



COLECCIÓN METROPOLIS

Directores: JOSÉ JIMÉNEZ y RAFAEL ARGULLOL

Władysław Tatarkiewicz

Historia de seis ideas

Arte, belleza, forma, creatividad,
mímesis, experiencia estética

Presentación de Bohdan Dziemidok

Traducción de Francisco Rodríguez Martín

SEXTA EDICIÓN

tecnos

Título original:
Dzieje sześciu pojec

Diseño de cubierta:
Joaquín Gallego

1.^a edición, 1987
6.^a edición, 1997
Reimpresión, 2001

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la presentación, Bohdan Dziemidok
© Państwowe Wydawnictwo Naukowe Warszawa, 1976
© EDITORIAL TECNOS (GRUPO ANAYA, S. A.), 2001
Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-1518-4
Depósito Legal: M. 9.846-2001

Printed in Spain. Impreso en España por Edigrafos

Indice

	<i>Pág.</i>
LISTA DE ILUSTRACIONES	11
PROLOGO	13
PREFACIO	25
INTRODUCCION.....	29
CAPÍTULO PRIMERO: EL ARTE: HISTORIA DE UN CONCEPTO	39
1. El Concepto de Arte en la Antigüedad.....	39
2. La transformación en tiempos modernos	43
3. Las Bellas Artes	46
4. Nuevas disputas sobre el campo del arte.....	51
5. Discusiones sobre el concepto de arte	56
6. Renuncia a una definición	62
7. Una definición alternativa	63
8. Definición y teorías	70
9. La situación actual	71
CAPÍTULO II: EL ARTE: HISTORIA DE UNA CLASIFICACIÓN	79
1. La división de todas las artes (La Antigüedad).....	79
2. División de las artes liberales y las artes mecánicas (La Edad Media).....	86
3. La búsqueda de una nueva definición (El Renacimiento).....	87
4. División de las artes en bellas y mecánicas (La Ilustración).....	90
5. División de las bellas artes (tiempos recientes)	95
CAPÍTULO III: EL ARTE: HISTORIA DE LA RELACION DEL ARTE CON LA POESIA	103
1. Conceptos actuales del arte y conceptos griegos	103
2. El concepto de arte.....	108
3. El concepto de poesía	113
4. El concepto de belleza	120
5. El concepto de creatividad	122
6. <i>Apate, katharsis, mimesis</i>	125
7. Platón: Dos tipos de poesía	128
8. Aristóteles: Primera aproximación de la poesía al arte	132
9. El Helenismo: Segunda aproximación de la poesía al arte	135
10. La Edad Media: Nueva separación de la poesía y el arte	140
11. Los tiempos modernos: Aproximación final de la poesía al arte	143
12. Nueva separación entre poesía y pintura	147

CAPÍTULO IV: LA BELLEZA: HISTORIA DEL CONCEPTO	153	4. <i>Creatio ex nihilo</i>	290
1. La evolución del concepto	153	5. El concepto contemporáneo de creatividad	292
2. La Gran Teoría	157	6. El pancreacionismo	295
3. Tesis complementarias	161	7. La creatividad del artista	296
4. Reservas	164		
5. Otras teorías	167		
6. La crisis de la Gran Teoría	169		
7. Otras teorías del siglo XVIII	172		
8. Después de la crisis	175		
9. Segunda crisis	176		
10. En conclusión	178		
 CAPÍTULO V: LA BELLEZA: HISTORIA DE LA CATEGORÍA	185	 CAPÍTULO IX: MIMESIS: HISTORIA DE LA RELACION DEL ARTE CON LA REALIDAD	301
1. Las variedades de la belleza	185	1. Historia del concepto de «mimesis»	301
2. Aptitud	191	2. Otras teorías del pasado	310
3. Ornamento	197	3. Breve historia del concepto de realismo	314
4. Atracción	200		
5. Gracia	201		
6. Sutilza	202		
7. Sublimidad	203		
8. Una belleza dual	206		
9. Ordenes y estilos	208		
10. Belleza clásica	211		
11. Belleza romántica	219		
 CAPÍTULO VI: LA BELLEZA: DISPUTA ENTRE OBJETIVISMO Y SUBJETIVISMO	231	 CAPÍTULO X: MIMESIS: HISTORIA DE LA RELACION DEL ARTE CON LA NATURALEZA Y LA VERDAD	325
1. La Antigüedad	232	1. Arte y naturaleza	325
2. La Edad Media	237	2. Arte y verdad	335
3. El Renacimiento	240		
4. El Barroco	243		
5. La Ilustración	247		
 CAPÍTULO VII: LA FORMA: HISTORIA DE UN TERMINO Y CINCO CONCEPTOS	253	 CAPÍTULO XI: LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: HISTORIA DEL CONCEPTO	347
1. Historia de la forma A	255	1. El principio de la historia	347
2. Historia de la forma B	262	2. La época de la Ilustración	356
3. Historia de la forma C	266	3. La últimos cien años	362
4. Historia de la forma D (la forma substancial)	268	4. El legado	372
5. Historia de la forma E (la forma <i>a priori</i>)	270		
6. Historia de otras formas	272		
7. Nuevos conceptos de forma	274		
 CAPÍTULO VIII: LA CREATIVIDAD: HISTORIA DEL CONCEPTO	279	 CONCLUSIÓN	377
1. El arte visto sin creatividad	279	 BIBLIOGRAFÍA	387
2. Historia del término	285	 ÍNDICE DE CONCEPTOS	412
3. Historia del concepto	286	 ÍNDICE DE NOMBRES	415

Lista de ilustraciones

1. Policleto, *El Doríforo* (Atleta portador de la lanza), c. 440 a. de J. C.
2. Leonardo da Vinci, *Proporciones corporales correspondientes a simples figuras geométricas*.
3. Miguel Angel Buonarroti, *Desnudo con cálculo de proporciones* (copia del siglo XVIII).
4. Le Corbusier, *Modulor*, ilustración del libro *Le Modulor*, 1950.
5. *Musa*, ampolla ($\lambdaήκυθος$) ateniense, tercer cuarto del siglo V a. de J. C.
6. *Apolo y Musa*, cuenco ateniense del segundo cuarto del siglo V a. de J. C.
7. *Orfeo entre los tracios*, vasija de mediados del siglo V a. de J. C.
8. *Citarista con oyentes*, ánfora de Andócides de Atica, c. 530 a. de J. C.
9. *San Lucas*, miniatura del denominado *Sainte Chapelle Gospel*.
10. *Musica mundana*, *Musica humana*, *Musica instrumentalis*, miniatura francesa del siglo XIII.
11. Pitágoras y la Música, dibujo del manuscrito de Aldersbach, siglo XIII.
12. *Orfeo y las nueve Musas*, dibujo del *Liber Pontificalis*, c. 1200.
13. *Melpómene*, grabado de Ferrara de finales del siglo XIV.
14. *La Filosofía y las Artes Liberales*, grabado en madera del primer libro impreso de G. Reisch, *Margarita Philosophica*, 1504.
15. *El Templo de las Musas*, portada del libro de M. de Marolles, *Tableaux du Temple des Muses*, París, 1655.
16. *Apolo*, grabado de Goltzius, c. 1600.
17. *Las tres Gracias*, grabado de M. Dente inspirado en Raimondi, 1590.
18. *El mito de Pigmalión: Galatea cobra vida*, grabado de C. Bloemart inspirado en A. von Diepenbeek, reproducido del *Tableaux du Temple des Muses* de M. de Marolles, París, 1655.
19. *La Ninfa de la inmortalidad* (con el busto de Shakespeare), grabado de F. Bartolozzi inspirado en G. B. Cipriani.
20. *La Poesía*, grabado de R. Morgheno a partir de un dibujo de P. Nocchi inspirado en Rafael.
21. *La Poesía*, grabado de Demarteau inspirado en François Boucher.
22. *La Musa del teatro destituida por la Pintura*, grabado de Lépicie inspirado en C. Coytell, 1733.
23. *La Comedia*, grabado de F. Bartolozzi inspirado en C. Nattier.
24. *La Pintura*, grabado de R. S. Marcourt inspirado en G. B. Cipriani.
25. *La Música*, grabado de F. Bartolozzi inspirado en G. B. Cipriani.
26. *Las Musas instruyendo al poeta (Hesíodo)*, grabado de J. Flaxman, 1823.
27. Constantin Brancusi, *Musa dormida*, mármol.
28. Giorgio de Chirico, *Musas preocupadas*, óleo, c. 1922.
29. Paul Klee, *El Cómico*, dibujo, 1934.
30. Paul Klee, *Creador*, pintura al temple, 1934.
31. N. Gabo, *Construcción lineal en el espacio*, estructura de nilón, 1949.
32. V. Vassarely, *Metagalaxia*, pintura al óleo, 1959-1961.
33. Dibujo de Wassily Kandinsky, *La necesidad crea la forma*.
34. Pablo Picasso, *El escultor y la modelo arrodillada*, aguafuerte, 1933.

Władisław Tatarkiewicz y su estética (1886-1980)

Władisław Tatarkiewicz fue junto con Roman Ingarden (1893-1970) el esteta polaco más notable. Sin embargo, representaron orientaciones filosóficas y posturas de investigación completamente diferentes. Ingarden, quien en su juventud había sido discípulo de Edmund Husserl, fue principalmente un teórico. No sólo contribuyó a crear una estética fenomenológica, junto a M. Geiger, M. Merleau Ponty, M. Dufrenne, y otros, sino que fue también el autor de interesantes obras sobre ontología, epistemología, axiología y la filosofía del hombre. Sin embargo, no escribió nunca ninguna obra mayor acerca de la historia de la filosofía o de la estética. Tatarkiewicz, al contrario, fue ante todo un historiador que dedicó su tiempo no sólo a la historia de la filosofía y de la estética, sino también a la historia del arte. Fue uno de los fundadores de la Escuela Filosófica de Lvov-Varsovia que representó la orientación lógico-analítica. La escuela se inició con Kazimierz Twardowski (1886-1938) en Lvov, y produjo en primer lugar una generación de notables lógicos. La lógica se cultivó allí por lógicos y matemáticos como Jan Lukasiewicz (1878-1956), Stanisław Lesniewski (1886-1939) y Alfred Tarski (1901-1983), sino también por Kazimierz Ajdukiewicz (1890-1936) y Tadeusz Kotarbinski (1886-1981), quienes, además de interesarse por la lógica, se interesa también por la epistemología y la filosofía del lenguaje (Ajdukiewicz), por la ontología, la ética y la praxiológia (Kotarbinski). Además de Tatarkiewicz, Władisław Witwicki (1878-1948), el psicólogo, fue el único que no practicó la lógica, y sólo él, además de Tatarkiewicz, fue historiador de la filosofía (de la antigua en particular, siendo uno de los mayores logros en este campo una excelente traducción de los diálogos de Platón) y el arte de la antigüedad. Como las obras de otros fundadores de la Escuela, los escritos de Tatarkiewicz presentan un alto estándar de excelencia lógica, una incesante búsqueda de claridad de pensamiento, precisión de la expresión lingüística, una gran habilidad en el análisis del concepto y un enfoque racionalista.

Tatarkiewicz estudió filosofía e historia del arte en Zurich, París,

Berlín y Marburgo. En Marburgo escribió su tesis doctoral sobre Aristóteles. En 1915 obtuvo la cátedra de filosofía en la Universidad de Varsovia que le supuso una dedicación vitalicia, aunque dio también conferencias en Wilno (1919-1923) y en Poznan (1921-1923).

Władysław Tatarkiewicz publicó más de 300 obras, dos de las cuales de especial importancia que podría decirse que son fundamentales: una *Historia de la Filosofía* (en 3 volúmenes) y una *Historia de la Estética* (también en 3 volúmenes). En sus libros sobre historia del arte estudió el arte polaco de los siglos XVII y XVIII, y su obra principal sobre ética que, además de la estética, es la que más se aproximó a la disciplina filosófica, fue, según Tatarkiewicz, la obra titulada *Sobre la Felicidad* (1947).

El primer libro de Estética fue un volumen de estudios titulado *Concentración y Ensueño*, publicado en 1951. En el prefacio del libro, Tatarkiewicz escribió que «siempre consideró que la Estética fue el objetivo de su propia investigación». Pensó que ésta era su objetivo, pero lo logró de dos maneras: a través de la filosofía general y la historia del arte». Esto lo escribió a los 65 años. Esta es la edad que para casi todos los eruditos significa el final de su trabajo de investigación, pero no fue éste el caso de Tatarkiewicz. Escribió sus obras de estética más importantes después de cumplir los 70 años de edad. Su *Historia de la Estética* apareció en los años 1960-1967; *El Camino a través de la Estética*, en 1972, y la *Historia de Seis Ideas*, en 1975.

Aunque Tatarkiewicz pensaba que era principalmente un historiador de la estética, la filosofía y el arte, sus ideas teóricas sobre los problemas estéticos tienen igual importancia. Sus ideas estéticas forman una concepción consistente y coherente cuyo tema principal es la idea de un pluralismo estético. Se declara partidario del pluralismo en cuestiones esenciales como la concepción del sujeto y de los objetivos de la estética, en lo referente a la teoría de las experiencias estéticas, la teoría de los valores estéticos, las concepciones del arte y las obras de arte.

Tatarkiewicz se declaró partidario del pluralismo estético por primera vez en su obra *El Desarrollo del Arte* (1913). Allí afirmó que la concepción de un sistema estético universal era insostenible. «Independientemente de cualesquiera hechos y juicios con los que queramos fundamentar este sistema —escribía— siempre se descubrirán hechos y juicios contrarios que requerirán otro sistema: es imposible construir un sistema universal válido de los valores estéticos». Los valores estéticos son muchos y diferentes y, según las diversas etapas históricas, han sido realizados y han resaltado una serie de valores diferentes. La multiplicidad de formas artísticas y valores estéticos, así como la existencia de diversos sistemas de valores hacen que muchos teóricos opten por concepciones relativis-

tas o subjetivistas y se hagan partidarios de la relatividad o subjetividad de los valores. Tatarkiewicz rechazó estas concepciones, aceptando en su lugar que el pluralismo estético es la interpretación más acertada del hecho de la existencia de diversos valores estéticos. Los valores no son ni subjetivos ni relativos, son simplemente numerosos y no pueden reducirse a un patrón. El sentimiento de su relatividad se origina del hecho de que no todos ellos se realicen siempre y en todo lugar.

Desde 1913, el pluralismo estético se había convertido en un tema importante de la estética de Tatarkiewicz. Durante su primer periodo adolescente, la convicción referente al pluralismo de los valores estéticos iba asociada a la defensa de su objetividad y naturaleza absoluta. Más tarde combinó el pluralismo estético con el relacionismo y el relativismo moderado.

Tatarkiewicz volvió a su concepción de 1913 del pluralismo moderado veinte años más tarde en un ensayo, *Actitud estética, literaria y poética* (1933). Allí afirmó que la inexactitud de todas las teorías estéticas que existían hasta ese momento proviene de la defectuosidad de las nociones que éstas emplean, «sobre todo la más general de todas ellas —la noción de los fenómenos estéticos. Se emplea de un modo tan amplio que pierde cualquier tipo de precisión: denota unos objetos tan diversos y heterogéneos que es virtualmente imposible elaborar una teoría que los abarque a todos. «No sólo había fracasado la teoría de un «objeto» estético: las teorías de las «experiencias» estéticas fracasaron también. La noción de las experiencias estéticas demostró ser igualmente imprecisa, pues abarca demasiados fenómenos que son heterogéneos y que sólo parecen similares. En realidad, comprende tres clases de experiencias que son completamente diferentes.

La experiencia más elemental y fácil de definir es la que se tiene cuando se está ante una bella flor, una mariposa o un pájaro, bellos tapices, cerámicas, obras de artesanía hechas de oro, algunos objetos tecnológicos, obras de arquitectura, algunos cuadros, esculturas y obras musicales. Sentimos esta experiencia cuando contemplamos los aspectos de objetos concretos; la característica principal es el factor sensual. Para este tipo de experiencia es para la que Tatarkiewicz reserva el nombre de «experiencia estética», distinguiéndola de la «experiencia literaria», donde el papel importante lo desempeña el intelecto, y de la «experiencia poética», que se construye con un cierto tinte emocional. Las experiencias de tipo literario se producen más a menudo por aquellas novelas que estimulan a la reflexión, ayudando al lector a comprender el mundo y a otros seres humanos. Algo parecido ocurre también con la poesía épica e incluso con algunos géneros de la poesía lírica, el teatro y algunas obras de artes plásticas.

Tenemos experiencias poéticas que son de lo más personales, subjetivas y emocionales, principalmente cuando nos enfrentamos a la poesía lírica y a obras musicales, pero también con algunas pinturas y a veces con paisajes naturales. Estos tres tipos de experiencias que se han diferenciado aquí son, sin duda alguna, distintas entre sí, dice Tatarkiewicz —aunque en el habla común se las denote con el mismo nombre de estética—. En la primera, el rol esencial lo juega el factor sensual, en la segunda, el componente intelectual, y en la tercera, el imaginario y emocional. Sólo la primera posee un carácter contemplativo que es distinto. Sólo en ella la fuente de satisfacción es el aspecto de las cosas, mientras que para la segunda lo es el presentar los problemas de la vida de una forma claramente visible que cause satisfacción. En la tercera lo constituye la «descarga de la vida personal interior». El carácter diferente de estos tipos de experiencias tiene su origen en las diferencias que existen entre los objetos estéticos que las producen, en la considerable diferencia que existe entre los diversos tipos de arte.

El autor de *Concentración y Ensueño* afirma que las mismas distinciones pueden aplicarse a la noción de actitud estética que, de hecho, se constituye mediante tres actitudes diferentes: la estética, la poética y la literaria, y a la teoría de los objetos estéticos y valores estéticos.

Concluyendo, Tatarkiewicz subraya que él no clasificó en modo alguno los fenómenos estéticos. «La clasificación es una división en clases limitadas, mientras que los fenómenos, experiencias y actitudes, objetos o valores estéticos no forman de ningún modo una clase y no pueden experimentar, por lo tanto, distinciones.» Los fenómenos estéticos, según su significado limitado, y los fenómenos literarios y poéticos «no poseen propiedades que pudieran aplicarse a todos ellos y sólo a ellos, y sin tales propiedades no existe ninguna clase de objetos».

La ambición del autor no fue clasificar, sino romper la pseudoclase y formar las clases apropiadas. Si la estética quiere entonces seguir reteniendo, después de todo, su ámbito hasta ahora existente, y si además los fenómenos estéticos, según su significado limitado, «tienen también en cuenta los fenómenos poéticos y literarios, entonces ésta debe tener un carácter pluralista».

El pluralismo estético demostró ser el tema más importante y más duradero de la estética de Tatarkiewicz, y su convicción más profunda. La influencia de esta concepción puede encontrarse tanto en su *Historia de la Estética* como en sus ensayos y documentos teóricos del período que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Tatarkiewicz demuestra el carácter variado que tienen los fenómenos en estética, y la diversidad modal del desarrollo del arte y de la estética. Se opone consistentemente a todas las interpretaciones y

soluciones unilaterales que acarrean el peligro de empobrecer el reino de los fenómenos estéticos o de distorsionar su descripción.

En su ensayo *Expresión y Arte* (1962), por ejemplo, presenta entre otras cosas dos concepciones modernas del arte opuestas entre sí, y el revival de una antigua controversia entre el espiritualismo estético y el sensualismo. La primera está representada por los partidarios de la estética de la expresión (B. Croce), según el cual «el arte ha de expresar emoción». En cierto aspecto hace referencia a Plotino, quien afirmaba que no existe otra belleza que no sea la expresión del alma, ya que es el alma quien hace que el cuerpo sea bello. La segunda representa la estética de la contemplación (Schopenhauer). En su opinión, el arte «debe contemplarse, y la belleza tiene que ver con lo externo. La belleza carnal debe contemplarse por sí misma y no debe buscarse en ella el alma». Aquí también Tatarkiewicz adopta una postura de compromiso: «es posible una postura intermedia entre ambas, y esto es efectivamente lo más apropiado: ésta afirma que existe tanto la belleza de la expresión como la belleza de la forma».

El pluralismo estético se desarrolló sobre una concepción del arte consistentemente pluralista, y sobre una idea original de una definición alternativa del arte y de la obra de arte. En la obra que dedica a este problema, Tatarkiewicz escribe que «la multiplicidad de aquello que llamamos arte es un hecho; en diferentes períodos, países, tendencias y estilos, las obras de arte no sólo tienen formas diferentes, sino que cumplen funciones diferentes, expresan intenciones diferentes y funcionan de modos diferentes».

La concepción pluralista de Tatarkiewicz no se formó de golpe sino que comenzó ya a elaborarse allá por los años 1930. Sus orígenes pueden rastrearse no sólo en las obras que dedicó a las cuestiones referentes a las experiencias y actitudes estéticas que han sido discutidas anteriormente, sino también en el escrito *Arte y Poesía* (1938). En esta obra, el autor compara la comprensión antigua y contemporánea del arte, y afirma que lo que diferencia a la idea contemporánea de las concepciones antiguas es, entre otras cosas, el hecho de que combina y unifica todos los tipos de arte y actividad artística, todas las experiencias relacionadas con el arte, la poesía, las artes plásticas y la música. Sin embargo, parece que esta idea es unilateral, y que las antiguas ideas griegas que trataron este problema, siendo primitivas como eran, se aproximaron a la verdad en este aspecto, y Tatarkiewicz concluye, en otro lugar diferente de su obra, que «la estética moderna ha fracasado con sus tendencias unificadoras».

Más tarde, se da cuenta que los antiguos teóricos no pudieron presentar apropiadamente las diferencias existentes entre la poesía y las artes plásticas, pero afirma, sin embargo, que existe una diferen-

cia básica, doble incluso, entre los dos reinos. A saber, las artes plásticas presentan cosas, mientras que la poesía emplea sólo signos. Esta es la razón por la que la primera tiene un carácter directo y la otra no. Esta diferencia es importante, ya que considera tanto el «fundamento del arte» como la fuente de la experiencia estética. «Según la primera, la fuente de la experiencia, de la emoción y el placer es el mundo visible; la otra no lo presenta directamente sino que sólo lo sugiere.»

