografías de gusto e ingenio, que han sabido humanizar realidades industriales que, antes, no poseían ninguna consistencia estética.

En realidad ambas hipótesis, ambas sospechas, son legítimas. El hecho es que este libro viene a insertarse en un mundo de problemas típico del arte contemporáneo y ofrece una apasionante documentación de él. De todo este mundo de problemas nosotros sacaremos a la luz dos importantísimos aspectos: la importancia estética, para el arte moderno, de la materia y la poética del objeto encontrado.

1. El descubrimiento de la materia

El arte contemporáneo ha descubierto el valor y la fecundidad de la materia. Esto no quiere decir que los artistas de otras épocas ignoraran el hecho de que trabajaban sobre un material y no comprendieran que de este material procedían las constricciones y sugerencias creadoras, sus obstáculos y liberaciones. Ya Miguel Angel mantenía, como todo el mundo sabe, que la escultura estaba virtualmente

contenida en la piedra originaria, de modo que al artista sólo le quedaba quitar de la piedra el excedente, para sacar a la luz esa forma que el material contenía ya en su corporeidad. Y por ello enviaba —como cuentan los biógrafos— «a uno de sus hombres a buscar sus esculturas entre las piedras».

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
que un marmo solo in sé non circoscriva
con suo soverchio, e solo a quell'artista
la mano que ubbidisce all'intelletto.**

Pero si es cierto, como demuestra este soneto de Miguel Angel, que los artistas han sabido siempre que debían dialogar con la materia y hallar en ella la primera fuente de toda aspiración inventiva de formas y colores, también lo es que muchas teorías estéticas han tratado de ocultar este hecho.

La estética idealista, por ejemplo, nos ha enseñado que la verdadera invención artística se produce en ese instante de la intuición-expresión que se consume totalmente en el interior del espíritu creador; la extrinsecación técnica, la traducción del fantasma poético en sonidos, colores, palabras o piedra, constituía sólo un fenómeno accesorio, que no añadía nada a la plenitud y concreción de la obra.

Y precisamente reaccionando ante esta persuasión la estética contemporánea, con diversos matices, ha revalorizado la materia. Una invención que se produce en las supuestas profundidades del espíritu, una invención que no tiene nada que ver con las provocaciones de la realidad física concreta no es más que un tenue fantasma; y esta tesis oculta, además, una especie de neurosis maniquea, como si belleza, verdad, invención, creación, pertenecieran a una especie de espiritualidad angélica y no tuvieran nada que ver con el universo comprometido y sucio de las cosas que se tocan, que se huelen, que cuando caen hacen ruido, que tienden hacia abajo, por una inevitable ley de gravedad (no hacia arriba, como el vapor o las almas de los difuntos) y que están sujetas a desgaste, transformación, decadencia y desarrollo.

* No posee el mejor artista ningún concepto / que un mármol solo en sí no contenga / en su excedente, y sólo es del artista / la mano que obedece al intelecto.

La cultura contemporánea no podía dejar de volver a una toma de conciencia positiva de los derechos de la materia, en orden a comprender que no existe valor cultural que no proceda de un acontecimiento histórico, terrenal; que no existe espiritualidad que no se manifieste a través de situaciones corporales concretas. Nosotros no pensamos *a pesar del cuerpo* sino *con el cuerpo*. La Belleza no es un pálido reflejo de un universo celestial que a duras penas divisamos y reproducimos imperfectamente en nuestras obras: la Belleza es ese factor de organización formal que logramos obtener de las realidades que manejamos cada día.

«El artista estudia amorosamente su materia, la examina hasta el fondo, espía su comportamiento y sus reacciones; la interroga para poder dirigirla, la interpreta para poder domarla, la obedece para poder dominarla; profundiza en ella para que muestre posibilidades latentes y adecuadas a sus intenciones; la excava para que ella misma sugiera nuevas e inéditas posibilidades a intentar; la sigue para que sus desarrollos naturales puedan coincidir con las exigencias de la obra que ha de realizarse; estudia los modos de acuerdo con los cuales una larga tradición ha enseñado a manipularla para hacer surgir modos inéditos y originales y para prolongarlos con nuevos desarrollos; y si la tradición de que la materia está llena parece comprometer su ductilidad y hacerla pesada, lenta y opaca, trata de recuperar su virginal frescor, que resulte tanto más fecunda cuanto más inexplorada; y si la materia es nueva no se dejará asustar por la audacia de ciertas sugerencias que parecen surgir espontáneamente de ella, no rechazará el valor de ciertos intentos pero tampoco evitará el duro deber de penetrarla para mejor determinar sus posibilidades... No pretendemos decir que la humanidad y la espiritualidad de un artista se representan *en* una materia, convirtiéndose en complejo, formación de sonidos, colores y palabras, porque el arte no es representación ni formación de la vida de una persona. El arte no es más que representación y formación de una materia, pero la materia se forma de acuerdo con un irrepetible modo de formar, que es la espiritualidad misma del artista hecha estilo».¹

1. LUIGI PAREYSON, *Estetica - Teoria della formatività*, 2.^a ed., Zanichelli, Bologna, 1960, cap. IV. Cfr. también "La materia artística" y "la materia dell'arte" en *L'Estetica e i suoi problemi*, Marzorati, Milán, 1961.

Descripción ésta que pretende poder aplicarse a toda operación artística y en todas las épocas. Pero no se debe al azar el hecho de que este aspecto del proceso creativo haya sido subrayado por la estética contemporánea. Se manifiesta en estas insistencias (y el ejemplo que hemos ofrecido no es más que uno entre muchos, aunque nos ha parecido el más persuasivo) una especie de brisa del momento, un reflejo de una actitud que los artistas han puesto de manifiesto con una nueva y obstinada insistencia y exclusividad.

Es decir, mientras las estéticas revalorizaban a fondo la importancia del trabajo *sobre la, con la y en la* materia, los artistas le dedicaban una atención exclusiva, tanto más intensa cuanto que el abandono de los modelos figurativos les impulsaba cada vez más a nuevas exploraciones en el reino de las formas posibles. Así, para la mayor parte del arte contemporáneo, la materia se convierte no ya ni solamente en cuerpo de la obra, sino también en su fin, el objeto del discurso estético. El cuadro, la estatua, como discurso sobre la materia. No es necesario dar nombres ni señalar corrientes. La crisis del abstractismo geométrico, la aparición del arte informal, han llevado a la gran aventura en el reino de las manchas, de las grietas, de los grumos, de los copos, del goteo... Y la interrogación de los materiales ha terminado apuntando el peligro de lo casual, el dejar que actúen los mismos materiales, el color que se derrama libremente sobre el lienzo, el saco o el metal que hablan con la inmediatez de un desgarramiento casual e inopinado.

Llegados a este punto surge una tentación (o una nueva vía): la obra del pintor renacentista consistía en someter la materia, aunque amada e interrogada con amor, a la fuerza organizadora de una *idea* constructiva, hasta tal punto severa que alguien ha podido pensar que no tenía nada que ver con esta materia, sino que le venía al pintor de otro universo y se le imprimía en el espíritu como una fulguración genial, don divino; la obra del artista «matérico» de nuestra época se ha ido configurando, en cambio, como una aparente renuncia a toda forma, a toda organización, a toda superposición de intenciones, para permitir que el cuadro se convirtiera en un hecho natural, un acontecimiento físico, un don del azar, como esas figuras que el agua del mar dibuja sobre la arena o que las gotas de lluvia dejan en el barro.

Un pintor como Dubuffet confiere a sus cuadros títulos

que parecen las indicaciones ocasionales suministradas por los fotógrafos de este volumen: en el primer caso tenemos «macadán» (asfaltos, adoquinados, empedrado), «mohos», «huellas», «vegetaciones», «terrenos», «texturas», «aluviones»; en el segundo leemos: «escorias», «herrumbres», «brotes», «lingotes», «hierros»...

¿Asistimos, pues, a una voluntaria desaparición del pintor para dejar puesto a la Naturaleza pintora, al Azar artista? Cuando es el autor el que sugiere tales respuestas es conveniente no tomarlas demasiado en cuenta, ya que hay en la polémica una gran dosis de coquetería, en el juego un énfasis demostrativo. Pero a menudo es el intérprete del pintor el que ha seguido esta dirección más allá de todo límite de seguridad. Leamos lo que dice André Peyre de Mandiargues a propósito de Dubuffet: «Para simplificar vemos que lo que sobre todo le gusta en la tierra es que ésta es más corriente y está más extendida que cualquier otra cosa en el mundo, y que a causa de su vulgaridad ha desanimado frecuentemente a los hombres que sólo la lanzaban una mirada distraída. Porque no se trata en absoluto del concepto ideal de la tierra o de su inspiración sentimental, que inspiran a menudo a los sabios y a los idiotas, ni de sus relaciones con la humanidad... Se trata de esa materia ordinaria que está directamente bajo nuestros pies y que llega a pegarse a nuestras suelas, de esa especie de muro horizontal, de ese plano que nos sustenta y que es tan trivial que escapa a la visión, salvo en los casos de esfuerzo prolongado. Esa materia de la que podría decirse que no hay nada más concreto, porque nunca dejaremos de hollarla sin los artificios de la arquitectura... Algunas de estas *texturologías* o *topografías* presentan suaves dibujos, otras están rayadas como si sobre ellas se hubiera arrastrado una uña, pero las que yo encuentro más conmovedoras, las últimas, no presentan nada que se diferencie de una mirada pura y simple... Ningún accidente las fija en el espacio, y por lo tanto resultan ilimitadas (el ojo destruye inmediatamente las medidas del cuadro, porque ninguna sombra de composición las justifica) y ofrecen al espectador (como así ha ocurrido, imagino, con el pintor) la fantástica impresión de contemplar el infinito en una gran extensión de polvo... Esta exploración... se produce en un dominio tan concreto como la arena de una playa sobre la que estuviéramos tendidos, la mirada perdida en los granos casi invisibles, las manos sumergidas

en esta bella materia cálida que se desliza por entre los dedos y no se puede aferrar».²

Peligrosa exaltación. En este caso, ¿por qué recurrir a la obra del pintor y no tenderse verdaderamente sobre la arena? Si valiera la pena hacer esto, entonces las exposiciones de arte serían legítimamente substituidas por libros como el nuestro (o, mejor todavía, el libro de una visita personal al más cercano almacén de desechos de hierro). Pero, por otra parte, nos damos cuenta de que Mandiargues halla placer en la libre «informalidad» de la materia terrestre sólo porque un artista se la ha propuesto a través de una organización personal del material; y en lo que se refiere a los «hierros» de este volumen, ponemos en duda el que hubiéramos sabido admirarlos sin la mediación del fotógrafo que ha sabido «dárnoslos como cuadros». Existe, pues, un punto límite, una línea fronteriza, en la que la aceptación gozosa de la materia en estado bruto no es todavía tal —y después se convierte en experiencia vital de la que está ausente todo placer estético y toda reflexión del gusto. El arte contemporáneo, en su viaje hacia la materia, nos ha enseñado a hallar placer más que en el objeto elaborado, en el objeto *encontrado*, pero ahora nos damos cuenta de que existe un modo de localizar, de «encontrar» el objeto, en el que, en última instancia, también consiste —aunque en una nueva forma— el arte.

2. *El objeto encontrado*

La poética del *Objet trouvé*, del *ready made*, no es de nuestra época: la habían elaborado ya los surrealistas y los dadaístas. Un aparato para escurrir las botellas que se «elige» como escultura, o el sillín de una bicicleta; un carro sobre el que va una mujer con traje de noche; un cristal de bismuto; un cuerpo geométrico con funciones originariamente didácticas; un vaso deformado por el calor; un maniquí... He aquí una serie de objetos que, formando grupo o aislados en su absurda presencia de instrumentos reales sacados de su contexto original, se convertían en escultura, en propuesta provocadora, parodia de museo, pero, en cual-

2. A. PEYRE DE MANDIARGUES, *Dubuffet, ou le point extrême*, en "Cahiers du Musée de Poche", 2.

quier caso, en forma digna de ser contemplada y gozada. La base de estas operaciones figurativas estaba constituida por un proyecto bastante sutil: cada objeto lleva en sí una carga de significados, constituye casi un término de lenguaje con sus concretas referencias, como si se tratase de una palabra; aislemos el objeto, sustraigámoslo a su contexto habitual e insertémoslo en otro contexto: adquirirá un nuevo significado, se rodeará de referencias impensadas, dirá cosas que hasta entonces no había dicho... Al cabo de bastantes años un antropólogo, Claude Lévi-Strauss, ha explicado de forma persuasiva esta operación y sus presupuestos lingüísticos: en definitiva, quien recoge y «expone», saca a la luz objetos encontrados, actúa en cierto modo como el *bricoleur*, el artesano casero que por *hobby* utiliza piezas mecánicas procedentes de otros aparatos, dotados de una función originaria, y los introduce en una nueva estructura, dotada de significado nuevo; utiliza los significados originarios de los objetos utilizados y, al mismo tiempo, rechaza y altera estos significados originarios. Es la máquina constituida con piezas de otras máquinas, utilizando viejas lámparas, palillos de dientes, hilos de hierro, tornillos que antes habían servido para fijar otra cosa. Y lo que surge es siempre un mundo nuevo, otro universo formal, en que lo que se había recogido al azar ahora resulta *necesario*.

Una gran parte del arte contemporáneo trabaja en esta misma línea de experimentos surrealistas y dadaístas. En ocasiones es el puro juego formal, la satisfacción estética ante la nueva forma descubierta, como en las exposiciones de objetos encontrados que organizó en su momento Bruno Munari; o como en aquellas fotos que alguien realiza eligiendo trozos de pared que «parecen» un cuadro de algún pintor. Y, en ambos casos, objeto y fragmento de pared no existían, como obras de arte, antes de que la mirada del artista se fijara en ellos. Sólo en el momento en que son localizados, aislados, encuadrados, ofrecidos a nuestra contemplación, se cargan de un significado estético, igual que si hubieran sido manipulados por la mano de un autor. No se trata de la extensión de arena en estado natural, sino de la extensión de arena que alguien nos muestra diciendo «mira, parece un cuadro», y sólo en ese momento, dominada por una «intención» formadora, se convierte realmente en cuadro.

Otras veces el pintor reproduce con su propia mano el trozo de calle, la inscripción sobre la pared, como en el caso

de los «pavimentos» de Dubuffet y en los lienzos blancos pintarrajeados con garabatos infantiles de Twombly; y en este caso la operación artística es evidente, el artista rehace la naturaleza, recupera su ingenuidad y fecundidad, pero siempre y sólo a través del arte.

Otras veces el fragmento de realidad se aísla y presenta con una evidente intención irónica y polémica: es César, que comprime, deforma y expone el metal contorsionado de un viejo radiador de coche; es Arman, que llena un estuche transparente con viejos pares de gafas amontonadas; es Rauschemberg, que pega al lienzo un respaldo de silla y el cuadrante de un reloj; Segal, que sienta ante una mesita (real) de café a un maniquí de mujer de tamaño natural, y, por último, Lichtenstein, que copia, con dimensiones desmesuradas, y la máxima fidelidad, una viñeta de un «tebeo»; o Schifano que también copia, con suaves aréolas de acuarelas, el cartel publicitario de la Coca-Cola... En todos estos casos el artista lleva a cabo una especie de bufa polémica contra el mundo industrializado que le rodea, expone los restos arqueológicos de una contemporaneidad que se consume día a día, petrifica en su irónico museo las cosas que nosotros vemos diariamente sin darnos cuenta de que desempeñan, para nosotros, el papel de fetiches. Las subtrae a su contexto habitual y así las deforma y nos enseña a verlas con mirada desencantada. Pero al hacer esto, por agria que sea su polémica, que a menudo asume la forma de una consciente oposición social, nos enseña también a amar estos objetos, nos recuerda que la realidad contemporánea, en sus formas más utilitarias, oculta reservas de emoción estética. Quien haya visto el cuadro en que Schifano «rehace» el cartel publicitario de *Esso* (que en el original constituye un pobre ejemplo de grafismo), difícilmente, cuando pase ante un distribuidor de esta marca, podrá dejar de contemplar el óvalo de su rótulo captando en él una inexplicable belleza, que sólo ahora ve, a través de la lente deformante con que el pintor nos ha enseñado a contemplarlo «a redimirlo en el momento mismo en que ironizamos sobre él».

3. *Los colores del hierro*

Vistas en el contexto de estas tendencias artísticas, las reproducciones de «hierros» que aparecen en este volumen adquieren también un significado. Son —ya lo hemos dicho— materiales de desecho que, vistos de cerca, como a través de un cristal de aumento, nos muestran ritmos e intensidades de la materia que nuestra mirada no había captado hasta ahora. Porque ha sido educada en dos sentidos: por una parte se ve guiada por toda una tradición pictórica que la impulsa a ver los colores del hierro a la luz de toda la historia de la pintura contemporánea; por otra parte es guiada por el fotógrafo que, educado en la misma tradición, ha sabido elegir el hierro y encuadrarlo, convirtiéndolo así en una obra de arte autónoma. Ahora sólo nos queda, a nosotros, ir a elegir nuestros hierros, y en la medida en que sepamos aislarlos del contexto y conferirles un significado lograremos una obra de creación.

Pero esto no es todo: en los casos —como los «lingotes fríos con números amarillos» de Blum— en que se ha sabido captar, en los productos industriales, huellas de una manipulación utilitaria (el número marcado por exigencias de disposición o de inventario) se ha plasmado el momento en que un hecho casual ha producido un resultado gráfico, que se patentiza con la ironía festiva del neo-dadaísta que va en busca de ocasiones curiosas. Y cuando el fotógrafo ha fijado sobre la losa un amasijo de coches usados (Nelson) no sólo logra a través del juego de los colores, mezclados al azar, un ritmo cromático sumamente sugestivo, sino que hace algo más, emite un inquietante juicio sobre nuestra civilización, nos ofrece una imagen rápida e incisiva de un ritmo de «consumo», pronuncia un discurso, carga de significado un encuentro originariamente casual. Cuando, partiendo de una serie de carriles retirados, Blum obtiene un ritmo abstracto de formas encadenadas, se produce como una especie de recuperación estética de un fracaso industrial que parecía definitivo, casi como una revancha del material que, rechazado a un nivel utilitario, se rehace al nivel de la pura caligrafía, demostrando que puede darnos todavía algo. El cofre antiguo cuyo cierre se contempla a poquísima distancia no tiene nada que envidiar a composiciones análogas realizadas intencionadamente por artistas que generalmente exponen en salas de arte. Y cuando, como ocurre en algu-

nos casos, los fotógrafos no han aislado el detalle de cerca, sino que muestran sus restos en un encuadre que comprende también al hombre, o con un fondo de edificios que establece inmediatamente la escala, se hace patente, en cambio, la intención, menos estética, de no aislar totalmente el objeto encontrado, sino de mostrar que puede funcionar como estímulo estético incluso cuando no se aísla totalmente de su contexto original —y el espectador recibe de este modo una especie de sugerencia pedagógica, una indicación de cómo pueden identificarse objetos encontrados y dónde.

Pero una vez comprendido el mecanismo y hallada la justificación estética, cabe preguntarse qué función pueden desempeñar operaciones artísticas como las descritas en este volumen. ¿El fotógrafo hace la competencia al pintor o al escultor y, en cierta medida, demuestra su inutilidad? Es posible. O quizás el fotógrafo exige su derecho a la creación y trata de promocionarse. Pero también podría decirse que el fotógrafo ofrece sugerencias al pintor y al escultor comprometidos en una misma tarea. En cualquier caso no establece una ruptura, no pretende substituir la operación de arte por un equivocado testimonio sobre la libre inventiva de la naturaleza y del azar; como hemos tenido ocasión de ver nos hallamos siempre frente a una construcción del hombre que confiere un sentido al objeto encontrado.

Pero al conferirle este sentido el hombre puede siempre pecar de esteticismo. Es cierto que contemplando estas herrumbres y estas gotas, estas resquebrajaduras y estas inscripciones, experimentamos una emoción estética; pero, ¿hasta qué punto no es la nuestra la complacencia del esteta decadente que reacciona con escalofríos de desentendida satisfacción ante fenómenos de la vida que tienen una muy distinta gravedad e importancia?