La otra diferencia estudia las experiencias estéticas duales que podemos experimentar cuando nos enfrentamos al arte. La experiencia en cuestión, como sabemos, puede consistir o bien concentrándose en la misma obra de arte, en sus colores, sonidos, palabras y en los acontecimientos que en ella se presentan, o bien en la conexión de las asociaciones, pensamientos, y ensueños que produce la presencia de una obra. En el primer caso, la obra es un objeto directo y apropiado de la experiencia, mientras que en el otro se trata sólo de una causa de las experiencias. La diferencia no está estrictamente relacionada con los tipos de arte, pues uno puede concentrarse tan bien en un cuadro como en un poema, y lo mismo sucede con el ensueño. Sin embargo, es más natural que la concentración se sugiera a través de este tipo de arte que presenta las cosas directamente, mientras que el ensueño lo sugiera el tipo de arte que únicamente hace sugerencias al lector o auditor a través de las palabras. El arte visual emplea naturalmente la percepción, mientras que el arte de las palabras emplea la imaginación. Ambas diferencias son esenciales. Ellas son responsables de que hayan fracasado los intentos que se han hecho para encontrar los conceptos generales que unifiquen todos los fenómenos artísticos.

El siguiente paso que se ha dado en el desarrollo de la concepción pluralista del arte según Tatarkiewicz tuvo lugar en los años 1960 y en los años 1970. En varios lugares, y desde diversos puntos de vista subraya las diferencias cualitativas, la heterogeneidad de las intenciones del artista, la estructura interna de una obra de arte, sus funciones y valores.

El carácter dual que tiene una obra de arte y que se presenta como radicalmente diferente de los valores realizados, lo trató Tatarkiewicz en el escrito que presentó al 5.º Congreso Internacional de Estética en Ámsterdam (1964), bajo el título de *Verdad y Arte*. Allí trata el problema de la relación que se da en una obra de arte entre la verdad, entendida como imitación de la realidad, y la belleza, esto es, el valor estético. Como es típico en él, presenta una precisada tipología de las principales soluciones que tiene el problema y distingue ocho de ellas. La mayoría son soluciones radicales y unilaterales que él no acepta. Lo que más le gusta es la postura pluralista: «algunas cosas son bellas y se convierten en fuente de las

experiencias estéticas porque son verdaderas y producen sentimientos agradables propios de las cosas que son reales, verdaderas y que nos son conocidas. Por otra parte, algunas cosas son bellas porque, al contrario, son irreales y producen igualmente sentimientos agradables de irrealidad, de trascender lo real».

Una idea parecida puede encontrarse dos años más tarde en un ensayo titulado *Creatividad. Historia del Concepto* (1966).

En su obra *La Definición del Arte* que forma el primer capítulo del presente libro, publicado por primera vez en el año de su 85 cumpleaños, Tatarkiewicz trata las dificultades que existen a la hora de definir conceptos tales como «arte» y «obra de arte», tan generales y equívocos, pero al mismo tiempo tan importantes para la estética. Subraya la inestabilidad de la expresión «arte» y su extensión excepcionalmente amplia que incluso ha aumentado en el siglo XX al convertirse en reinos del arte el cine, la fotografía, la televisión, la radio y la arquitectura industrial. Finalmente, se han presentado muchas y variadas definiciones que son, por regla general, demasiado restringidas y no cubren todas las formas del arte. Algunos teóricos, por ejemplo M. Weitz y W. Kennick, son de la opinión de que no se puede definir el arte de ninguna manera y afirman que sean cuales sean los intentos que se hagan para definir el concepto de arte resultan infructuosos. Sin embargo, Tatarkiewicz está convencido de que es necesario encontrar una definición que sea diferente.

La definición diferente es la definición alternativa dual que Tatarkiewicz propuso y según la cual el concepto genérico para el concepto de «arte» es la actividad consciente del ser humano. Las dificultades surgen sólo cuando comenzamos a buscar la *differentia specifica* del arte. Los intentos que se han hecho para descubrir las características comunes de obras de arte tan diversas como son un soneto, un edificio, una cómoda ornamentada y una sonata han fracasado. Igualmente fallidos han sido los intentos que se han hecho para descubrir las propiedades comunes que el arte tiene respecto a las intenciones de los artistas referente a la relación existente entre arte y realidad, y en el modo como el arte ejerce su influencia en los receptores. Las obras de arte se realizan como resultado de varias intenciones. Una intención sería, por ejemplo, fijar la huidiza realidad, o cumplir la necesidad de crear nuevas configuraciones, o de expresarse a sí mismo. Estas intenciones afectan a sus receptores de diversas maneras y producen diferentes experiencias estéticas. De las experiencias que el arte ocasiona, el sentimiento de gusto o deleite es el más importante, otras ocasionan principalmente *emociones*, mientras que otras *conmocionan* incluso a los receptores. Y estos diversos sentimientos de deleite, emoción y conmoción no pueden tratarse del mismo modo.

Desde el punto de vista de la relación existente entre arte y

realidad, no puede considerarse que el problema sea fácil e inequívoco, porque muchas obras de arte reproducen efectivamente la realidad de modo fidedigno en un mayor o menor grado, pero otras intentan también crear configuraciones abstractas y composiciones.

Se ha demostrado también que la belleza, según el significado limitado del término, no es de ningún modo un valor estético universal, sino que existen otros valores que son característicos de notables obras de arte que no pueden reducirse a la belleza.

«Sea cual sea el modo como intentemos definir el arte —concluye el autor— bien sea según las intenciones, o su relación con la realidad, sus obras o sus valores acabaremos siempre con una alternativa expresada en la fórmula del siguiente tipo: «o bien una cosa, o bien otra». Y como la definición del arte no puede tener en cuenta sólo las intenciones, o sólo la influencia del arte, debe ser por tanto una conjunción de ambas posibilidades. Esto lleva a la siguiente definición: «El arte es la reproducción de las cosas o la construcción de formas nuevas, o la expresión de experiencias —siempre y cuando el producto de esta reproducción, construcción y expresión puede deleitar o emocionar o commocionar.»

De modo parecido, Tatarkiewicz define lo que es una obra de arte: «Una obra de arte es o bien una reproducción de las cosas, o la construcción de formas, o una expresión de un tipo de experiencias que pueden deleitar, emocionar o commocionar.» El profesor Tatarkiewicz era consciente de que la definición que él proponía podía mejorarse y que las partes que la forman pueden formularse mejor, pero sigue pensando que la definición general de una obra de arte debe ser especialmente de este tipo.

Sólo una definición de este tipo es lo bastante abierta como para dar cuenta de los diferentes tipos de arte y de la diversidad de sus funciones. Esa es la razón por la que no aceptó los argumentos de quienes se oponían a la definición del arte, entre ellos Kennick.

Un rasgo característico de la definición propuesta por Tatarkiewicz es su carácter libre-de-valor, ya que ni siquiera contiene términos valorativos. No se trata de una coincidencia. El autor se opone, con toda razón, a la comprensión restringida del arte que limita su campo y que incluye sólo las formas «más elevadas» y los géneros artísticos, a veces incluso sólo aquellas obras de arte que son más notables y que se consideraban obras maestras.

Considera un error que reinos completos del arte como son por ejemplo el arte aplicado, el arte de entretenimiento, el arte comercial, las artesanías, los medios de expresión, etc., y obras que tienen que ver ambiciones teóricas y formales se excluyan de los límites del arte.

Tatarkiewicz indica correctamente que el límite que existe entre el *arte grande y verdadero* y el *arte corriente* no está señalado de

una forma clara, ya que incluso el arte que posee una vocación trascendente puede transformarse muy fácilmente en un entretenimiento agradable, y a la inversa, existen obras que aunque parezcan una forma de entretenimiento para el público en general han superado la influencia del tiempo.

Es difícil no estar de acuerdo con Tatarkiewicz cuando dice que el arte no debe reducirse a las obras maestras y a los llamados géneros «más elevados». El arte debe poder acomodar no sólo las obras que tienen un estándar promedio y que satisfacen algunos requisitos mínimos, sino además a todos los reinos y géneros artísticos. La definición del arte y la obra de arte debe construirse de tal modo que cubra todas las formas y tipos de arte sin discriminar ninguno de ellos. El mérito de la definición propuesta por Tatarkiewicz es que, al contrario que casi el resto de las otras concepciones del arte, no es demasiado restringida. Pero parece justificado decir que en su configuración actual ésta es demasiado amplia.

En primer lugar, no nos permite distinguir entre un documental de televisión y una obra de teatro televisada o una novela corta. El informe reproduce también una cierta realidad que expresa al mismo tiempo las emociones de su autor, y puede deleitar a sus receptores, emocionarlos o commocionar su conciencia. ¿Se convierte entonces en una obra de arte? Sin duda, el problema es controvertido, y no es tarea fácil trazar la línea que existe entre las obras periodísticas y las obras de arte literario. Sin embargo, existe una distinción entre ambas que funciona como principio. Nos encontramos con dificultades parecidas en lo referente a los acontecimientos deportivos, sermones religiosos, objetos de uso cotidiano y a veces incluso las conferencias de universidad, y puede que al menos algunas puedan incluirse en la definición a la que nos estamos refiriendo. Sin embargo, esto no significa que este hecho deba tomarse en contra de la definición. Los problemas referentes al límite de los fenómenos, y aquellos que tienen que ver con el arte son un ejemplo de las dificultades objetivas que surgen de la especificidad y complejidad del sujeto, y parece que no pueden superarse con ninguno de los intentos que se hagan para mejorar la definición.

En segundo lugar, basándose en la definición de Tatarkiewicz, es muy difícil distinguir un *kitsch* que sea evidente, un producto pseudo artístico, de una producción artística de alto nivel que cumpla por lo menos con los mínimos requisitos estéticos. Las obras típicas del *kitsch* cumplen las condiciones que se especifican en la definición, pues reproducen la realidad y pueden al mismo tiempo deleitar o emocionar a aquellos receptores que estén menos educados. Este es el punto donde la definición necesita mejorar. Parece que esta tarea podría realizarse, al menos parcialmente, introduciendo una conjunción en la primera parte de la definición, esto es, en la primera alternativa.

Los productores del *kitsch* reproducen la realidad de algún modo, pero dudamos que intenten expresar algunas experiencias. Esta es la diferencia que existe entre sus productos y los auténticos productos de autores de pinturas *naïfs* y esculturas primitivas. La primera parte de la definición podría modificarse entonces del siguiente modo. Una obra de arte es el producto de la actividad consciente de un ser humano que o bien reproduce la realidad o produce una serie de formas expresando al mismo tiempo las experiencias de su autor, etc.

La tercera duda que surge de la definición de Tatarkiewicz no concierne al ámbito de los fenómenos a los que se refiere sino a otra cosa. Parece que cuando quieren enumerarse las intenciones del arte, el autor omite una de ellas, a saber, no dijo que puede tratarse simplemente de la producción de una experiencia en particular, por ejemplo una experiencia de deleite, emoción o choque*. Puede que se trate de una intención igualmente importante del artista, no menos importante que las intenciones que han sido mencionadas anteriormente. Todo este problema tiene, sin embargo, una importancia marginal en este contexto cuando se compara con otros problemas que se estudian en *La Definición del Arte*. La importancia que para la estética tiene la concepción de una definición alternativa del arte permanece fuera de toda duda. Parece que esta concepción es digna de atención y puede emplearse no sólo para las dos nociones que Tatarkiewicz trata en su obra, sino que puede producir importantes resultados junto con otros conceptos estéticos, como son por ejemplo los valores estéticos, la experiencia estética, lo cómico, lo trágico y cosas parecidas. El logro del erudito polaco es incluso más notable, pues su concepción de definir conceptos básicos de la estética nació en 1931, mucho antes de que surgiera la concepción similar de las familias semánticas de L. Wittgenstein. La diferencia que existe entre Tatarkiewicz y Wittgenstein es que Wittgenstein creía que no era posible definir las familias semánticas. En su obra *El Concepto de Tipo en Arte* (1931), Tatarkiewicz estudió la posibilidad que existe de hacerlo, al menos parcialmente, superando las dificultades para definir las nociones estéticas que surgen de su fluidez y de la unicidad de algunas obras de arte particulares a las que hacen referencia las nociones en cuestión. Fue consciente de la posibilidad que existe de crear fenómenos estéticos y de no clasificarlos sólo en clases, sino también en racimos. Los racimos se forman de modo parecido a como se juega al dominó: los fenómenos adyacentes deben tener

* En lo sucesivo, traduciré *schock* siguiendo la definición que ofrece el «Diccionario de uso del español» de María Moliner, es decir, «Palabra inglesa, traducida en español por "choque" y usada antes de ser ésta aprobada por la R. A. para designar una profunda depresión nerviosa y circulatoria, sin pérdida de conocimiento, experimentada a consecuencia de una intensa emoción». (N. del T.)

algun aspecto parecido entre sí, pero los miembros del mismo racimo que permanecen distantes entre sí no tienen que parecerse.

Resumiendo, me gustaría discutir las dos cuestiones siguientes: ¿Cuáles son las ideas principales de la estética de Tatarkiewicz? ¿Cómo podemos dar cuenta de su especificidad?

La idea principal de la estética de Tatarkiewicz es su pluralismo consistente y la contienda que hace referencia a las diferencias cualitativas más profundas que existen en la esfera de los fenómenos artísticos y que tienen lugar entre el arte que emplea signos simbólicos como palabras y los restantes reinos del arte. Según Tatarkiewicz, la diferencia es tan importante que imposibilita aportar una obra de arte en el sentido amplio del término, o elabora una interpretación monista satisfactoria de las experiencias estéticas y los valores estéticos.

Respecto a la segunda cuestión, en el tercer volumen de su *Historia de la Estética* el autor dice que «la historia de la estética conoce sólo dos tipos de enunciados: las descripciones, análisis y explicaciones por una parte, y las valoraciones por otra. Los enunciados del primer tipo definen la belleza y el arte, analizan sus elementos, explican su naturaleza, describen la influencia que ejercen en la gente. Los enunciados del otro tipo nos dicen qué cosas son bellas, qué obras tienen éxito, y cómo valorar la belleza y el arte. Los primeros son expresión de la experiencia y la comprensión, los segundos, del gusto.»

Tatarkiewicz expresa casi siempre los enunciados del primer tipo y los aplica no sólo al arte, sino también a las posturas e ideas estéticas. A menudo, se dedica a analizar y explicar su origen más que a valorarlos decidiendo finalmente qué concepción es la apropiada.

La estética de Tatarkiewicz es de tipo histórico, filosófica, analítica y no-normativa, liberal, pluralista, anti-formalista y rechaza soluciones extremas. El mejor término que podría aplicársele sería el de la estética del término medio. Sus méritos principales son una excelente semántica y un análisis de los problemas, profundas interpretaciones, revisiones históricas, clasificaciones precisas de las posturas y conceptos que han sido discutidos.

La moderación, que es una característica típica de su estética, el cuidado en expresar opiniones y juicios precisos, y formular su propia concepción es quizás el resultado del enorme conocimiento histórico de su autor. Los elementos del conocimiento indican la conciencia de una extraordinaria complejidad de problemas que son el núcleo de la estética, y la conciencia de la futilidad de todas las concepciones extremas y monistas hasta ahora existentes que, aunque unilaterales, contienen sin embargo un germen de verdad. La moderación y el liberalismo de la concepción de Tatarkiewicz son, por tanto, la moderación y el liberalismo de un sabio.

Todas estas características y méritos de la concepción de Tatariewicz se estudian exhaustivamente en *Historia de Seis Ideas*, obra que es la realización de un problema histórico y el complemento de su *Historia de la Estética*, siendo al mismo tiempo un resumen sintético del interés que tuvo durante toda su vida por la historia y la teoría del pensamiento estético.

Prefacio

La historia de la estética, igual que las historias de otras ciencias, puede considerarse de dos modos: como la historia de los hombres que crearon el campo de estudio, o como la historia de los problemas que han surgido y se han resuelto en el curso de su empresa. La *Historia de la Estética* (3 volúmenes, 1960-1968, edición en inglés 1970-1974) que el autor del presente libro había elaborado anteriormente fue una historia de los hombres, escritores y artistas que en siglos pasados han hablado sobre la belleza y el arte, la forma y la creatividad. El presente libro vuelve sobre el mismo tema, pero lo trata de un modo diferente: como la historia de los problemas estéticos, conceptos y teorías. El tema de ambos libros, el anterior y el presente, es en parte el mismo: pero sólo en parte: ya que el libro anterior terminaba en el siglo XVII, mientras que el presente trata el tema hasta nuestros propios días. Y desde el siglo XVIII hasta el XX han sucedido muchas cosas en el campo de la estética: fue exactamente en ese período cuando se reconoció que la estética era una ciencia aparte, recibió un nombre propio, y produjo una serie de teorías que ningún erudito o artista anterior podía haber soñado.

De cualquier modo, el nuevo libro se acerca bastante al anterior para que pueda considerársele un suplemento y conclusión suya, un cuarto volumen, por decirlo así. Como resultado de las coincidencias parciales que hayan podido hacerse en el tema estudiado, ha sido inevitable repetirse en algunas cosas. En la historia de la estética, al igual que en otras disciplinas, existen conceptos y teorías que no pueden dejarse de lado al estudiar el tema en cuestión. En esto tenía razón el antiguo Empédocles, cuando afirmaba que si merece la pena expresar una idea, entonces merece la pena repetirla. Ese es el primer tema que tenía que indicarse en el prefacio.

El segundo problema es el de la periodicidad. Cualquier libro que abarque una gran extensión de tiempo debe dividirlo de algún modo. El presente libro hace una sencilla división en cuatro grandes épocas: antigüedad, medieval, moderna y contemporánea. El límite entre la Antigüedad y la Edad Media se ubica entre Plotino y Agustín, y el límite entre la época medieval y la moderna entre

Dante y Petrarca. El límite entre las épocas moderna y contemporánea se sitúa en el inicio del siglo XX: pues ése fue el punto de ruptura en el continuo proceso de evolución que, a pesar de cambios considerables, había sido indiscutible desde el siglo XV hasta el siglo XX.

Una tercera cuestión. En una historia de las ideas, el autor podía haber hecho o bien un inventario completo o solamente una selección de lo que, a través de los siglos, se ha pensado y escrito sobre estas ideas. Un inventario habría excedido la capacidad de un solo hombre; y además, eso parece que es una tarea menos urgente que la de mostrar al desnudo aquellos elementos que en las sucesivas concepciones sobre la belleza y el arte, la forma y la creatividad, han sido especialmente convincentes, profundas y originales. Por otra parte, quien emprende una selección se enfrenta con dificultades que son bien conocidas: no puede eliminar totalmente su propio yo, sus propias tendencias, sus valoraciones personales sobre lo que es eternamente importante o sobre lo que es significativo de una época determinada. La primera época de la historia estudió poco las reflexiones estéticas, y menos aún lo hicieron quienes siguieron después, por consiguiente no hubo ninguna necesidad de hacer ningún tipo de selección, pudo considerarse virtualmente todo el material. Sin embargo, la situación es algo diferente en los tiempos más recientes. En relación con todo esto, el historiador tiene mucho de dónde elegir, y su tarea es más difícil al faltarle la distancia y la perspectiva que obstaculizan su punto de vista.

Es necesario que se comente también en el prólogo la bibliografía que se adjunta al libro. No es una bibliografía completa (una bibliografía completa de una obra que abarcara la historia completa de la estética europea formaría por si sola un libro aparte). Por otra parte, la presente bibliografía contiene en cierto modo más ítems de los que se citan en el texto. Presenta las obras que el autor utilizó y se dividen en fuentes primarias y secundarias. Las fuentes primarias se ofrecen, abreviadas, en el cuerpo del texto; el lector encontrará las citas completas al final del libro.

Es necesario hacer una aclaración final referente a las ilustraciones; un libro sobre el arte y la belleza las exigía. Un texto que sólo estudie ideas puede ilustrarse casi exclusivamente con las personificaciones de las ideas, con alegorías, con representaciones de las principales deidades de las artes y de la belleza. La concepción griega de estas deidades ha sido tan duradera que no sólo ha sido posible reproducir imágenes antiguas de las Musas y de Orfeo, sino también la del Apolo del siglo XVI, las Tres Gracias del siglo XVII y una Musa del siglo XX. Además de las ilustraciones se ofrecen las personificaciones de las artes: las siete artes liberales, la poesía, pintura y teatro. Se presenta también un San Lucas (el santo patrón de los pintores), una alegoría barroca sobre la inmortalidad de los hombres

creativos, y una alegoría contemporánea —titulada *Metagalaxia*— sobre el infinito. Otro grupo aparte de ilustraciones comprende los cálculos de las proporciones perfectas del cuerpo humano: el conocido dibujo de Leonardo da Vinci, otros menos conocido de Le Corbusier, y otro de Miguel Ángel, el menos conocido, que se reproduce aquí a partir de una copia que le fue regalada al último rey de Polonia, Stanislaw August Poniatowski, incorporada a su colección y propiedad actualmente de la sala de grabados de la biblioteca de la Universidad de Varsovia. Casi todos los grabados se han sacado de la última colección polaca.

Debe agradecerse al editor de *The British Journal of Aesthetics* que haya permitido utilizar el artículo «What is Art? The Problem of Definition Today», vol. II, n.º 2, pp. 134-153, Londres, primavera de 1971, y al editor del *Dictionary of the History of Ideas*, Nueva York, 1973, por permitir utilizar los artículos: «Classification of the Arts», vol. I, pp. 456-462, «Form in the History of Aesthetics», vol. 2, pp. 216-225, «Mimesis», vol. 3, pp. 225-230, y al editor de *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* por permitir utilizar el artículo «The Great Theory of Beauty and Its Decline», vol. XXXI/2, pp. 165-180, Baltimore, 1972, y al editor de *Philosophy and Phenomenological Research, A Quarterly Journal*, por permitir utilizar el artículo «Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics», vol. 24, n.º 2, pp. 157-173, Filadelfia, 1963.

Introducción

Te he colocado en el centro del mundo para que puedas explorar de la mejor manera posible tu entorno y veas lo que existe. No te he creado ni como un ser celestial ni como uno terrenal... para que puedas formarte y ser tú mismo.

GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA: *Oratio de hominis dignitate.*

I

Para poder comprender con su mente la diversidad de los fenómenos, el hombre los agrupa juntos obteniendo un orden y claridad mayores cuando los clasifica en grandes grupos de acuerdo con las categorías más generales. En la historia de la cultura europea se han realizado tales divisiones desde los tiempos clásicos: bien fuera por la estructura de los fenómenos o porque esta clasificación se realizara según la capacidad humana, basta con que las grandes clasificaciones de los fenómenos, sus categorías más generales, hayan persistido a través de los siglos con una tenacidad sorprendente.