Estas son interpretaciones de aspectos de una civilización industrial. Una civilización industrial que por definición es fea, árida, inhóspita, antipoética. Podemos incluso experimentar una emoción compleja, de la que no esté ausente el placer estético, a la vista de un complejo productivo en pleno funcionamiento, y nos hallamos dentro del orden de esas experiencias emotivas complejas y vitalísimas de que está formada nuestra existencia. Pero la realidad industrial nos tiene siempre reservado un paisaje urbano formado de colonias y de comercios, de basuras y desechos, de cuerpos caducos y desgarrados, de materias marcadas por el tiempo

y el desgaste, de las que no podemos prescindir, que nuestra sensibilidad hasta ahora ha rechazado, molesta. Podrán cambiar los sistemas y las estructuras sociales, pero en una sociedad industrial siempre quedará una zona de presencias inhumanas sobre las que podremos ejercitar nuestra acción modificadora sin dejar por ello de considerarlas como amigas, integradas en nuestra sensibilidad.

Ahora bien, un arte que nos enseñe a ver estas presencias con ojos diferentes, que nos vaya adiestrando en el juego de la descomposición de las relaciones habituales, que nos enseñe a gozar repentinamente de una superficie rugosa, del ritmo de un hacinamiento de objetos, de los colores de un material, puede permitirnos momentos de aceptación de las cosas. Momentos que resultarían morbosos para quien los dedicara toda una vida, pero que pueden resultar fecundos para quien haga de ellos, como se debe hacer, pausas imaginativas, como amplios respiros de la fantasía que recupera el aliento; y al hacer esto, generalmente, recomponiendo estos objetos, arrojando sobre ellos una luz rasante, como el haz de un reflector coloreado, los suspende en una zona de ironía, de sospecha —no siempre, no necesariamente, de complicidad: y entonces el objeto encontrado se convierte en estímulo de reflexión y juicio, como el montón inmóvil de coches muertos que se convierte en monumento fúnebre del bienestar mecánico.

1963

Función progresiva de la pintura moderna*

Pudiera resultar útil, al hacer el balance de las aportaciones de una exposición que recogiera las experiencias pictóricas de una generación, situarse en el punto de vista del visitante desprevenido: a partir de las reacciones de su inseguridad obtendremos una serie de datos sobre la naturaleza y función de la pintura contemporánea y al mismo tiempo comprenderemos las posibilidades positivas que se le plantean a este mismo visitante a través de la aparente frustración de su experiencia.

Este visitante pertenece a la familia de aquéllos que en la sala de arte de Nadar se horrorizaron ante los primeros impresionistas. Ahora bien, es cierto que en la historia de la cultura debe admitirse un cierto principio democrático: los impresionistas tenían razón, ellos, unos pocos, al pintar como pintaban, pero la mayoría también tenía razón al reaccionar como reaccionaba. Aquellos cuadros proponían al visitante un nuevo modo de ver el mundo, le pedían que aprendiera de nuevo a mirar (a mirar el cuadro y, a través de él, el mundo, no en el sentido de que el cuadro representara la naturaleza, sino en el sentido según el cual un cierto modo de entender las relaciones formales entraña un nuevo modo de percibir, comprender, hallar placer en las configu-

* Artículo publicado, junto con otras intervenciones, en el volumen-catálogo *Nuove prospettive della pittura italiana*, Alfa, Bolonia, 1962.

raciones que en la realidad se ofrecen a nuestra organización perceptiva).

Para aprender a contemplar el mundo como proponían los impresionistas, este visitante necesitó más de cincuenta años; y cuando lo hubo aprendido se halló ante la provocación de un arte al que sólo supo denominar con el término global de «futurismo». El equívoco duró mucho tiempo, hasta hace una decena de años: «futurismo» constituía una definición que, con sólo ser pronunciada, se convertía en un obstáculo psíquico, un muro insuperable entre la obra y el espectador; lo que era «futurista» dejaba de ser contemplado, simplemente. El burgués normal siguió aborreciendo el futurismo cuando ya lo tenía en su propia casa, alternando con el *industrial design*, los productos del abstractismo, del constructivismo, del neoplasticismo, etc. Consumía los *ismos*, pero no se daba cuenta y los rechazaba en bloque como «futurismo».

Esta actitud se fue modificando lentamente: una cierta difusión de la cultura, la mediación de la publicidad, una divulgación de gran alcance... El público (nos referimos siempre al público impreparado, al visitante que acude a una exposición por casualidad, *semel in anno*) empezó a acostumbrarse a la sucesión de corrientes, a intuir, por lo menos, que un cuadro podía resultar bello aunque no representara nada, de forma que hoy resulta ya raro preguntar en una exposición: «¿pero eso, qué representa?». Sin embargo, se trataba todavía de aproximaciones cautas, parciales, sectoriales. Introduzcamos a un visitante de este tipo en las salas de una exposición que reúna las obras de la pintura contemporánea de estos últimos veinte años, en la que se presenten en rápida sucesión escuelas y costumbres formativas que se opongan las unas a las otras, en continua dialéctica, de los informales a los abstractos, de los expresivos a los informales, de los expresionistas abstractos a los investigadores de las texturas de la materia... La reacción de nuestro espectador será de continuo *choc* en el sentido de que apenas se ha acostumbrado a un universo de lenguaje en el ámbito de un cuadro o de un grupo de cuadros —y por consiguiente a un modo de ver las cosas— este hábito será inmediatamente puesto en tela de juicio por el cuadro o grupo de cuadros que vienen a continuación.

Todo lo que precede puede interpretarse como una amenaza exposición de obviedades, de esas obviedades a las que

el artista no dedica la más mínima atención, porque si las tomase en consideración, si adaptase su ritmo de innovación y de invención al ritmo de asimilación por la parte más extensa y conservadora del público, se saldría realmente de los términos de la dialéctica formal contemporánea y se limitaría a hacer cubiertas para los «tebeos» semanales. Es cierto, sí, que se trata de algo obvio, pero en la formulación de esta obviedad se perfilan ciertos aspectos problemáticos que sería un delito pasar por alto.

Público «conservador», hemos dicho, «hábitos» perceptivos, modo «habitual» de ver el mundo: en la forma misma de formular estos problemas surge como hecho evidente que la pintura contemporánea (que el arte contemporáneo, en general, pero quizá, junto con la música, la pintura de forma más visible y provocadora) procede violentando los *hábitos* del público. ¿Qué significado tiene este aspecto aparentemente accidental?

«El hábito que hace las veces de poderoso balancín de la sociedad constituye al mismo tiempo su más precioso instrumento de conservación. Él solo basta para mantener a todos en los estrictos límites del orden y preserva a los privilegiados de la fortuna de la envidia de los desheredados. ¿No es él, acaso, el que evita que los más ásperos y antipáticos caminos de la vida sean abandonados por aquellos que han sido destinados a recorrerlos? Mantiene al pescador y al piloto en el mar en pleno invierno, hace que el minero descienda a las entrañas de la tierra, y ata al campesino a su cabaña y a la hacienda solitaria durante los largos meses de nieve, nos protege de la invasión de los que han nacido en el desierto o en las regiones polares. El hábito nos obliga a todos nosotros a tomar parte en la batalla de la vida en las líneas fijadas por nuestra educación o nuestra elección originaria, y obtener lo más posible incluso de una ocupación desagradable, dado que no existe ninguna otra para la que pudiéramos ser aptos y es demasiado tarde para empezar de nuevo. Marca a los diferentes grupos sociales sus respectivas fronteras.»

Al lector que se horrorice ante la esencia soberanamente «reaccionaria» de este texto (¿no queda evidente en él una loa al hábito como estupefaciente, coeficiente de toda sumisión al esclavismo, acatamiento de todo paternalismo inmovilista, fundamento de las inalterables costumbres ancestrales que rigen toda sociedad negada al desarrollo?) le di-

remos que procede de los *Principles of Psychology* de William James, un psicólogo que precisamente en este libro defiende una posición más dúctil y problemática de la consciencia humana, tratando de determinar su movilidad y plasticidad.

Es el mismo James el que define la plasticidad como «poseer una estructura tan débil que pueda ceder ante una fuerza externa, pero al mismo tiempo tan fuerte que pueda no ceder ante un golpe»; y precisamente la plasticidad de la consciencia consistiría en ser capaz de abrirse a todas las llamadas nuevas del ambiente pero al mismo tiempo, también, en ser capaz de restablecer, después de cada golpe originado por lo nuevo, el equilibrio orgánico sobre el que descansa, incluyendo las nuevas adquisiciones en un nuevo sistema de comportamientos espontáneos y reflejos. En este sentido el hábito se convertiría en una especie de propiedad homeostática, gracias a la cual la nueva adquisición no alteraría totalmente nuestros ritmos psicológicos y fisiológicos: en otros términos, la irrupción de un nuevo pensamiento, la elaboración de una nueva experiencia emocional o intelectual que tuviera lugar mientras abro la puerta de mi casa no me impediría girar automáticamente la llave en la cerradura en la dirección adecuada y el número de veces oportuno, incluso haciendo una ligera presión sobre la puerta como acostumbro, y todo ello por hábito adquirido. Por lo tanto el hábito sería un elemento fundamental para una vida normal (o, tal como lo entendieron otros psicólogos o filósofos, esa pequeña cantidad de mecanicidad que necesita mi consciencia precisamente para permitirse otras formas de espontaneidad más elevadas).

Pero el hábito es también elemento de conservación psicológica, tendencia a la esclerotización, adecuación a un mecanismo de reflejos que impida toda apertura posterior a nuevos gestos que impida la reflexión sobre la posibilidad misma de nuevos gestos. Llevemos un grupo determinante de hábitos del simple plano de las reacciones psicológicas a los niveles más complejos de las relaciones sociales, de las decisiones morales, de las reflexiones intelectuales que en ellas pueden hallar origen, y nos daremos cuenta de cómo encaja ahora perfectamente el cuadro del hábito como elemento de conservación que James expone con la objetividad del estudioso y la falta de aversión típica de un típico representante de la burguesía estadounidense de 1890, quien con-

sidera desde un punto de vista puramente apocalíptico el problema de la movilidad social (sin sospechar que tal problema, además de ser propuesto por las ideologías revolucionarias, llegaría a ser asumido precisamente en su país por una sociología neocapitalista del *status*). En definitiva, la cita de James ha servido para recordarnos que existe un aspecto según el cual el hábito —en el régimen de las relaciones éticas y sociales, pero evidentemente también a nivel de los hábitos perceptivos y de los mecanismos intelectuales— puede ser un factor «reaccionario» que se oponga a la evolución de la sensibilidad, al desarrollo de una visión de las cosas cada vez más articulada y madura, siempre abierta a la revisión problemática.

Pero la concepción del hábito como elemento de inmovilismo tiene raíces mucho más profundas, tanto en sentido histórico como teórico: se basa en el fondo en el convencimiento de que un comportamiento habitual refleja, en su inalterabilidad, la misma inalterabilidad propia de las leyes de la naturaleza. Uno se habitúa y es bueno habituarse porque el mundo es un ejemplo de hábito. El primer testimonio de este modo de ver las cosas lo hallamos en la *Retórica* de Aristóteles, cuando dice a propósito del hábito: «el placer consiste en general en tender al estado de naturaleza, sobre todo cuando hayan recuperado su naturaleza las cosas que suceden conforme a ella, tal como los hábitos: en efecto, lo habitual se sucede como lo natural; ya que el hábito es semejante a la naturaleza: el «a menudo» es semejante al «siempre», la naturaleza es el dominio del siempre, el hábito, el del «a menudo» (I, II).

Ahora bien, la concepción de una naturaleza inmutable va necesariamente acompañada de la del hábito como *optimum*: y el arte tendría necesariamente que reiterar su capacidad de ver las cosas de forma habitual. Y de hecho, las prescripciones canónicas, reglas áureas y preceptos técnicos no tendían a otra cosa, tratando precisamente de que en el arte se realizaran los principios de orden y de simetría que eran también propios del mundo natural, de la misma ley divina que regía el Cosmos —y la forma más correcta de interpretar la frase de que el arte imitaba la naturaleza era precisamente hacer que el arte actuase como actúa la naturaleza, dando lugar a objetos terminados, organizados, definidos, ordenados. Sabemos muy bien que a través de la evolución de las filosofías y de una investigación más o menos científica,

la imagen del mundo ha ido transformándose, pero esto significa, en el fondo, que se trataba de alcanzar, de una vez para siempre y mejor que los predecesores, una imagen óptima y definitiva del mundo. Y sabemos también que los grandes artistas de la antigüedad en realidad no se plegaron en absoluto a las reglas canónicas de forma obtusa, sino que realizaron continuos intentos de olvido de las reglas y, por consiguiente, enseñaron verdaderamente a sus contemporáneos a ver el mundo de forma distinta a como se había hecho precedentemente. Pero esto ocurría por decisiones personales, casi en calidad de subterfugios, y la ambición del artista era poner el máximo cuidado para que no se sospechase que iba en contra de la tradición adquirida.

Las cosas cambiaron al afirmarse la ciencia moderna: se abre paso una concepción del conocimiento como revisión continua de las propias aseveraciones, comprobación progresiva de la teoría en base a los sucesivos datos experimentales. El proceso es lento y complejo, pero el concepto de naturaleza que hoy manejamos no es el de la antigüedad o el de la Edad Media, ni siquiera el del Renacimiento o Galileo (si bien en estos últimos ya se habían puesto los gérmenes de nuestros actuales conocimientos). Tampoco hoy admitimos la posibilidad de definir de una vez para siempre la naturaleza, el mundo que nos rodea, como algo distinto a nosotros y a nuestra propia definición: sabemos que para actuar en el mundo debemos dar siempre de él definiciones operativas, parciales y provisionales que, al mismo tiempo que nos permiten actuar ofreciéndonos como definitiva una determinada afirmación sobre una parte del universo, hacen absolutamente imposible comprender otros aspectos, definibles mediante otras afirmaciones complementarias, pero en ocasiones contradictorias. Y por lo tanto el mundo (el universo de los metafísicos, aquel en el que el filósofo antiguo esperaba hallar el modelo de un orden único y duradero) se nos presenta como escenario de una continua apuesta de la inteligencia y de la sensibilidad, banco de prueba de numerosas propuestas, de modelos explicativos provisionales que debemos acostumbrarnos a eliminar apenas queden superados por otros datos y otras perspectivas.

Así, al menos a nivel de los procesos intelectivos, *habituarse*, en este universo, no parece algo aconsejable. Y si ha de adquirirse un buen hábito es el de habituarse a cambiar con la máxima rapidez nuestra actitud perceptiva frente a

las cosas. Y, por consiguiente, nuestra misma sensibilidad, nuestros comportamientos emotivos, las mismas coordinadas de los juicios morales, la capacidad de aceptar y definir situaciones humanas, la capacidad de moverse en un contexto social que reciba el impacto de cambios que ocurren a otros niveles, y de rechazo origine una inestabilidad de los valores y de los conocimientos, todos nuestros modos de comportamiento, desde el psicológico al fisiológico (ya que la evolución técnica impone también una continua revisión de la mecánica de reflejos e impone aceptar como integrable a nuestros procesos nerviosos aquello que el día anterior parecía hallarse al otro lado del umbral de lo aceptable), el hombre en su totalidad, en definitiva, *debe habituarse a no habituarse nunca*, debe reconocer en lo mutable, en la revisión de los esquemas, en la dinámica de un replanteamiento continuo de los modos de ser en el mundo y de ver el mundo, nuestra condición normal y privilegiada. De aquí la función pedagógica del arte contemporáneo, y la justificación más simple de ese vertiginoso sucederse de lenguajes que ha caracterizado la aventura del arte de este siglo (y de cuyas sucesiones y oposiciones, en una exposición como ésta, sólo podemos ofrecer un reflejo a escala reducida, comprimido en un menor espacio de tiempo). El arte, en realidad, no ha hecho nada más que respetar el ritmo que la ciencia ha dado a nuestro modo de ser en el mundo; no ha podido esperar a que su público se acostumbrase a una solución para proponer otra, porque en realidad se trataba de habituar a un público a no adquirir hábitos, habituarse a la sucesión, a no descansar nunca en un modelo adquirido.

Con ello no se pretende naturalmente que el artista, todos los artistas, hayan tenido necesariamente que tener conciencia de este hecho mientras trabajaban: de lo que se trata es de establecer de qué forma el arte de un determinado período histórico, como siempre ha ocurrido, se ha hecho intérprete de una tendencia general de su propia cultura, incluso sin tener una conciencia inmediata de ello. Pero el historiador que haya de examinar históricamente la aventura del arte actual no podría dejar de señalar esta función liberadora con respecto a un consumidor que se beneficiaba de ella en el mismo momento en que se sentía violentado; y sólo el historiador futuro podrá determinar si esta terapéutica de *choc* ha servido para forjar un comportamiento aceptable o ha fracasado, es decir, se ha producido una disocia-

ción (como se inclinan a creer los moralistas de la cultura, los que juzgan los fenómenos culturales como si fueran actos libres e intencionales de un individuo) o si, por el contrario, ha producido un hombre nuevo capaz de moverse con plástica adaptabilidad a un mundo nuevo.

El mundo nuevo es aquel del que nos hablaba Merleau-Ponty en la *Phénoménologie de la Perception*: «Pero, ¿cómo puedo tener la experiencia de un mundo como individuo existente en acto, si ninguna de las visiones personales que de él tengo lo agota, los horizontes están siempre abiertos y, por otra parte, ningún saber, ni siquiera el científico, puede darnos la fórmula invariable de una *facies totius universi*? ¿Cómo puede algo *presentarse* verdaderamente a nuestra mirada si la síntesis nunca llega a realizarse y siempre cabe la posibilidad de verla estallar y pasar a la categoría de simple ilusión? Y sin embargo existe algo, no nada. Existe lo determinado, al menos con un cierto grado de relatividad... Así parece que vamos necesariamente a una contradicción: la creencia en la cosa y en el mundo significa necesariamente la presunción de una síntesis realizada —y sin embargo esto resulta imposible por la naturaleza misma de las perspectivas que hemos de aunar, porque cada una de ellas nos remite indefinidamente, a través de sus horizontes, a otras perspectivas. Existe, en efecto, contradicción, mientras que actuemos en el ser, pero la contradicción cesa o, más bien, se generaliza, se suma a las condiciones últimas de nuestra experiencia, se confunde con la misma posibilidad de vivir y de pensar, si actuamos en el tiempo y si logramos entender el tiempo como la medida del ser... La contradicción que nosotros hallamos entre la realidad del mundo y su imperfección de cosa inacabada es la contradicción entre la ubicuidad de la consciencia y su compromiso en un campo de presencia... Así no cabe elección entre la imperfección de cosa inacabada del mundo y su existencia, entre el compromiso y la ubicuidad de la consciencia, entre la trascendencia y la inmanencia, porque cada uno de estos términos, cuando se afirma por sí solo, hace surgir a su contrario. Lo que debe entenderse es que la misma razón me hace presente aquí y ahora, y presente en otra parte y siempre, ausente de aquí y de ahora y ausente de todo lugar y en todo tiempo. Esta ambigüedad no es una imperfección de la consciencia o de la existencia, es su definición... Es, por consiguiente, fundamental para la cosa y para el mundo el presentar-

se como «abiertos», remitirnos más allá de sus manifestaciones determinadas, prometernos «alguna otra cosa para ver». En la medida en que es capaz de producir en el hombre de hoy la impresión de vivir en un universo abierto, en el que las perspectivas se contradicen y ninguna síntesis es definitiva, el arte contemporáneo (cualquiera que sean los problemas que puedan plantearse de ahora en adelante) lleva a cabo una función progresiva y colabora en la integración del hombre a un nuevo universo cultural.

1962

Arte programado*

El arte contemporáneo nos había acostumbrado a admitir dos categorías de artistas: por un lado los que buscan formas nuevas confiando en un ideal casi pitagórico de armonía matemática, inventando configuraciones rígidas por relaciones secretas, y para llegar a la poesía pasan a través de la geometría, euclidiana o no euclidiana; en el lado opuesto se encuentran, en cambio, los artistas que han admitido la fecundidad del caos y del desorden, sin ignorar, por supuesto, la revaloración —realizada por las disciplinas científicas— de los procesos casuales y estadísticos y que han aceptado toda sugerencia que procediera libremente de la materia, derramando tubos de color sobre lienzos vírgenes, golpeando, hiriendo, agujereando y contusionando paños, maderas y hojalata, enmarcando y pegando fragmentos de objetos reales, rotos y yuxtapuestos.

Ambas actitudes parecían no tener ningún punto en común, salvo uno, históricamente bastante plausible: en ambos casos se trataba de negar la concepción, pacífica y heredada, que una sociedad se había hecho de las «formas bellas», para proponer otros modos de formar, otras posibles configuraciones de lo real, descubriendo, por un lado, el carácter poético de las formas geometrizarantes, y, por el otro, viendo las posibilidades formales de lo informe, tratando,

* Del 15 al 30 de mayo de 1962, en la sección Olivetti de la Galería Víctor Manuel de Milán, Munari, Mari, Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi, Varisco y el grupo N de Padua expusieron una serie de obras "cinéticas" bajo el título "Arte Programado". Esta es la introducción escrita para el catálogo.

Por consiguiente, de dar una forma, una nueva forma, a lo que habitualmente se consideraba como desorden en estado puro.

Por consiguiente, aun siguiendo caminos tan distintos, los maniacos del programa matematizante y los «vociferadores» de la distorsión plástica, perseguían en el fondo el mismo fin: ampliar al hombre contemporáneo el campo de lo perceptible y de lo gozable. Esto al margen de cualquier otra diferencia de escuela y corriente; al margen de esa divergencia de intenciones según la cual, como ya hemos hecho notar, los místicos de la forma perfecta y medida, en el fondo, trataban de integrar las formas por ellos inventadas en el ámbito de una sociedad industrial aceptada sin reservas; mientras que los anarquistas de la forma rota y ultrajada protestaban, en el fondo, contra un orden constituido que no podían aceptar. Pero, ¿es posible mantener tal dicotomía?; o, ¿no ocurría más bien que, en realidad, los primeros, pasando del cuadro abstracto a la forma concretísima del tenedor o del molinillo, lograban reintegrar el arte de su época en un contexto social, iniciando democráticamente a quien quisiera en el arte de apreciar nuevas relaciones entre forma y uso, mientras que los segundos, parapetados tras las murallas de su desdén, aceptando una protesta individualista, no resultaban ser, en última instancia, los artistas-modelo agasajados precisamente por aquella sociedad contra la que aparentemente protestaban, artistas revolucionarios y angustiados, pero en su casa y sin relación con los demás?

Son problemas que, al margen de las «apuestas» individuales, deben ser considerados desde una perspectiva histórica. Lo que sí es cierto es que desde ambos lados se pretendía liberar al hombre de los hábitos formales adquiridos. Una exigencia de ruptura de los esquemas perceptivos. Y si los hábitos perceptivos nos impulsaban a gozar de una forma siempre que se presentase como algo perfecto y concluso, entonces había que inventar formas que no permitieran nunca reposar la atención, que parecieran en todo momento distintas a sí mismas. Y así, mientras los informales elaboraban una «movición» del cuadro al nivel bidimensional del lienzo, configurando un espacio y una dialéctica de los signos capaces de guiar la mirada a una inspección siempre renovable, los inventores de formas matemáticas intentaban la vía de la «movición» tridimensional, construyendo estructuras

inmóviles que, vistas desde varias perspectivas resultaban variables y cambiantes, o bien estructuras móviles, «cinéticas».

Así, mientras los primeros creaban obras «abiertas» en el sentido de que disponían constelaciones de elementos de múltiples relaciones, los segundos creaban obras no sólo «abiertas» sino incluso «en movimiento».

Pero un objeto que se mueve, o se mueve en base a determinados esquemas fijos previstos por un motor (y entonces se reduce a un pretexto mecánico que agota inmediatamente sus posibilidades de «improvisación»), o se mueve impulsado por fuerzas naturales, imprevisibles en sí mismas o vagamente intuibles en relación con las posibilidades dinámicas del objeto en cuanto estructura sometida a determinadas leyes físicas. También aquí, otra vez, la misma dicotomía: o la regla matemática o el azar.

Pero, ¿acaso es cierto que regla matemática y azar se excluyen? Es cierto que existen en la naturaleza fenómenos que ocurren por azar y cuyo desarrollo, sin embargo, es previsible en base a reglas estadísticas, que miden con suficiente margen de certeza matemática el suceder de los fenómenos casuales. Por consiguiente, en la historia del azar puede determinarse, *a posteriori*, una especie de programa, hasta el punto de que existen reglas para ganar en la ruleta.

No será, por lo tanto, imposible programar, con la pureza lineal de un programa matemático, «campos de acaecimientos» en los que pueden verificarse procesos casuales. Nos hallaremos así ante una especial dialéctica entre azar y programa, entre matemática y casualidad, entre concepción planificada y libre aceptación de lo que va a suceder, suceda como suceda, dado que en el fondo sucederá de acuerdo con precisas líneas formativas predispuestas, que no niegan la espontaneidad, pero establecen diques y direcciones posibles.

Esto permite hablar de *arte programado*, y admirar las esculturas cinéticas que los hombres de un futuro próximo tendrán en su casa, en vez de los viejos grabados y la reproducción de las obras maestras de la época. Y si alguien pretendiera que esto no es pintura ni tampoco escultura, no hay que preocuparse. Desde este momento podríamos presentar las bases de un concurso para hallar un nuevo nombre; pero, por favor, no hagamos cuestión de un problema terminológico.

Queda un último problema: no es pintura, no es escultura, pero ¿es, por lo menos, arte? Atención, no pretendemos que sea «gran arte», de lo que se trata es de saber si una operación de este tipo encaja de alguna forma en la categoría de arte. En realidad resulta siempre sumamente peligroso elaborar una definición del arte y ver después qué es lo que entra y qué es lo que no entra en ella. Toda persona juiciosa hará primero un análisis histórico y sociológico sobre qué es lo que una determinada época o civilización entiende por arte, y después pasará a buscar una definición que incluya el fenómeno descubierto. Por lo tanto deberíamos decir, por ahora: «en el ámbito de la civilización occidental del siglo xx se ha ido afirmando una práctica formativa capaz de dar vida a objetos móviles —en base a una dialéctica entre programación y casualidad— que el público o parte del público «conserva» habitualmente como arte, utilizándolos como estímulo concreto para consideraciones de orden formal, satisfacciones imaginativas y —a menudo— reflexiones de orden cognoscitivo. Señalo, por lo tanto, que en el ámbito de esta civilización el placer estético no procedía ya —o, al menos, no siempre— de la consideración de organismos completos o completados, sino de la visión de organismos en vía de indefinido perfeccionamiento; y la cualidad de una obra no consistía en ser expresión de una ley en base a la cual permanecía inmutable e intangible, sino en una especie de “función proposicional” en base a la cual intentaba continuamente la aventura de la mutabilidad, aunque siempre en base a determinadas líneas de orientación».

El crítico futuro que elabore tal definición —y en base a ella proceda a una reconsideración de la noción de forma y arte en uso en su época— no se asombrará en absoluto de todo esto. Pensará que con sobrada razón los hombres del siglo xx hallaban placer en la visión no de una forma, sino de una serie de formas compresentes y simultáneas, porque este hecho no significaba en absoluto una depravación del gusto, sino su adecuación a toda una dinámica perceptiva que las nuevas condiciones tecnológicas y sociales habían promovido.

Este crítico recordará, sonriendo, lo frecuentes que eran, en los hogares de esta época, las discusiones entre una madre y su hijo, sosteniendo la primera que no comprendía cómo era posible leer y al mismo tiempo escuchar la radio mientras que el segundo consideraba perfectamente natural

este hecho, porque se había educado en una gimnasia perceptiva que le permitía comprender y apreciar al mismo tiempo dos discursos alternando dúctilmente su atención (aunque la madre, que había quedado al margen de esta educación, seguía sospechando que aquello no era posible).

Recordará también nuestro crítico que los hombres de siglos anteriores se preocupaban siempre, al andar, de «ver donde ponían los pies», por temor a tropezar, mirando siempre delante de ellos —a no ser que confiaran en los mecanismos del hábito— ya que de lo contrario caerían en el charco, como Tales sumido en sus meditaciones de astronomía; y frente a este hecho recordará cómo el automovilista del siglo xx tuvo que aprender a fijarse en dos órdenes de formas en movimiento, la del tramo de carretera delante de él y la del tramo de carretera detrás de él, reflejada en el espejo retrovisor; y cómo, además, cuando había también un espejo en la parte anterior izquierda, el conductor era igualmente capaz de percibir al mismo tiempo la carretera posterior a través de una nueva perspectiva: coordinando de esta forma tres esfuerzos perceptivos y logrando al mismo tiempo apreciar el panorama, gozar de la elasticidad del motor «sentida» a través de la planta del pie, realizar incluso un cierto cálculo matemático dirigiendo la mirada de vez en cuando al cuentakilómetros —sin perder nunca, y digo nunca, completamente de vista los demás órdenes de formas en movimiento.

¿Añorará, este descendiente nuestro, la capacidad que tenía el hombre antiguo de fijarse en una sola forma y gozarla en sus más pequeños detalles, con mirada afectuosa y exclusiva? Es una posibilidad que siempre cabe. Lo que el crítico ha de reconocer es que el arte, en el siglo xx, trataba de proponer al hombre la visión de una serie de formas contemporáneamente y en continuo devenir, porque ésta era la condición a la que se sometía, a la que iría sometiéndose cada vez más, su sensibilidad. ¿Cuántas puestas de sol y cuántas auroras han visto Titov y Glenn en el transcurso de unas pocas horas? No es cierto que las formas homologadas por la tradición sean las mejores porque reflejan la estabilidad de los ciclos naturales. La estabilidad del ciclo solar es válida como punto de referencia para la sensibilidad de un hombre que está quieto en el planeta mientras el planeta se mueve. Pero, ¿un hombre que se mueve con el planeta y en dirección opuesta, a velocidad superior? Todo

su modo de pensar, de percibir, de hacer funcionar los reflejos, cambiará. Y tanto mejor si los geómetras de las formas, los planificadores de los polvos de hierro, los arquitectos de las esferas yuxtapuestas, los líricos de los motores eléctricos que mueven lazos de colores, aceites, superficies de red, luces, losas, tacos y cilindros, le han acostumbrado a considerar que las formas no son algo inmóvil que espera ser contemplado, sino también algo que *se hace* mientras nosotros lo inspeccionamos.

¿Pretendemos acaso decir que éstas son construcciones didácticas para astronautas o hijos de astronautas? En América había desembarcado Cristóbal Colón con una decena de marineros y ya empezaba a cambiar todo el modo de pensar del hombre occidental. Para todos, incluso para quien no había abandonado nunca su propio pueblo. Pero incluso antes de que —de hecho— el mundo ampliase sus horizontes, los artistas habían intentado hacia tiempo la vía de la dulce perspectiva.

1962

Experimentalismo y vanguardia*

Los temas que se van a discutir en este número de «La Biennale» aluden: 1) a los nuevos materiales de la música; 2) al problema de la notación en la música electrónica; 3) la relación entre música tradicional y música experimental y la situación de la música experimental en la cultura contemporánea. Hay que decir, en primer lugar, que en lo que a los dos primeros temas se refiere no se debe pedir a nadie que formule una «conclusión» —con mucha mayor razón si esta persona no es ni músico ni crítico musical, sino simplemente un filósofo que se interesa por las distintas poéticas musicales de nuestra época para ver en qué sentido prolongan una nueva noción de forma artística y en qué medida pueden explicar, a través del modo en que plantean sus problemas, toda una situación cultural, mostrando conexiones con otros aspectos del arte y de la ciencia contemporánea.

El primer problema no admite una respuesta teórica si no es estableciendo un principio de estética que creo puede ser admitido por todos: que, si no basta la presencia de un nuevo material para permitir la aparición de nuevas obras de arte estéticamente válidas, sin embargo, la presencia de una «materia» —con su carga de sugerencias y posibilidades formativas— constituye siempre un estímulo para la in-

* «La Biennale», 44-45, 1962. Este número estaba dedicado a los problemas de la música experimental y el presente escrito comentaba las distintas intervenciones.

vención de nuevos modos de formar. Siempre que las posibilidades ofrecidas por la nueva materia se traduzcan en operaciones formativas que no abandonen la materia a su bruta condición de omniposibilidad, sino que la confiera módulos formativos, dando así vida a una obra (lo cual no impide que esta obra sea «abierta» e incluya en su horizonte de organización la presencia de procesos aleatorios, presentándose como campo de posibilidades ejecutivas o interpretativas), estas modalidades no podrán ser determinadas por la estética, que no es una ciencia normativa, sino que habrán de ser comprobadas caso por caso, en el ejercicio de una actividad crítica consciente de las descripciones de las posibilidades formales que la estética puede haber formulado.¹

Por consiguiente no considero necesario intervenir en un problema que por su naturaleza debe mantenerse como «devenir»; no obstante, coincido con la intervención de Berio al considerar más rica en posibilidades formativas la dirección «electrónica», con todo el trabajo de invención dirigido a la naturaleza misma del sonido que aquella entraña, que la «concreta». Pero, como ya he dicho, se trata de una opinión personal y admito todas las críticas que se le quieran hacer.

En lo que respecta al problema de la notación en la música electrónica creo que mi posición coincidirá fecundamente con la del lector desprevenido, quien se asombrará muchísimo al ver cómo sobre un tema estrictamente técnico, aparentemente tan sencillo, pueda existir tanta diversidad de puntos de vista entre los mismos «practicantes» de la música electrónica. Eligiría como posiciones límites la de Evangelisti y la de Berio, optimista la una y claramente escéptica la otra. Estoy convencido de que en una operación como la del músico electrónico, que no compone pensando en sonidos que ya conoce —como ocurría con el compositor tradicional de una sonata para piano— sino descubriendo en el momento mismo de la composición sonidos que quizá nunca habían existido sobre la capa de la tierra, se debe excluir la posibilidad de una notación que se anticipe a la

1. Para un estudio de la fenomenología del diálogo artístico con la materia remitimos a lo que nos parece el análisis filosófico más completo sobre este fenómeno. Véase LUIGI PAREYSON, *Estetica - Teoria de la formatività*, 2.ª ed., Zanichelli, Bolonia, 1960 (especialmente el capítulo *La materia dell'arte*), además del estudio *La materia dell'arte en L'estetica e i suoi problemi*, Marzorati, Milán, 1961.

composición como registro de sonidos en una cinta. Por la naturaleza misma de la relación productiva, en la que la invención surge precisamente de las provocaciones del material con el que se trabaja,² me parece sumamente improbable que un artista pueda sentirse influido por una materia que todavía desconoce.

Un músico que componga para instrumentos tradicionales puede componer incluso si se vuelve sordo: el sonido que imagina lo ha oído ya alguna vez, con sus propiedades de timbre y altura. Pero ningún ingeniero, aunque esté en posesión de una refinadísima técnica de escritura que le permita representar todos los parámetros de la constitución intrínseca de un nuevo sonido, puede válidamente disponer una forma cualquiera que ponga en relación estos sonidos posibles, si no ha intervenido en primer lugar su oído para escucharlos, gustarlos y probarlos en tanto que experiencia perceptiva. Le ocurriría probablemente lo que según Borges ocurrió a Averroes, al leer la descripción, perfecta, que hace Aristóteles de una tragedia teatral, pero dado que en el ámbito de su cultura nunca ha podido experimentar lo que es una representación escénica (la presencia de personas que actúan ante un público, esa relación especial que se establece entre el espectador y los actores que simulan una acción, con todo el bagaje emotivo, además de intelectual, que esta experiencia lleva consigo), no logra comprender lo que quiere decir el filósofo griego y mientras lee dubitativo el texto no se da cuenta de que la experiencia que en él se describe es semejante a la que él mismo está viviendo en aquel momento, mientras ve a los niños que, en la calle, juegan encarnando a determinados personajes.

Por lo tanto, si la experiencia formativa es relación directa con una materia a la que se impone un orden de relaciones que ella misma sugiere, la notación capaz de estimular la reproducción de esta experiencia sólo puede ser posterior a la obra. Pero en este punto las soluciones de Berio y de Evangelisti difieren y la única respuesta que me atrevo a dar (que todo el mundo debiera dar) es la vieja orden: «¡Aquí está Rodas, ahora salta!» Probablemente el equívoco consiste en plantear el problema en términos teóricos: que

2. V. las declaraciones de Ligeti: "Los 'estados materiales' eran, por consiguiente, puros productos de estudio, no existentes hasta entonces en la música instrumental. Una vez oídos estos nuevos tipos de sonido actuaban inmediatamente sobre mis conceptos en el campo instrumental..."

se entreguen distintas partituras a técnicos que no hayan escuchado nunca la cinta en cuestión y que se compare después el resultado del experimento con la cinta modelo. Partiendo de una estadística de casos positivos y negativos se podrá determinar si los primeros representan una afortunada excepción o sientan las bases para una regla que habría que matizar. Si esto no fuera posible habría que aceptar entonces la existencia de un fenómeno que afecta, más que a la estética, a la sociología: en el ámbito de la actual situación cultural existirían obras de arte caducas y no perennes, y este hecho modificaría en parte la posición del músico electrónico ante su propio público y la crítica. Y este caso no sería inédito porque la práctica de la *jam-session* nos pone frente a una situación en que la naturaleza misma del proceso productivo, basado en la improvisación de varias personas reunidas en un conjunto, obliga a considerar la obra producida como irrepetible e inconservable (a no ser durante el periodo de duración física de la cinta que registra la ejecución; siempre que la cinta, que arrebató al auditor ese porcentaje de participación que entraña una presencia directa en el rito, no se considere ya como un recuerdo edulcorado de la obra en cuestión).

Cuando nos planteamos, en cambio, el problema de una relación entre música experimental y música tradicional y el de la situación de dicha música en la cultura contemporánea, entonces es posible, sin duda alguna, hacer un razonamiento global que trascienda, al menos en un esfuerzo de objetividad descriptiva, los términos inmediatos de la polémica y trate de insertar sus respectivas posiciones en un contexto cultural más amplio. Pero en este momento cabría preguntarse si también en este caso no será una formulación equivocada del problema la que plantee toda una serie de dificultades insolubles. Y la ambigüedad de un término como «experimental», que ninguno de los participantes en el debate ha utilizado en la misma acepción, nos inclina a mantener nuestras dudas al respecto. Más que una conclusión proponemos, por lo tanto, una labor de análisis de los términos, una reducción de éstos a situaciones concretas, susceptibles de ser localizadas y descritas y una puesta en claro de los «nudos dialécticos» que de esto resultan.

1. *¿Qué quiere decir «experimental»?*

A lo largo de las intervenciones anteriores se han formulado varias definiciones del término «experimental». Veamos algunas. Hallamos, por ejemplo, en Boguslaw Schäffer la idea de que el compositor debe renunciar a la música del pasado y recoger «nuevas experiencias» que puedan «llevarlo al ámbito de nuevas posibilidades formales»: es ésta una concepción de «experimental» que ninguno de nosotros se atrevería a refutar, pero esta clase de experimentalismo es, en realidad, propia de toda verdadera invención artística, en todo tiempo y lugar, y de acuerdo con este criterio la música polifónica era experimental con respecto a la anterior, Beethoven con respecto a Haydn y así sucesivamente. E incluso cuando se afirma que el músico contemporáneo «debe imaginarse una música de la que hasta ahora no sabía nada, debe acostumbrarse a relaciones sonoras a las que ninguno, excepto él, quiere por ahora acostumbrarse», tampoco es posible mostrarse en desacuerdo, pero sí decir que la precisión no es tampoco gran cosa, ya que los músicos de los siglos XII-XIII que trataban de que la sensibilidad musical corriente aceptara el intervalo de tercera se hallaban, en el fondo, en la misma situación.

Schäffer da un paso adelante: la investigación de formas nuevas va dirigida, en la música contemporánea, a actuar en la dirección del sonido y de sus parámetros internos: el músico se ha encontrado con que no sabía exactamente cuál era la naturaleza de los sonidos sobre los que actuaba, por lo que ha tenido que proceder a un estudio experimental de dichos sonidos. Experimental del mismo modo que es también experimental la investigación científica: el músico ha trabajado empíricamente sobre el sonido, lo ha probado en el magnetófono, a menudo lo ha producido artificialmente. En este sentido «experimental» tiene un significado muy concreto: es experimental la actitud en virtud de la cual uno se centra en el mundo de los sonidos para estudiarlo y buscar posibilidades hasta ahora desconocidas. Pero en este sentido la actitud experimental es pro-ejecutiva, como sugeriría Metzger, citado por Vlad, y afecta a ese sector de la investigación en el que la ciencia es capaz de proporcionar materiales nuevos para la música. En el momento en que la actitud experimental se convierte en acto de interro-

gación del material nuevo para adivinar en él las posibilidades de organización, de formación, que dicho material nos sugiere, entonces entramos de lleno en la dialéctica habitual de la producción artística, mantenemos una actitud tan experimental como era la de Miguel Ángel que buscaba en la propia configuración del bloque de piedra la estatua que en él virtualmente se contenía.