1. Se han distinguido y se distinguen tres tipos supremos de valor: *bien, belleza y verdad*. Platón los clasificó juntos (*Fedro*, 246 E) y han persistido desde entonces en el pensamiento europeo. Estos se yuxtapusieron frecuentemente durante la Edad Media, según la fórmula latina *bonum, pulchrum, verum*, con una ligera diferencia cualitativa, no como tres valores sino como tres «trascendentalia» o tipos supremos de juicios. Recientemente se han vuelto a clasificar como valores cardinales, especialmente por el filósofo francés de la primera mitad del siglo XIX, Víctor Cousin. Tengámoslo en cuenta: la cultura de Occidente ha considerado durante mucho tiempo que la belleza es uno de los tres valores supremos.

2. Se han distinguido y se distinguen tres tipos de funciones y estilos de vida: *teoría, acción, creatividad*. Esta clasificación se encuentra en Aristóteles y se supone que fue él quien la inventó. En tiempos de los romanos, Quintiliano hizo de ella una clasificación tricotómica de las artes (*Ints. Orat.* II.18.1). Los escolásticos la

conservaron como una clasificación natural: y ésta sigue viva también en el pensamiento de los modernos. En el pensamiento y discurso cotidiano tiene lugar frecuentemente según la fórmula simplificada, bipartita y no-aristotélica: teoría y práctica. Esta sigue existiendo también en la antítesis que se da en nuestros días entre ciencia y tecnología. La tricotomía básica aristotélica ha hallado expresión en las tres críticas de Kant: *La Crítica de la Razón Pura*, *La Crítica de la Razón Práctica* y *La Crítica del Juicio*. Estas tres críticas, estas tres obras, dividieron la filosofía en tres partes, y al mismo tiempo clasificaron en tres campos el interés y la actividad humanas. Cuando los escritores del siglo XIX, especialmente los kantianos, dividieron la filosofía en lógica, ética y estética, se trataba de la misma división que se había hecho según otra formulación más sencilla. Se ha realizado otra división con un propósito parecido: ciencia, moralidad y arte. Tengamos esto en cuenta: la estética se considera que es una de las tres divisiones de la filosofía, y durante siglos se ha considerado que el arte es una de las tres divisiones de la creatividad y actividad humanas. Los psicólogos diferencian de un modo parecido el pensamiento, la voluntad y el sentimiento, indicando a veces que esta trinidad corresponde a la primera (lógica-ética-estética) y otros a la segunda (ciencia-moralidad-arte). Estas tricotomías se han extendido y se extienden tanto que sería infructuoso indicar a quienes las han defendido en el curso de la historia europea. En general, puede decirse que estas grandes tricotomías de las actividades humanas acompañaron a la filosofía aristotélica, pero conservaron su fundamento incluso cuando este último se retiró de la escena: reaparecieron principalmente gracias a Kant: no sólo sus partidarios, sino también sus oponentes se sirvieron de este triple esquema.

3. Han existido y se ha distinguido (tanto en filosofía como en el pensamiento cotidiano) entre dos tipos de seres: aquellos que forman parte de la naturaleza, y los que han sido creados por el hombre. Esta distinción fue introducida por los griegos, quienes diferenciaron entre lo que existe «*por naturaleza*» (*φύσει*) y lo que existe *por arte*, o por institución humana (*νόμος, θέσει*). Platón afirma que esta distinción la trazaron los sofistas (Leg. X, 88, A). Los antiguos diferenciaron entre lo que existe independientemente del hombre, y lo que no; dicho de otro modo: entre lo que es necesario, y lo que podría ser de otro modo. Esto afectaba *prima facie* a los asuntos prácticos y sociales, pero se aplicaba al arte y a las opiniones sobre la belleza.

La filosofía elaboró —como ya se había hecho en la antigüedad— una distinción parecida, pero ésta se fundamentaba sobre una base diferente, a saber, en la oposición existente entre los objetos y el

sujeto: una distinción que indica lo que es objetivo según nuestro pensamiento y nuestros logros. Fue Aristóteles quien separó de forma sencilla y radical lo que es «en sí» (*tό κατ' ἑαυτόν*) de lo que es «para nosotros» (*tό προς ἡμάς*). Pero en un mismo nivel, la oposición existía ya en el pensamiento platónico; en la historia del pensamiento europeo ésta ha tenido lugar tanto en las corrientes platónicas como en las aristotélicas. Descartes y Kant, en los tiempos modernos, se centraron en ella para dar cuenta desde entonces en adelante de los problemas de la filosofía. En ciertos momentos de la historia se pensó que era la cuestión principal de la estética: ¿son las cosas bellas en sí mismas, o lo son simplemente para nosotros?

4. Se han distinguido y se distinguen dos tipos de conocimiento: *mental* y *sensual*. En la antigüedad se contrapusieron utilizando dos términos precisos, *αἴσθησις* y *νόησις* —dos conceptos usados entonces constantemente y que se contraponían siempre entre sí. De este modo, estos conceptos han mantenido su situación en los tiempos modernos, formando las bases de la división de los pensadores en sensualistas y racionalistas, incluyendo la doctrina kantiana de las «dos ramas del conocimiento», que constituye una síntesis del racionalismo y sensualismo. Tengamos presente que el nombre de la estética se deriva de la expresión griega *αἴσθησις*.

5. Se han distinguido y se distinguen dos factores del ser: los componentes y su combinación, o los *elementos* y la *forma*. Aristóteles los separó, y la situación se ha mantenido así durante siglos. Tengamos en cuenta de que la forma es uno de los conceptos que surge constantemente en las deliberaciones que se hacen respecto al arte.

6. Se subraya también la distinción que existe entre el mundo y el lenguaje que utilizamos para hablar acerca del mundo; dicho de otro modo, entre las *cosas* y los *símbolos*. Esta distinción no se ha destacado siempre en el conocimiento, especialmente en el referente a la belleza y al arte, pero se retrotrae a la antigua cultura griega, que había establecido ya la diferencia existente entre la cosa y el nombre: *φῆμα* y *ὄνομα*.

Bien-belleza-verdad, teoría-acción-creatividad, lógica-ética-estética, saber-moralidad-arte, creaciones de la naturaleza humana, cualidades objetivas y subjetivas, lo mental y lo sensual, elementos-formas, cosas-símbolos: todas estas son distinciones y categorías fundamentales con las que se piensa el mundo, al menos en Occidente. Y entre éstas se encuentran: la belleza, la creatividad, la estética, el arte, la forma. No hay ninguna duda al respecto: la estética y sus principales conceptos se encuentran entre las posesiones más genera-

les y duraderas de la mente humana. Y no menos duraderas son sus grandes opuestos: creatividad versus conocimiento, arte versus naturaleza, cosas versus símbolos.

II

A. *Clases*. Para poder captarlos con nuestras mentes, reunimos aquellos fenómenos que son similares entre sí formando grupos o clases, de acuerdo con el lenguaje de la lógica. Los agrupamos en clases pequeñas y grandes, y a veces muy grandes: por ejemplo la belleza y el arte, la forma y la creatividad, que se han mencionado anteriormente y volverán a mencionarse más adelante en este libro. Formamos clases basándonos en las propiedades que poseen los fenómenos, pero esto no es posible hacerlo con todas las propiedades comunes. La clase de todos los objetos verdes (utilizando un ejemplo que no es estético), que incluye la hierba, las esmeraldas, ciertos loros, la malaquita y muchas otras cosas, es de poca utilidad porque los objetos verdes tienen poco en común además de su color, poco puede predicarse de ellos como clase. En estética, desde tiempos inmemoriales, las clases que se han considerado útiles han sido las de las cosas bellas, agradables, artísticas, la clase de las formas y de la creatividad: teóricos y prácticos, sabios y artistas, todos han pensado y piensan que hay mucho que decir sobre estas clases; se han dedicado a este tema un buen número de obras.

Las clases que el esteta utiliza son de varios tipos:

1) Entre éstas se encuentran las clases de las cosas físicas, ej. las obras de arquitectura o pintura: éstas son las clases más simples y fáciles de utilizar.

2) Es evidente que en estética existen también clases de fenómenos psíquicos: el esteta no se interesa sólo por las obras que producen placer, sino también por el placer que producen.

3) Los temas del esteta no son sólo aquellas obras de pintura o arquitectura que se hallan desplegadas en el espacio, sino también el baile y la canción ejecutados en el tiempo: no opera entonces con clases de cosas, sino de procesos y acontecimientos, con actividades o funciones del artista, o funciones de los receptores.

4) El esteta interpreta estas actividades en términos de aquellas facultades que tanto el artista como el receptor poseen; opera con clases de facultades o de habilidades al igual que con clases de actividades. Los antiguos entendieron el arte como destreza, o la habilidad de producir cosas; la clase de las artes era para ellos una clase de destrezas.

5) En el intento de explicar el arte y la belleza, o el placer en el

arte y la belleza, el esteta los somete a análisis, aisla de ellos los componentes y las estructuras; de este modo forma clases de elementos y sistemas. Los sistemas son abstracciones; por consiguiente, el esteta opera también con clases de objetos abstractos.

Esta diversidad —cosas, experiencias, actividades, habilidades, elementos, sistemas, abstracciones— debe tenerse presente, y ser consciente así de que no todas las clases con las que opera el esteta son tan simples y sencillas como lo son las clases de las cosas físicas.

B. *Términos*. Para poder comunicarnos con otros, o incluso para fijar nuestros propios pensamientos, les damos nombres a los objetos. Ciertos objetos individuales tienen nombres propios; casi toda persona, ciudad, río, muchas montañas, ciertas cosas, ciertos caballos y perros los tienen, y por la misma razón tienen sus nombres los monumentos de arquitectura, pinturas y esculturas de los museos, composiciones musicales, novelas y poemas. Evidentemente, el esteta no se interesa tanto por estas cosas individuales como por sus clases, y para estas clases se necesitan otros nombres además de sus nombres propios, esto es: nombres genéricos.

Se trata de nombres (términos) para designar clases de diferentes tipos: clases de cosas físicas, fenómenos psíquicos, procesos, facultades. La diversidad de términos en estética es algo extraordinario; lo mismo sucede en otras ciencias y en el lenguaje ordinario. Sin embargo, debe tenerse presente que los términos que se utilizan en estética incluyen términos que no son sólo para cosas, sino también para actividades, facultades, elementos, estructuras y cualidades abstractas.

Algunos ejemplos de las diversas categorías de términos que se utilizan en estética son:

- a) términos para objetos físicos; p. ej., obra de arte;
- b) términos para objetos psicofísicos; p. ej., artista y espectador;
- c) términos para objetos psíquicos; p. ej., experiencia estética;
- d) términos para colecciones; p. ej., arte (el producto de los artistas);
- e) términos para actividades, procesos; p. ej., danza o representación teatral;
- f) términos para facultades; p. ej., imaginación, talento, gusto;
- g) términos para combinaciones; p. ej., forma;
- h) términos para relaciones; p. ej., simetría;
- i) términos para atributos; p. ej., belleza.

Entre los principales términos de la estética se encuentran aquellos términos que se utilizan para hacer referencia a las cualidades abstractas: no sólo la belleza y lo feo, sino también lo sublime, lo pintoresco y lo sutil (que al parecer son variedades de la belleza), así

como lo valioso y lo sencillo, la regularidad y la proporción (que se consideran en estética como causas de la belleza).

Muchos términos se utilizan también en estética en múltiples sentidos y, depende de como se empleen, pertenecen a una u otra de las categorías que han sido clasificadas anteriormente; esto es aplicable también, por ejemplo, al término «arte», que o bien designa una colección de objetos *d*) o la capacidad de producirlos *f*).

Los siguientes términos de la estética se utilizarán frecuentemente en los sucesivos capítulos de este libro:

1) *Arte*: fue en un tiempo el término que designaba la habilidad de un hombre, p. ej., la habilidad para producir objetos necesarios para el hombre; hoy día, este término hace más bien referencia a una colección de estos objetos. Así, no sólo ha cambiado su significado, sino que ha pasado a formar parte de otra categoría diferente: de la categoría *f*) ha pasado a la categoría *d*).

2) *Belleza*: es el término que designa un atributo (categoría *i*), p. ej., cuando se habla de la belleza que hay en una obra de arte o en un paisaje; en un lenguaje más amplio se utiliza del mismo modo para designar una cosa bella (categoría *a*), un objeto que posee el atributo de la belleza.

3) *Experiencia estética*: es el término que hace referencia a las funciones psíquicas *c*).

4) *Forma*: designa casi siempre, no las cosas en sí mismas, sino como se combinan las partes y su relación mutua: no obstante, a veces es un término que designa un objeto visible y tangible que puede cogerse con la mano. Así, oscila entre la categoría *i*) y la categoría *a*).

5) *Poesía*: es igualmente un término ambigüo. Puede ser o bien un hombre colectivo, p. ej. en la expresión «la poesía polaca del siglo XX» (categoría *d*), o bien puede ser un sinónimo de la cualidad poética, y entonces es el término con el que se designa un atributo *i*), p. ej., en la expresión «la poesía de las obras de Chopin».

6) *Creatividad*: en estética puede ser un término que haga referencia al talento creativo, por lo tanto a un cierto *atributo* mental: pero otras veces designa la *actividad* del artista: en lengua polaca denota también una *colección* (la obra colectiva creativa de un escritor o artista). Por consiguiente, este término oscila entre las categorías *i*, *e*) y —en polaco— *d*).

7) *Mimesis e imitación artística*: pueden ser términos que o bien hacen referencia a una función (del artista) o a la relación que la obra mantiene con el modelo: así pueden pertenecer o bien a la categoría *e*), o a la *h*).

8) *Imaginación, genio, gusto, sentido estético*: son términos que designan no tanto las experiencias psíquicas que se prestan a la

experiencia *c*), como las supuestas facultades mentales, y son por tanto términos que pertenecen al tipo *f*).

9) *Verdad artística*: es un término que se emplea más frecuentemente para designar la relación existente entre una obra y su modelo (categoría *h*), pero también designa a veces una cualidad que se experimenta directamente (categoría *c*).

10) *Estilo*: cuando se utiliza con un adjetivo, p. ej. estilo clásico, romántico o barroco, se entiende a menudo como un término colectivo *d*), en el sentido de una colección de todas aquellas obras clásicas, románticas o barrocas: pero también, y quizás más frecuentemente, como el término que designa los atributos que distinguen a estas obras categoría *i*).

Los términos que se utilizan en estética han surgido y se han establecido en su mayoría del mismo modo que lo han hecho los términos en otros campos del saber; de dos modos. Algunos se han incorporado gracias al esfuerzo de alguien, mientras que otros se han puesto en circulación de forma gradual, imperceptiblemente. El mismo término «estética» apareció en 1750 gracias a Alexander Baumgarten. Del mismo modo, Charles Batteaux creó en 1747 el nombre «bellas artes» (*beaux arts*), designando con él la escultura, pintura, poesía, música y danza. No obstante, estos dos términos, «estética» y «bellas artes», sufrieron posteriormente algún cambio de sentido. Algo parecido ha sucedido con muchos otros términos: sus creadores determinaron sus significados, pero posteriormente también lo hicieron aquellos que los utilizaron.

Sin embargo, en su gran mayoría, los términos que la estética utiliza no han surgido a raíz de la decisión de una única persona: se han sacado del lenguaje ordinario y se han incorporado de forma gradual, imperceptiblemente, a fuerza de usarlos. No siempre se han aplicado de forma consistente: puede que una persona los haya utilizado, otros puede que hayan seguido su ejemplo, mientras que puede que otros los hayan utilizado de modo diferente. Así, estos términos se han hecho ambiguos o han cambiado de significado a través de los años. Lo mismo sucede con otras ciencias, pero la estética en particular contiene muchos términos que tienen un significado múltiple y variable. Un ejemplo flagrante del significado múltiple de los términos es la «forma»; «arte», por otra parte, es un ejemplo de cambio gradual de significado que hoy día apenas se distingue pero que tiene unos efectos muy significativos.

C. *Conceptos*. Los términos tienen una función paralela: significan algo y denotan algo. Por ejemplo, el término «capitel», utilizado en arquitectura, significa la parte que corona una columna uniendo el pilar con el entablamento; aunque denota todos los capiteles que están esparcidos por todo el mundo, la clase completa de ellos, tiene

un único significado y designa una cantidad de objetos incalculable. Este es un término que se utiliza en teoría arquitectónica. Generalmente, aunque los términos estéticos tienen, por supuesto, significados más abstractos, realizan las mismas funciones.

El significado de un término se reduce a lo que denominamos concepto. Poseer el concepto de capitel, de obra de arte, o de belleza no significa otra cosa que utilizar los términos «capitel», «obra de arte» o «belleza», con un conocimiento de sus significados; y también aislar, entre los objetos, las clases de capiteles, las obras de arte, o la belleza. Concepto, término, clase, no son sino aspectos diferentes de la misma operación: aislar objetos parecidos del mundo y unirlos en grupos.

D. *Definición* es el nombre que se le da a la oración gramatical que establece el significado de algún término. Dicho de otro modo: la definición de un término es la oración que establece el concepto que le corresponde al término. Y dicho aún de otro modo: es el enunciado que establece la clase de objetos que el término designa. Dicho de forma más breve: es la dilucidación de un término. Una definición adopta siempre la forma de una oración: el sujeto de la oración es el término, el predicado, el concepto que corresponde al término. Por ejemplo, la definición, «Un 'capitel' es la parte que corona una columna», equivale a la oración: «El término 'capitel' designa la parte que corona una columna». Existen dos tipos de definición: Uno se necesita cuando, al incorporar un nuevo término al lenguaje, se estipula o se propone cómo debe entenderse el término. Quien opta por esa definición es totalmente libre: puede escoger el término que deseé, y darle el significado que deseé. Esa libertad la tuvieron, por ejemplo, los historiadores del arte que hace medio siglo definieron el estilo (del rey) Stanislaw August, porque anteriormente a ellos nadie había distinguido tal estilo, y el término no se había empleado nunca. El historiador actual no tiene ya esta libertad, debe tener en cuenta cómo definieron el término sus antecesores y cómo lo emplean sus propios contemporáneos. Su labor no es ya establecer una definición que proponga o estipule, sino averiguar cómo se entiende el término: éste es el segundo tipo de definición. El primero incorpora varios significados, el segundo los recupera: el primero crea, el segundo registra. El primero no plantea ningún problema, puesto que no tiene básicamente restricciones y es libre: el problema se encuentra en el segundo: con qué método se averigua cómo se utiliza un término, cómo reproducir su significado. Ya desde Sócrates, se ha reiterado que el método que se emplea es el de la inducción, pero también se sabe, ya desde Sócrates, que cuando se elabora una definición es difícil emplear la inducción de un modo efectivo. En la práctica erudita el segundo tipo de definición es el

más importante, el problema más frecuente en la actualidad. Es cierto que, tanto en el lenguaje erudito como en el ordinario, aparecen nuevos términos en el tiempo y se proponen nuevas definiciones para ellos; no obstante, en un campo de objetos tan general como es el de la estética esto sucede pocas veces.

De cualquier modo, los conceptos principales de la estética, que serán tratados más adelante, no ofrecen ninguna oportunidad para que puedan admitirse algunas propuestas, en la mayoría de los casos, los conceptos y sus términos están ya fijados y utilizados, necesitándose sólo descifrarlos. ¿Cómo hacerlo? Conceptos que son incluso tan sencillos como el de capitel no están ni pueden definirse (completamente) por medio de la inducción; con mucha más razón conceptos tan complejos, fluidos y abstractos como son la belleza o la forma. El procedimiento es entonces diferente, hacer un *estudio de los ejemplos*, intentando seleccionar la mayor cantidad de ejemplos diferentes que se pueda. Se trata de un método intuitivo, ya que los ejemplos se seleccionan por intuición. Evidentemente no es infalible, pero es difícil descubrir un método mejor.

La definición de un término se trata sólo de un aspecto preliminar para el conocimiento de las cosas: la definición ha aislado su clase, ahora necesitamos establecer las propiedades de la clase. Las *teorías* son las proposiciones que establecen estas propiedades. El conocimiento apropiado de una clase comprende una (única) definición y algunas teorías (más o menos numerosas). La definición es *quid nominis* mientras que las teorías son *quid rei*. Sin embargo, puede darse un intercambio. Si, por ejemplo, llamamos capitel a la parte que corona una columna, entonces es obvio que todo capitel es la parte que corona una columna. Y por la misma razón, la teoría puede utilizarse como un sustituto de la definición.

Feliks Jaronski presentó en una ocasión [*O filozofii* (Sobre la filosofía), 1812] un sencillo ejemplo de la diferencia que existe entre definición y teoría: cuando decimos que el aire es 'el gas que rodea la tierra', eso es una definición, pero cuando decimos que es una mezcla de nitrógeno y oxígeno, entonces eso es una teoría. Estas dos cuestiones se encuentran separadas de modo parecido en estética. El enunciado que hace Tomás de Aquino de que «las cosas bellas son aquellas agradables de percibir», es una definición de la belleza, mientras que su teoría es la aserción de que «la belleza depende de la perfección, proporción y esplendor».

Únicamente pensadores excepcionales, como por ejemplo Platón y Aristóteles, Aquino y Kant, han definido metódicamente la belleza o el arte, separando la definición de la teoría. El historiador de estética, cuando lee textos de tiempos remotos, descubre en ellos pensamientos sobre la belleza y el arte que carecen de una definición individual; debe reconstruir entonces él mismo la definición.

La historia de la estética no ha sido la transmisión de una generación a otra de las mismas definiciones y teorías. Ambas se han ido formando de modo gradual y han sufrido alteraciones. Las opiniones actuales referentes a la belleza y al arte, la forma y la creatividad son los resultados de muchos intentos sucesivos, realizados desde diferentes puntos de vista, por métodos diferentes. Las múltiples consideraciones han complicado estos intentos sucesivos: los conceptos que pertenecen al conjunto inicial no han sido fáciles de reconciliar con ideas posteriores. Las sucesivas formaciones se han mezclado entre sí como ocurrir con las múltiples exposiciones que se hacen en una única placa fotográfica: naturalmente el contorno resultante no podía ser más agudo. Por otra parte, los conceptos que gradualmente entran a formar parte de la estética se han derivado de una variedad de campos: de la filosofía, de los estudios de los artistas, de la crítica artística y literaria y del lenguaje ordinario: y en campos diferentes la misma expresión ha tenido a menudo un sentido diferente. Notables personalidades entre escritores, artistas y eruditos han marcado los conceptos con sus personalidades, diferenciándose a menudo considerablemente entre sí. Los conceptos han sido utilizados por los eruditos, pero han designado en gran medida cuestiones emocionales que se resisten a un tratamiento erudito.