Podemos, hablar, por consiguiente, de una investigación experimental, en sentido científico, «antes» de la formación de la obra (como hace Evangelisti): después da comienzo la dialéctica formativa de siempre, hecha de sugerencias del medio y propuestas personales, experimental, es cierto, en el sentido más intenso de la palabra, en el sentido de que se trata de un contacto vivo y dialogante con la materia y no de esa pretendida intuición-expresión exquisitamente interior de la que nos hablaba la estética idealista, con respecto a la cual la extrinsecación técnica era un añadido. Por esto dice Berio polémicamente que no sabe qué es lo que significa música experimental: pero admite que la experiencia electrónica (y en general la experiencia de la música serial) le permite actuar en un medio en el que «regula sus pasos en relación con la naturaleza del recorrido elegido y no en base a la ley de un cierto número de referencias fijas». En otros términos, se da cuenta de que la situación compositiva en que se halla le permite, hoy, la única forma de autenticidad posible para un artista, la de inventar las reglas de su obra en el momento mismo en que la está haciendo y mientras elige e interroga el material con que la hace—mientras que una determinada situación de la música tradicional, al poner en manos del músico una serie de relaciones sonoras ya esclerotizadas por una tradición e incontestables, le imponía, en definitiva, la hipoteca de ciertos modos de formar ya preformados antes de que él empezara a formar.

Pero no olvidemos que, si bien es cierto que todas estas observaciones son válidas, dejan sin estudiar ciertos aspectos de la cuestión, porque apenas pronunciamos la definición de «música experimental», al margen de que aceptemos o rechacemos el calificativo, sabemos muy bien de qué estamos hablando y no puede decirse que la definición es susceptible de adaptarse a cualquier tipo de arte en cualquier contingencia histórica. Vayamos, pues, a las raíces terminológicas del problema y tratemos de comprender qué ha su-

puesto para la historia de la cultura el descubrimiento de un método «experimental».

En la ciencia el método experimental (pensemos en Francisco Bacon y en Galileo, y antes, incluso, en un Rogerio Bacon) surge cuando el investigador, en un acto de escepticismo metódico, decide poner en tela de juicio todo lo que sabía sobre un objeto y elaborar un nuevo método a fin de definirlo. Si antes lo designaba aceptando una jerarquía prefijada de géneros y especies, a continuación decidiría prescindir incluso de este encuadramiento para someter el objeto a una serie de pruebas, de comprobaciones, anotando los comportamientos del fenómeno para remontarse, partiendo de este material de observación, a una nueva definición de él. Por consiguiente el método experimental se propone como el método que no sólo decide estudiar el objeto directamente, en vez de contemplarlo a través de los lentes deformantes de un saber tradicional y autoritario, sino que decide al mismo tiempo cambiar el método mismo de estudio, adecuándolo al fenómeno que se ha de estudiar. En pocas palabras, la esencia del método experimental reside en el hecho de que, en el momento en que se pregunta qué es el fenómeno, el científico decide no creer ya en todo lo que sabía antes a propósito de él, y empezar desde el principio (precisamente por este motivo la metodología cartesiana, aunque encajaba en una tradición racionalista más que empirista, iba a significar tanto para aquella civilización de la investigación experimental que nacería contra el mismo Descartes, pero gracias también a Descartes).

Ahora bien, si existe una característica macroscópica en el arte contemporáneo, y no nos referimos sólo a la música, es ésta: el artista contemporáneo, en el momento en que empieza una obra, pone en duda todas las nociones recibidas acerca del modo de hacer arte, y determina de qué forma ha de actuar como si el mundo empezase con él o, al menos, como si todos los que le han precedido fueran mixtificadores que es necesario denunciar y poner en tela de juicio. En este sentido el término de «experimental» —utilizado en un sentido analógico— nos permite diferenciar al artista contemporáneo del de otras épocas, y precisamente en música podemos hallar ejemplos verdaderamente significativos. En efecto, el músico tradicional que componía en los siglos XVII, XVIII, XIX, por ejemplo, podía intentar las más atrevidas e inéditas innovaciones, pero sin poner en

tela de juicio ciertos principios basilares en los que se basaba la posibilidad misma de la comunicación musical, por ejemplo, el principio de la tonalidad. Y cuando sentaba las bases para una discusión de la tonalidad, o ampliaba sus horizontes, lo hacía con cautela, en una dialéctica de innovación y respeto al legado tradicional; con la actitud, si se nos permite un paralelismo político, del reformista y del conservador ilustrado, pero no del revolucionario.

El artista contemporáneo se comporta, en cambio, como el revolucionario; destruye totalmente el orden recibido y propone otro. Pero en el sentido de que toda la obra que emprende tiene para él el valor de un acontecimiento histórico, que en política ocurre en cambio una vez cada siglo. El artista contemporáneo se dispone cada vez más a «debutar en el vacío» siempre que coge en la mano un pincel o emprende cualquier tipo de composición. El problema que los músicos electrónicos experimentan de forma tan diversa, es decir, el que se refiere a la notación en la música electrónica, puede asumir características de paradoja debido al hecho de que en cada composición el compositor no sólo cambia la configuración de la forma y, por consiguiente —metafóricamente hablando—, no sólo cambia el discurso que hace, sino también la gramática, la sintaxis, la morfología misma que permitía al discurso anterior disponerse según un orden de legibilidad. Más aún, en el caso de la música electrónica, el músico cambia en cada obra los mismos elementos fónicos, es decir, se comporta como un poeta que escribiese una primera poesía en un lenguaje inventado perteneciente a la familia de las lenguas declinables y después escribiera una segunda poesía en un nuevo lenguaje aglutinante, de forma que se viera obligado, para escribirla, a cambiar las mismas convenciones ortográficas e incluso los signos alfabéticos utilizados antes.

¿Y por qué ha visto el músico contemporáneo esta necesidad y la ha visto hasta el punto de renunciar a las condiciones mismas de la comunicabilidad, si necesario fuera, con tal de permanecer fiel a esta decisión de poner en tela de juicio el orden anterior cada vez que empezaba a hablar? Atención, la respuesta de que esto ha ocurrido porque el artista ha querido «experimentar» nuevos materiales sonoros no es válida: la pregunta «pregunta» precisamente porque se han buscado nuevos materiales sonoros para experimentar, y una de las respuestas válidas es que a través de

estos nuevos materiales hubieran podido hallarse, como de hecho se han hallado, nuevas posibilidades para articular un lenguaje musical inédito. Pero esta respuesta replantea la pregunta inicial, la pregunta acerca de las razones históricas del fenómeno.

En este punto el razonamiento se haría complejo, pero otros lo han formulado ya y podremos limitarnos a hacer nuestra la interpretación de la música tonal como expresión de un cierto tipo de orden y, por consiguiente, como música típica de una sociedad autoritaria en la que al consumidor de música se le ofrecía una espectacular dialéctica de crisis y ultrajes del principio tonal para terminar llevándolo, al final de la composición, apaciguado y contento, a gozar de la tonalidad reafirmada y subrayada. En esta medida la música contribuía a mantener un cierto sistema de convenciones sociales, una cierta dialéctica entre los sentimientos y las nociones morales, y, por último, el convencimiento de que para cada problema, por dramático que fuera, existía una respuesta definitiva en el ámbito de una cultura ordenada y definida, institucionalizada de acuerdo con unos principios inmutables, que responden al orden natural de las cosas.³

En el momento en que el músico rechaza este orden no tiene probablemente la noción exacta de qué es lo que entraña este rechazo, y actúa conscientemente sólo a nivel de las relaciones sonoras, sin preguntarse si su acción refleja otros significados; pero, de hecho, rechaza un modo de relacionar los sonidos que por tradición centenaria se identificaba con un modo de relacionar las ideas y los sentimientos y con un modo de resolver los conflictos entre ideas y sentimientos. El hecho de que Violeta Valery pague con la renuncia su amor culpable y su vida disoluta no se relaciona casualmente con el hecho de que su patética historia se exprese musicalmente en términos de tonalidad. El hecho de que Violeta, mujer mundana, no pueda ser justificada en cuanto tal sino sólo en la medida en que renuncia a serlo, el hecho de que «no pueda» casarse con Germont, aunque se redima, constituye una solución narrativa que refleja una situación social y moral, pero tanto la situación social como la narrativa son situaciones «tonales». La gramática tonal

3. Sobre esta interpretación me remito a cuanto han dicho, y muy bien, HENRI POUSSEUR, *La nuova sensibilità musical*, en "Incontri Musicali", n.º 2, y NICCOLÒ CASTIGLIONI, *Il linguaggio musicale*, Ricordi, Milán, 1959.

no hace más que reflejar, aunque sin saberlo, el orden de relaciones que se establece a otros niveles. En el momento en que un músico sospecha que la razón está de parte de Tristán e Isolda y no del Rey Marco, una inquietante intensidad cromática denuncia que una noción de orden musical y moral se está disolviendo en una tensión de nuevo tipo. Son dos ejemplos y valen como generalizaciones de un fenómeno bastante más difuminado, es evidente, pero sirven para confirmar el hecho de que *un artista actúa sobre el mundo sólo a través del modo de formar su propia obra*; y que, por consiguiente, cuando la música pone en tela de juicio un determinado sistema comunicativo, de hecho pone en tela de juicio una determinada visión del mundo.

¿Por qué la pone en tela de juicio? Porque, en realidad, la visión del mundo está ya de hecho cambiando en el ámbito de una cultura y el artista se da cuenta de que no puede aferrar un mundo de nuevo tipo con un sistema de relaciones formales que expresaba un mundo de otro tipo y que, por consiguiente, si se empeñara en seguir hablando en los viejos términos, llevaría a cabo un discurso ambiguo y deshonesto.

Por lo tanto realiza una revolución en el campo de las formas, ya que en cuanto artista piensa sólo «formando» y nada importa si, revolucionario en cuanto a las formas, en política él, como individuo biográfico, pueda ser un reaccionario o un conservador: en el momento en que sienta las bases de un nuevo modo de formar interviene en la modificación de una visión del mundo a todos los niveles, sea consciente de ello o no. Schönberg, en determinado momento de su carrera, logró expresar su indignación, su dolor por la barbarie nazi, en el *Superviviente de Varsovia*, y nos demuestra que la nueva música no es solamente un experimento a nivel de las formas, ya que nos ofrece al mismo tiempo la posibilidad de llevar a cabo discursos históricamente radicalizadísimos, de hablar al hombre de los problemas del hombre. Pero si años antes, sin saber que llegaría a cantar la protesta y la rebelión, no hubiera llevado a cabo su operación de renovamiento a nivel formal, no hubiera podido más tarde hablar como habló; si hubiera permanecido aferrado a la cómoda y acaramelada dialéctica de las crisis y los apaciguamientos que le proponía el sistema tonal ya esclerotizado en lugares comunes, no nos hubiera ofrecido el *Superviviente de Varsovia* sino el *Concierto de Varsovia*.

La diferencia entre Schönberg y Addinsel no ha de plantearse solamente —como es justo que se plantee en primer lugar— en términos de genialidad individual, sino también en términos de posibilidades formativas elaboradas por toda una cultura. La tonalidad no permitía a Addinsel llorar sobre los horrores de la guerra de una forma auténtica; demasiadas veces había expresado pasiones y contrastes convencionalizados; en otros términos, el sistema tonal se había «alienado a una situación histórica» y no podía por menos que arrojar violentamente, a quien lo utilizase, al ámbito de una sensibilidad y una moralidad, podríamos decir incluso de una metafísica, irremisiblemente inmersa en otro contexto cultural.

2. *Experimentalismo como «vanguardia»*

Cuanto hemos dicho justifica el acto del innovador que, reconociendo un lenguaje como alienado a una determinada situación histórica, rompe sus presupuestos intuyendo que a través de esta operación elige también de hecho una nueva situación humana. Pero, ¿cómo explicar la repetición de este gesto de rechazo en todo compositor, en toda obra, cómo justificar en definitiva que el acto excepcional de quien experimenta nuevos modos de hablar, en una medida radical capaz de plantear enormes problemas comunicativos que es necesario resolver, iba a convertirse al cabo de unos pocos años en una «costumbre del experimento», el experimento excepcional hecho regla, la *tabula rasa* reconstruida en cada comienzo de frase?

Creo que para entender el valor, el significado de esta decisión de «experimento» como «regla» puede ayudarnos la acepción que Rognoni da al término «experimental».

En el momento en que el arte se plantea como protesta en el seno de una sociedad, como ruptura, como mensaje dirigido al futuro, la sociedad trata de eludir este arte, que es la denuncia de una crisis, llamándolo «experimental». Definiéndolo así excluye que se trate de una operación que tenga algo que ver con el mundo en el que vivimos e insinúa que se trata simplemente de un experimento de laboratorio. En realidad una solución de este tipo sería de enorme eficacia: el artista rompe en el orden de las formas un orden teórico y social, pero su acción queda neutralizada:

es un químico, se insinúa, hace un trabajo de laboratorio, junta ácidos por pura curiosidad... Todo el modo de ver su obra queda deformado, su obra no será ya peligrosa para nadie. Pero una sociedad que se defiende puede elaborar muchos otros anticuerpos: y a esto precisamente alude Rognoni cuando denuncia el movimiento continuo por el que toda una organización social, considerando experimento de laboratorio cuanto ocurre a nivel del arte más comprometido, trata después de «aprovechar» los datos de laboratorio como cualquier industria haría con los químicos que están experimentando teóricamente nuevos productos, convirtiendo las investigaciones teóricas en aplicaciones prácticas que sacan provecho de los descubrimientos, pero bloquean en definitiva el impulso inventivo, su carácter de proyección hacia un futuro en devenir. Así es «experimental» toda actitud de investigación que haya de culminar en la «fabricación» de algo «vendible».

Cómo actúa este proceso es algo que pertenece a nuestra experiencia cotidiana y halla quizá su más ambigua y completa ejemplificación en el ámbito de las artes figurativas. La pintura experimental, por una parte, elabora análisis constructivos sobre la forma, que después una «estética industrial» traduce en formas de uso y consumo, en formas concretas, en máquinas de escribir, automóviles y batidoras, de las que pueden considerarse precursores, entre los antepasados, Mondrian y Arp; por otra parte, elabora investigaciones sobre la ruptura y destrucción de las formas y sobre la configuración de nuevos campos de posibilidad formal (lo informal, la pintura de acción, la pintura gestual, etc.); pero también en este caso la sociedad introduce estas investigaciones en una corriente de utilización haciéndolas objeto de comercio, de subasta, mercancía con precio fijo, apreciable no por los valores cognoscitivos que aporta a través de una lectura atenta de los valores formales, sino por el porcentaje de originalidad y por la cotización mercantil que de ésta se hace. El experimento estaba también en este caso destinado al consumo, por lo menos en el campo de la decoración y de la inversión de capitales.

Este estado de cosas produce una situación paradójica; porque si en un determinado punto de la evolución del arte contemporáneo la «vanguardia» aparecía como la lanza que realizaba una subversión del orden constituido, aunque fuera a nivel de las formas artísticas, hoy cabe legítimamente in-

sinuar que toda operación de vanguardia no sirve más que para alimentar un cierto orden constituido, el de una sociedad que contempla, a título de evasión, el comercio y el consumo domesticado de los productos de vanguardia. De esta forma el gesto formativo de protesta se convierte en experimentación de formas nuevas que han de entrar a formar parte de un circuito y precisamente por esto no puede dejar de suscitar un nuevo gesto que inmediatamente lo ponga en cuestión. En una especie de dialéctica entre formas nuevas y habituación de los consumidores a ellas, y entre forma y forma, la vanguardia no hace más que producir formas que apenas producidas ya no son de vanguardia y exigen un nuevo gesto de vanguardia: por consiguiente, la vanguardia resulta ser no la excepción sino la regla en la civilización artística contemporánea y por consiguiente aparece como la única forma posible y aceptable por la academia.⁴

3. *Los condicionamientos de la invención y del descubrimiento*

Ahora bien, la situación ha de ser admitida y afrontada en toda su contradictoriedad, pues sería puro masoquismo, una vez constatado el hecho, preconizar una muerte del arte o denunciar en él una crisis insuperable, retirándose a continuación al silencio o a la contemplación del propio vacío.⁵ Es cierto que todo gesto musical surge hoy como creación de un lenguaje absolutamente nuevo que trata, en el momento mismo en que surge, de establecer las condiciones de una nueva comunicabilidad, condiciones que inmediatamente quedarán destruidas por el próximo gesto, incluso del mismo autor (y de aquí el carácter paradójico del intento de determinar una notación para la música electrónica); y es cierto que esto ocurre porque el compositor, en el momento en que ensaya el nuevo gesto, lo hace porque se da cuenta de que la forma que se había iniciado con el gesto anterior está ya «gastada» y esto aun en el caso de que el

4. Cfr. sobre esta situación el informe de PAOLO CASTALDI, *La musica*, publicado en el *Almanacco Bompiani*, 1962.

5. Sobre este tipo de rechazo aristocrático remito a la polémica que planteo en el número 5 de «Menabò», en el ensayo *Del modo di formare come impegno sulla realtà*.

compositor no se dé cuenta de que ha contribuido a gastar la la tácita inmersión de aquella forma en un mercado neutralizante y pacificador. Pero si el compositor creyera poder abstraerse a este condicionamiento de la situación le ocurriría como al que rechaza la relación con la máquina porque la considera alienante en vez de tratar de establecer esta relación en la medida más crítica posible; y retirándose, en un rechazo de tipo orientalizante —como le ocurre al *beatnik*— en el fondo expresaría una forma de alienación mucho más grave, porque negándose a aceptar una situación ineliminable del hombre contemporáneo, en realidad la deja persistir tal como se manifiesta, y no trabaja para hacerla más humana, libre y consciente.

En este caso la única solución posible no es teorizable, porque es concreta, histórica: en realidad desde que el mundo es mundo todo nuevo gesto formativo, toda forma que se abría a una nueva visión del mundo, apenas surgía, estimulaba la aparición de «imitaciones», de gestos que daban origen a formas análogas, pero privadas de la carga y de la energía de la forma originaria. Toda revolución, en arte (y no sólo en arte), ha sido engendradora de academias. Si hoy nos damos cuenta de ello con tanta lucidez es porque se ha acelerado la dinámica de sucesión de las soluciones formales.

Resulta, por consiguiente, inevitable que la creación de una nueva forma halle siempre el grupo humano dispuesto a neutralizar, incluso inconscientemente, la idea creadora y a introducirla en un juego de reproducciones y adaptaciones, reduciendo lo que era un «ejemplo» a un simple «molde». Pero por neutralizado que esté, si un modelo formal ha logrado verdaderamente prescindir de todos los hábitos formativos anteriores y ofrecernos un nuevo modo de comprender las posibilidades de la «experiencia» originaria a través de una nueva organización formal, esta lección actúa en el centro mismo de la sensibilidad colectiva, impregna toda una cultura, por muchas neutralizaciones que implique la mecánica natural de la recepción y la adecuación. Recuerdo un episodio, pura anécdota, que me parece, sin embargo, muy significativa: acompañaba a un amigo mío, músico, el cual, por motivos puramente económicos, había accedido a preparar una especie de «son et lumière» en el parque de una villa para una fiesta de noche. El parque era magnífico, la fiesta inútilmente, enfáticamente brillante y fastuosa, en los límites de lo tolerable. Irritado por tener que colaborar en

aquel gesto de ostentación el músico se había vengado o, al menos, así lo creía él: y en el momento en que la fiesta debía alcanzar su punto más alegre y desenfadado, mientras los invitados vagaban por los jardines después de haber saqueado un *buffet* pantagruélico, de los micrófonos escondidos entre los árboles y arbustos surgieron, envolventes y persuasivas, las notas de la sinfonía K 550 de Mozart. Personalmente no conozco una música más sutilmente trágica, desesperada, inquietante: y el músico disfrutaba su farsa, el hecho de que el anfitrión aceptara como música de salón aquella que en cambio constituía, al menos a nivel de los valores musicales, un maligno atentado a la fastuosidad de la ocasión. Pero recuerdo que mi primera reacción fue de enojo ante la cortada moral que el músico se había procurado con poco esfuerzo: porque, gozaba alegremente mientras se comían pasteles y se bebía champán, aquella música quedaba verdaderamente neutralizada, desprovista de toda eficacia, se convertía en fenómeno de música de salón porque como tal era consumida por un público distraído. Era verdaderamente una vanguardia hecha academia.

Sólo después comprendí que no tenía derecho a pensar así porque, junto con mi amigo músico, condenaba también a Mozart, que en el fondo, músico de corte por aquel entonces, había aceptado el sufrir los mismos condicionamientos y correr con los mismos riesgos, confiando en el hecho de que, si su forma implicaba algo, este algo, en un modo u otro, influiría también sobre un público que, consumiéndolo con otras intenciones, lo negaba.

En las notas de la 550 se hallaban de hecho las premisas para un consumo plenamente consciente que pusiera en evidencia sus posibilidades trágicas, su despertar inquietudes. No podía ni debía excluir que entre el centenar de personas presentes en el parque no hubiera alguna que de repente, se sintiera simplemente estimulada por el modo menor, se aclara una situación de afinidad con el fragmento musical y desde aquel momento, a través de él, viese de forma distinta todo, los árboles, la fiesta, su misma presencia allí. Atención, no nos referimos a un simple efecto emotivo producido por un fragmento musical: se trata del hecho de que una obra de arte manifiesta en su estructura una visión del mundo. En el momento en que esta obra entra en un circuito de consumo la actitud equívoca con que es consumida puede neutralizar su claridad y su capacidad manifestativas, pero ella,

como posibilidad formal de comunicar una visión del mundo, sigue existiendo, se propone a su público, sólo espera un acto de consciencia, un minuto de atención, una lectura en transparencia, una intencionalidad apropiada, en definitiva. En la medida en que se organiza de forma perfecta y vigorosa, en la medida en que es verdadera y totalmente una «forma», pronto o tarde termina substrayéndose a las dispersiones y formas de consumos que la asedian por doquier.

Si el grupo humano que rodea al artista tiene el poder de ocultar el significado de su obra, el artista no puede permitir el chantaje de quienes le cercan y renunciar a proseguir su razonamiento al único nivel que, como artista, le está permitido, el de las formas: debe seguir planteando las premisas de una nueva educación de la sensibilidad, de una renovación de las relaciones perceptivas, de una revisión, a través del consumo de la obra, de nuestro modo de establecer relaciones con el mundo.

El crítico de la alienación del artista contemporáneo podría observar con preocupación el hecho de que la obra que rompe viejas o nuevas convenciones sea a su vez inmediatamente convencionalizada a través de la ejecución oficial, el premio mundano, la promoción académica; pero la mayoría de las veces la reacción del crítico se complica con una especie de neurosis moral por la cual —horrorizado ante el pecado, como todo moralista— trata de matar en él y en los demás no el pecador sino al hombre natural, olvidando que la santidad no se alcanza negando la carne, sino a través de una asunción virtuosa de la condición carnal, una asunción hecha de consciencia, dominio crítico y —en cierta medida— consciencia de lo trágico.

No siempre la alienación del artista se identifica con la alienación de su arte: no puedo olvidar cómo, hace meses, en una revista política dirigida por un miembro del parlamento bastante autorizado (y autoritario), un artículo ingenuo, pero involuntariamente agudo acusaba a la música electrónica de «marxismo». Ingenuo, sin duda alguna: ¿marxista la música electrónica que no se preocupa de lo «típico», que no hace discursos comprometidos, que no canta la revolución, que actúa a nivel de la más pura realidad sonora aparentemente al margen de la realidad histórica, la música electrónica que muchas veces los marxistas califican de reaccionaria? Ingenuo, por consiguiente, porque planteaba el problema de for-

ma inculta y vulgar y, sobre todo, porque —con una buena dosis de fanatismo— calificaba con el término de «marxista» algo que se define de una forma mucho más difusa. Pero agudo, sin duda, con la agudeza visionaria del hombre aterrado, con el carácter profético del moribundo: porque confusamente adivinaba que esta música puede muy bien ser premiada por jurados oficiales y consumida de forma mercantil; desde el momento mismo en que pone en tela de juicio las premisas sobre las que se basa, desde el momento mismo en que nos pone en contacto con una realidad «vivi-da» que los sistemas tradicionales habían esclerotizado en forma de convención, desde el momento mismo en que nos obliga a una gimnasia perceptiva que no nos permitirá nunca, nunca más, al menos a nivel del arte, utilizar ideas adquiridas, esquemas homologados, dogmas de la inteligencia y reflejos condicionados, desde ese mismo momento esta música participa en la renovación de nuestra relación con el mundo. A nivel del placer estético; pero a través de este nivel nos va acercando a una nueva visión en otros sectores, seamos conscientes de ello o no.

El arte dice siempre algo sobre el mundo en el que vivimos, aunque no hable de temas históricos o sociológicos; de esto, confusamente, se da cuenta el asustado articulista: y denuncia en la música nueva un acto de subversión, algo que pone en tela de juicio un mundo al que él se aferra con todas sus fuerzas. ¿La música electrónica contribuye a un cambio del horizonte cultural y social?, entonces debe ser «comunista».

En resumidas cuentas el más marxista de todos era precisamente él, que identificaba instintivamente el marxismo con el movimiento hacia el futuro, simplemente. No es necesario que el lector se muestre de acuerdo con el inconsciente marxismo de nuestro articulista; lo que nos interesa es el testimonio indirecto. Por otra parte, ya nos lo había enseñado Hitler: cuando un determinado arte es denunciado como degenerado se afirma implícitamente que tal arte está planteando posibilidades de las que cualquier sistema cerrado, como una dictadura, debe desconfiar.

4. Prefacio a una situación dialéctica

Sin embargo, nada de esto debe tranquilizarnos. Subsiste una tensión, y de nada sirve que una operación artística implique algo a nivel de las formas si de hecho un cierto condicionamiento social amenaza continuamente con confundir la invención con la afectación, la rebeldía con el consumo, lo experimental como replanteamiento del saber anterior con lo experimental como preparación de laboratorio para un producto industrial. Ninguna teoría puede salvar el contraste: ha de conformarse con una descripción del fenómeno que saque a la luz su carácter dialéctico.

Todo lo que hemos dicho nos ha permitido adivinar la existencia de distintos nudos dialécticos que ningún razonamiento teórico podrá eludir.

Tratemos de localizarlos.

1. Una dialéctica típica de la historia del arte *entre las formas tradicionales y las formas nuevas*, por la cual, generalmente, la innovación que el arte promueve a nivel de las formas precede siempre a las revoluciones que más tarde se manifestarán a otros niveles culturales y sociales. La pintura renacentista entreve una nueva concepción del espacio previa a la astronomía, la estructura semántica del *Finnegans Wake* de Joyce nos ofrece una imagen de situaciones que sólo la ciencia posterior sabrá configurar a nivel de hipótesis cosmológica o descripción microfísica.

2. Esto entraña, por consiguiente, *una dialéctica entre investigación experimental y comunicación estética*. El artista, más o menos conscientemente, sabe que el trabajo que realiza sobre las formas, si es auténtico, será verificado por otras transformaciones históricas que sus estructuraciones formales prefiguraban. Y sin embargo, siempre se hallará ante el problema de la comunicabilidad de una renovación del modo de pensar que se está manifestando a través del arte, pero que se enfrenta con un público todavía desprevenido, que puede subestimar el alcance de la innovación; y Vlad apunta que sería prudente, por parte del artista, no utilizar sus nuevos y asombrosos descubrimientos antes de que se hallen maduras las correspondientes correlaciones interiores y las situaciones espirituales objetivas. Pero es también cierto que las correlaciones interiores y las situaciones espirituales son precisamente promovidas por el arte que

empieza dejando adivinar una situación cognoscitiva y moral que ha de llegar.

3. Por otra parte el arte no es siempre un anticipo de la evolución de la cultura: y a menudo se limita a dar una forma comunicable a intuiciones y premisas que la ciencia ha planteado ya por su propia cuenta. Así ocurre con las relaciones que en algún otro lugar hemos creído adivinar entre las nuevas formas «abiertas» y las adquisiciones de las metodologías científicas contemporáneas, o entre las propuestas del arte y una determinada situación de la psicología y de la lógica.⁶ En otros casos se trata precisamente de la función directamente preparatoria que el experimento científico desempeña sobre las posibilidades ofrecidas al compositor (véase la referencia de Vlad al profesor Hiller). Se establece, por consiguiente, a este nivel *una dialéctica entre el carácter experimental de las ciencias y el carácter experimental del arte*, entendiendo en este sentido «experimental» como condición de un arte que trata de anticipar nuevas situaciones culturales.

4. De todo esto se deduce que, aun intentando plantearse como comunicante, el arte busca una renovación de los esquemas perceptivos e intelectivos, lo que produce *una dialéctica entre la ruptura de los hábitos perceptivos y el intento de hacer asequibles los nuevos esquemas*, en cuyo intento se inserta también, y en este caso con una función positiva, esa actividad de comercialización que la sociedad lleva a cabo para neutralizar el efecto de choque de las nuevas formas.

5. De aquí *una dialéctica entre revolución y academia, invención e imitación*, oposición a una cultura y a una sociedad y penetración en el ámbito de ésta.

6. Pero en el seno de esta dialéctica, y a pesar de ella, se lleva a cabo *una dialéctica entre situación real y «reflejo» de ésta a través de las formas*, por lo cual, aunque vendidas y premiadas, las obras que reflejan de hecho en su estructura una situación de crisis de la situación en que vivimos, desempeñan una función de educación, instrumento y denuncia.

7. Por otra parte las formas del arte contemporáneo no son solamente manifestación de una crisis, sino que resultan también prefiguraciones de nuevas posibilidades cognoscitivas. Existe *una dialéctica entre la nueva forma que el mun-*

6. Todo este razonamiento, como gran parte del razonamiento de las páginas anteriores, presupondría una serie de justificaciones para las que sólo puedo permitirme remitir al lector a mi volumen *Obra abierta*, cit.

do va asumiendo a la luz de las nuevas metodologías científicas y las formas que el arte propone, confirmando siempre la claridad de organizaciones estructurales a esos modos de ver la realidad que las ciencias o la filosofía nos permiten adivinar como una finalidad que hay que alcanzar.

Se trata de una serie de situaciones dialécticas a nivel estético, teórico, sociológico, histórico y moral que hacen difícil la simplificación y al mismo tiempo desaconsejan el considerar el problema desde un único punto de vista y definir con excesiva facilidad, con optimismo o con pesimismo, la situación del artista y, por consiguiente, del músico contemporáneo en su enfrentamiento con las nuevas formas.

Es una situación que me parece típica del hombre contemporáneo que vive en un universo cultural en el que los distintos niveles se desarrollan de acuerdo con leyes autónomas y a menudo en tiempos distintos, por lo que no debe constituir motivo de escándalo la situación típica del artista que, progresista en arte, en la vida se desentiende de cualquier compromiso con el mundo en que vive (Joyce, por ejemplo) o la situación en virtud de la cual la evolución de un determinado razonamiento formal entraña necesariamente, fatalmente, a largo plazo, una acción modificadora y progresiva sobre el contexto cultural social, pero en el momento en que se hace el razonamiento no puede dejar de ser un razonamiento para la «élite», consumible por una «élite», por consiguiente aristocrático y, en ocasiones, incluso «reaccionario» en el sentido de que distrae de otro tipo de razonamientos más insertos en la realidad histórica.

La moralidad, la fuerza del artista, se mide en el acto con que, en cada situación, elige su solución, aceptando el juicio de la historia. Puede ser Joyce, quien elige el desinteresarse de cuanto ocurre a su alrededor (la guerra, los campos de concentración, la lucha entre dos concepciones del hombre), porque «sabe» que está elaborando un lenguaje capaz de representar el mundo en el que viviremos algún día. O puede ser la opción de Brecht que, temiendo que hablar de los árboles pueda constituir un delito, decide en cambio denunciar los horrores del mundo en que vive. Pero Brecht lo hace utilizando un lenguaje sobre el que otros habían trabajado antes que él para librarlo de los compromisos con una cultura que es necesario rechazar, y Joyce trabaja a nivel lingüístico porque probablemente él, compromete

tido, no hubiera podido ofrecernos nada original, mientras que a nivel de los descubrimientos lingüísticos estaba asumiendo su propia misión frente al futuro y estaba preparando medios más dúctiles para el conocimiento del mundo en que vivimos.

¿Entonces? ¿Tenía razón el Galileo de Brecht al aceptar el compromiso con la Inquisición para poder proseguir sus estudios, sin los cuales hoy no seríamos lo que somos, o debía dar testimonio de su fe científica hasta el fondo, a costa de su vida, porque si nadie hubiera llegado a tanto hoy no seríamos lo que somos? Ni el mismo Brecht, al final de su drama, quiere darnos una respuesta. La «ambigüedad», la condición de quien elige, es la configuración moral de toda situación cuando en ella se realiza esa condición positiva que es la tensión dialéctica.

Por ello, al terminar esta exposición (exposición que sirve de remate a un intercambio de ideas entre hombres de música) no debemos pedir a quien no practica la música una respuesta que sólo el músico puede darnos a través de sus obras concretas. Así pues, lo que debía ser una conclusión se presenta como Prefacio.

1962

Dos hipótesis sobre la muerte del arte

*Estamos próximos a despertar
cuando soñamos que soñamos*

NOVALIS

La mayor parte de las descripciones-interpretaciones de las obras y de los movimientos del arte contemporáneo dan la impresión de moverse más en el ámbito de la justificación histórica, de la determinación de la poética aplicada o de los modelos operativos, que en el ámbito de la valoración estética (que exige un esquema axiológico y una «opción» crítica, que se expresa en los juicios de «feo» o «bello», «poesía» o «no poesía», «arte» o «no arte» o —en los casos de una mayor agudeza— en la determinación de «logrado» o «no logrado» con respecto a la poética aplicada).

Esta impresión —que algunos denuncian como maliciosa sospecha, o con preocupada extrañeza— es advertida *pour cause*: y cabría preguntarse por qué, entre aquéllos que la sienten como un hecho negativo, hay tan pocos que la denuncian y, entre aquéllos que no tendrían motivo para preocuparse por tal hecho, tan pocos tienen el valor de explicarla y teorizarla.

Se nos plantea, pues, en primer lugar una pregunta: ¿esta situación se debe a una opción metodológica de quien se

pone a reflexionar hoy sobre el arte o depende de las características de esa *idea del arte* que se configura en las obras examinadas?

Vamos a presentar un primer ejemplo: quien escribe estas líneas es culpable de esa acción que muchos defensores de una actitud crítica «axiológica» han censurado: ha tratado de describir ciertos fenómenos del arte contemporáneo desde el punto de vista de las intenciones que presidían la operación artística (desde el punto de vista de las poéticas) y de las razones históricas que ilustraban estas intenciones. Es decir, se ha preguntado de acuerdo con qué concepción de la obra de arte se mueve la mayor parte de los artistas actuales, en qué medida esta concepción deriva de un desarrollo de la consciencia estética moderna, de qué modo estas intenciones se concretan en modelos operativos y, por consiguiente, en estructuras formales. La noción de «obra abierta» ha sido aceptada como la más útil para explicar estos fenómenos y como tal ha sido propuesta. Es evidente que una tal opción metodológica excluía la valoración crítica de las obras descritas: se sobreentendía que al metodólogo no podía importarle el hecho de que se tratara de obras de arte conseguidas, porque su razonamiento no era un razonamiento de crítico literario, figurativo o musical, sino de historiador de la cultura: los proyectos operativos —y las obras como ejemplo de proyectos realizados, más o menos eficazmente, a menudo como ejemplo de modelo operativo reflejado en toda su transparencia, a pesar de no ser una obra conseguida— se veían en este contexto como fenómenos capaces de explicarnos ciertos aspectos de la cultura contemporánea. La crítica no tenía nada que ver. Y, por consiguiente, quien ha acusado a este tipo de investigación de no aceptar el riesgo de una discriminación axiológica entre obra válida y obra no válida en el fondo exigía al historiador de las poéticas algo que se le exigía al crítico. Como si se propusiera un análisis histórico sobre las consecuencias del atentado de Sarajevo (tratando de comprender cómo aquel acontecimiento originó o constituyó el pretexto para importantes movimientos históricos, la entrada en guerra de los aliados contra los Imperios Centrales, la comprobación de las condiciones favorables para el estallido de la revolución rusa, etc.) y a alguien se le ocurriera preguntar si el gesto del autor del atentado había sido «moral»: introduciendo de este modo una valoración de orden ético, perfectamente justificada en otro ámbito, pero

sin sentido en aquel contexto, inútil para la finalidad perseguida de un correcto análisis histórico de las causas y de los efectos, más adecuada para un tratado contrarreformista acerca de la licitud del tiranicidio o para una discusión sobre el maquiavelismo en política.¹ Y no obstante la objeción no era del todo infundada: porque es natural que el historiador que describe un período elija como elementos de su propia demostración los acontecimientos que de un modo u otro han tenido importancia; y que, por consiguiente, el historiador de la cultura que aventura una descripción de los movimientos artísticos de su propia época se vea impulsado a hablar de aquellos fenómenos de arte que, siempre interesándole desde el punto de vista de la poética explícita o implícita, se hayan al mismo tiempo concretado en obras que hayan despertado en cierto modo su aprobación, de lo contrario no hubiera puesto atención en ellas o no hubiera logrado ocultar, mientras hablaba, la irritación, el disgusto, el aburrimiento que tales obras provocaban en él. Sin embargo, si el historiador de la cultura hubiera decidido adentrarse en una exposición críticamente comprometida, ¿hubiera aplicado las categorías de «bello» o «feo», de «poesía», o «no poesía», o bien sólo hubiera logrado replantear el razonamiento anterior, la descripción de los modelos estructurales y de las intenciones de poética que expresan? Más aún: es obvio que un análisis histórico de las poéticas puede llevarse correctamente a cabo incluso referido al siglo XIV o al siglo de Pericles, distinguiendo con una cierta dosis de rigor (nunca completa, quizá), entre juicio crítico y análisis estructural. Pero a propósito de los fenómenos más llamativos del arte contemporáneo, ¿es posible un juicio crítico que no se convierta en análisis estructural, hasta el punto de que la valoración en terminos axiológicos resulte superflua?

Lo cual significaría, en definitiva: el hacer un discurso descriptivo (lo que algunos llamarían discurso «fenomenoló-

1. De las varias objeciones presentadas a este respecto la más seria y mejor estructurada que conozco es la formulada en la nota introductiva de la redacción aparecida en el núm. 2 de "Questo e altro": donde se da por buena la descripción de los procedimientos operativos del arte actual, pero se advierte con malicia cómo, en efecto, el historiador fracasa cuando quiere convertirse en "lector" (es decir, en crítico, degustador, juez del hecho artístico concreto); y si los redactores de "Questo e altro" no son capaces de reconocer que en el ámbito de tales descripciones los intentos de lectura son accidentales y no programados como tales, habría que responderles como sugiere Lamberto Pignotti en la página 64 de la misma revista: "Pero, en definitiva, ¿qué pretendéis de un caballo?"

gico», sin que el término se entienda en su acepción más estrictamente husserliana) ¿depende de una libre opción metodológica o se hace necesario por la situación del arte contemporáneo? Y, por consiguiente, el substituir el juicio sobre el valor estético por la descripción y justificación de una poética, ¿depende del hecho de que quien habla quiere presentarse como analista de las poéticas o del hecho de que las obras de arte de las que hablas *sólo pueden entenderse como ejemplos de una poética*, y en esto reside toda su validez?

Este razonamiento nos está llevando a conclusiones que indudablemente preocuparán a quien las preste atención. Que toda obra de arte expresa concretamente una poética y que para comprender la obra es necesario comprender la poética que la orienta esto nadie parece ponerlo en duda; las incomprendiones del carácter poético del *Paraíso* de Dante derivan precisamente de una especie de miopía cultural en virtud de la cual se consideraba «no poesía» y simple «estructura» a un edificio teológico que sin embargo, de acuerdo con la poética del artista medieval, constituía la esencia más viva de la obra y la base de su más profundo carácter estético; quien haya leído interpretaciones del *Paraíso* como las de Giovanni Getto habrá aprendido a saborear el tercer canto mejor que quien jugara a entresacar las perlas «poéticas» que en él afloran, como el sabor de fresco de los beatos que juntan las manos. Pero es igualmente cierto que en el arte contemporáneo, desde el romanticismo hasta nuestros días, el problema de la poética nunca se ha disuelto simplemente en el de la obra hecha y acabada, sino que la obra se ha propuesto como un intento de formular una poética, problema de poética, a menudo tratado de poética bajo forma de obra. La «poesía de la poesía», la «poesía sobre el hacer poesía», la «poesía al cuadrado» son ejemplos de esta actitud; Mallarmé hace poesía para discutir acerca de la posibilidad de la poesía y las posibilidades de una poesía de la poesía; el *Finnegans Wake*, se ha dicho, no es más que su propia poética; un cuadro cubista es un discurso acerca de las posibilidades de un nuevo espacio pictórico, una obra de Oldenburg es un discurso acerca de la estupidez de hacer arte en un sentido tradicional, una opción entre el mundo del *hacer* artístico y el del *actuar* ético, la protesta y el mensaje (aceptable o no) de salvación. No merece la pena multiplicar aquí los ejemplos y todo el mundo podrá hallar los que quiera, porque no hemos dicho nada nuevo.