El historiador debe luchar contra los sinónimos y homónimos: en los textos que han llegado a él, descubre a menudo muchas expresiones que tienen el mismo significado y muchos significados para una misma expresión. Descubre también conceptos que están tan embrollados que su trabajo parece el de un guardabosques que tiene que construir, o al menos arreglar, los caminos que van a través de los matorrales del bosque.

Capítulo primero

El arte: historia de un concepto*

Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem.
QUINTILIANO

I. EL CONCEPTO DE ARTE EN LA ANTIGUEDAD

La expresión «arte» se deriva del latín «*ars*», que a su vez es una traducción del griego «τέχνη». Sin embargo «τέχνη» y «*ars*» no tenían en gran medida el mismo significado del que hoy día tiene «arte». La línea que une la expresión contemporánea más reciente con las que le precedieron es continua pero no recta. A través de los siglos se ha alterado el sentido de las expresiones. Los cambios han sido suaves pero constantes, y a través de milenarios han hecho que cambie totalmente el sentido de las antiguas expresiones.

«τέχνη», en Grecia, «*ars*» en Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna, en la época del Renacimiento, significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes: el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico. Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos: el arte del arquitecto tiene sus reglas, diferentes de las del escultor, del alfarero, del geómetra y del general. De este modo, el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición. Hacer algo que no se

* Agradezco al editor de *The British Journal of Aesthetics* que nos haya permitido utilizar, como base de nuestra traducción de las Secciones IV-VII del presente capítulo, el artículo «What is Art? The Problem of Definition Today» que apareció en el vol. II, n.º 2, pp. 134-153, primavera de 1971, publicado para la British Society of Aesthetics por Thames and Hudson Ltd., Londres.

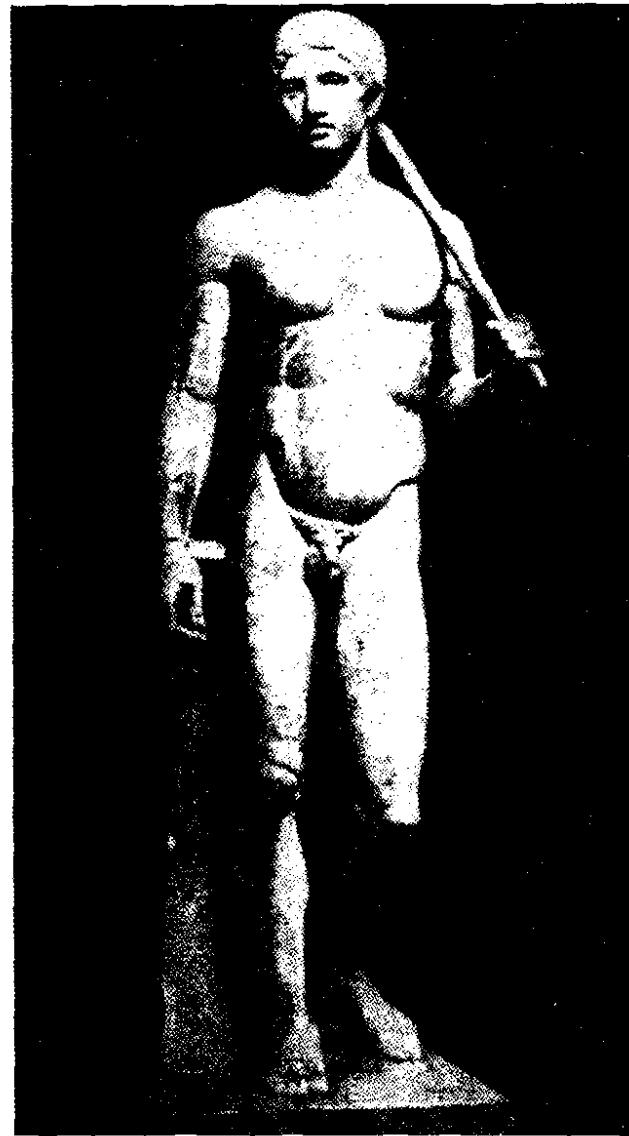
atuviera a unas reglas, algo que fuera sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte. En siglos anteriores, los griegos habían pensado que la poesía se originaba por medio de la inspiración de las Musas y no la habían considerado entre las artes.

Siguiendo las opiniones comunes entre los griegos, Platón había escrito que «el arte no es un trabajo irracional» (Gorg. 465a). Galeno definió el arte como aquel conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito establecido. Su definición se conservó no sólo entre los escritos medievales, sino también en el Renacimiento, por Ramus: más tarde Goclenius lo incluyó en su enciclopedia de 1607; e incluso en una época tardía como es hoy día (aunque ahora se trate sólo de una información histórica) se encuentra incluida en el diccionario filosófico de Lalande. La definición dice así:

«Ars est systema praeceptorum universalium, consentientium, ad unum eudemque finem tendentium».

El arte, tal y como se entendía en la antigüedad y en la Edad Media, tenía por tanto un ámbito considerablemente más amplio de lo que tiene hoy día. No comprendía sólo las bellas artes, sino también los oficios manuales, la pintura era un arte igual que lo era la sastrería. No sólo se consideraba arte el producto de una destreza, sino que por encima de todo estaba la destreza de la producción en sí, el dominio de las reglas, el conocimiento experto. En consecuencia, no sólo podían considerarse arte la pintura y la sastrería, sino también la gramática y la lógica en tanto en cuanto son conjuntos de reglas, tipos de habilidades. De este modo, el arte tuvo en un tiempo un campo mucho más amplio: era más amplio porque incluía no sólo los oficios manuales, sino también parte de las ciencias.

Aquello que vinculaba las bellas artes con las artesanías impresionó más a los antiguos y a los escolásticos que lo que las separaba; nunca dividieron las artes en bellas artes y artesanías. En su lugar, las dividieron según su práctica requiriese sólo un esfuerzo mental o también uno físico. A las artes del primer tipo los antiguos las denominaron *liberales*, o liberal (liberadas), y a las segundas *vulgares*, o comunes; la Edad Media denominó las segundas como artes 'mecánicas'. Estas dos clases de artes no se encontraban separadas simplemente, sino que se valoraban de forma bastante diferente: se pensaba que las artes *liberales* eran infinitamente superiores a las comunes, las artes *mecánicas*. Tampoco se creía, según ese aspecto, que todas las 'bellas artes' eran *liberales*: el arte del escultor, que



1. Policleto, *El Doriforo* (Atleta portador de la lanza), c. 440 a. de J.C. Nápoles, Museo Nazionale.

¹ M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, 1909, I, p. 254.

exigía un esfuerzo físico, era para los antiguos un arte vulgar, como podía serlo igualmente la pintura.

Durante la Edad Media, *ars*, sin más calificación, se entendió estrictamente como la clase de arte más perfecta, esto es, como un arte liberal. Y las artes liberales eran: la gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música —que se referían sólo a las ciencias (entendiendo la música como teoría de la armonía, como musicología). Estas artes liberales se enseñaban en las Universidades en las *facultas artium*, la 'facultad de artes'; las de la segunda clase apenas formaban una escuela de destrezas prácticas o bellas artes, sino una de ciencias teóricas.

Durante la Edad Media se distinguieron siete artes liberales. Se intentó considerar las artes mecánicas de forma simétrica a las artes liberales y reducirlas igualmente a siete. Esto no fue fácil, ya que existían un número más considerable de artes mecánicas, y sólo se necesitó introducir algunas de las artes mecánicas —las más importantes en la clasificación, o definir las siete de forma tan amplia que cada una incluyera muchas artesanías y artes. Las mejores clasificaciones que se hicieron de las siete artes mecánicas las ofrece Radulf de Campo Lungo, llamado el Ardiente (*Ardens*), y Hugo de San Victor, pertenecientes ambos al siglo XII. La lista¹ de Radulf incluye: *ars victuaria*, que servía para alimentar a la gente, *lanifacaria*, que servía para vestidos, *architectura*, que les daba cobijo, *suffragatoria*, que les suministraba medios de transporte, *medicinaria*, que curaba enfermedades, *negotiatoria*, que era el arte de intercambiar mercancías, y *militaria* o arte de defenderse del enemigo. La lista de Hugo (*Didascalicon*, II 24) incluía las siguientes artes mecánicas: *lanifum*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina*, *theatrica*.

¿Se incluía en estas listas lo que nosotros entendemos como artes? La única de ellas que se incluía entre las artes *liberales* fue la música, y ésa porque —como ya se ha dicho— se construyó principalmente como teoría de la armonía, y no como la práctica de la composición, del canto, de tocar instrumentos. En las clasificaciones de las artes *mecánicas* se encuentra sólo la arquitectura (incluida por Hugo bajo el concepto más inclusivo de *armatura*); finalmente, puede encontrarse también en la lista de Hugo el arte teatral (aunque «teatro» era un concepto más amplio, que abarcaba todo arte de entretenimiento colectivo, no simplemente las representaciones teatrales, sino también todas las competiciones públicas, carreras y el circo). ¿Y qué ocurría con la poesía? No aparece en ninguna clasificación —ni tampoco podía hacerlo de forma apropiada. Pues ya en la antigüedad, y por consiguiente más aún en la Edad Media, se pensaba que era un tipo de filosofía o profecía, y no un arte. El poeta era un profeta, no un artista.

¿Y la pintura, y la escultura? No se incluían ni entre las artes

liberales ni entre las mecánicas. Más aún, no se dudaba que fueran artes, es decir, el producto de una destreza que se realizaba según ciertos preceptos. Sin embargo, no siempre se pensaba que eran artes liberales, puesto que exigían un esfuerzo físico. ¿Por qué no se incluían, entonces, entre las artes mecánicas? La pregunta podría responderse del modo siguiente: en las clasificaciones de estas artes, limitadas de modo programático como estaban a siete, sólo se mencionarían las siete más importantes, y en lo referente a las artes mecánicas el test de importancia fue la utilidad, mientras que la utilidad de las artes visuales, de la pintura o de la escultura, era algo marginal. Esa es la razón por la que ni Radulf ni Hugo las incluyeron en sus listas. Las artes a las que hacemos referencia nosotros cuando hablamos de artes se pensaba que eran mecánicas, y pensaban que eran tan poco importantes que no merecía la pena incluirlas en las clasificaciones.

2. LA TRANSFORMACION EN TIEMPOS MODERNOS

Este sistema de conceptos persistió hasta los tiempos modernos, aplicándose hasta una época tan tardía como el Renacimiento. Pero exactamente en esa época comenzó a tener lugar una transformación. Para que el antiguo concepto de arte engendrara al que hoy día se utiliza más, hubieron de suceder dos cosas: en primer lugar, los oficios y las ciencias tuvieron que eliminarse del ámbito del arte, e incluirse la poesía; y en segundo lugar, hubo que tomar conciencia de que lo que queda de las artes una vez purgados los oficios y las ciencias constituye una entidad coherente, una clase separada de destrezas, funciones y producciones humanas. Incluir la poesía entre las artes fue lo más fácil: Aristóteles, al establecer las reglas de la tragedia, había pensado ya que se trataba de una destreza y, por tanto, de un arte. Durante la Edad Media, por supuesto, esto se había olvidado, pero ahora era sólo cuestión de hacer que se recordara. Y cuando a mediados del siglo XVI se publicó la *Poética* de Aristóteles, traducida y anotada en Italia, una vez que ésta hubo despertado admiración y ganado un gran número de imitadores, dejó de ponerse en duda la inclusión de la poesía entre las artes. La fecha de esta incorporación puede precisarse: la traducción italiana que Segni hizo de la *Poética* apareció en 1549, y en ese mismo año aparecen sucesivamente una serie de poéticas que imitan el espíritu de Aristóteles².

La separación de las bellas artes de los oficios la facilitó la situación social, esto es, a causa del impulso que sentían los artistas

² B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961.

por mejorar su situación. La belleza, en el Renacimiento, comenzó a valorarse más y a jugar un rol en la vida que no había tenido desde los tiempos antiguos: sus productores —pintores, escultores, arquitectos— se valoraron más: de cualquier modo pensaban que eran superiores a los artesanos y querían que se les dejase de identificar con las artesanías. La mala situación económica estuvo, inesperadamente, de su parte: el comercio y la industria, que habían prosperado a finales de la Edad Media, habían decaído ahora y, dudándose de todas las formas antiguas de inversión del capital, se comenzó a pensar que las obras de arte eran unas formas de inversión nada peores, e incluso mejores, que otras. Esto mejoró el estado financiero y la situación social de los artistas, y a su vez aumentó sus ambiciones; querían distinguirse, separarse de los artesanos, que se les considerara como los representantes de las artes liberales. Y lo consiguieron, aunque fuera sólo de modo gradual: los pintores antes que los escultores.

Más difícil fue separar las bellas artes de las ciencias: lo que lo impedía era precisamente las ambiciones de los pintores y escultores. Enfrentados a la opción de que se les tratara como artesanos o como eruditos, eligieron la segunda opción, pues la situación social de los eruditos era incomparablemente superior. Además, se hallaban predisuestos a tomar esa dirección por la concepción tradicional del arte que la basaba en el estudio de las leyes y reglas. El ideal de los notables artistas del Renacimiento fue fortalecer las leyes que regían sus trabajos, calcular sus obras con precisión matemática. Este es el caso de Piero della Francesca y de Leonardo. Se trataba de una tendencia típica de las últimas décadas del siglo XV: Luca Pacioli presentó sus cálculos sobre la proporción perfecta en *De divina proportione* en 1497: Piero había escrito su *De perspectiva pingendi* algo antes. Fue en los últimos años del Renacimiento cuando se hizo una objeción a esta concepción precisa, científica y matemática: el arte puede hacer quizás más que la ciencia, pero no puede hacer lo mismo. Un indicio de esta objeción aparece ya en Miguel Angel y Galileo hizo más hincapié en ella.

La separación de las bellas artes de los oficios manuales y las ciencias fue, sin embargo, un asunto más fácil de lo que fue tomar conciencia de que constituyen por sí solas una clase coherente. Durante mucho tiempo no se había dispuesto de conceptos y términos con los que referirse a todas las bellas artes: fue necesario crear estos conceptos y términos.

A. Hoy día es bastante difícil entender el hecho de que en el Renacimiento no se poseía inicialmente el concepto de escultor tal y como nosotros lo comprendemos actualmente. En una fecha tan tardía como finales del siglo XV Angelo Poliziano, cuando escribió su

encyclopedia de las artes, el *Panepistemon*, utilizó cinco conceptos diferentes en vez de uno: *statuarii* (quienes trabajaban la piedra), *cuelatores* (los que trabajaban el metal), *sculptores* (la madera), *fictores* (la arcilla), *encausti* (la cera). Estos trabajadores se diferenciaban entre sí en vez de agruparse, igual que, según nuestro actual sistema de conceptos y profesiones se tiende a separar al carpintero del albañil en vez de agruparlos. El arte de cada uno de estos cinco grupos se consideraba que era distinto, porque cada uno trabajaba un material diferente y con métodos diferentes. Fue sólo en el siglo XVI cuando comenzó el proceso de integración conceptual, y surgió un concepto más amplio que abarcó estas cinco categorías: el nombre de quienes trabajaban la madera, los escultores, se adoptó como su designación y con el tiempo este nombre incluyó también a quienes trabajaban la piedra, el metal, la arcilla y la cera.

B. Otra integración tuvo lugar al mismo tiempo. Por fin comenzó a comprenderse que las obras del escultor están relacionadas con las destrezas, y las obras del pintor y arquitecto se relacionaban hasta tal punto que pueden abarcarse con un solo concepto y denominarse bajo un único nombre común. Hoy día nos parece extraño que esto hubiese ocurrido tan tarde, de que se hubiera podido trabajar durante tanto tiempo sin poseer un concepto general de las artes visuales. El concepto tomó forma en el siglo XVI: sin embargo, no se utilizó ni el término de artes visuales ni el de bellas artes. En su lugar, se hicieron referencias a las artes del diseño, *arti del disegno*. El término se derivaba de la convicción de que el diseño, o el dibujo, es lo que unifica a estas artes, es lo común a todas ellas. Sobre la integración de estas tres artes podemos leer *La Vida (Le Vite)* de Vasari y el *Tratado sobre las Perfectas Proporciones (Trattato delle perfette proporzioni, 1567)*.

C. A pesar de la evolución del concepto de las «artes del diseño», el actual sistema conceptual no se había conseguido aún: las «artes del diseño» no se habían unificado aún con las de la música, poesía y el teatro. No existía un concepto o término común para estas artes. Comenzaron a hacerse esfuerzos para su creación en el siglo XVI, pero se vio que el asunto era difícil y la realización de la tarea duró dos siglos. En estos momentos, se pensaba que había una afinidad entre todas estas artes, pero no estaba claro qué era lo que las unía entre sí al tiempo que las separaba de las artesanías y las ciencias, sobre qué base podría formarse un concepto que fuera común a todas ellas. Entre los siglos XV y XVIII se realizarían muchos intentos e ideas.

3. LAS BELLAS ARTES

Un escritor intentó aislar las artes «ingeniosas», otros las «musicales», las «nobles», las «memoriales», las «pictóricas», las «poéticas» y finalmente las «bellas artes».

Las artes ingeniosas. Ya a mediados del siglo xv, el humanista florentino Ginozzo Manetti (*De dignitate et excellentia hominis*, 1532) aisló *las artes ingenuae* de entre las artes, cuyo nombre puede traducirse como las artes «intelectuales», o «ingeniosas». Pensaba en aquellas artes que son producto de la mente y que se dirigen a las mentes, y creía que se trataba de un producto especial, insólito e ingenioso. Sin embargo, no hizo que progresasen mucho los esfuerzos para modernizar el concepto de arte. Había inventado un nuevo término, pero no un nuevo concepto: se trataba sencillamente de un nuevo nombre para las artes liberales: la extensión del concepto seguía siendo la misma, abarcaba las ciencias como sucedía antiguamente pero sin incluir la poesía.

Las artes musicales. Marsiglio Ficino, director de la Academia Platónica de Florencia, que escribió medio siglo después, logró más cosas de lo que había hecho Manetti. En una carta a Paul de Middelburg, escribió lo siguiente: «Nuestra época, esta época dorada, ha hecho justicia a las artes liberales que han estado durante tanto tiempo descuidadas: a la gramática, poesía, retórica, pintura, arquitectura, música y a la antigua canción órfica»³. Ofreció una nueva interpretación al problema oponiéndose a Manetti: conservó el término antiguo (artes liberales), pero lo utilizó para incluir un conjunto de artes que era nuevo y diferente: incluyó la arquitectura y la pintura, que anteriormente se pensaba que eran artes mecánicas, y la poesía, que ni siquiera se había enumerado entre las artes. Tuvo éxito al agrupar las artes que hoy día entendemos como tal, y al separarlas de las artesanas. ¿En qué se basó para hacer esto? En otra carta, a Canisiano, ofrece una respuesta a esta pregunta: «Es la música», escribe, «la que inspira a los creadores, a los oradores, poetas, escultores y arquitectos». Así, descubrió que el vínculo que había entre ellos era la música, y las artes que aisló pueden, según su idea, aunque él mismo no utiliza el adjetivo, calificarse como musicales. Desde la antigüedad, la música y lo musical habían sido conceptos equívocos: en un sentido más restringido habían pertenecido al arte de los sonidos, en otro más amplio, a todas las artes que están «al servicio de las Musas». Por tanto, puede pensarse que el vínculo que existe entre las artes aisladas por Ficino consiste en su melodía o ritmo, aunque también puede creerse que es, aunque entendiéndolo

de un modo más amplio, «el favor de las Musas» o quizás, según él mismo escribió, la inspiración de los individuos creativos.

Las artes nobles. Otro medio siglo después, Giovanni Pietro Capriano en su poética de 1555 (*De vera poetica*, A 3) aisló un conjunto similar de artes, pero fundamentándolo con unas bases diferentes y dándole un nombre diferente, a saber, el conjunto de las artes nobles. Escribió lo siguiente: «El nombre de artes nobles corresponde sólo a aquellas artes que son objeto de nuestros sentidos más nobles, de nuestras facultades más amplias, cuya característica común es la permanencia: estas son la poesía, la pintura y la escultura.» Su modo de apreciar estas artes constituye las bases de su aislamiento: estas artes integran un grupo separado porque son más perfectas, más nobles, y más duraderas que otras.

Las artes memoriales. Lodovico Castelvetro, cuyo nombre es uno de los más populares en la historia de la poética, estudió el problema en un tratado de 1572 (*Correttione*, p. 79). En él distinguió un cierto grupo de artes y las opuso a las artesanías, fundamentándolo con otras bases. Las artesanías producen aquellas cosas que el hombre necesita, mientras que las artes como la pintura, la escultura y la poesía sólo sirven, pensaba, para mantener en la memoria cosas y acontecimientos. Por esta razón, las denominó *arti commemorative della memoria*. Estas tenían un ámbito en cierto modo diferente de las artes «musicales» o «nobles»; por ejemplo, no incluían la arquitectura. No obstante, la idea de Castelvetro ocupa un lugar en la historia del concepto de arte que no es menos significativo que los de Ficino y Capriano.

Las artes pictóricas. Algunos escritores de los siglos XVI y XVII hicieron que progresase la idea de que lo que realmente distingue las artes «nobles» o las «memoriales» en su carácter pictórico, el hecho de que empleen representaciones concretas y no abstracciones y esquemas. Es su carácter pictórico lo que unifica las artes que de otro modo serían tan diversas como lo son, por ejemplo, la pintura y la poesía. Con este sentido se repetía el lema de Horacio, «ut pictura poesis». El representante de esta idea puede decirse que es Claude François Menestrier, historiador francés del siglo XVII, heraldo y teórico del arte (*Les recherches du blason*, 1683, I). Este afirmó que todas las artes nobles trabajan con imágenes («travaillent en images»).