Nueva es, en cambio, la intensidad y la decisión con que debemos afrontar las últimas consecuencias de esta actitud del arte contemporáneo. Si la obra de arte se convierte cada vez más en enunciación concreta de una poética (y de todos los problemas teóricos que inevitablemente una poética entraña, más o menos conscientemente, y que implican una visión del mundo, una noción de la función del arte, una idea de la comunicación entre hombres, etc.) y si el primer razonamiento que surge espontáneamente a propósito de una obra de arte contemporáneo es precisamente el de la determinación de las intenciones que expresa, la descripción de los modelos operativos llevados a la práctica y de las estructuras a que han dado origen (estructuras que pueden también reducirse a un «modelo» y, por consiguiente, a una abstracción, desde el momento mismo en que es posible describirlas y explicarlas), ¿no agotará acaso este discurso todo lo que puede decirse acerca de la obra? ¿Merecerá todavía la pena hablar, no digo ya de obra «bella» o «fea», sino incluso de obra conseguida o no, dado que *el carácter de obra conseguida debiera reconocerse entonces en la medida en que dicha obra ha sabido expresar el problema de poética que pretendía de hecho resolver?*

1. *Primera hipótesis: la muerte del arte*

Ocurre frente a ciertos ejemplos del arte contemporáneo que —una vez entendido lo que la obra quería decir (la situación estructural que quería realizar, por ejemplo una nueva organización del tiempo narrativo, una nueva subdivisión del espacio, una cierta relación entre lector y autor, entre intérprete y texto, etc.) y una vez que se ha entendido gracias a las declaraciones preliminares del autor o al ensayo crítico que sirve de introducción a la obra —no quedan ya ganas de leer la obra y se tiene la impresión de que aquella nos ha dado ya todo lo que tenía que darnos— más aún, que la lectura, visión o audición de la obra pueden en el fondo desilusionarnos, dándonos menos de lo que su abstracta concepción nos prometía y, dentro de sus límites, nos daba.

El autor de estas líneas ha tenido en las manos la *Composition n.º 1* de Max Saporta: ha comprendido cuál era el mecanismo del libro y qué visión de la vida suponía en el fondo (y qué visión de la literatura, naturalmente). A partir

de ese momento no ha sentido ya ningún interés por leer cada una de las páginas de este libro, descomponible e intercambiables hasta el infinito (o casi): en realidad la obra de Saporta se agotaba en su propia idea constructiva. Es posible que en alguna determinada página hubieran podido hallarse fragmentos de intensa «poesía», pero esto sería un simple accidente en la obra. Si la obra tenía alguna validez, ésta sería en términos de idea constructiva: el fenómeno artístico propiamente dicho debía consistir en esta concepción del libro que no relata una historia sino todas las historias, de acuerdo con ciertas líneas directrices que el autor fijaba. De qué historias se trataba, esto ya no tenía ninguna importancia. Desgraciadamente ni siquiera tenía interés la idea constructiva, porque consistía en la pura mecanización de soluciones poéticas ya realizadas, y con mayor vigor, en la narrativa contemporánea; y por este motivo el ejemplo de Saporta es válido sólo como caso límite, pero como tal es significativo.

No es necesaria la provocación de Saporta para llegar a conclusiones de este tipo: pensemos cuánto más fructuosas y significativas resultaban, en el fondo, ciertas antologías críticas de una obra como el *Finnegans Wake* que su lectura directa; y como, en ciertas obras cinematográficas, resulta más persuasivo el «relato» del film, la descripción de los criterios con que ha sido construido, que una «visión» directa de la obra; o bien como el contacto directo con algunas de estas obras a menudo resulta decepcionante, torpe, y el verdadero «goce», el «placer» de la obra se alcanza cuando ha sido *racionalizada* (transformada en conceptos) y se ha comprendido el problema de poética que aquélla quería llevar a la práctica. En ocasiones la pregunta ingenua del espectador desprevenido frente a un cuadro abstracto («pero, ¿qué significa?»), pregunta que parece no tener nada que ver con la estética, con la crítica, con la historia de las poéticas, nos permite tocar con las manos un problema importante: el espectador ingenuo pregunta qué quiere decir el autor del cuadro porque si no lo sabe no logra «disfrutar» del cuadro; cuando se le ha explicado en cincuenta casos sobre cien responde que ahora ha comprendido y que empieza a valorar la obra. ¿Valora la obra o su racionalización? En cualquier caso su proceso crítico nos ha demostrado, aunque no era necesario, que en el arte moderno el problema de la poética ha prevalecido sobre el problema de la obra en cuanto

cosa realizada y concreta; ¿el modo de hacer resulta más importante que la realización, la forma es gozada en calidad de ejemplo de un modo de formar?³

Si estas observaciones corresponden a la realidad, y si pueden aplicarse, aunque sea en distinto grado, a todos los productos del arte contemporáneo, entonces nos veremos obligados a admitir que en este contexto histórico el placer estético ha ido poco a poco transformando su propia naturaleza y sus propias condiciones, y se ha convertido, de placer de carácter emotivo e intuitivo que era en un principio, en placer de *carácter intelectual*. Se trata de una hipótesis. Pero si fuera cierta no debería arrastrarnos a un estado de docta desesperación: en el fondo, el lector medieval, ¿no hacía consistir su propio placer en un ejercicio de la inteligencia que descubría bajo los velos de extraños versos las referencias reales de un discurso de figuras? ¿Y no lograba también teñir de emoción el proceso de la comprensión intelectual de las figuras? La idea del arte ha experimentado con el transcurso de los siglos diversas modificaciones, la concepción de un placer estético en el que el destello de la intuición y la vibración del sentimiento son estimulados por la imagen a-lógica en la que se ven expresados constituye una concepción claramente fechable, históricamente determinable, relativa a una serie de «modelos de cultura» muy concretos y como tal ha de considerarse, aunque por casualidad nos encontremos dentro de un universo cultural en el que todavía mantiene una cierta fuerza.

Pero si es cierto que toda la estética contemporánea cuan-

2. Para comprobar este hecho hace tiempo que tenemos idea, Nanni Balestrini y yo, de escribir una "descripción de siete poesías perdidas o nunca escritas", descripción precisa, cuidada, con todas sus características precisadas y explicadas, la estructura del verso, el juego de los espacios, el tipo de palabras usadas, la puntuación, los paréntesis (los paréntesis, naturalmente); y después añadiríamos un ensayo crítico que explicara el significado de aquellas poesías, cómo y de qué forma su estructura era tan importante que no merecía la pena, una vez descrita, escribir las poesías. No se trataba de un juego. Todo lo contrario, se trataba de una idea tan seria y rica en consecuencias que inmediatamente hacía inútil el proyecto de escribir la descripción de las poesías y el ensayo: dado que la idea de una obra de este tipo era ya más significativa e interesante que la obra en sí. A partir de allí hubiera comenzado un círculo que nunca hubiera terminado, si no hubiéramos salido de él precisamente escribiendo este ensayo, que aunque constituye una descripción y fundamentación de esta situación circular se halla con respecto a ella en una relación de metalenguaje a lenguaje. Y he aquí que el ensayo escapa al in-mundo sorites espiraliforme que se hubiera planteado, y escapa del mismo modo que la frase de Novalis, citada al principio, no forma parte de la vida onírica. En resumen, el presente ensayo nace del escalofrío de terror experimentado al imaginar un juego semejante.

do hablaba de Arte se refería a esta concepción, fenómenos como el que hemos descrito, y en torno a los cuales estamos hipotetizando, significan claramente el ocaso del arte: se presentan como ejemplos concretos de una «muerte del arte» actual.

No podemos pasar por alto aquí las cosas que a este respecto decía Piero Raffa en su artículo *Anticipazioni sulla «morte dell'arte»* publicado en *Nuove prospettive della pittura italiana*:³ «La vanguardia es una astucia de la historia para llevar a cabo la «muerte del arte», es decir, el paso del arte de la función cultural que tuvo en el pasado a una función cultural nueva. Utilizo una metáfora («astucia de la historia») para expresar este concepto pero es de todos sabido que ciertas ideologías de vanguardia son explícitamente conscientes del proceso y lo convierten concretamente en eje de su programa... Este cambio se manifiesta en la consciencia artística con un exceso de reflexión racional frente a la capacidad de creación y placer artístico propiamente dicho... El hacer artístico exige una consciencia crítica cada vez mayor, lo que equivale a decir ideologización cada vez más marcada del producto... de ahí la desproporción paradójica existente entre lo que las obras dicen en realidad y el *surplus* de doctrina que las justifica».⁴

Estamos de acuerdo en que toda esta serie de fenómenos puede resumirse, por razones de comodidad descriptiva, bajo el epígrafe de «muerte del arte». El problema es ahora saber si esta noción ha de entenderse en el sentido de un apresurado hegelianismo, como morir del arte en la filosofía, o si no se nos abre aquí el camino para una reflexión más matizada; y un ejemplo de este tipo de reflexión, a nivel de las categorías filosóficas, no del análisis concreto de los diversos fenómenos de poética, nos parece hallar en el ensayo *La questione della «morte dell'arte» e la genesi della moderna*

3. Ediciones Alfa, Bolonia, 1962.

4. En este caso nos gustaría hacer una corrección a Raffa en este sentido: más que hablar de las obras, por un lado, y, por el otro, del *surplus* de doctrina que las justifica, podría hablarse, refiriéndose a las obras más conseguidas, de ellas mismas como comunicación doctrinaria, enorme justificación de sí mismas, *surplus* de sí mismas. En este sentido no coincidiríamos con Raffa cuando dice que al verificarse los fenómenos descritos el arte no tiene ya nada que ver con el conocimiento. Dentro de los límites en que el arte tiene que ver con el conocimiento considero que el arte contemporáneo acentúa esta característica, a no ser que Raffa se refiera al «conocimiento» como intuición profunda y reveladora; y en ese caso este arte no ayudaría ya a nadie a conocer.

idea di artisticità con que Dino Formaggio da comienzo a su obra *L'idea di artisticità*.⁵

Muestra Formaggio cómo los elementos que hemos estudiado en las páginas anteriores, la formación de una *poesía de la poesía* y de la consciencia crítica de tal fenómeno, habían aparecido ya en Schiller, Novalis y Hegel, por no citar a Hölderlin; y el atento análisis que Formaggio dedica a estos autores y a la evolución del concepto de «muerte del arte» tiende a demostrar que sería demasiado simplista pensar en «el fin histórico del arte», que habrá que pensar —como Hegel pensaba— en el fin «de una determinada forma del arte», la evolución de una noción de arte a través de un desarrollo histórico en modos siempre distintos, de forma que la aparición de una nueva idea de arte resulte como la negación de la idea válida en una cultura precedente (lo cual permite a Formaggio entender la estética como la fundamentación de este carácter dialéctico de la noción de arte y dejar la pregunta «qué es el arte» al continuo diálogo de las poéticas y no al discurso básico de la estética). Que el siglo XIX idealista era ya consciente de ese proceso y advertía los gérmenes de la situación que acabamos de describir, pero no como gérmenes de muerte, sino como gérmenes de una nueva situación surgida de una negación dialéctica, lo demuestra a maravilla, a nuestro entender, esa página de De Sanctis que reproduce Formaggio: «Es inútil lamentarse acerca del estado del arte o pretender esto o aquello; la ciencia se ha infiltrado en la poesía y no podemos apartarla de ella, porque esto responde a las actuales condiciones del espíritu humano. No podemos volver la mirada a una cosa, por bella que sea, sin que pronto, entre nuestra admiración, se introduzca un —¿Es razonable?— y ya estamos a toda vela en medio de la crítica y de la ciencia. Queremos no sólo gozar sino ser conscientes de nuestro gozo, no solo sentir, sino entender. La poesía pura hoy es tan imposible como la pura fe; pues, del mismo modo que no podemos hablar de religión sin sentirnos asediados por un molestísimo —¿Y si no fuese cierto?— así tampoco sentimos sin filosofar sobre nuestros sentimientos y no vemos sin explicar nuestra visión. Los que se meten con Goethe, Schiller, Byron y Leopardi, porque hacen, como ellos dicen, «metafísica en verso», se me asemejan a esos sacerdotes que se enfurecen contra la filosofía y la razón y repiten a

5. Ceschina, Milán, 1962.

coro: «Fe, fe». ¡Ay! La fe ha desaparecido; la **poesía ha muerto**. O, mejor dicho, la fe y la poesía son **inmortales; lo que ha desaparecido es una especial manera suya de ser. La fe hoy brota de la convicción, la poesía de la meditación: no han muerto, se han transformado**».⁶

Es cierto que la situación a que se refiere **De Sanctis** no es la presente; pero aparte de que en ella se **encerraban** ya, a nuestro parecer, los primeros elementos de desarrollo de la situación presente, lo que de verdad interesa es la confianza dialéctica con que el gran crítico aceptaba con serenidad que entrara triunfalmente en crisis una noción del arte que hasta su época se consideraba como la única posible; confianza que hoy debería ser la nuestra, aunque el panorama aparezca dudoso e inseguro. Confianza que, a un nivel filosófico, manifiesta Formaggio cuando sitúa en la base de su idea de artisticidad precisamente la concepción hegeliana de una «muerte dialéctica de ciertas figuras de la conciencia *dentro* del actuar artístico y estético y por consiguiente su perenne transmutarse y regenerarse en la autoconsciencia progresiva»; por lo cual observa de buen grado cómo un movimiento de «mortal autoconocimiento» agita todo el arte contemporáneo, hecho patente por su «fundamental intencionalidad de una renovación radical de sus modos de vida empezando a nivel cero», por la actitud que puede resumirse como «poesía de la poesía»; y ve este movimiento no ya como negativo sino como positivo, la muerte como «muerte de la muerte», la negación como «negación de la negación».⁷ Los testimonios presentados debieran llevarnos a la conclusión de que aún en el caso de que fuera válida la hipótesis sugerida (un predominio de la poética sobre la poesía, de la estructura racionalizable y descriptible como modelo sobre el aspecto concreto de la obra realizada), todo esto no debiera desanimarnos sino disponernos con ánimo sereno a un estudio de las nuevas categorías de juicio que han de utilizarse para analizar las obras que nacerán en base a esta nueva idea del arte. Así como tampoco deberá asustarnos el hecho de que de este modo, al convertirse el objeto artístico en pretexto para una inspección de orden intelectual y en

6. Cfr. Formaggio, pp. 48 ss.

7. Resulta interesante seguir a Formaggio en el análisis que hace de las páginas que Hegel dedica al tema: vemos perfilarse "la celebración del máximo de consciencia de la esencia de artisticidad en el desmontaje analítico y experimental de sus estructuras y, por consiguiente, en la autodestrucción verificadora del arte por su propia mano" (*op. cit.*, pp. 94 ss.).

soporte de un modelo racionalizable, desaparezca toda autonomía de la operación artística en cuanto tal. No sería la primera vez en el transcurso de la historia: ¿cuál era la autonomía de las pinturas rupestres trazadas con una finalidad mágico-religiosa y nada apreciadas por sus valores plástico-colorísticos (dado que aparecen en la parte más oscura de las cavernas)? En último extremo podemos observar cómo el arte de vanguardia, que ha polemizado contra un arte de carácter político peyorativo (dibujos de obreros, poemas sobre los planes quinquenales, sinfonías sobre los programas de repoblación forestal, etc.) acusándole de degenerar en operaciones heterónomas, elevando a la categoría de criterio de juicio no el valor estético sino el valor político, ha caído por su parte en una situación semejante, y ha de aceptar para sí, como su condición necesaria, esa misma heteronomía que reprochaba a otras poéticas. Y en realidad ambos tipos de arte, los dos heterónomos, en este contexto cultural hallarían su validez y justificación: por un lado la intención propagandística, por el otro, la reflexión filosófico-científica. Ya en otras épocas históricas las operaciones artísticas, lejos de subsistir autónomamente y dirigidas a sí mismas, se han especificado en direcciones semejantes.

2. *Segunda hipótesis: recuperación del valor estético*

Todo este razonamiento sobre la autonomía y la heteronomía nos induce precisamente a poner en duda una conclusión que hubiéramos podido aceptar sin ninguna vacilación. Si la obra de arte contemporánea se reduce a un manifiesto poético, y a través de él a un manifiesto filosófico acerca del modo de ver las cosas a través del arte, si, por consiguiente, la obra de arte se convierte en soporte de conocimiento, ¿en qué se diferenciará el modo de proceder del arte del de la ciencia o la filosofía? Si una obra de arte expresa, en su estructura racionalizable en modelo abstracto, una concepción del espacio o del tiempo, ¿qué diferencia tendrá con las concepciones del espacio o del tiempo elaboradas por otras disciplinas?

Quien respondiera en calidad de defensor del arte contemporáneo podría objetar: cuando una obra, a través del modo en que ha sido hecha, manifiesta ciertas concepciones acerca del mundo, o del hombre, o de las relaciones hombre-

mundo, lo hace siempre en un sentido por así decir «total», como si la obra, el modelo estructural que la obra realiza, constituyese una especie de antología de la realidad (pensemos en el *Finnegans Wake*); mientras que la ciencia o la filosofía (al menos las filosofías no metafísicas) proceden sólo por definiciones parciales, sectoriales, nos permiten un conocimiento provisional de aspectos separados de la realidad, no pueden permitirse el lujo de darnos síntesis globales, de lo contrario se convertirían en obras de pura imaginación y pasarían a formar parte del arte. Una respuesta de este tipo podría traducirse, en un afán de síntesis, a esta otra: el arte nos propone, es cierto, conocimientos, pero de forma orgánica, es decir, nos da a conocer las cosas resumiéndolas en una *forma*: y el modelo estructural al que la poética tendía, y que el discurso crítico saca a la luz, es precisamente una configuración, una *gestalt*, que sólo puede ser captada en su totalidad, no debe verificarse en sus elementos aislados, sino aceptarse como propuesta de visión intuitiva, válida a nivel imaginativo, aunque analizable racionalmente en sus diversos aspectos. Y con esta respuesta volveríamos de nuevo a una esfera autónoma, reservada únicamente al discurso estético: y veríamos que, es cierto, en el arte contemporáneo el objeto formado desaparece frente al modelo formal que en él quiere manifestarse, pero este modelo asume en el fondo todas las prerrogativas que antes tenía el objeto formado, y puede ser, además de «comprendido», «gozado» precisamente por sus cualidades orgánicas y por consiguiente apreciado en un sentido exquisitamente estético. En otras palabras, es cierto que en una obra como *Finnegans Wake* lo que parece importarnos, más que la obra concreta, es el modelo que sirve de fundamento a la obra, la solución del problema relativo a la estructuración de un universo circular en el que sea posible establecer relaciones múltiples entre los diversos elementos y cada elemento pueda asumir distintos significados y capacidades relacionales de acuerdo con el modo en que se quiera entender el contexto —y viceversa—, de forma que nos atrae tanto el *calembour* concreto como la posibilidad de crear un lenguaje completo basado en los *calembours*, de modo que esta multiformidad del lenguaje casi parezca la figura misma de la multiformidad de los acontecimientos reales, etcétera, etcétera: pero toda esta concepción constructiva es en sí misma objeto de placer como organismo complejo y calibrado, y su com-

prensión hace estallar los mismos mecanismos imaginativos, los mismos esquemas de inteligencia que presidían la contemplación de las proporciones armónicas de un templo griego. ¿Habremos, pues, recuperado por otro camino, a un nivel de mayor ratificación intelectual, el valor estético? ¿No podríamos hablar aquí de valor estético igual que se habla del valor estético de una complicada ecuación genialmente resuelta, en la que el matemático puede hallar placer?

Pero precisamente en el momento en que llevamos a sus últimos límites la respuesta nos damos cuenta de que, una vez más, hay algo que no marcha. ¿Es cierto, absolutamente cierto, que leyendo una obra como *Finnegans Wake* sólo hallamos placer en la idea estética que la preside, hasta el punto de desentendernos del aspecto concreto del hecho lingüístico? En realidad es cierto que basándonos en introducciones críticas es más fácil comprender el mecanismo estructural de la obra que enfrentarnos con la obra misma: pero una vez comprendido el mecanismo estructural que rige el discurso, a medida que nos adentramos en busca de sus momentos concretos, a cada nuevo paso que damos, encontramos una nueva encarnación del esquema, incluso nos damos cuenta de que el esquema adquiere, por primera vez, sabor. Mucha atención: no estamos diciendo que al descubrir los momentos particulares felices en los que la obra se revela concretamente en cuerpo y alma, hallamos sólo en ellos una especie de justificación de la totalidad, y sólo estos momentos nos permiten aceptar sin irritación la totalidad que los rige pero que permanece al margen de ellos. Una interpretación de este tipo caería en el mismo error que la estética idealista que separaba en Dante los momentos de «estructura» de los de «poesía» y volvería a caer en una crítica del fragmento. Lo que afirmamos es, por el contrario, que la obra vive y vale sólo como realización de su propia poética, expresión concreta de un universo de problemas culturales planteados como problemas constructivos: pero el universo de los problemas constructivos adquiere su sentido más lleno sólo en contacto directo con la forma formada, única capaz de conferir significado y valor al modelo formal propuesto y realizado. Esto, por consiguiente, no significa renunciar al hecho de que en el arte contemporáneo el problema de poética se ha convertido en el problema central y que la obra debe ser considerada fundamentalmente como la explicitación de una poética: lo que se defiende es que la obra realiza este

fin sólo si el modelo de poética puede ser objeto de placer en cuanto *formado*.

Y hallar placer en una obra como forma sensible quiere decir reaccionar ante los estímulos físicos del objeto, y reaccionar no sólo con una aceptación de orden intelectual, sino a través de una serie de movimientos cinestésicos, con una serie de respuestas emocionales, de forma que el placer que el objeto proporciona, enriquecido por todas estas respuestas, no asume nunca la exactitud unívoca de la comprensión intelectual de un referente unívoco y la interpretación de la obra resulta por este mismo motivo personal, rica en perspectivas, variable, abierta.⁸ Es esta actitud la que ha permitido a toda una sección de la estética definir el placer que la obra proporciona como un acto de intuición, precisamente para poner de relieve el hecho de que intervenían en la comprensión de la forma un conjunto de factores que no pueden reducirse al simple movimiento de la comprensión referencial; un conjunto de factores que participan de un acto difícilmente analizable si no es *a posteriori*, pero en sí orgánico (en otras palabras: la *emoción estética* —si se tratara solamente de emoción e intuición). En base a todo esto podremos llegar a la conclusión de que existe, frente a la obra contemporánea, la posibilidad de una valoración crítica en términos de *acierto orgánico* (lo cual viene a substituir la vaga dicotomía entre belleza y fealdad, poesía y no poesía): es decir, incluso en el caso de que un modelo estructural surja en nuestra relación de disfrute de la obra y se presente como el valor primario realizado y comunicado por la forma (es decir, cuando la forma se nos presenta como «vehículo» de una poética) *la obra realiza su pleno valor estético en la medida en que la cosa formada, disfrutada en cuanto tal, añada algo al modelo formal* (y, por consiguiente, la obra se presenta como «formación concreta» de una poética). *La obra es algo más que la propia poética*, que puede enunciarse también por otros caminos, *en la medida en que el contacto con la materia física, en el que la poética se concreta, añada algo a nuestra comprensión y a nuestro placer*.

Nos damos cuenta ahora de que incluso en los períodos históricos en los que el arte se presentaba como una escueta

8. Para un estudio de las condiciones de este tipo de placer, el papel de los factores referenciales y emotivos en el proceso de aprovechamiento del estímulo estético, remito a mi ensayo, más ampliamente razonado, *Análisis del lenguaje poético*, en *Obra abierta*, cit.

construcción racional carente de reacciones emotivas y no captable a través de canales intuitivos, esta especificación caracterizante no ha faltado nunca: se ha dicho que los hombres medievales eran capaces de gozar, en la obra, una serie de significados alegóricos y de declaraciones racionales: pero incluso en este horizonte cultural se confirmaba el principio de que en la base del placer experimentado ante una forma bella se hallaba una «visión», un acto de los sentidos, una relación física no sólo con la forma abstracta de la cosa, sino con la estructura compleja de la cosa en cuanto substancia.

Es evidente, en este momento, que en el ámbito de la hipótesis que hemos asumido, incluso frente a una nueva disposición de las formas (ante la afirmación cada vez más insistente de un predominio de los modelos estructurales como trámites de conocimiento racionalizable), las categorías estéticas capaces de permitirnos una valoración, un juicio de las obras, siguen siendo las que se han ido elaborando desde De Sanctis hasta nuestros días: un concepto de forma como fusión realizada de «contenidos», que antes de convertirse en forma eran puras abstracciones intelectuales u oscuros móviles psicológicos; un concepto de fusión como «asimilación» entre un universo psicológico y cultural y una materia que asume configuración insustituible; un concepto de arte como realización de una formatividad deseada por sí misma, porque sólo integrados y resueltos en una operación formativa los distintos presupuestos entran en el orden del arte.⁹

En este sentido dicha noción de forma resolvería el problema de los nuevos fenómenos artísticos como resolvía otros problemas: y si en primer lugar debía proponerse como solución concreta de una *querella* entre «forma» (entendida

9. Es evidente que nos estamos refiriendo a la estética de la formatividad de Luigi Pareyson, a la relación establecida entre estilo, contenido y materia en el arte, a la noción de interpretación crítica como penetración, por afinidad, en un universo físico de materia formada en la que todo proyecto operativo (así como todo presupuesto sentimental o intelectual) se resuelve en "modo de formar". Cuando Pareyson define el arte como un "formar por formar" no huye hacia irresponsables complacencias formalístico-caligráficas y ni siquiera excluye el hecho de que un artista se vea impulsado a hacer arte por precisas e impelentes necesidades morales o políticas, o incluso ideológicas (así como tampoco excluye, sino que explícitamente hace alusión a ello, el hecho de que estas necesidades contribuyan a conferir valor, sabor y fuerza a la obra emprendida): trata de delimitar el ámbito de la operación artística como aquél en el que la formación de un objeto no se convierte en pretexto y soporte para un fin que esté al margen de este objeto (ya sea este fin la presentación de una poética

como cobertura exterior de un contenido psicológico y cultural) y «contenido» (entendido como conjunto de elementos culturales y emotivos capaces de subsistir incluso al margen de la obra, en las formas de reflexión lógica o de efusión psicológica), ahora se plantea como solución concreta de una *querella* entre «problema de poética» (entendido como modelo formal, elaborado y elaborable en el ámbito de un discurso cultural, que puede incluso no transformarse en objeto artístico tangible) y «organismo físico» (que en muchos casos se reduce verdaderamente a servir simplemente como soporte transitorio e inesencial que sirve de vehículo a la solución ingeniosa de un problema de poética inmediatamente retraducible en términos de discurso cultural).

Con lo cual habremos de afirmar que, si bien es cierto que es perfectamente legítimo un discurso cultural sobre las poéticas de un período y puede incluso constituir un instrumento útil para la comprensión más profunda de las obras (o bien presentarse como una contribución de una cultura, desinteresándose del destino de cada obra en particular, de su éxito o de su fracaso), sin embargo, si queremos hablar de una obra, el simple discurso cultural no basta y la obra es válida sólo si, estudiada en concreto, nos revela algo más rico, más variable y difuminado, más evasivo, incluso (porque ésta es la condición del placer estético): y en este algo más estriba la garantía de nuestro juicio de valor. La lectura del *Ulises*, cada vez que la emprendemos, nos dice cosas que la simple enunciación de su poética no nos podía decir; y, por consiguiente, nos ayuda también a ampliar, o a verificar más a fondo, la enunciación de la poética.

Y he aquí cómo, según esta segunda hipótesis, entra también en el presente horizonte estético la posibilidad de una valoración crítica; es posible una opción frente a aquellas obras que parecían condenadas a constituir un simple pretexto de descripción estructural, de justificación histórica.

o el discurso propagandístico, la plegaria o la utilización práctica en términos funcionales); en arte se forma precisamente para hacer que los distintos elementos a los que se confiere forma sean revalorizados y convertidos en objetos de placer, capaces de ser interpretados y juzgados en calidad de *objeto formado*. Puedo elaborar, por lo tanto, a nivel teórico una poética y las palabras con las cuales la comunico serán un cómodo vehículo para las ideas profesadas: pero en el momento mismo en que pongo manos a una obra que sea su propia poética yo *formo* esta poética precisamente para darle consistencia orgánica y para que sea disfrutada como *cosa*, y no como modelo abstracto. Sólo si esto ha sucedido así entramos en el dominio del arte.

La segunda hipótesis, pues, más que oponerse a la primera trata de determinar las condiciones metodológicas gracias a las cuales, aún previendo cambios en la noción misma de arte, resulta posible un discurso crítico en los términos que por una larga tradición resultan familiares a nuestra cultura.

Lo cual equivale a decir a los dudosos: no es cierto que el arte contemporáneo eluda maliciosamente toda valoración posible, cogiendo por sorpresa al crítico de los buenos tiempos pasados, que se acerca a la obra provisto de sus buenas y valiosas antenas hechas de gusto y de olfato, de paladar para lo concreto, y va desgranando la obra entre sus manos por las vías indirectas de la comunicación intelectual, del módulo abstracto, ¡yo qué sé!, de la mueca antropológica, del desprecio filológico, de la mofa filosófica. No es cierto. Incluso con las obras más decididamente «experimentales» es imposible hacer trampas. *Si el crítico es hábil*. Pero para que sea hábil es necesario que haya comprendido la dirección que está siguiendo el arte actual, y que no busque, por ejemplo, «expresiones líricas del sentimiento» en obras que, por el contrario, pretenden presentar como concreto y físico un modelo de poética excluyendo toda intromisión emotiva, precisamente la primera condición de su discurso.

Y esta es la razón por la que las investigaciones en torno a las poéticas tienen una validez, previa a toda operación crítica: contribuyen a crear espacio para una opción. A condición de que no se exija tal opción a las investigaciones teóricas de estética en las que a partir de la opción se establecen condiciones de posibilidad, ni a las investigaciones de historia de la cultura donde se estudia el proceso histórico de las poéticas y de los criterios de la opción. También estas disciplinas llevan a cabo una opción propia, de lo contrario no podrían realizar un discurso y mucho menos un discurso histórico. Pero la llevan a cabo a otro nivel, teórico o historiográfico, no crítico. Es cierto que hay quien critica en análisis de este tipo que el hecho de ser «descriptivos» los lleva a manifestar una pasiva complacencia en *lo que es*, sin manifestar ningún deseo de cambiarlo. Pero se trata de objeciones poco serias y no deben tomarse en consideración en el ámbito de un razonamiento que afecta a varias disciplinas y que es bastante serio.

Estos censores no se dan cuenta de que si ellos, hoy, son capaces de formular una crítica negativa del arte contem-

poráneo (en bastantes aspectos útil y aceptable) es porque una cierta operación descriptiva les ha ofrecido, previamente, una imagen completa del campo de estudio y les ha marcado los puntos en los que, quien no quisiera cansarse demasiado, debía insistir para denunciar el apocalipsis y después retirarse, satisfecho del deber cumplido.

1963

Tercera parte

Problemas de método

La investigación interdisciplinal*

Quisiera simplemente exponer ciertas reflexiones que se me han ido ocurriendo a medida que escuchaba algunas de las intervenciones de estos días.

Creo que bajo este Coloquio subyace un importante «gesto filosófico»; conscientes de una profunda modificación del mundo en que vivimos y de una ampliación del horizonte problemático en diversas e impensadas direcciones, se ha decidido convocar aquí a los representantes de diversas disciplinas no filosóficas a fin de que expusieran a los filósofos las «situaciones en acto» sobre las que trabajar «después» de su propia reflexión. Pero ha ocurrido en muchas ocasiones que los filósofos han anticipado, en cierto modo, los tiempos y han intervenido para refutar o asimilar la exposición de los científicos, antes incluso de que éstos terminaran de trazar el «mapa» que les había sido encomendado. He tenido la impresión de que en ocasiones los filósofos (y atención, que, sindicalmente hablando, por lo menos, me considero entre ellos) se han comportado como el faraón de que nos habla Platón en el *Fedro*, quien, objetaba al dios Theut, que le proponía la nueva técnica de la escritura, que tan peligroso hallazgo hubiera arrebatado al hombre su capacidad de interiorizar el saber en la memoria, suministrándole la cómoda

* Ponencia presentada el 31 de julio de 1963 en el Simposium "El mundo de mañana", organizado por la Universidad de Perugia.

posibilidad de almacenarlo en signos convencionales, lo que le hacía profetizar una especie de empobrecimiento espiritual de la humanidad. Ahora, a tantos miles de años de distancia, nosotros no experimentamos ya esta preocupación y bastaría una obra «escrita» como la *Recherche* proustiana para convencernos de que la capacidad de exteriorizar por medio de la escritura los pensamientos no ha esclerotizado en absoluto ni la vitalidad interior ni las capacidades de la memoria. Pero el Faraón era víctima de un error que todavía hoy estamos predispuestos a sufrir en casos semejantes; es decir, ante un hecho tan revolucionario como para alterar toda imagen tradicional del hombre y de sus capacidades, sometía el fenómeno a la prueba de categorías construidas sobre una imagen anterior del hombre. Y era evidente que las categorías en cuestión no resultaban aplicables al nuevo concepto de humanidad pensante que se estaba perfilando. De aquí a definir el nuevo concepto como el de una humanidad no-pensante no había más que un paso.

Hoy, cuando tratamos de elaborar una imagen del «hombre de mañana» caemos de buen grado en el mismo equívoco y ante la irrupción de hechos tecnológicos nuevos les enfrentamos nuestra imagen del hombre (deduciendo de ello el carácter negativo de los hechos tecnológicos en cuestión, en cuanto que parecen oponerse a esta imagen); sin darnos cuenta de que los nuevos datos tecnológicos modifican radicalmente la imagen del hombre y es con esta nueva imagen (a cuya formación han colaborado) con la que deben enfrentarse, al menos si queremos llevar a cabo un estudio que nos permita definir y afrontar la situación histórica. Pero este criterio exigiría un amplio análisis de lo que está sucediendo y con frecuencia el filósofo teme que este tipo de estudio analítico y sectorial, esta postergación del juicio y de la definición final, es todo lo contrario a la filosofía, la cual sería, por lo contrario, un firme y radical encuadramiento de los datos en el marco del Todo. Tentación expresada en la *boutade* del profesor Caianiello cuando decía que el filósofo es el que lo sabe todo, pero nada más.

Una vez, para explicar a un muchacho que no tenía estudios medios lo que era el punto de vista metafísico, le presenté el ejemplo de la máquina fotográfica: si se quiere encuadrar un detalle en primer plano se pone el foco muy próximo y se acepta el riesgo de que el fondo resulte necesariamente impreciso. Pero si se quiere ofrecer el conjunto de

un paisaje se pone el foco al infinito con el riesgo de que los objetos del primer plano aparezcan confusos y desenfocados. Medir la invención de la escritura por el patrón de un hombre sumido en su propia interioridad sin ningún tipo de compromiso es más o menos como si un pensador, desde la edad de piedra, hubiera enfocado el conjunto de un inmenso paisaje formado por picos y cadenas montañosas y cada mil años hubiera vuelto a fotografiar el mismo lugar y del mismo modo. Mientras tanto, aunque las montañas del fondo no se hubieran modificado, en primer plano se hubieran sucedido las especies vegetales, los dinosaurios hubieran dejado paso a los primates, éstos al hombre, el hombre hubiera construido palafitos, pirámides, casas, pero nuestro filósofo-fotógrafo no se hubiera dado cuenta de nada. Y sin embargo, por el hecho de que el hombre había parecido en tal paisaje, el planeta entero había cambiado de «sentido», la historia asumiría una nueva dirección, la tierra no permanecería como puro ser físico sino que adquiriría «significados».

Si este ejemplo reproduce la difícil situación de un filósofo que pretende ser a toda costa un técnico del Todo (y a quien escaparían los cambios efectivos a que la imagen del hombre y del mundo han ido sometándose poco a poco en el transcurso de la historia), la solución consistiría en reducirse a ser un «técnico del detalle». Pero técnicos del detalle son ya los científicos (éstos, en efecto, para seguir con nuestro ejemplo, son los llamados a fotografiar y a estudiar la estructura del dinosaurio o del mineral, dejando a un lado el conjunto del escenario en que se mueven), y el problema de la filosofía contemporánea ha sido precisamente el de una crisis de la filosofía como técnica del Todo sin que por ello el filósofo pudiera invadir correctamente el campo del detalle, propio del científico. Una de las soluciones dadas a esta crisis ya la conocemos, ha sido la decisión, por parte del filósofo, de ser sólo el metodólogo de las investigaciones sobre lo particular. Decisión fructuosa pero que, a mi entender, ha dejado al margen otro amplio terreno de investigación en el que el filósofo tenía que decir su propia palabra. Existe, en efecto, otro discurso posible que permite al filósofo, si no hablar del Todo, sí satisfacer su «vocación» de generalización de los problemas y es la *investigación interdisciplinaria*. En el curso de ella el filósofo toma nota de los estudios realizados por las distintas disciplinas y trata de reducir los diversos métodos y los distintos resultados a *mo-*

delos descriptivos, capaces de reflejar la estructura de los distintos fenómenos analizados y de los distintos procedimientos de análisis. Es tarea del filósofo llevar a cabo esta reducción interdisciplinal y es tarea suya poner de manifiesto, entre los modelos elaborados, *semejanzas de estructura*. Hallar semejanzas de estructura no significa, creo, hallar semejanzas de «constitución ontológica» de los fenómenos (ya se trate de objetos o de métodos de investigación), sino determinar que para reducir a modelo distintos fenómenos ha sido posible (o indispensable) utilizar los mismos instrumentos. Es la experiencia realizada por la lingüística al reducir las diversas lenguas, muy distintas entre sí, a modelos que mostraban el mismo tipo de relaciones.

Por presentar unos cuantos ejemplos de un campo que me es familiar había anotado durante estos dos días una serie de problemas relativos a la estética y que han sido muy bien expuestos esta mañana por Argan y Vlad, cuando se referían a una situación (la presente) en la que la originalidad de las técnicas operativas denuncia no solamente una transformación de los sistemas y de los contenidos, sino una profunda modificación del mismo concepto de arte y de su destino.

El interrogante que se nos plantea es de tipo filosófico: ¿estos cambios operativos, que asumen aparentemente el aspecto de simples cambios técnicos, qué significado tienen, por el contrario, para el hombre y en qué medida ayudan a cambiar su escala de valores, a modificar su imagen?

Cuando el arte, desde el romanticismo hasta nuestros días, se va perfilando cada vez más como un progresivo metalenguaje de sí mismo (poesía sobre la poesía, poesía de la poesía, poesía al cuadrado) y viene a identificarse con la poética, puro razonamiento sobre las posibilidades de una poesía, o de una música, o de una pintura posible, nos hallamos frente a un fenómeno semejante, por importancia revolucionaria, a la invención de «máquinas» pensantes (de las que nos han hablado Caianiello y Ceccato). Cuando una música como la electrónica (lo ha mencionado Vlad) no sólo elimina la figura del ejecutor-mediador, sino que se instaura voluntariamente como música «percedera» y se niega a ser inscrita en una partitura, nos damos cuenta de que se están perfilando poéticas que presentan analogías (en un principio son sólo analogías) bastante asombrosas con ciertos procedimientos de las metodologías científicas. Y no es éste el mo-

mento de mencionar las conexiones, denunciadas por los mismos artistas, entre cierta pintura y ciertas metodologías formalistas, entre monólogo interior y descubrimientos psicológicos, entre estructura de ciertos films (*Marienbad* u *Ocho y medio*) y nuevas intuiciones cosmológicas acerca del tiempo y del espacio, etc.

Episodios culturales como el del *pop art* americano nos presentan un arte que no se propone ya como hecho creativo original sino como reutilización de un producto que era ya artístico (aunque a un nivel mínimo) en sus orígenes, que se asume en cuanto ya inmerso en un circuito socio-cultural, por los significados que adquiere en aquel contexto, inmerso en un nuevo contexto formal y a partir de él re-inmerso en un nuevo circuito socio-cultural...