Las artes poéticas. El lema de Horacio se invirtió también a veces en los siglos XVI y XVII transformándose en la lectura siguiente, «ut poesis pictura». Esta inversión expresaba la convicción de que la cualidad poética, el parentesco con la poesía, es lo que separa a artes tales como la pintura de las artesanías. El pensamiento de aquellos siglos era tal que por «poético» se designaba lo figurativo, lo metafórico. Y para algunos escritores esta cualidad figurativa, metafórica, constituía el verdadero común denominador de las artes nobles, las

³ A. Chastel, «Marsile Ficin et l'art», en *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959.

artes que no eran oficios manuales. El exponente más elocuente de esta idea fue el italiano Emanuele Tesauro, en su libro de 1658, *Canocchiale Aristotélico* (pág. 424). Para Tesauro, uno de los manieristas literarios, la perfección en arte consistía en la *arguzia*, o *sutilidad*; y «toda sutilidad es figuración» (*ogni arguzia è un parlar figurato*). No existe ninguna metáfora en las producciones de los oficios manuales, mientras que sí la hay en las obras literarias y teatrales, en los cuadros, esculturas y bailes: todos se sirven de metáforas; ésa es la característica común que sólo ellas poseen.

Las bellas artes. Ya en el siglo XVI Francesco da Hollanda, refiriéndose a las artes visuales, se aventuró a utilizar la expresión «bellas artes» (*boas artes*, según el portugués original). No obstante, la expresión, aunque a nosotros nos parezca tan natural, no arraigó en un principio. El concepto al que correspondía la expresión (aunque el concepto no utilizaba la expresión) apareció sin duda alguna en la segunda mitad del siglo XVII, en un gran tratado sobre arquitectura que publicó François Blondel en 1765 (*Cours d'architecture*, p. 169). En él incluyó, junto con la arquitectura, a la poesía, eloquencia, comedia, pintura y escultura, a las que más tarde añadió la música y la danza; en una palabra todas, y sólo, aquellas artes cuyos predecesores habían calificado como ingeniosas, nobles, etc., y que en el siglo siguiente formarían el sistema de las bellas artes. Blondel se dio cuenta del vínculo que tenían en común, y que en virtud de su armonía representaba una fuente de placer para nosotros. De este modo, señaló la idea de que actúan por medio de su belleza, que es su belleza lo que las unifica. Sin embargo, no empleó la expresión «bellas artes».

Las artes elegantes y agradables. La recapitulación histórica que se ha mencionado anteriormente indica que desde el siglo XV en adelante se sintió vivamente que la pintura, escultura, arquitectura, música, poesía, teatro y danza forman un grupo separado de artes, distintas de las artesanías y de las ciencias, con las que habían compartido durante muchos años el nombre común de «artes». Sin embargo, no se tenía claro qué era exactamente lo que unificaba a este grupo, y qué nombre requerían por lo tanto: el de ingeniosas, musicales, nobles, memoriales, pictóricas o poéticas. Incluso en una fecha tan tardía como es 1744, Giambattista Vico sugirió el nombre de artes «agradables» (*Scienza nuova*, p. 52), y en ese mismo año James Harris (*Three Treatises*, 1744, p. 25) propuso el de «artes elegantes». Tres años más tarde, en 1747, Charles Battoux (*Les beaux arts réduits à un même principe*, p. 6) las denominó «bellas» artes. El término apareció dando título a su obra que fue ampliamente leída y pegó fuerte. Con él se estableció un concepto⁴.

⁴ P. O. Kristeller, «The Modern System of the Arts», *Journal of the History of Ideas*, XII y XIII, 1951 y 1952.

Era un cambio significativo. Ya que el aislamiento de las artes nobles o de las memoriales, de las elegantes o de las agradables fue y siguió siendo propiedad privada de Capriano o de Castelvetro, de Harris o de Vico: mientras que el aislamiento de las bellas artes se hizo universal. El término «bellas artes» se incorporó al habla de los eruditos del siglo XVIII y siguió manteniéndose en el siglo siguiente. Se trataba de un término que tenía un campo bastante claro: Batteaux presentó una lista en la que incluía a cinco de las bellas artes

pintura, escultura, música, poesía y danza—añadiendo dos más que estaban relacionadas, la arquitectura y la elocuencia. Esta clasificación se aceptó a nivel universal, estableciéndose no sólo el concepto de las bellas artes, sino también el de su clasificación, el sistema de las bellas artes, que después de añadir la arquitectura y la elocuencia formaron un número de siete. El concepto de las bellas artes y su sistema nos parecen simples y naturales, pero sólo el historiador sabe el tiempo que tomó y el esfuerzo que hubo que hacer para lograr que se estableciera.

Desde el siglo XVIII en adelante no había quedado ninguna duda de que los oficios manuales eran oficios y no artes, y que las ciencias eran ciencias y no artes: de este modo, sólo las bellas artes eran realmente artes. Y como esa era realmente la situación se pensó que era posible y adecuado denominarlas sencillamente artes, puesto que no existía ningún otro tipo de artes. Y esta terminología sí que fue aceptada; no sucedió inmediatamente, por supuesto, sino en el siglo XIX. En esa época cambió el significado de la expresión «arte»: se restringió su ámbito, y ahora incluía sólo las bellas artes, dejando fuera las artesanías y las ciencias. Puede decirse que sólo se conservó el término, y que surgió un nuevo concepto de arte.

Una vez ocurrido eso, el nombre de «bellas artes» fue aceptado por un grupo de artes aún más restringido, las artes visuales, las mismas que antes habían sido denominadas «artes del diseño»: ese fue el propósito que tenían tales nombres y que se utilizó en el siglo XIX como «Escuela de Bellas Artes» y «Sociedad para el estímulo de las Bellas Artes»: éstas designaban escuelas y sociedades relacionadas con la pintura y escultura, y no con la poesía o la música.

Antes de todo eso, a mediados del siglo XVIII, había sucedido otra cosa: no sólo había tomado forma el concepto de bellas artes, sino que también se había establecido la teoría de estas artes. Esto es, se había establecido la opinión que hacía referencia a las características comunes de las bellas artes, a aquello que constituye su esencia. Esta teoría del siglo XVIII parece cuestionable hoy día, pero en esa época se reconoció casi universalmente, y así fue durante mucho tiempo. Fue obra del mismo Charles Batteaux el que se estableciera el nombre y el concepto de las bellas artes. Como escritor su influencia fue mayor que su fama: el hecho de su influen-

cia se debió en gran parte a que había tenido predecesores, porque durante mucho tiempo había sido necesario explicar este peculiar grupo de artes.

La teoría de las bellas artes que Batteaux presentó se reducía a afirmar que la característica común a todas ellas es que *imitan* la realidad. Parecía que había estado viajando por una ruta antigua, verdaderamente muy antigua, y que era bien conocida desde la antigüedad. Sin embargo, sólo de forma aparente, pues ya desde la antigüedad (para ser más precisos, desde Platón y Aristóteles) las artes se habían dividido en originales e imitativas, y todas las discusiones que se hicieron sobre la *mimesis*, o la *imitatio*, en el curso de más de dos mil años había pertenecido exclusivamente a las artes «imitativas» o «miméticas», a la pintura, escultura y poesía, y no a la arquitectura o la música. Batteaux fue el primero que consideró que todas las bellas artes eran miméticas, y basó su teoría general en la mimesis. La teoría no parece ser correcta; no obstante gozó de gran popularidad. Se trataba de la primera teoría general del arte que se hacia para realizar una nueva comprensión de las artes. El siglo XVIII, además de aislar el arte en sentido moderno, construyó también una expresión para referirse al hecho singular de las leyes que lo gobiernan. Mucho antes, Aristóteles había escrito (*Poética*, 1460 b 13 n) que «lo que es cierto en política puede no serlo en poesía» y que lo que puede ser cierto en arte puede no ser posible en la realidad. Sin embargo, sólo a finales del siglo XVIII se expresó el siguiente aforismo: «El arte es aquello que se da a sí mismo su propia regla» (*Kunst ist was schit selbst die Regel gibt*). Así pensaba Friedrich von Schiller en una carta a Körner (*Briefe III.99*). Sin embargo, esta idea que hacía referencia a la autonomía del arte no obtuvo la aceptación que tuvo la idea de Batteux.

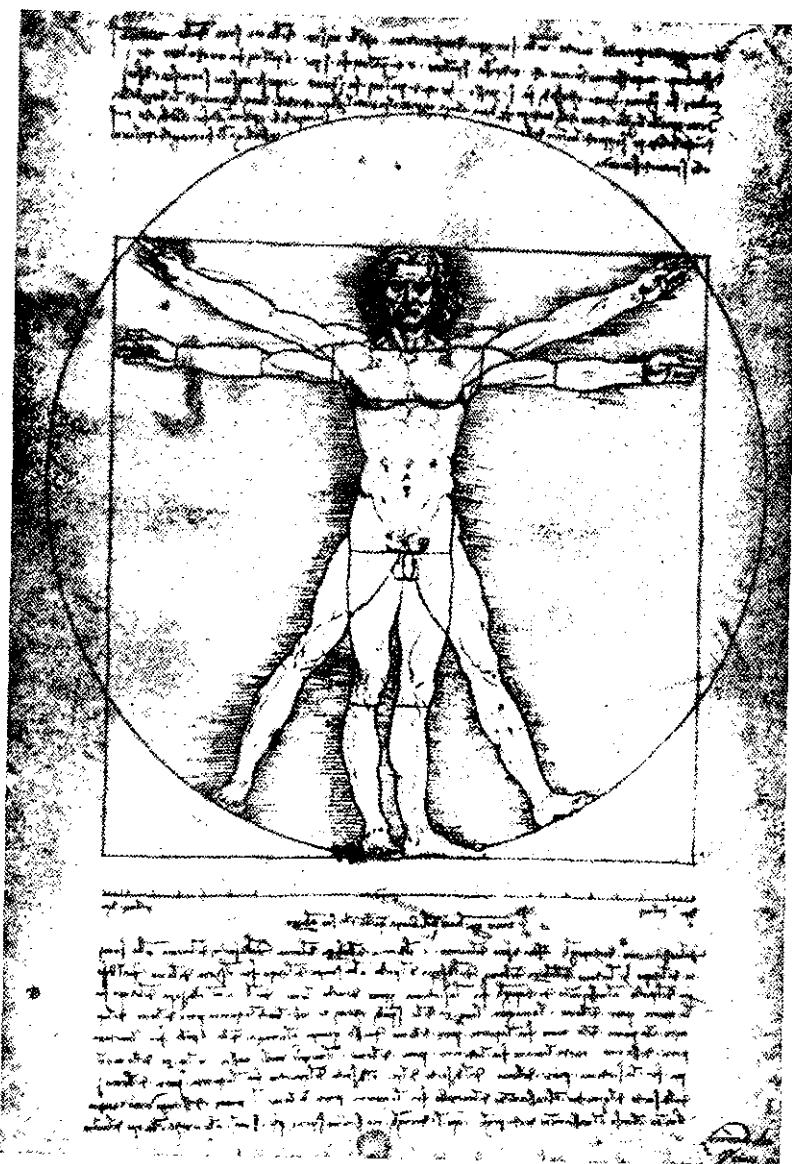
Mirando retrospectivamente la evolución del concepto de arte, diremos que esta evolución fue natural y verdaderamente inevitable. Unicamente puede preguntarse por qué se necesitaron tantos siglos para que el concepto adquiriese la forma que tiene hoy día. Sin embargo, sucedió algo peculiar: El concepto del arte antiguo-medieval —punto de partida de la evolución— había sido difícil pero claro, y había permitido que se llegara a una definición sencilla y correcta. Por otra parte, el concepto actual, el punto final de esa evolución, más restringido que el anterior y al parecer mejor definido, está de hecho indefinido— elude la definición. Esto se confirma en los diccionarios y enciclopedias actuales: porque o bien evitan hacer una definición, o conservan la antigua. La definición de Larousse, «*application de la connaissance raisonnée et des moyens spéciaux à la réalisation d'une conception*», es obvio que se refiere al concepto de arte de la antigüedad y no al actual. O también, restringiendo el concepto según su evolución posterior, se lleva a cabo

una descripción del arte del mismo modo que se hacía en el siglo XVIII: con ayuda de la belleza. Lalande describe las «artes» como «*toute production de la beauté par les œuvres d'un être conscient*», y Runes las denomina como los productos que «tienen como principio la belleza». Pero, posteriormente, el arte no se corresponde ya con esta definición en muchas de sus corrientes, por lo menos desde los dadaístas y los surrealistas: la belleza no sólo no es ya una característica distintiva del arte, sino que ni siquiera es un rasgo indispensable. Y los teóricos, deseando explicar el arte contemporáneo, rechazan esa definición. Por el año 1900 se dudaba ya de la validez que tenía la definición del arte por medio de la belleza. Medio siglo después, la convicción de que la definición no es válida se había hecho casi universal. Y en ese momento comenzó otro período en la historia del concepto de arte.

La historia del concepto en Europa ha durado así veinticinco siglos y se divide *grossomodo* en dos períodos, afirmando cada uno un concepto de arte diferente. El primer período —el del concepto— duró mucho tiempo, abarcando desde el siglo V a. de J. C. al XVI d. de J. C. A través de estos largos siglos, el arte se construyó como una producción sujeta a reglas. Ese fue el primer concepto que se elaboró. Los años 1500-1750 fueron años de transición: el concepto antiguo, aunque había perdido su puesto anterior, se conservaba todavía, mientras que ya se estaba gestando el nuevo. Finalmente, alrededor de 1750, el concepto antiguo cedió su lugar al moderno. Ahora arte significaba producir belleza. Este último concepto tuvo una aceptación tan universal como había tenido el antiguo. Su ámbito era ahora mayor, e incluía las siete artes que Batteux había nombrado en su clasificación, y únicamente esas artes. Durante siglo y medio, más o menos, el concepto parecía ser el adecuado, hasta tal punto que los estetas y teóricos del arte no pensaron en cambiarlo ni en mejorararlo. Hasta que por fin surgió un cambio: éste resultó en parte de analizar más profundamente el concepto, y en parte de la evolución que las mismas artes habían seguido durante esta época. Los dejaron de ajustarse al antiguo concepto, para corresponderse con su definición inicial.

4. NUEVAS DISPUTAS SOBRE EL CAMPO DEL ARTE

El significado del arte varió considerablemente según las épocas. El concepto, como ya hemos visto, incluía en un principio, y excluyó más tarde, las artesanías y ciertas ciencias; a la inversa, al principio excluía y después incluyó la poesía. Después de Batteux el significado se estableció, comprendiendo sólo las siete artes particulares. Esta estabilización demostró ser, sin embargo, ilusoria. En el siglo XIX,



2. Leonardo da Vinci, *Proporciones corporales correspondientes a simples figuras geométricas*. Venecia, Colecciones de la Academia.

aparecieron un número de áreas polémicas que podían, o igual no, incluirse en el concepto de arte. Por ejemplo, ¿es la fotografía un arte? Las fotografías son evidentemente productos tanto de una máquina como del hombre. Pero el arte se supone que es exclusivamente una actividad humana, el resultado de productos puramente humanos. Más tarde se dudó igualmente de la cinematografía.

Antes de todo esto, se dudó también del tipo de profesión que era la del jardinero paisajista, pues se trata exactamente tanto de un producto de la naturaleza como del hombre. ¿Es legítimo, por tanto, considerar que la horticultura es una de las artes?

¿Y qué sucedía con la arquitectura industrial? ¿Podría mantenerse dentro de los límites del arte, a los que tradicionalmente pertenece la arquitectura, o su carácter especial hace que no se la incluya? ¿Pintar carteles es una rama de la pintura, o una simple aventura comercial? Algunos prerrafaelistas se sintieron consternados cuando uno de ellos se atrevió a realizar un cartel haciendo publicidad de una marca de jabón. En el contexto moderno todas estas dudas podrían incluirse dentro de la siguiente pregunta: ¿se incluyen o no los llamados «medios de comunicación» en los límites del verdadero arte?

La misma controversia ha suscitado el *status** del mueble artístico y la diversidad de los llamados *objets d'art*. Batteux nunca había pensado incluirlos en su sistema: y, sin embargo, con el paso del tiempo adquirieron el epíteto de «artísticos» y pueden encontrarse en las colecciones de arte y museos, cerámica, cristalería, alfombras artísticas y armas. En el siglo XIX, el argumento que se utilizaba contra ellos era que se trataba de obras que resultaban de manos humanas más bien que del espíritu humano. Servían más bien a propósitos utilitarios que a la belleza, y por esta razón, porque no era arte «puro», se pensaba que no merecían la pena incluirse entre las artes. Al mismo tiempo, William Morris y la Hermandad de Trabajadores de las Artes criticaron vigorosamente la distinción que se hacía entre arte puro y utilitario considerándola una falacia perniciosa y exigiendo la readmisión de los oficios artesanos al reino del verdadero arte. Es verdad que a una maravillosa obra de porcelana puede faltarle la profundidad de una tragedia o la expresividad de una gran sinfonía. Pero si esto significase que hay que sacar a la obra de porcelana el reino del arte, tendría que admitirse que el arte no se preocupa sólo de la belleza, sino también del pensamiento y la expresión.

Consideraremos otro ejemplo. La gente del siglo XIX fomentó voluntariamente la comedia ligera y las operetas, pero difícilmente

* Por anglicismo se usa la palabra latina *status* en casos en que debería decirse *estudio* o *situación*. Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española. Manuel Seco Serrano, de la Real Academia Española. Aguilar, Madrid, 1961. 8.^a ed. 1981. (N. del T.)

pensarían que una opereta, aunque fuera incluso la de Offenbach, es una obra de arte. Y dudaban igualmente de la música de baile, incluidos los valses de Strauss. Parecía que el hecho de ser admitido al reino del arte dependiese también de un grado de seriedad y rectitud moral de la obra en cuestión.

Parecía, entonces, que el concepto de arte, aunque teóricamente fuera permanente, era bastante fluido en la práctica. Los criterios para decidir qué era o no una obra de arte eran muchos, y todos bastantes inestables. En teoría el único criterio fue la belleza: en la práctica entraban también en juego consideraciones tales como el contenido del pensamiento, la expresión, el grado de seriedad, la rectitud moral, la individualidad y el propósito no-comercial. Hoy día se han abandonado simplemente muchos de estos requisitos y escrúpulos, pero siguen permaneciendo las dificultades teóricas. El antiguo concepto de arte estaba claro y bien definido, pero no corresponde ya a los requisitos actuales. Es una reliquia histórica. El concepto moderno es en principio aceptable, pero parece que sus límites son muy confusos. Existen por lo menos cinco áreas en las que la moderna idea del arte vacila entre diferentes interpretaciones que son a menudo contradictorias:

1. Por una parte, tendemos hacia una interpretación liberal del arte. Esta comprende también, además de las siete artes de Batteux, la fotografía, el cine y varias clases de artes mecánicas, utilitarias y aplicadas. Además, rigurosos teóricos, como por ejemplo Clive Bell y S. I. Witkiewicz, limitarian el arte a la «pura forma». Esta concepción excluye incluso la pintura, música y literatura siempre que se considere que éstas trascienden la «pura forma».

2. En algunos contextos, el concepto del arte es lo bastante amplio como para incluir la música, poesía y literatura en general, así como las artes visuales. En otros casos se limita sólo a las artes visuales.

3. Un objeto puede considerarse que es o no una obra de arte dependiendo de que consideremos el propósito o el logro de su productor. No hay duda de que existe una fuerte conexión entre estos dos puntos de vista, pero existen numerosos casos en los que no se ha obtenido un propósito aparentemente artístico, y viceversa, a veces tenemos que considerar que el producto es una obra de arte aunque no estuviera pensada como tal. El herrero intentaba obtener sólo una buena armadura, y el relojero un buen reloj; sin embargo, admiramos sus productos como obras de arte.

4. Según un contexto, la palabra «arte» puede significar una destreza determinada, y según otro los productos de una actividad realizada con destreza. Cuando hablamos del «arte de los holande-

ses» nos referimos al primero, pero «arte holandés» significa obviamente el segundo, p. ej. no las destrezas de los pintores, sino sus pinturas reales.

5. La palabra «arte» puede tener un significado general y una serie de significados particulares. Puede significar el arte como un todo, un arte único de muchas formas (*ars una, species mille*), o un arte particular, como por ejemplo la pintura, escultura, música, etc.

Estas son, entonces, las áreas de incertidumbre. No son tan problemáticas como pueden aparecer a primera vista porque, según sea el propósito de cualquier discurso en particular, podemos establecer la cuestión adoptando una convención particular. Indicamos al principio en qué sentido vamos a emplear la palabra «arte».

Digamos, entonces, que en el presente discurso adoptaremos un concepto de arte liberal, esto es, sin excluir el arte utilitario: entenderemos el arte como un proceso productivo (o como la habilidad de producir ciertas cosas), porque para los productos en sí mismos tenemos una expresión diferente, «obras de arte»; y no nos preocuparemos de la ambigüedad puramente formal que existe cuando se habla, por una parte, del arte en general y, por otra, de las artes particulares. Es más difícil llegar a decidirse por la relación que existe entre la cultura material y el arte, y entre los llamados medios de comunicación y el arte. Sin embargo, creemos que existen razones de peso en contra para excluir a priori la cultura material y los medios.

Existen objetos que, aunque diseñados simplemente para ser utilizados, producen un efecto artístico que no es peor, y es a menudo mejor, que el de muchos productos que son explícitamente artísticos. La línea de demarcación que existe entre las bellas artes y la producción comercial en masa, aunque establecida hace mucho tiempo, no ha sido nunca perfecta. Los carteles de cabaret de un Toulouse Lautrec o las caricaturas de un Daumier no son simplemente casos límite, sino obras de arte de la más alta calidad. El rol que juegan los medios de comunicación se ha ampliado enormemente en las recientes décadas. Han adquirido algunas de las características del arte, pero el arte ha adoptado a su vez algunas características de los medios de comunicación. Generalmente hablando, este movimiento osmótico ha funcionado de tal modo que beneficia a los medios de comunicación, p. ej. el arte se ha incorporado a los medios de comunicación mucho más de lo que se han incorporado los medios de comunicación al mundo del arte.

Así, el significado del concepto de arte es más extenso hoy día de lo que ha sido nunca. Incluye artes que se encontraban fuera de la lista original de Batteux, como, por ejemplo, la horticultura, la fotografía y el cine. Incorpora nuevas formas de artes antiguas, y por

ejemplo la música eletrónica, la pintura abstracta y la antinovela. Se desborda respecto a la cultura material y los medios de comunicación. Parece que nuestra definición del arte tendrá que abarcar todo este campo tan extenso y variado.

5. DISCUSIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ARTE

Nuestra época ha heredado la definición que establece que el arte es la producción de belleza, y la suplementaria que afirma que el arte imita la naturaleza. Ninguna ha demostrado, sin embargo, ser realmente la adecuada, y esto ha impulsado la búsqueda de nuevas y mejores definiciones. Existe una gran cantidad de ellas. Algunas habían aparecido ya a principios de siglo. La categoría genérica a la que pertenece el arte no ha sido puesta nunca en duda: el arte es una actividad humana consciente. La cuestión central es averiguar qué es lo que distingue al arte de otros tipos de actividad humana consciente; dicho de otro modo, su diferencia específica. Algunas definiciones pretenden descubrir esta diferencia en ciertos rasgos de las obras de arte, otras en la intención del artista, otras a su vez en la reacción que las obras de arte producen en el receptor.

1) *El rasgo distintivo del arte es que produce belleza.* Por ejemplo, la definición clásica que heredamos del siglo XVIII. La definición completa, en su forma más resumida, sería así: El arte es aquella clase de actividad humana consciente que aspira, y logra, la belleza. La belleza es su propósito, su logro y su valor principal. La conexión que existe entre el arte y la belleza es una idea muy antigua. Platón dijo (*República*, 403 c): «El servicio a las Musas debe producir el amor a la belleza». Dos mil años más tarde L. B. Alberti exigía que el pintor (*De Pictura*, II, p. 88) hiciera «converger» todas las partes de su obra «hacia una belleza única». Esta es la tendencia que ocasionó la definición del arte establecida por Batteux y fue virtualmente el canon que se aceptó en el siglo XIX.

Pero la belleza es una noción ambigua. En su sentido más amplio, la palabra puede significar cualquier cosa que agrade; no es tanto un concepto, sino un cierto tipo de exclamación, un signo de aprobación. En un sentido más restringido, se entiende muy a menudo como el significado de un cierto tipo de equilibrio, claridad, armonía de formas. «*Pulchrum est quid commensuratum est*» (lo bello es armónico), escribió Cardano en el siglo XVI. Esto está muy bien siempre que nos refiramos al reino del arte clásico, pero se duda que un sentido tan restringido de la belleza tenga algún significado cuando se hace referencia al arte gótico, al barroco o a gran parte del arte del siglo XX. No tiene en cuenta la lucha gótica por lo sublime, o la riqueza del barroco, y se opone, verdaderamente, a

ellos. Por tanto, no puede servir para definir todo tipo de arte. El hecho de que la definición sobreviviera tanto tiempo parece que se debió en gran parte a este significado dual de la belleza; tanto el significado que era más extenso como el más especializado podía evocarse en su ayuda según las circunstancias. Pero el resultado fue que la definición era demasiado amplia o demasiado restringida.

2) *El rasgo distintivo del arte es que representa, o reproduce, la realidad.* En el pasado, esta definición afirmaba generalmente que el arte imita la realidad. Sócrates: «¿No es el arte la producción de las cosas visibles?» Y Leonardo, dos mil años más tarde (*Trattato*, frg. 411): «La pintura más digna de alabanza es aquella que está lo más posible de acuerdo con lo que representa.» Evidentemente, la definición no era aplicable a todo tipo de arte, sino sólo al arte mimético, como por ejemplo la pintura, la escultura o la poesía. Hubo que esperar hasta mediados del siglo XVIII hasta que Batteux (que había sido el primero en identificar el arte con la belleza) llevó a cabo el intento», según sus propias palabras, «de aplicar también el mismo principio de la imitación a la música y al arte del gesto»; y añade que «se quedó atónito al descubrir hasta qué punto este principio se aplica también a estas artes». Concluyó diciendo que la imitación de la naturaleza es tarea común de todas las artes.

Pero con la imitación sucedía lo mismo que con la belleza. La palabra, de nuevo, tiene muchos significados diferentes. Para Platón, la imitación sólo podía representar la apariencia de las cosas, mientras que para Demócrito reproducía las obras reales de la naturaleza: para Aristóteles tenía incluso un significado diferente. Y de hecho Batteux, sin darse cuenta él mismo, escogió y eligió entre estos significados diferentes. Sin embargo, ninguno de ellos tomado isolatedamente puede aplicarse a todo el arte. El sentido platónico de «imitación» más ampliamente aceptado no es aplicable en efecto a la arquitectura, la música o la pintura abstracta; existen dudas de que pueda aplicarse a la pintura no figurativa o a gran parte de la literatura. El resultado de esta definición, en un tiempo tan popular, no es ahora nada más que una reliquia histórica.

3) *El rasgo distintivo del arte es la creación de formas.* El arte es la configuración de cosas o, dicho de otro modo, la construcción de cosas. Dota a la materia y al espíritu de forma. Esta idea se retrotrae a Aristóteles, quien decía (*Ethica Nicomach.*, 1105 a 27) que «nada debe exigirse de las obras de arte excepto que tengan forma». Sin embargo, hubo que esperar hasta el siglo XX para que esto se incorporara a la definición del arte. Los primeros en llevarlo a cabo, y de un modo muy radical, fueron los ingleses Clive Bell y Roger Fry, y el polaco Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939). Según Witkiewicz [*Nowe forme w malarstwie* (*Nuevas formas en pintura*), 1919], la creación artística «quiere decir lo mismo que construir

formas». Aristóteles ha considerado principalmente las formas literarias; Bell, Fry y Witkiewicz, las formas pietóricas, pero su definición podría aplicarse igualmente a las formas musicales o a las formas que exhiben los bailarines en sus poses y gestos. Todas son formas construidas conscientemente.

De todas las definiciones del arte conocidas, esta es la más moderna. Es la que más atrae al hombre moderno, posiblemente según la concisa fórmula de August Zamoyski, donde se afirma que «el arte es todo aquello que ha surgido a partir de una necesidad de dar forma a algo» (*Zwrotnica*, n.º 3, 1922). Sin embargo, incluso esta definición tiene sus dificultades.

No se trata tanto por la diversidad de los términos utilizados: «forma», «figura», «construcción» y a veces «estructura». Todas se parecen bastante entre sí. El verdadero problema es que cada uno de estos términos es ambiguo. Cada uno de ellos puede utilizarse tanto en un sentido más restringido como en otro más amplio. Cuando Witkiewicz habla de «construcciones» y dice que el crearlas «ha sido y será siempre el propósito del arte», se refiere a las llamadas construcciones «abstractas». Lo mismo sucede con Bell y Fry. Pero la mayoría de los teóricos modernos, dejando tranquilo al viejo Aristóteles, utilizan el vocablo «forma» en un sentido bastante más amplio que comprende, además de las formas abstractas, también las realistas, y, además de las formas especialmente construidas, también las formas que se reproducen del mundo real.

La definición de los «formalistas» es demasiado restringida y no da cuenta de una gran cantidad de lo que generalmente se entiende por arte. Esto era algo intencional; los formalistas querían descartar mucho de lo que generalmente se entiende por arte. Lo que perseguían no era una definición funcional del arte existente, sino la creación de un concepto de arte que fuera lo bastante nuevo. Su definición no es descriptiva, sino normativa y, por lo tanto, arbitrarria.

Pero el significado de «forma» que generalmente se utiliza resulta ser demasiado extenso para nuestro propósito. Pues no es sólo el artista quien dota a la materia de forma. Los diseñadores industriales, técnicos y trabajadores lo hacen también. Por consiguiente, si el arte se define como la creación de formas, es necesario especificar qué tipo de forma es su objetivo específico. ¿Puede decirse que la hermosa o la que es estéticamente efectiva? Pero esto nos conduce de nuevo a la definición anterior que queríamos descubrir. La situación sigue siendo la misma cuando en lugar de «forma» utilizamos «figura» o «estructura». Todo lo que existe tiene algún tipo de figura, estructura o forma; por tanto, la figura, estructura o forma como tal no pueden ser el rasgo distintivo del arte. Lo que tenemos que descubrir es un tipo especial de figura, estructura o forma. Algunos

artistas o teóricos dicen que el arte se ocupa de la *pura* forma. La pura forma o, como a veces se denomina, intrínseca, es la que es independiente de su función figurativa o de cualquier otro tipo, y representa y habla, por decirlo así, por sí misma. Pero el arte, tal y como generalmente se entiende, desprecia las formas que sirven a propósitos que no sean artísticos, como por ejemplo las que sirven para edificar las casas que habitamos y las sillas en las que nos sentamos; en efecto, la forma funcional de estas cosas puede aumentar su atractivo artístico. Por otra parte, el arte valora las formas *figurativas*, denominadas a veces *extrínsecas*, p. ej. las que se encuentran en retratos y paisajes. Desde luego, ni la forma funcional ni la figurativa es la «pura» forma.

De aquí, la conclusión: si la forma ha de ser el rasgo distintivo del arte, no puede tratarse entonces de cualquier tipo de forma: ni tampoco debe ser necesariamente la pura forma. La definición que recurre a cualquier tipo de forma resulta demasiado amplia: la que recurre a la pura forma resulta demasiado restringida. Pues las obras de arte no son las únicas cosas que tienen forma. Y la forma de las obras de arte no tiene por qué ser la pura forma: puede ser también una funcional o figurativa.

4) *El rasgo distintivo del arte es la expresión.* Esta definición distrae nuestra atención de la actividad del agente, y se concentra en la intención del artista. Es de origen relativamente reciente; existe poca evidencia de que existiera antes del siglo XIX. Casi todos los teóricos anteriores ni siquiera emplearon la palabra «expresión»: uno de ellos, Francesco Patrizi (*Della poética*, 1586, p. 91), sólo la empleó para negar que la expresión fuera el objetivo apropiado del poeta: «*Espressione non è propria del poeta*». El cambio tuvo lugar en el siglo XIX. Los protagonistas principales de esta definición fueron Benedetto Croce y sus seguidores, algunos filósofos partidarios de la psicología del arte, y también un número de artistas en activo como, por ejemplo, Kandinsky. Con la expresión nos enfrentamos al eterno problema de la ambigüedad que ha acosado otros intentos de definición, con la diferencia, esta vez, de que incluso en su sentido más general, el término dejará la definición todavía demasiado restringida. Pues la expresión es sólo el objetivo de algunas escuelas artísticas y no puede, por tanto, ser el rasgo distintivo de todo el arte. Pues todo arte constructivista caería fuera del ámbito de la definición.

5) *El rasgo distintivo del arte es que éste produce la experiencia estética.* Esta definición, a su vez, se concentra en el efecto que una obra de arte produce en el receptor. Este cambio de interés es típico de los estudios que sobre el tema se hicieron a principios de siglo. La definición es similar a la que considera que el rasgo distintivo del arte es la belleza. Según ésta, el arte es capaz, en efecto, de producir

la experiencia de la belleza. Pero se siguen dando las mismas dificultades que antes. El término «experiencia estética» no es ni más claro ni menos ambiguo que el de belleza. Así, es evidente que la definición es demasiado amplia, porque la experiencia estética puede producirse por otras cosas que por el arte. Por consiguiente, exige una mayor cualificación, p. ej. el arte no produce sólo la experiencia estética, sino que lo que intenta es producirla. Sin embargo, se duda de todo esto. Según otra opinión, parece que la definición es como demasiado restringida, y es esta la opinión que se ha utilizado para criticarla en el siglo XX. Lo que se le objeta a la experiencia estética es que se piensa que la emoción a la que hace referencia es de una clase determinadamente positiva, como por ejemplo el éxtasis, mientras que el efecto que producen muchas obras de arte, especialmente en nuestro propio siglo, es de una naturaleza bastante diferente. Esta situación del problema es la que ha hecho que se llevara a cabo otro intento de definición.

6) *El rasgo distintivo del arte es que produce un choque.* Como la anterior, esta definición trata el efecto que el arte produce en el receptor, pero difiere respecto al carácter de este efecto. Es la definición más reciente de todas, un producto característico de nuestra propia época. Muchos pintores modernos, escritores y músicos creen que su tarea es producir un tipo de experiencias que más que estéticas son abrumadoras, desconcertantes o completamente escandalosas. Se considera que una obra de arte tiene éxito siempre que haya producido este efecto. Dicho de otro modo, la función del arte no es expresar algo, sino *impresionar* —en un sentido bastante literal, como por ejemplo la impresión que un fuerte golpe deja en el cuerpo. Henri Bergson fue quizás el primero que propuso esta opinión (*Les données immédiates*, 1889, p. 12). «*L'art (dice) vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer.*» Mientras que la definición anterior afirmaba que el arte es lo que produce un tipo de experiencias que van desde una tranquila emoción al éxtasis, ésta requiere que el recorrido debe proceder del éxtasis al choque. Se trata de una definición de vanguardia. Pero es inaplicable a otros tipos de arte, y difiere bastante en particular de lo que generalmente se denomina arte clásico.

Seis definiciones del mismo fenómeno son demasiadas. Para empeorar las cosas, existen variaciones de cada una de ellas, principalmente de aquellas que en cada caso son más amplias o restringidas. Pero la lista podría ser incluso más extensa. Podríamos añadir, por ejemplo, la definición que en un principio propuso Ernst Cassirer y que más tarde elaboró Susan K. Langer, según la cual el arte es en efecto la creación de la forma, pero de un tipo especial, a saber, de las formas que simbolizan emociones humanas. Uno podría pensar entonces que se trata de una definición que se basara en el concepto

de perfección, e invocar la ayuda de Diderot, quien sugería que la idea de belleza debería sustituirse por la de perfección, que es un concepto de mayor generalidad. Pero esto desembocaría de nuevo en una definición demasiado amplia, ya que existen otras cosas además del arte que podrían ser perfectas, por ejemplo los logros científicos o los sistemas sociales. Y la definición sería también, al mismo tiempo, demasiado restringida, pues muy pocas obras de arte de éxito notable pueden reivindicar la perfección. Además, ¿cómo podría establecerse su perfección? ¿Cuáles han de ser los criterios de perfección?

Sin embargo, otra definición se limitaría simplemente a identificar el arte con la creatividad. Pero entonces la ciencia, la tecnología y la acción social son también en algún sentido creativas. Se ha hecho un intento peculiar para calificar esta última definición diciendo que el arte es aquella creatividad que no se atiene a ningún tipo de reglas. Es peculiar porque equivale a invertir completamente el modo de entender el arte que predominó en el mundo antiguo. Pero también es demasiado restringida, lo mismo que su variante específica que concibe el arte como la creación de lo irreal, o como —según dice Gorgias en el diálogo de Platón— la creación de ilusiones.

Es cierto que cada una de estas definiciones, especialmente las seis fundamentales que se han enumerado anteriormente, contienen una parte de verdad. Y cada una puede presentar algunas obras de arte, o algunos tipos y tendencias apoyando su opinión. La cuestión es que ninguna de ellas puede hacer justicia a todo el campo que generalmente se denomina arte.

Quizás esto no sea tan sorprendente como podría parecer. Porque, después de todo, la clase de cosas que comprende el mismo término genérico «arte» no es sólo increíblemente extensa, sino increíblemente variada también, tan variado que, de hecho, hasta el Renacimiento no se pensó que estas cosas formaran una única clase. En épocas anteriores se habían tratado las diversas artes, sea cual fuera su denominación, de modo bastante aislado: las artes visuales eran algo separado de la música o de la literatura, y el arte puro era algo diferente del arte aplicado. Hubo que esperar hasta los tiempos modernos para que todas estas cosas que eran diferentes y estaban separadas —además de todas las actividades— comenzaran a reunirse en la mente pública formando una clase única, e intentando definir el «arte» como un concepto de gran amplitud. Hemos visto las dificultades con las que tuvieron que enfrentarse estos intentos. Con el tiempo, al fracaso le siguió un ambiente de desánimo, y nuestro siglo ha llegado a la conclusión de que conseguir una definición de «arte» que sea de una gran amplitud no es sólo muy difícil, sino imposible.

6. RENUNCIA A UNA DEFINICION

Esta opinión surgió como un caso especial de la observación general que se hizo respecto a que existen algunos términos de uso común que se resisten a ser definidos con cualquier grado de exactitud. Según la naturaleza de estos términos, su denotación en cada caso tiende hacia una extensa área, según sea el contexto en el que se utilicen. Los variados objetos que se suponen que «denotan» no tienen, de hecho, ningún rasgo en común. Wittgenstein, que fue el primero en pensar esto seriamente, dijo que los objetos denotados poseen, a lo sumo, un «parecido de familia». A esta categoría de conceptos se la denominaba como «abierta». En poco tiempo, todos los conceptos básicos de la estética, como por ejemplo la belleza, la experiencia estética y el arte, se relegaron a esta categoría. La opinión de que el arte es un concepto abierto se propuso, entre otros, por el catedrático americano M. Weitz (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1957). «Es imposible establecer cualquier tipo de criterios del arte que sean necesarios y suficientes; por lo tanto, cualquier teoría del arte es una imposibilidad lógica, y no simplemente algo que sea difícil obtener en la práctica.» Es algo implícito a la creatividad del arte que «los artistas pueden crear siempre una serie de cosas que no se hayan creado antes: por eso, las condiciones del arte no pueden establecerse nunca de antemano». Por consiguiente, «el supuesto básico de que el arte pueda ser tema de cualquier definición realista o verdadera es falso». Hay que tener presente que el razonamiento de Weitz no afecta sólo al arte, sino que puede aplicarse con igual justificación a cualquier otro tipo de actividad humana. La ciencia y la tecnología son, sin duda, algunos ejemplos de actividades creativas, y si es imposible definir el arte, también será imposible definir una «máquina». Igual que nacen nuevas especies de plantas, los conceptos de «planta» y «animal» tendrían también que seguir estando «abiertos». En efecto, Weitz admite que no existen conceptos cerrados fuera de la lógica y las matemáticas. Por eso, la definición del arte es sólo una víctima de la catástrofe que destruye a la gran mayoría de las definiciones.

Según Weitz, ninguna definición del arte es, después de todo, realmente necesaria, porque podemos tratar perfectamente el tema sin tener una. Esto es bastante cierto siempre y cuando no pasemos de una charla informal, pero es seguro que no poseer una definición implica un serio obstáculo a la hora de realizar una investigación que sea más profunda. Por esta razón, pensamos que es más sensato seguir intentando una definición, aunque tengamos que enfocar el problema desde una perspectiva diferente.

Un poco después de Weitz, en 1958, W. E. Kennick afirmó también que «la estética tradicional se fundamenta sobre un error»;

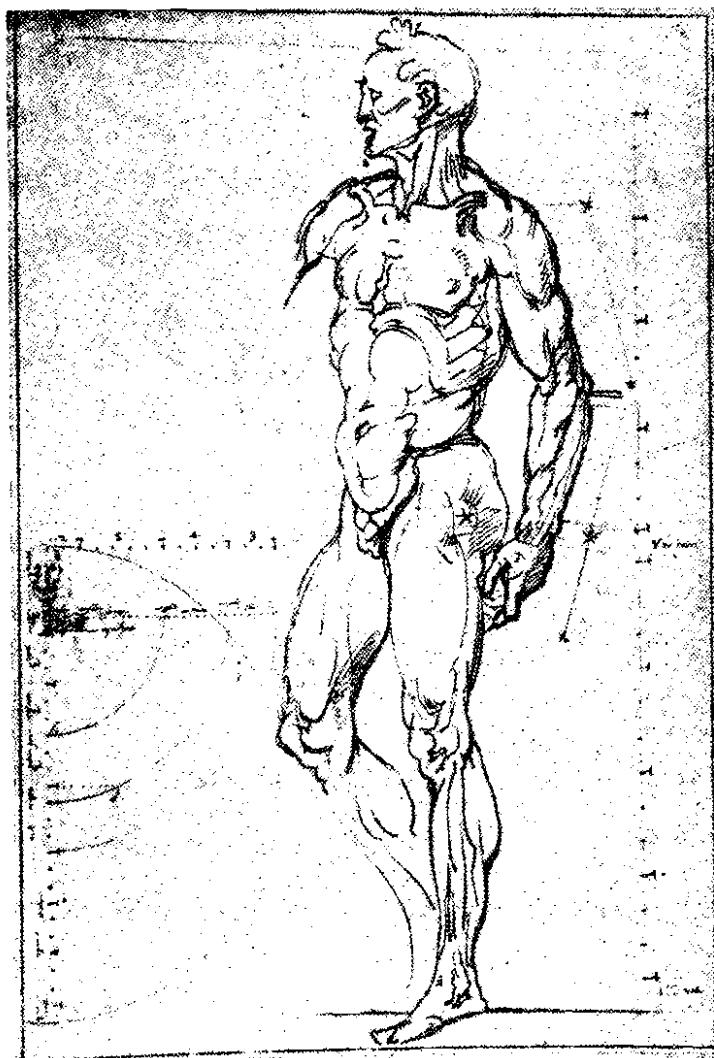
el error es que la estética ha intentado definir el arte. Según Kennick, la razón por la que se puede definir una palabra como «cuchillo» es que los cuchillos cumplen una definición determinada. Pero el arte no cumple ninguna definición determinada. No existe «ningún tipo de reglas, estándares, criterios, cánones y leyes que sean tan amplios que puedan aplicarse a todas las obras de arte». «No existe una única propiedad que sea común a todas las obras de arte.» Es un error «tratar a Shakespeare y a Esquilo bajo el mismo criterio». Es verdad que todo esto es bastante cierto, pero de ello se sigue indudablemente que no es posible llegar a ningún tipo de definición y que el intento debería abandonarse.

El carácter variado de lo que denominamos arte es un hecho. El arte no sólo adopta formas diferentes según las épocas, países y culturas; desempeña también funciones diferentes. Surge de motivos diferentes y satisface necesidades diferentes. Como afirma correctamente Stuart Hampshire (*Logic and Appreciation*, 1967), no es cierto que sea tan sencillo decir que el arte sirve a las mismas necesidades e intereses de todo el mundo según las épocas y de acuerdo con sus manifestaciones. Pero esto no significa que podamos prescindir de una definición de conjunto. El carácter variado del arte sugiere sencillamente que tenemos que llegar hasta él por otro camino diferente.