Estudios como los realizados en el Instituto de Filmología de la Sorbona nos demuestran, encefalograma en mano, que las reacciones de cualquier espectador (aunque culto y prevenido) ante el hecho fílmico afectan a tales y tantos factores emotivos y fisiológicos que hacen inutilizables categorías como las de una contemplación pura y desinteresada del hecho artístico. Por consiguiente incluso nociones como la de «distanciamiento estético», aunque no deben ser rechazadas, si deben ser «releídas», reinterpretadas a la luz de una nueva visión antropológica a propósito de este «hombre de mañana» que nosotros ya somos.

He aquí una serie de ejemplos de una proliferación de «motivos de escándalo» sobre los que el filósofo debe hacer un acto de toma de conciencia. Y sin embargo, ni puede ni debe reducirse al técnico que sectorialmente toma conciencia de un fenómeno aislado: la reunificación de los datos en un contexto interpretativo general sigue siendo función suya. Sólo que la elaboración de ese contexto no deberá hacerse *antes*, sino *después* de haber tomado nota de los fenómenos en cuestión: ver cómo se insertan en el contexto de otras disciplinas, a qué tipo de hombre se refieren, si éste es el mismo hombre del que se hablaba ayer en filosofía, si es el mismo hombre del que van hablando sucesivamente las distintas disciplinas (¿el hombre al que se refiere el arte contemporáneo es el mismo al que se refieren la cibernética o la metodología indeterminista? El problema sigue siendo el de determinar una imagen del hombre, pero el peligro consiste en afrontar el problema creyendo que ya se ha confeccionado la imagen).

Una primera respuesta, no libre de equívocos, consiste en admitir que la aparición de estos hechos nuevos, poniendo en tela de juicio *una* imagen del mundo, produce el *hombre de la crisis*. Admitido esto el cuadro se completa por sí mismo; es lógico que un hombre en crisis tenga un arte en crisis, una ciencia en crisis, etc. Pero si parece verosímil que la aparición masiva de tantos factores inéditos en la escena de la historia cultural haya producido una crisis en el hombre, reconocerlo no significa haber resuelto el problema, sino haberlo postergado. Pensar que el principio de indeterminación y el principio de complementariedad, en la física, han producido una crisis en el hombre porque le han arrebatado sus seguros parámetros de lo verdadero y lo falso, significa pensar que una lógica de dos valores es el único modelo de racionalidad posible y colabora a la connotación de la única imagen de humanidad posible.

Una segunda respuesta sería considerar el horizonte actual de fenómenos y problemas como producto de una situación social y económica dañada; pero se trata de la aplicación de un determinismo ingenuo que, aunque apunta directamente a las relaciones realmente existentes, no tiene en cuenta las que en el lenguaje marxista reciben la denominación de «diferencias de desarrollo»: y en virtud de las cuales, aunque determinados fenómenos pueden relacionarse con estructuras sociales existentes, sin embargo, al mismo tiempo, pueden anunciar cambios estructurales, de los que se plantean como una anticipación a nivel cultural; por lo que no deben considerarse como factores negativos sino como la primera manifestación de nuevas situaciones antropológicas.

Frente a este campo de problemas, precisamente para poder realizar un razonamiento «filosófico» referido al mundo de mañana, considero que el primer paso que ha de darse es el de un estudio interdisciplinar que, reduciendo a modelos descriptivos los diversos fenómenos, pueda permitir la determinación de semejanzas estructurales entre ellos; y a partir de aquí procede a la determinación de más profundas relaciones históricas entre los diversos hechos, a fin de admitir la determinación de un nuevo panorama antropológico, en base al cual elaborar las tablas de valores, los parámetros a la luz de los cuales predicar racionalidad, humanidad, espiritualidad, positividad de actitudes humanas que hoy pueden parecernos aberrantes, precisamente porque no

estamos todavía en posesión de un adecuado cuadro de referencias.

Esta actividad no constituiría, como algunos pueden pensar, una descripción pasiva y cínica de fenómenos excéntricos, eludiendo el juicio de valor y el compromiso modificatorio: porque constituiría un preludio científicamente indispensable de un compromiso con los fenómenos; y en su mismo ir haciéndose se formarían juicios de valor, porque no existe planteamiento de problema o aplicación de procedimiento descriptivo que no contenga ya en sí, en el modo en que dispone y elige sus propios puntos de partida, una indicación fundamental acerca de la interpretabilidad de los mismos fenómenos. Y a través de esta actividad el filósofo, sometiéndose a la lección de lo particular, llevaría a cabo, interdisciplinalmente, su tarea de *técnico del Todo*; un todo que no sería una simple abstracción conceptual, sino la actividad concreta del discurso interdisciplinal, el continuo perfilarse de las hipótesis explicativas y orientadoras. Lo cual a su vez exigiría que el filósofo no fuese ya un estudioso aislado, sino alguien que trabaja en continuo contacto con los demás, para verificar continuamente los modelos que elabora y determinar su validez sólo en el contexto de una actividad, abierta y progresiva, de confrontación.

1963

Un balance metodológico*

Antes de determinar mi deuda con respecto a la crítica anglosajona debo hacer unas cuantas precisiones. En primer lugar no llevo a cabo una actividad crítica en el sentido habitual de la palabra: burocráticamente hablando pertenezco al *genus* de los filósofos y me ocupo de estética. Especialmente me interesa la historia de las poéticas: y esto porque creo que la primera operación en estética, hoy más que nunca debe consistir en una fenomenología de las distintas concepciones del arte presentes en los artistas y en las corrientes de los diversos países y las distintas épocas.

Dado que a menudo el estudioso de las poéticas no dispone de documentos explícitos, sino que debe determinar la poética implícita de un artista examinando la estructura de sus obras y determinando las intenciones de sus operaciones, el estudio de las poéticas se convierte en un análisis concreto de las obras. No para distinguir lo bello de lo feo ni para juzgar lo que en ellas hay de válido o no: sino para describir *modelos estructurales*. En este sentido, por consiguiente, la mis-

* Redactado a invitación del "Times Literary Supplement" para el número único *Critics Abroad* (publicado el 27 de septiembre de 1963, segunda parte de la serie *The Critical Moment*) en el que se solicitaba de nueve críticos no anglosajones que explicaran su método dialéctico con referencia a la cultura anglosajona. Los dos números del "Times Literary Supplement" recogían intervenciones de George Steiner, Richard Hoggart, René Wellek, W. W. Robson, John Wain, Harry Levin, L. C. Knights, Graham Hough, F. R. Leavis; y —entre los no anglosajones— Raymond Picard, Hans Mayer, Emilio Cecchi, Roland Barthes, Emil Steiger, U. Eco, Dámaso Alonso, Jan Kott.

ma determinación de las poéticas puede ser considerada como una especie de actividad crítica y sus resultados pueden utilizarse como contribución a la comprensión crítica de una obra o de un autor. Más aún, dado que en el arte contemporáneo está manifestándose un progresivo predominio de la poética sobre la obra (de la «poesía sobre la poesía» de tradición romántica y decadente se llega ahora a complejas obras de arte que parecen ser su propia teoría: pensemos en el *Finnegans Wake*) cabe preguntarse, aunque sea como hipótesis paradójica, si en un próximo futuro el estudio de las poéticas no se convertirá en la única forma de crítica posible.

Segunda precisión: puesto que he estudiado con amplitud la poética de Joyce bastaría este interés por mi parte para determinar mis relaciones con la crítica anglosajona: es natural que en este caso me haya referido a autores como Levin, Wilson, Gilbert, Tindall, Beckett, Pound y Eliot, por citar sólo unos cuantos. Pero, volviendo a los años de mi formación, podría preguntarme si he llegado a estos críticos a través de Joyce o si no ha sido más bien la lectura de estos autores y de la crítica anglosajona en general las que me ha dirigido hacia Joyce.

Obviamente aquí estoy llevando a cabo un examen de mi formación y no pretendo constituir un caso típico, pero creo poder afirmar que esta atención por la crítica anglosajona representa un fenómeno común para muchos individuos de mi generación. Yo me he formado culturalmente en la postguerra; en un período en el que muchos jóvenes intelectuales italianos reaccionaban contra la «dictadura» cultural crociana. No nos referimos aquí, evidentemente, a la función que tuvo la filosofía crociana como enseñanza de libertad durante el período fascista, sino al intento filosófico y crítico de hallar y desarrollar aquellos gérmenes de oposición al idealismo sembrados durante los cincuenta años precedentes por grupos aislados: del existencialismo al personalismo cristiano, del naturalismo deweyano al neopositivismo y al marxismo.

De aquí la necesidad de tomar contacto, con un matiz polémico en ocasiones exagerado, pero comprensible, con corrientes de pensamiento que el idealismo había relegado. Y para muchos de nosotros el área cultural anglosajona fue un terreno de explotación muy fértil (igual que lo había sido para la generación anterior la cultura alemana).

Y me refiero en particular a Dewey, por un lado, y, por el otro a las corrientes neopositivistas, a las escuelas de análisis del lenguaje; y, en general, a la revaloración de las disciplinas sociológicas, a menudo utilizadas también para la comprensión de fenómenos artísticos (debido, entre otras cosas, a la influencia del marxismo, que animaba a plantear relaciones más íntimas entre fenómenos culturales, sociales y económicos).

Se trataba de un camino para someter a una mayor verificación empírica, al amparo de un rigor terminológico, actitudes culturales y hábitos del pensamiento debidos a las fuertes influencias del idealismo. Y si en muchos de nosotros puede hablarse de éxito de la operación, esto no significa, sin embargo, que se rechazaran en bloque todas las enseñanzas de Croce. Considero que en nuestro modo de pensar y de plantear los problemas, aunque fuera a la luz de nuevas metodologías, permanecían invariables ciertos principios que seguían caracterizando nuestra investigación. Pasemos a un ejemplo concreto y ocupémonos del problema estético.

Lo que de «crociano» ha permanecido en mi actitud, por ejemplo, es el convencimiento de que incluso cuando se lleva a cabo un estudio concreto sobre un «género» artístico (por ejemplo, la novela) el fin último de la estética sigue siendo el de determinar categorías generales capaces de explicar el fenómeno del arte en general. Salvo que para mí esto constituye el fin «último» (admitiendo también la posibilidad de un fracaso): primero está el estudio concreto de los elementos que Croce, en cambio, ponía en segundo lugar. ¿Qué es lo que se le criticaba a Croce?: 1) haber ignorado las diferencias históricas y empíricas entre los diversos «géneros» artísticos, sus «retóricas» específicas, su destino práctico y social; 2) no considerar, por consiguiente, los problemas de las técnicas artísticas (el momento de la *construcción* concreta de la obra, para Croce, no añadía nada a la plenitud de la *intuición lírica*); 3) haber, por consiguiente, acentuado el papel de la intuición imaginativa y de la emoción despreciando los elementos de cálculo, de inteligencia, de conocimiento técnico que están presentes en la operación del artista y deben estar presentes en la valoración crítica; 4) por último, y precisamente por estos motivos, el haber limitado la metodología crítica a una distinción entre *poesía* y *no poesía*, definiendo el resto como «estructura» no esencial. En una obra como la *Comedia* de Dante, por ejemplo, lo que

cuenta es precisamente ese «resto»: la estructura teológica, los cánones de un arte alegórico medieval, el repertorio de figuras y conceptos sacados de toda una tradición histórica y de un contexto cultural... Aceptando la metodología crociana sus discípulos reducían a Dante a una antología de fulguraciones poéticas, de momentos «líricos». Por esto, por reacción, nuestra atención se dirigía, en cambio, a la historia de las poéticas, al estudio de las distintas concepciones del arte, indispensables para comprender todos los valores artísticos de una obra, aunque tuviera que ser necesariamente juzgada en base a nuestra sensibilidad contemporánea.

Esta superación de las posiciones crocianas es común a muchas de las estéticas contemporáneas italianas; me referiré solamente a la *Estetica* de Luigi Pareyson tanto porque le considero como el intento de sistematización más completo que se ha llevado a cabo después de Croce como por la influencia que sobre mí ha tenido.

Pero, volviendo a nuestro tema, todas estas exigencias me empujaban hacia muchas experiencias de la crítica anglosajona. Por ejemplo, con respecto al problema de las técnicas, he hallado muchas sugerencias en aquellos autores que me enseñaban a analizar el lenguaje poético en sus «mecanismos» comunicativos: y aludo a las distintas escuelas semánticas, a Richards fundamentalmente, a los análisis de los *patterns* comunicativos y a los efectos que provocaban (estoy pensando en el Kenneth Burke de *Counterstatement*), o a la semiótica de Charles Morris.

Para la revaloración de los «géneros», de sus técnicas específicas, de su desarrollo histórico, me fueron de gran utilidad los análisis anglosajones del «plot» novelesco o dramático (podría citar los nombres de Francis Fergusson, Warren Beach, Mark Schoerer o Joseph Frank, y, naturalmente, los de todos los estudiosos de las estructuras narrativas en Joyce). En todos ellos hallaba la fuerza que me impulsaba a una actitud *aristotélica*, a ese tipo de análisis retórico-estructural, uno de cuyos primeros ejemplos fue para mí la *Philosophy of Composition* de Poe. En el fondo Aristóteles se me presentaba como el primer maestro de un análisis estructural del «plot»: había determinado un género artístico capaz de comunicar una emoción típica, la catarsis trágica; pero no había tratado de esclarecer las razones profundas de esta emoción, que se perdían en los orígenes del folklore mediterráneo, en los ritos dionisíacos y en los razonamientos

de la medicina griega: había construido un *modelo descriptivo* para entender en base a qué estrategia de elementos formales entraba en acción el mecanismo de la emoción trágica.

En este sentido, pues, utilizaba a mi modo las sugerencias de los *new critics* o de la estética «simbólica». A guisa de ejemplo, en la teoría crítica de Philip Wheelwright me interesaba el análisis del signo lingüístico, de su capacidad de *plurisignación*, el uso del *soft focus*, el principio del *contextualism*; me interesaba el mecanismo semántico y la disposición sintáctica por los que una frase podía producir determinados efectos, ya fueran precisos o ambiguos. Pero el hecho de que el referente de estos signos fueran valores arquetípicos, un hecho metafísico, eso para mí pertenecía a la historia de la cultura, no a la estética. Es la historia de la cultura la que debe explicarme por qué una determinada estructura lingüística opera de tal modo que (como decía en esas mismas columnas el profesor Knights a propósito de la poesía lírica) (*routine notions and attitudes are broken down, and a new direction of consciousness emerges from the interplay of meanings, ...meanings in which the reader or spectator is involved as a person...*) En este sentido, para mí, el análisis formal de los mecanismos estructurales de una obra (y la elaboración de los «*patterns*» estructurales constantes en cada obra de arte) no lleva en absoluto a considerar la obra como *an end in itself* (como ocurre en muchos de los *new critics*), sino a suministrar los instrumentos para comprender las relaciones entre la obra y su contexto cultural, la personalidad de su autor: dado que considero el arte (y, por consiguiente, también la literatura) como una estructuración de valores tales que a través del «modo de formar» se puede comprender todo aquello que existía *antes* de la obra, y a partir del modo de formar se nos remite a todo lo que está *después*. No creo, por lo tanto, que una consideración «formal» de la obra signifique aceptar un «formalismo» de tipo estético, sino precisamente lo contrario: es decir, un modo correcto para explicar los lazos entre la obra y el mundo de la historia, de los otros valores.

Precisamente por esto, sin embargo, me veía impulsado a acentuar el aspecto histórico, relativo, de las distintas concepciones del arte; y en esta dirección he sido influido por otro orden de lecturas, que aunque no tienen demasiado que ver con la crítica yo las considero igualmente como influencias

de la cultura anglosajona: me refiero a los estudios de antropología cultural, a los análisis «de campo» que pretendían trazar *patterns of culture*. Mi último estudio sobre las poéticas contemporáneas, en efecto, no es más que el intento de elaborar modelos de poética que demuestran que en la actualidad está en juego una profunda transformación del concepto de arte. La obra de arte se está convirtiendo cada vez más, desde Joyce hasta la música serial, desde la pintura informal a los films de Antonioni, en obra abierta, ambigua, que tiende a sugerir no un mundo de valores ordenado y unívoco, sino un muestrario de significados, un «campo» de posibilidades, y para conseguirlo es preciso una intervención cada vez más activa, una opción operativa por parte del lector o del espectador. Para elaborar este modelo de obra abierta me ha sido muy útil (otra influencia en gran parte anglosajona) la teoría de la información. Y por otra parte he tratado de relacionar este modelo estético con otros modelos localizados en el ámbito de la cultura contemporánea: desde los modelos metodológicos de la física a los modelos de la lógica plurivalente, de la psicología, etc. Se trataba del intento de recuperar una unidad en los diversos aspectos de un momento cultural, aquel en el que vivimos. No estoy seguro de haber evitado los riesgos de la fácil analogía. Y precisamente por esto estoy centrando en estos momentos mi atención en diversas metodologías estructuralistas (desde la lingüística de Saussure a la antropología de Lévi-Strauss; pero siempre me ha parecido estimulante la noción de «stratified structure» propuesta por René Wellek y me interesan, igual que le han interesado a él, los estudios de los formalistas rusos) para tratar de resolver este problema: reducir a modelos estructurales rigurosos los distintos fenómenos culturales de un período para revelar después las semejanzas de estructura entre los distintos modelos. Lo cual no significa descubrir conexiones «ontológicas» sino descubrir fenómenos distintos ha sido posible adoptar los mismos instrumentos conceptuales.

Sólo en este momento considero que es posible iniciar análisis históricos más extensos y preguntarse cuál es la relación que existe entre modelos semejantes y las bases económicas y sociales de una civilización y de una época. Y sólo así pienso que será posible recoger las instancias de un marxismo que no pretende plantear ingenuamente relaciones deterministas directas entre fenómenos de base y fenómenos

superestructurales, sin considerar la compleja red de influencias que se crean entre los diversos aspectos de una cultura provocando continuas diferencias de desarrollo.

He dicho que llevamos siempre detrás una herencia típica de la cultura estética italiana: se trata del convencimiento de que estos estudios no llevan a un relativismo histórico, sino que permiten en todo momento plantear, aunque sea como simple hipótesis de trabajo, *patterns* constantes en base a los cuales resulta posible definir el fenómeno del arte al margen de la continua transformación de los *standards*.

Evidentemente se trata de una posibilidad de la estética y puede no afectar a la crítica. En las páginas de muchos de los críticos anglosajones, que he leído en el anterior número del *Times*, he observado la viva preocupación por una literatura que nos enseñe a comprender cada vez mejor la experiencia humana y los valores que cuentan para nosotros. Mi definición del arte como forma en la que los valores (el *antes* que está en el origen de la obra y el *después* al que la obra tiende) se resuelven en estructura y resultan importantes sólo en la medida en que esta estructura posee valores propios, llega incluso a prever que una obra de arte puede darme un universo de valores que yo considero negativos. Pero, por una parte, el nuevo orden que han asumido en la forma artística podrá ayudarme a relacionarme con ellos en base a una más profunda simpatía y comprensión. Por otra parte, es posible que frente a la obra yo comprenda los valores que me comunica y que, sin embargo, no los acepte. En ese caso puedo discutir una obra de arte a un nivel político y moral y puedo rechazarla, criticarla, precisamente porque se trata de una obra de arte. Esto significa que el Arte no es Absoluto, sino una forma de actividad que entra en relación dialéctica con otras actividades, otros intereses, otros valores. Frente a ella, en la medida en que admito la obra como válida, puedo realizar mi opción, elegir mis maestros. La tarea del crítico puede ser también, y fundamentalmente, esta: una invitación a la opción y a la discriminación. Cada uno de nosotros, leyendo una obra literaria, aunque profese los criterios técnico-estructurales que he expuesto, debe y puede hallar una relación emotiva e intelectual, descubrir una visión del mundo y del hombre. Es natural que existan personas de sensibilidad más refinada que nos comuniquen sus experiencias personales de lectura para que puedan ser también las nuestras.

Pero precisamente en el transcurso de este coloquio entre seres humanos cambian los *standards* de juicio y las exigencias que formulamos a la obra de arte. Es por consiguiente de utilidad, a mi entender, la existencia de un tipo de estudios que trate de describir y analizar estos modelos estéticos en su devenir y en sus relaciones con nuestra historia.

1963