Comenzaremos con la idea de Wittgenstein, según la cual los conceptos tienen un parecido de familia. Pero la emplearemos de un modo algo diferente. Así, diremos que como cada familia es una confluencia de muchas familias (tanto por la parte masculina como por la femenina), con los conceptos ocurre lo mismo. En épocas antiguas al candidato que quisiera ser admitido a una orden de caballeros se le exigía, según la fórmula antigua, que «ofreciera un informe de las familias que componían su familia». El mismo tipo de obligación parece que incumbe al filósofo que intenta definir un concepto tan amplio como es el arte. Pues «el arte» es de hecho una confluencia de un número de conceptos, y cualquier definición que sea verdadera debe dar cuenta de todos ellos.

7. UNA DEFINICION ALTERNATIVA

El arte tiene, pues, muchas funciones diferentes. Puede representar cosas existentes, pero puede también construir cosas que no existan. Trata de cosas que son externas al hombre, pero expresa también su vida interior. Estimula la vida interior del artista, pero también la del receptor. Al receptor le aporta satisfacción, pero puede también emocionarle, provocarle, impresionarle o producirle un choque. Como todas estas son funciones del arte, no puede ignorarse ninguna.



3. Miguel Angel Buonarroti, Desnudo con cálculo de proporciones (copia del siglo XVIII). Warsaw University Engravings Room. «Dal Disegno originale de Michel Angelo Buonarota dedicato alla S^a R. Maestà di Stanislao Augusto II re di Polonia da Francesco Albergati Capacellio».

3. Miguel Angel Buonarroti, Desnudo con cálculo de proporciones (copia del siglo XVIII). Warsaw University Engravings Room. «Dal Disegno originale de Michel Angelo Buonarota dedicato alla S^a R. Maestà di Stanislao Augusto II re di Polonia da Francesco Albergati Capacellio».

Pero tampoco puede el arte reducirse a ninguna de estas funciones considerada de forma aislada. El arte como imitación o representación es sólo una definición parcial, no una definición total del arte. Lo mismo sucede con el arte como construcción, o el arte como expresión.

Ninguna de estas definiciones puede pretender ser una reconstrucción total del significado que la palabra «arte» tiene en nuestra lengua. Cada una tiene en cuenta sólo una familia e ignora todas las demás que forman parte del concepto total del arte. Por consiguiente, todas son incorrectas.

Hay muchas clases de acciones humanas. Algunas se deben a ciertas causas, otras se adoptan para conseguir ciertos propósitos. Un hombre puede bailar porque le apetezca, pero construye una casa para protegerse. Su actividad artística, sin embargo, puede tener tanto una causa (p. ej. el impulso de configurar algo), como un propósito. Esta es una dificultad que es inhírente al concepto de arte. Otra se trata del hecho de que la actividad artística pueda deberse a varias causas y servir a diversos propósitos. El propósito del artista puede diferir respecto al del receptor, y es posible que obras de arte que sean similares sirvan a propósitos diferentes, así como que diferentes obras sirvan a propósitos parecidos.

Efectivamente, puede decirse que el «arte es la construcción de formas». Esta fue la opinión de Bell. O que el «arte es una representación de la realidad». O también que el «arte es expresión». Así lo definió Croce. Sin embargo, estas definiciones no se preocupan tanto del significado preexistente, real de la palabra «arte», como del significado que creen que debe tener la palabra. Dicho de otro modo, intentan establecer una convención, y en este aspecto su destino es ser arbitrarias. Aunque puedan servir a los propósitos de un discurso en particular, no nos son de ninguna ayuda para averiguar el significado con el que generalmente se emplea la palabra. Sin embargo, esta es la tarea que realmente nos hemos impuesto.

El primer paso que tenemos que dar en nuestra reemprendida búsqueda de una definición es bastante fácil, porque ha sido establecido hace ya bastante tiempo. Es cierto que el arte es una *actividad humana*, no un producto de la naturaleza. Además es una actividad consciente, no un reflejo o producto del azar; es bastante evidente que aunque se haya conseguido un bello diseño arrojando una esponja húmeda contra la pared (utilizando el ejemplo de Leonardo), esto no se considerará una obra de arte. Así, el arte se separa fácilmente de la naturaleza, y el *genus* de la definición no se pone en duda.

La dificultad surge cuando se desea separar el arte de otras actividades humanas, de otras formas de cultura, y descubrir aquellas propiedades que sólo el arte posee. Según la fórmula tradicional,

lo que nos interesa es la *differentia specifica*. Si comparamos obras de arte, p. ej. un soneto con un edificio, un pecho adornado con una sonata, y así sucesivamente, vemos que muestran una variedad de rasgos tan desconcertante que es difícil que podamos esperar que posean características comunes. Por eso, los teóricos buscan estas propiedades comunes, no en las mismas obras de arte, sino más bien en las intenciones que subyacen a ellas, en el efecto que producen en la gente, en la relación que mantienen con la realidad, en su valor específico. Pero ninguna de estas opiniones han podido revelar ninguna propiedad que fueran comunes a todo arte, y tampoco se encuentran en ningún otro tipo de actividad humana que no sea el arte.

Según la *intención*; algunas obras de arte surgen de la necesidad de configurar o perpetuar la realidad, otras de la necesidad de expresión. Las primeras son productivas, las segundas expresivas. Según la fórmula de M. Rieser, las primeras configuran el medio ambiente que rodea al hombre, las segundas expresan su vida interior.

Según el *efecto* que causan en el receptor; algunas obras de arte hacen surgir experiencias estéticas, como sentimientos de deleite, o éxtasis, otras actúan de forma diferente, pueden emocionar, sorprender o producir un choque, esto es, producen efectos que difieren mucho del deleite o del éxtasis.

Según los mismos *productos* y su relación con la realidad; un gran número de obras de arte son reproducciones de la realidad, pero otras crean formas abstractas. Las primeras dan una cierta permanencia a lo que es, las segundas construyen lo que no es.

Según el *valor*; en muchas obras este valor es la belleza, pero otras son más notables por su gracia, delicadeza, sublimidad y otros valores artísticos que, como ha indicado recientemente M. Beardsley (*Aesthetic Experience Regained*, 1969), trascienden todo tipo de explicación.

El resultado de todo esto es que cualesquiera que sean las opiniones que compartamos, siempre llegaremos a una disyunción, p. ej. un enunciado que tiene la forma «o bien una cosa... o bien otra».

Si, por ejemplo, queremos definir el arte por su *intención*, diremos que esta intención es la necesidad que se tiene de captar la realidad, de configurar algo o expresar una experiencia. Se trata de una definición disyuntiva. Sin embargo, no es todavía una definición completa, porque no todo lo que nace del deseo de representar, configurar, o expresar una experiencia se tratará de una obra de arte, sino sólo aquellos productos que deleiten, emocionen o produzcan un choque. La definición tiene que tener en cuenta tanto la intención como el efecto. Analógicamente, si comenzamos con el *efecto* que el arte produce en el receptor, diremos que el arte es una actividad

cuyos productos pueden deleitar, emocionar o producir un choque. Se tratará de nuevo de una definición disyuntiva. Pero tendremos que añadir que debe ser un producto que nazca del deseo de representar la realidad, del *impulso de configurar algo*, o de la necesidad de expresarse.

La conclusión es la siguiente: Una *definición del arte* debe tener en cuenta tanto la intención como el efecto, y especificar que tanto la intención como el efecto pueden ser de un tipo u otro. Por eso la definición no será sólo un conjunto de disyunciones, sino que consistirá de dos conjuntos de disyunciones. Será algo así:

El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque.

La definición de una obra de arte no será muy diferente:

Una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque.

Utilizando los términos más precisos del lenguaje lógico diremos: Algo es una obra de arte si y sólo si es o bien la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de experiencias, que puedan al mismo tiempo deleitar, emocionar o producir un choque. La definición adopta, entonces, la forma de dos implicaciones equivalentes: a) si algo es una obra de arte, entonces es o bien tal cosa o tal cosa...; y al mismo tiempo b) si algo es tal o tal cosa..., entonces es una obra de arte.

Unos cuantos comentarios más al respecto:

a) La definición propuesta consiste de dos conjuntos de disyunciones. Un crítico podría preguntar por qué no cuatro de tales conjuntos, ya que existen al menos cuatro puntos de vista generales a partir de los cuales puede considerarse el arte. Además de la intención y del efecto que produce en la gente, está el producto mismo y su valor. Nuestra respuesta podría ser: porque una definición tiene que ser lo más sencilla y breve posible, y porque hay un paralelismo entre las variedades de la intención y del producto del arte por una parte, así como un paralelismo entre las variedades del efecto y del valor de las obras de arte por otro. Es evidente, entonces, que es posible elaborar una definición paralela basándose en el producto del arte y en su valor. Tal definición también incluiría, desde luego, dos conjuntos de disyunciones.

b) La definición que se ha propuesto aquí podría mejorarse claramente, expresarse mejor sus elementos o multiplicarlos, pero

parece que ésta sería su forma general. De todos modos, la definición es lo suficientemente abierta como para acomodar todo tipo de arte en todas sus diversas funciones.

c) La definición no contiene términos valorativos, como por ejemplo «bello», «estético», etc. «Deleite», «emoción», «choque» son términos psicológicos basados en hechos y que denotan las respuestas humanas naturales a ciertos valores.

d) La forma compuesta, disyuntiva de la definición apenas necesita de más justificación. Tengamos en cuenta que no es algo excepcional. En el lenguaje ordinario se dan a menudo conceptos compuestos que son parecidos, p. ej. la ropa, que puede significar o bien artículos para proteger el cuerpo o artículos para decorarlo.

e) La definición es inmune al ataque de quienes están en contra de definir el arte (especialmente Kennick). En efecto, es cierto que el arte no tiene una única función porque el arte tiene muchas funciones.

f) La definición parece estar de acuerdo con la experiencia y expectativas del historiador, quien es consciente del carácter variado del arte y sabe que según épocas y culturas diferentes, el arte tiende a asumir no sólo formas diferentes, sino también funciones diferentes. Las teorías generales que tratan el desarrollo del arte propuestas por los historiadores, como por ejemplo Reigl, Woelflin, Worringer o Deonna, insisten generalmente en la multiplicidad de funciones del arte, y muestran cómo fueron sucediéndose unas a otras.

La definición aquí propuesta hace referencia al arte en el sentido más amplio. Pero el uso moderno restringe a menudo el significado del «arte». Esto ocurre principalmente de dos modos: o bien reserva el nombre sólo para las artes visuales, o bien sólo para las creaciones artísticas más elevadas y excelentes.

1. Batteux limitó el número de las «bellas artes» a siete. Pero en el siglo XVIII ya dos de ellas,—la poesía y la oratoria— se consideraban por separado como *belles lettres* o literatura elegante. Esto redujo las «bellas artes» a cinco. En el siglo XIX se separaron dos artes más, la música y la danza, quedando sólo así tres artes visuales: la pintura, la escultura y la arquitectura. Las llamadas *Academies des Beaux Arts* enseñaban sólo estas tres, ninguna más. Incluso hoy día se las refiere sencillamente como *las artes*, o simplemente *arte*, como sucede por ejemplo con la expresión «historia del arte». De este modo, todo el campo del arte en el sentido que le ha dado nuestra definición se ha dividido en dos partes y únicamente a una parte, las artes visuales, se la considera «arte». El Gran Diccionario de Oxford aclara que se trata de un uso nuevo; este sentido no aparece en ningún diccionario de inglés antes del año 1880. Pero indica también que «se trata del sentido moderno más general del *arte*», y que

cuando se utiliza sin restricciones significa «la producción con destreza de bellas formas *visibles*.»

2. En muchos escritos, tanto antiguos como modernos, se entiende la palabra «arte» como no aplicable en toda la extensión que abarca la definición que aquí se propone. Dionisio de Halicarnaso insistía en que el arte despertaba «un ardor en el alma», Plotino que «recordaba la existencia verdadera», Pseudo-Dionisio que es el «arquetipo del mundo invisible», Miguel Angel que «inicia un vuelo hacia el cielo»; Novalis consideraba el arte como «una visión de Dios en la naturaleza»; y para Hegel era «el conocimiento de las leyes del espíritu». Los artistas y escritores de nuestra época dicen que el arte les «eleva por encima de la monotonía de la existencia cotidiana», que para ellos es una «fuente de vida», o que con él «la esmerada vida adquiere una configuración». Todos estos sentimientos consideran el arte como algo que es sólo parte del arte de acuerdo con el sentido que se le da en nuestra definición; las partes restantes puede que no tengan ningún valor significativo propio, puede que sean el origen de muchas alegrías, deleites y emociones, pero no son estos los valores que un Dionisio o un Miguel Angel esperan del arte verdadero.

Si nos imaginamos todo el campo que tiene el arte según el sentido de nuestra definición dividido horizontalmente en dos secciones, todas las afirmaciones que se han hecho anteriormente valdrán sólo para la sección superior. Sólo ésta será el «verdadero» arte. Algunas categorías del arte están excluidas de ella: las artes aplicadas, el arte decorativo y comercial, el arte como entretenimiento, los medios de comunicación, casi toda nuestra cultura material. Pero incluso en las categorías que se encuentran en la parte superior no será considerado arte (verdadero) cualquier cosa que tenga poca ambición o poca importancia, que tenga un tema o intención triviales. Todo lo que no tenga un éxito eminentemente tiene que situarse fuera de la línea.

Dionisio y Miguel Angel no han sido los únicos que han postulado esta drástica selección. Algunos de nosotros tendemos a ser tan selectivos y aplicamos criterios que pueden ser estéticos pero que también pueden ser éticos o que pueden derivarse de cualquier otro principio mental importante. Según esta opinión, sólo aquello que pueda suministrar «alimento espiritual» merece considerarse arte. Y parece que estamos todos de acuerdo en que existe menos arte en una taza hermosa o en un sillón que en una obra de Shakespeare, y menos en un cartel o en un vals vienesés que en las obras de Rembrandt o Beethoven. Estamos de acuerdo con André Malraux cuando afirma que el gran arte constituye «*le monde de vérité soustrait au temps*», y es, en este sentido, intemporal. Ahora comprendemos lo

que Koestler indica en *Act of Creation* cuando dice que el arte tiene «un atractivo trascendental y un efecto catártico», oponiéndose al arte que es «un mero pasatiempo agradable». Sin embargo, los límites de ambos deben seguir siendo flexibles. Después de todo, incluso el arte que tiene un atractivo trascendental puede a veces transformarse en un pasatiempo agradable.

8. DEFINICION Y TEORIAS

Si el problema de la definición del arte se cierra de este modo, el problema de su teoría sigue abierto. Lo que quiere decir que, si hemos tenido éxito en aislar el fenómeno del arte, la tarea de explicar ese fenómeno sigue aún abierta. Si el arte es imitación, construcción y expresión, entonces ¿por qué y con qué fin realizamos esas funciones, por qué y con qué fin imitamos las cosas, construimos formas, expresamos experiencias? ¿Cuál es el origen y el propósito de estas actividades?

Se han dado, a través de los siglos, respuestas que son relativamente simples a estas cuestiones —tres en particular. La primera indica que la imitación, construcción y expresión son una *tendencia natural* y una necesidad del hombre. Por tanto, estas funciones no necesitan demostrar ninguna otra causa o propósito. Imitamos, construimos, expresamos nuestras experiencias porque queremos: plantear más cuestiones y buscar otro tipo de explicación es algo superfluo.

La segunda respuesta indica que estas actividades sí que tienen un propósito, y se trata de uno que es bastante sencillo: imitamos, construimos, nos expresamos porque nos causa placer hacerlo, y haciéndolo producimos objetos que proporcionan *placer* a otras personas también. No se necesita ni puede darse otra explicación que no sea ésta hedonista.

La tercera respuesta es una admisión de la *ignorancia*. Se trata de una respuesta escéptica. Basándose en las palabras de Quintiliano, «los cultos están familiarizados con la teoría del arte, los profanos con el placer que el arte proporciona» (*Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem: Inst. or. II 17, 42*), el escéptico dirá: No hemos elaborado ninguna teoría del arte y debemos pasar sin una —nos basta con experimentar placer con el arte. Estas respuestas fueron aceptadas y la gente se contentó con ellas siglo tras siglo, con la primera, con la segunda o con la tercera. Sin embargo, con el tiempo han aparecido otras teorías del arte: el arte es el favor de Dios; es un balance de la conciencia; es una crítica social; es la planificación de un nuevo mundo. Nuestra época especialmente no se contentará con las simples teorías anteriores. No se ha elaborado

ninguna gran teoría que haya obtenido una aceptación universal: ni se ha desarrollado ninguna de modo detallado. En su lugar, se han hecho varias promesas de elaborar teorías; mencionaremos a continuación cuatro por lo menos.

La primera afirma que el arte sirve para descubrir, identificar, describir y fijar nuestras experiencias, nuestra realidad interior. El pintor y crítico literario polaco Stanislaw Witkiewicz (1851-1915), padre de Stanislaw Ignacy Witkiewicz («Witkacy»), escribió a su hijo (carta de fecha 21 de enero de 1905) lo siguiente: «Cuando pinto intenta sólo presentar de forma íntegra la imagen que tengas en mente. Pintar significa mostrarnos a nosotros mismos y a los demás la imagen que se esté formando en nosotros». Esta teoría se parece a la teoría de la expresión, pero va aún más lejos —el arte no es tanto la expresión, sino la investigación de la vida interior.

La segunda teoría interpreta el arte como aquello que presenta lo que hay de *eterno* en el mundo. El dramaturgo-novelist polaco Stanislaw Przybyszewski (1868-1927) escribió lo siguiente (*«Confidior»*, en *Zycie*, III, 1899): «El arte es la presentación de lo eterno, lo que trasciende a cualquier tipo de cambios y accidentes, y es independiente del tiempo y el espacio —por consiguiente, la presentación de lo esencial, *del alma*, de la vida del alma en todas sus manifestaciones.»

La tercera promesa de ofrecer una teoría es la siguiente: El arte es un modo de aprehender aquello que de otro modo es imposible captar, que excede a la experiencia humana. El gran escultor August Zamoyski dijo que el «arte es la descripción de aquellas cosas que no viven bajo nuestros sentidos». (*L'art est la figuration des choses non vivantes à nos sens.*) El arte según esta interpretación es el intento de trascender los límites de nuestra vida cotidiana. Se trata de hacer un esfuerzo por descubrir, identificar y captar aquellas cosas cuya existencia sentimos pero que no conocemos otro modo de aprehenderlas.

La cuarta promesa de obtener una teoría es la siguiente: «El arte es la libertad del genio», según dijo Adolf Loos, destacado arquitecto y profundo pensador (*Ornament und Erziehung*, 1910). Esta libertad es capaz de sacar a la luz lo que el hombre normal nunca descubre. Y puede «llevar a la gente más y más lejos, más y más alto». Ese es el propósito del arte, y no el producir cosas que despierten admiración, que produzcan placer o que decoren el medio ambiente. La decoración y el placer es algo que concierne a las artesanías.

9 LA SITUACION ACTUAL

La información que se ha ofrecido anteriormente referente al concepto y a la teoría del arte es aplicable al pasado reciente, pero es

inadecuada para describir la situación actual. En este período se han dado cambios tan grandes que han afectado incluso al mismo concepto, a la definición del arte.

A. Para poder comprender el estado actual del arte, será una buena idea retrotraerse al arte del siglo XIX. Sus características eran diametralmente opuestas a las del arte actual; en primer lugar y ante todo, el conformismo por principio, esto es, la sumisión al gusto de la mayoría y al convencionalismo que le está asociado, mientras que el arte actual es contrario por principio. Todo los separa; el arte convencional se dedicaba a producir cosas bellas más que a producir cosas nuevas; el arte actual lo contrario. Además, el primero quería agradar a su público más que alterarlo; en este aspecto, también, la actitud del arte actual es la opuesta. El nuevo arte surgió del antiguo a modo de oposición. Calificando como «vanguardia» al grupo de artistas rebeldes y haciendo una representación simplificada de las cosas, puede decirse que la transformación se realizó en tres etapas: la de la vanguardia anatematizada, la militante y la victoriosa. La primera etapa tuvo lugar en el siglo XIX, durante el reinado del arte convencional: se incluiría a los escritores aislados y a los artistas independientes que se mostraban indiferentes a la opinión y la provocaban, hoy día son famosos, pero en aquella época fueron «anatema» (*maudits*). En los escritores se incluía a Poe (nacido en 1804), Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud. En la última tercera parte del siglo, los rebeldes no sólo aumentaron, sino que se organizaron mejor; durante ese período se formaron las escuelas de los simbolistas e impresionistas. Sin embargo, la vanguardia no tuvo hasta ahora un reconocimiento o influencia mayores. En el siglo XX, sin embargo, se convirtió en un fenómeno que fue progresivamente menos reprimido, fueron admirados cada vez más y eran realmente presuntuosos. Aparecieron grandes grupos vanguardistas, como por ejemplo el surrealismo y el futurismo, y entre los artistas visuales especialmente el cubismo, el abstraccionismo y el expresionismo, además de otros grupos en literatura y música. Esta vanguardia provocó rápidamente una situación donde la libertad en el arte no era sólo algo permisible, sino *de rigueur*; las coacciones sobre los artistas habían llegado a su fin.

Después de la Primera Guerra Mundial, y especialmente después de la Segunda, la vanguardia alcanzó su victoria. Los artistas vanguardistas al transgredir las convenciones se hicieron solicitados, agasajados y muy bien pagados. Los artistas conservadores fueron obligados a retroceder hacia posturas defensivas y salieron del apuro como pudieron imitando a la vanguardia. Desde entonces, sólo esta última ha tenido importancia. Si a la vanguardia militar se la denominara como modernismo, entonces el período que comienza a partir de las Guerras Mundiales puede llamarse postmodernista.

Actualmente, no existe ya ningún tipo de vanguardia, porque todo lo que hay es vanguardia.

B. La vanguardia obtuvo la victoria gracias al talento de sus artistas, pero gracias también a su propia diferencia, a la cual debía ser atractivo. La diferencia se convirtió, también, en su programa: ¿por qué no cambiar las cosas que nos rodean? La diferencia elevó la vanguardia a las alturas, y sólo la diferencia puede mantenerla allí. Se había diferenciado a sí misma; debe ser incesantemente nueva. En la vanguardia victoriosa, los cambios de formas son constantes, casi inusuales; los cambios de formas, programas, conceptos eslóganes, teorías, nombres e ideas tienen lugar más rápidamente de lo que hubiera sucedido anteriormente, aunque no existan ideas que tengan la categoría del cubismo o del surrealismo. El teórico francés A. Moles ha escrito (*Science de l'art*, II, p. 23): «El arte de la rebelión se ha convertido en una profesión» (*L'art de révolte est devenu profession*). Puede que fuese más justo decir que en el arte la rebelión se ha hecho profesión (*en art la révolte est devenue profession*). El pintor francés Dubuffet dice lo siguiente (*Prospectus*, I, 25): «La esencia del arte es la novedad. Asimismo, las opiniones sobre el arte deberían ser nuevas. El único sistema que beneficia al arte es la revolución permanente.» La novedad no es la única característica de la vanguardia, sino que también lo es el extremismo. El número de soluciones extremas es limitado. La conjunción de estas dos tendencias —la novedad y el extremismo— confirió a los cambios el aspecto de una serie de giros que iban de un extremo a otro, de una polarización de idas y venidas a posturas extremas. Las causas de todo ésto están aún por descubrir; el artista actual tiene intenciones contradictorias; desea ser él mismo y producir simultáneamente para los medios de comunicación, pertenece a una era tecnológica y aspira simultáneamente a descubrir los secretos de aquellos reinos que le son familiares. ¿Cuáles son, entonces, las características de la vanguardia victoriosa? Actúa por construcción o a través de la expresión? Actúa por medio de ambas. A veces adopta una postura constructiva y otras una expresiva. ¿Es un arte que se atiene a una serie de reglas o es un arte temperamental? Ambas cosas; en parte aspira a una serie de reglas, y en parte se somete a los temperamentos. ¿Quiere ser técnico o metafísico? Desea ser ambas cosas, depende de la generación artística y del medio ambiente. A veces se piensa que es una profesión, entonces surge de nuevo el eslogan de que «todo el mundo es artista» y que «el arte está en la calle».

Se ha intentado muchas veces definir el arte de nuestra época. Entre otras se encuentran las descripciones presentadas por H. Sedlmayr (*Verlust der Mitte*, 1961, especialmente la p. 114); el arte de nuestra época siente predilección por las funciones más inferio-

res de la vida (*Zug nach unten*), por las formas primitivas, las formas inorgánicas, las formas absurdas, por la secularización, por la autonomía del hombre, por encima del cual no existen fuerzas superiores. Estas son descripciones apropiadas, pero parciales. Son aplicables a la mitad del arte actual pero la otra mitad tiene aspiraciones diametralmente opuestas: metafísicas, sagradas. Al no aceptar la metafísica de los filósofos, tiene entonces que expresar una metafísica propia en las pinturas, esculturas y sonidos. El pintor vanguardista Ben Nicholson identifica el pintar con la experiencia religiosa. Otro artista, Chirico, describe sus cuadros como «*pittura metafisica*».

C. No se trata aquí, básicamente, de discutir los cambios que han tenido lugar en las formas del arte: no obstante, se han indicado porque han ejercido una influencia en la teoría e incluso en el mismo concepto de arte.

El concepto que logró establecerse después de una evolución de dos mil años poseía un número de propiedades. En primer lugar, implicaba que el arte forma parte de la *cultura*. Segundo, que el arte surge gracias a las destrezas. Tercero, que debido a sus cualidades especiales constituye, por así decirlo, una región separada en el mundo. Cuarto, que su objetivo es dar vida a las *obras de arte*: en las obras se encuentra su sentido, el arte se valora a través de ellas: el nombre de «arte» se otorga a las obras del artista, y no simplemente a su destreza. Algunos artistas y teóricos actuales, incluso hasta grupos completos de ellos, se oponen a estas tesis sobre el arte que han sido aceptadas sin ningún tipo de objeción hasta hace poco.

1. Ha aparecido una teoría según la cual la *cultura* es dañina para el arte. Un exponente extremo de este concepto es Jean Dubuffet, «adversario profesional y enemigo de la cultura»; éste afirma que la cultura anula a todo el mundo, especialmente a los artistas. Por esa razón se opone a la tradición europea, a los griegos, a la belleza del arte, a su racionalidad y al lenguaje literario.

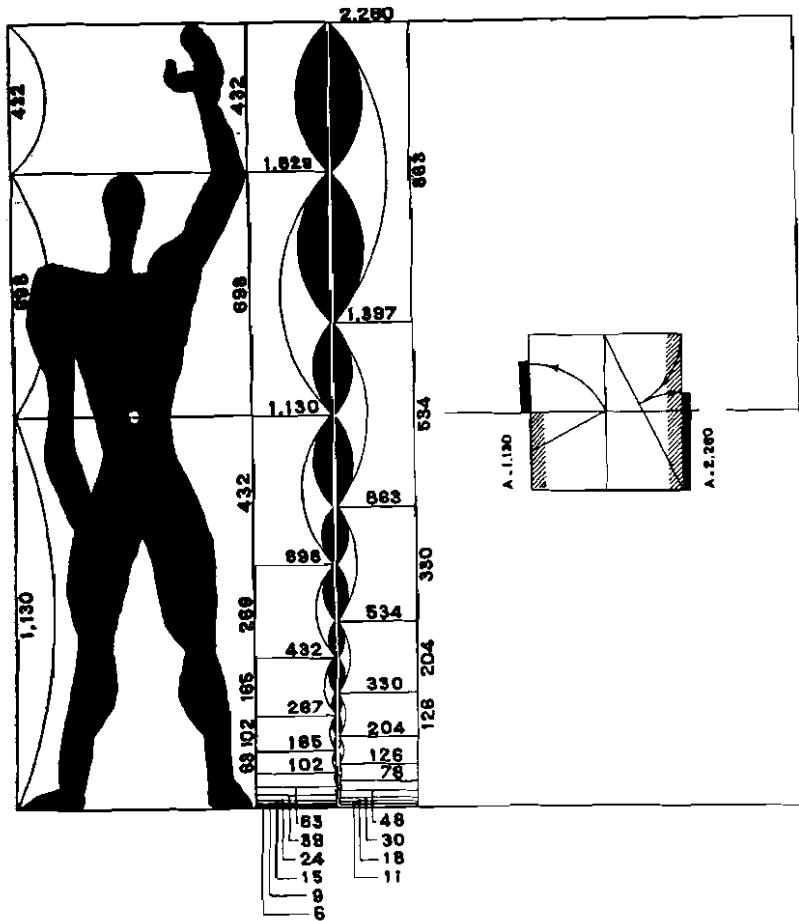
2. Según el antiguo concepto griego, el arte era una destreza y el artista un profesional que poseía tal destreza. Y a pesar de todos los cambios que dos mil años de historia han supuesto en el concepto de arte, este tema ha permanecido: el arte es la capacidad de producir cosas bellas o impresionantes. Sin embargo, dentro de la actual vanguardia victoriosa, ha surgido una oposición contra esto. El slogan «El arte ha muerto» (*L'art est mort*) significa sobre todo la muerte del arte realizado con destreza. El arte puede ser practicado por cualquiera según le parezca. «El arte está en la calle», cualquier persona puede ser poeta, como solía decir Lautréamont. O como Hans Arp diría más tarde: «Todo es arte». O como escribe el escritor polaco M. Porebski (*Ikonesfera*, 1972), «Una obra de arte es cualquier cosa capaz de llamar la atención sobre sí misma».

3. La creencia de que el arte constituye una región separada en nuestro mundo, ha llevado incluso a una teoría según la cual el arte debe ser aislado, que es sólo entonces cuando sus obras actúan como debe ser: este fin se realiza poniéndole marcos a los cuadros, pedestales a las estatuas y cortinas al teatro. La teoría opuesta ha surgido ahora: el arte actúa como debe cuando se *fusiona con la realidad*. El escultor americano Robert Morris afirma que ordenar piedras y cavrar el suelo, en una palabra, los movimientos de tierras que configuran nuestro mundo y alteran la naturaleza, son la forma más perfecta de arte. Según Morris, el artista es en el fondo un trabajador físico, e incluso el pintor más destacado no hace más que transferir las pinturas del tubo al lienzo: un concepto más elevado que el de artista es el de portero (H. Rosenberg, *The Definition of Art*, 1970, p. 246). Esta tendencia hacia la naturalización del arte es hoy día una tendencia secundaria, sin embargo no se da sólo en las artes visuales: un fenómeno análogo en música es el llamado «sonido plástico», y en poesía verbal —«poesía concreta».

Las tres tesis anteriormente mencionadas son paradójicas y revolucionarias; sin embargo, no son tan nuevas como pudieran parecer. ¿No protestó el siglo XVIII (a través de la pluma de Rousseau) contra la cultura, no adoró a los aficionados*, no construyó los jardines ingleses? La única diferencia es que estas ideas son incomparablemente más radicales hoy día. Las tres tesis anteriormente mencionadas indican cómo puede practicarse el arte con éxito, en la cuarta tesis se estudia el problema del verdadero concepto de arte.

4. El arte según su sentido tradicional no significa sólo la producción, sino también el *producto*: el libro, la escultura, la pintura, el edificio o la composición musical. Los surrealistas afirman, sin embargo, que se interesan exclusivamente por la creatividad, que ésta es importante sólo por sí misma, y no el objeto producido. Dubuffet no niega las obras de arte, pero sí que cree que su vida es breve y sólo tiene efecto en tanto en cuanto sean nuevas y asombrosas. El artista americano J. Dibbets dice lo siguiente: «No me interesa construir objetos». Otro, Robert Morris, dice que no es necesario producir una obra de arte: el diseño, la intención, es suficiente; la obra de arte puede «apreciarse de oídas». El francés A. Molcs escribe lo siguiente: «Ya no existen obras de arte, existen sólo situaciones artísticas.» (*Il n'y a plus d'œuvres d'art, il y a des situations artistiques*.) Lo mismo afirma el teórico francés J. Ley-

* N. del T. En italiano, *dilettante* es «el que cultiva un arte o una ciencia por simple afición», y también «el que lo hace careciendo de la capacidad y preparación necesarias». Para el primer sentido, en español decimos *aficionado*; para el segundo, despectivo, tenemos la propia palabra italiana, *dilettante*. *Diccionario de dudas de la Lengua española*, Manuel Seco, Aguilar, S. A. de Edic., Madrid, 1981.



4. Le Corbusier, *Modulor*, ilustración del libro *Le Modulor: essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine*, 1950.

marie: «Lo que cuenta es la función creativa del arte... no los productos artísticos, de los que estamos sobresaturados.» (*Ce qui compte c'est la fonction créatrice de l'art... non les produits artistiques dont nous sommes massivement saturés*; *Rencontres Internationales de Genève*, 1967.) El arte sin obra de arte —eso significa que no sólo cambia la teoría, sino la misma definición; la mayor novedad en una época ávida de novedad.

En el campo el arte, nuestra época se inclina principalmente por la oposición. Está en contra de los museos —éstos no son el destino

del arte. Contra la estética —que generaliza las experiencias individuales, dando lugar las generalizaciones a su vez a los dogmas. Contra la diferenciación de las diversidades artísticas —una actividad completamente inconsecuente. Contra la forma —petrificación de la creatividad viva. Contra el trato social del arte —cuya consecuencia es que el arte deja de ser una cuestión personal, el diálogo privado del artista con el universo. Contra el público de la obra de arte, los espectadores y los auditores —éstos son innecesarios. Contra el artista— cualquier persona puede hacer arte. Contra el concepto de autor —en el «happening»* ha perdido su sentido. Contra las obras de arte en sí mismas —estos productos de la creatividad son superfluos, y estamos saturados de ellos. Contra la misma institución de las artes. Está en contra incluso del mismo término «arte»: Dubuffet (*Prospectus I*, 24) escribe lo siguiente: «Detesto la palabra 'arte', preferiría que no existiera.» El concepto perecería con la palabra, y «donde se pierde el concepto, la cosa en sí misma muere».

Hace más de medio siglo, en 1919, Stanislaw Ignacy Witkiewicz predijo (*New Forms in Painting*, parte IV) el fin del arte. Creía incluso que «el proceso de desarrollo ha comenzado ya». Presentó dos causas del fenómeno. Una era el hecho de que la humanidad había perdido la «inquietud metafísica» que es la verdadera fuente del arte. La otra era el hecho de que el mundo contiene sólo una cantidad finita de estímulos y de sus combinaciones, y que por tanto deben agotarse alguna vez; es más, al habituarse, el hombre reacciona ante ellas de un modo cada vez más débil, hasta que finalmente deja de reaccionar completamente. «Ningún poder», escribía Witkiewicz, «puede parar este proceso». De todos modos, «la humanidad podrá pasar perfectamente bien» sin el arte. Y nada parecido surgirá jamás.

Es cierto que no todos los teóricos de nuestra época piensan como lo hacía Witkiewicz; no obstante una parte considerable intenta suprimir el arte. Piensan que se trataba de una forma transitoria de la vida y actividad humanas. Déjemos que se fusionen, dicen, con la vida y con el ritmo de la vida.

El arte es por su naturaleza un ámbito de libertad y puede adoptar muchas formas. Según la concisa fórmula que se expresa en la carta de Schiller a Körner: «El arte es aquello que establece su propia regla.» Sin embargo, se trata de una libertad con un ámbito limitado: la construcción de formas, la imitación de cosas, la expresión de experiencias —siempre y cuando se realicen en una obra concreta. El diseño en sí mismo, sin la realización, no es arte. Ni

* «Happening»: espectáculo artístico improvisado en el que participa el público.
(*N. del T.*)

tampoco lo es «cualquier cosa capaz de llamar la atención sobre sí misma». Si tuviéramos que determinar ese arte, conservaríamos la expresión pero no el concepto.

Es cierto que es posible que el arte deje de pintarse con óleos en lienzos y enmarcarse su resultado con un marco dorado. Pero el arte puede persistir en otras formas. Además, el arte existe no sólo allí donde se encuentra su nombre, donde se ha desarrollado su concepto y donde ya existe una teoría establecida. Estas formas no estaban presentes en las cuevas de Lascaux; sin embargo, allí se crearon obras de arte. Incluso allí donde el concepto y la institución del arte tengan que morir obedeciendo a ciertos preceptos vanguardistas podemos suponer aún que la gente seguirá cantando e imaginándose figuras en madera, imitando lo que ven, construyendo formas y dando una expresión simbólica a sus sentimientos.

¿Ha perdido el arte sus antiguas funciones, especialmente su función mimética? El arte tuvo en una ocasión una función mimética, pero ¿ha muerto irrecuperablemente? Así lo creen algunos innovadores. Y sin embargo una abstraccionista tan radical como Ben Nicholson escribe sobre el arte que, a juzgar por la experiencia abstracta, tendremos que regresar lentamente al trabajo representativo.

Vivimos en una época de búsqueda de novedad. ¿No tendrá fin esta búsqueda? La Historia enseña que todo cambia: así que puede suponerse que la necesidad de cambiar, tan viva hoy día, desaparecerá también antes o después. Algunos creen incluso que esto sucederá bastante pronto. Paul Valery, igual que Witkiewicz, un nombre típico de la época, ya antes de la Primera Guerra Mundial se preguntaba si la necesidad de una experimentación radical no se había agotado ya. Sin embargo, hasta ahora esto no ha sucedido: pues el arte no ha muerto. Caminamos sobre un terreno accidentado, pero no sabemos qué es lo que nos espera. Recuerdo ahora una comparación que viene a cuento: Un río que se encuentra con terrenos accidentados y con cantos rodados, forma remolinos, después cambia su cauce. Poco algunas veces el río volverá a tomar su curso anterior y fluirá recto y de un modo regular.

pintor más que al cuadro. Segundo, no comprendía sólo la habilidad artística, sino cualquier tipo de habilidad humana capaz de producir cosas siempre que se tratase de una producción regular basada en reglas. El arte consistía en un sistema de métodos regulares para fabricar o hacer algo. El trabajo de un arquitecto o de un escultor respondía a esta definición, pero también lo hacia el de un carpintero o el de un tejedor, puesto que sus actividades pertenecían en igual medida al reino del arte. El arte era racional por definición e implicaba un conocimiento: no dependía de ningún tipo de inspiración, intuición o fantasía. Esta concepción del arte halló su expresión en las obras de los eruditos griegos y romanos. Aristóteles definió el arte como aquella «permanente disposición a producir cosas de un modo racional», y algunos siglos más tarde Quintiliano lo definió como aquello que estaba basado en un método y un orden (*vía et ordine*). «El arte es un sistema de reglas generales» (*Ars est systema preceptorum universalium*), decía Galeno. Platón subrayó la racionalidad del arte: «El trabajo irracional no es arte», decía. Los estoicos subrayaron más el arte como un sistema establecido de reglas y definieron el arte sencillamente como un sistema. Aristóteles subrayó la idea de que el conocimiento en el que se basa el arte es un conocimiento de carácter general.

Esta antigua concepción del arte no nos es extraña, pero hoy día aparece bajo otros nombres: artesanía, destreza o técnica. En griego el arte se denominaba *téxνη*, y de hecho nuestro término «técnica» se ajusta más a la idea que antiguamente se tenía del arte de lo que lo hace nuestro término «arte», utilizado actualmente como abreviatura de «bellas artes». Los griegos no tuvieron ningún nombre que hiciera referencia a estas últimas porque no pensaban que fuera algo diferente. Las bellas artes se clasificaban junto a las artesanías, ya que estaban convencidos de que la esencia del trabajo que realiza un escultor o un carpintero es la misma, p. ej. la destreza. El escultor y el pintor, trabajando en diferentes medios con instrumentos diferentes y aplicando diferentes métodos técnicos, tienen sólo una cosa en común: el fundamento de su producción es la destreza. Y lo mismo ocurre con la producción de un artesano; por tanto, el concepto general que comprenda las bellas artes tiene que comprender igualmente las artesanías. Los griegos pensaban que tanto las ciencias como las artesanías pertenecían al reino del arte. La geometría y la gramática eran en efecto áreas de conocimiento, sistemas racionales de reglas, métodos para hacer o fabricar cosas, y respondían por tanto con toda certeza al significado que se le daba en griego al término «arte». Cicerón dividió las artes en aquellas que se dedican sólo a comprender las cosas (*animo cernunt*), y aquellas que las fabrican (*Academica II 7, 22*); hoy día consideramos ciencias y no artes a las de la primera categoría.

Así, «arte» —según el sentido original de la palabra, tenía un significado más amplio de lo que tiene actualmente, y era al mismo tiempo menor: pues excluía a la poesía. Se creía que la poesía carecía del rasgo que caracterizaba al arte; parecía que no se regía por reglas: parecía, al contrario, que se trataba de una cuestión de inspiración, de creatividad individual. Los griegos pensaban que existía un parentesco entre poesía y profecía más bien que entre poesía y arte. El poeta era un tipo de vate, mientras que el escultor era un tipo de artesano.

Los griegos incluyeron la música y la poesía en el campo de la inspiración. En primer lugar existía una afinidad psicológica entre ambas artes; se las consideraba a ambas como producciones acústicas, y creían que tenían ambas un carácter maníaco, que eran una fuente de inspiración. Segundo, se practicaban juntas, pues la poesía se cantaba y la música se vocalizaba, y además se pensaba que ambas eran elementos esenciales de los «misterios».

Para que la antigua idea del arte se convirtiera en la idea moderna, tuvieron que suceder dos cosas: la poesía y la música tendrían que incorporarse al arte, mientras que los oficios manuales y las ciencias serían eliminados de él. Lo primero sucedió antes de que finalizase la antigüedad. La poesía y la música se considerarían efectivamente como artes tan pronto como se descubrieran sus reglas. Esto ocurrió antes con la música; ya desde que los pitagóricos descubrieran las leyes matemáticas de la armonía acústica, la música se había considerado como una rama del saber al igual que un arte.

Fue más difícil incluir a la poesía entre las artes. El paso inicial lo dió Platón, quien admitió la existencia de dos tipos de poesía: la poesía que resultaba de un frenesí poético, y la poesía que era producto de una destreza literaria, en resumidas cuentas, poesía «maníaca» y «técnica». La segunda era arte, la primera no. Platón pensaba, sin embargo, que sólo la primera era la verdadera poesía. Aristóteles dio el siguiente paso y suministró a la poesía tantas reglas que ni él ni sus sucesores dudaron a partir de entonces de que la poesía fuera un arte. Se trataba de un arte imitativo: «El poeta es un imitador igual que el pintor o cualquier otra persona que se dedique a imitar», decía Aristóteles.

Las artesanías y las ciencias no fueron excluidas en la época griega clásica del reino de las artes. Tampoco lo estuvieron en el período Helenístico, la Edad Media o el Renacimiento —la primera, la idea clásica del arte, predominó durante más de dos mil años. La idea que nosotros tenemos del arte es una invención relativamente moderna.

En la antigüedad se intentó muchas veces clasificar las artes: todos estos intentos consideraron siempre a las artes en el sentido amplio de la palabra, nunca las limitaron a las bellas artes. La primera

clasificación la llevaron a cabo los sofistas. Platón, Aristóteles y los pensadores de los períodos Helenístico y Romano continuaron su obra.

1. Los sofistas distinguieron dos categorías de artes: aquellas que se cultivaban sólo por la utilidad que tenían, y las que se cultivaban por el placer que producían. Dicho de otro modo, dividieron las artes en aquellas que son necesarias para la vida y las que son una fuente de entretenimiento. Esta clasificación fue ampliamente aceptada. En la época Helenística apareció a veces de una forma más desarrollada. Plutarco completó las artes útiles y agradables con una tercera categoría, la de las artes que se cultivaban por amor a la perfección. Sin embargo, pensaban que las artes perfectas no eran las bellas artes sino las ciencias (p. ej. las matemáticas y la astronomía).

2. Platón se basó para su clasificación en el hecho de que artes diferentes mantienen relaciones diferentes con los objetos reales: algunas producen cosas, como por ejemplo la arquitectura y otras las imitan, como por ejemplo la pintura. Esta oposición entre artes «productivas» e «imitativas» fue muy popular en la antigüedad y siguió siéndolo en tiempos modernos. Otra clasificación platónica diferenciaba las artes que producen cosas reales, p. ej. la arquitectura, y las que producen sólo imágenes, p. ej. la pintura. Sin embargo, Platón pensaba que estas clasificaciones eran idénticas. Las imitaciones de las cosas no son nada más que imágenes de ellas. La clasificación que Aristóteles hizo de las artes difería poco de la de Platón; dividió las artes según complementasen la naturaleza o la imitasen.

3. La clasificación que tuvo una aceptación más general en la época antigua fue la que dividió las artes en «liberales» y «vulgares». No fueron los griegos quienes la inventaron, aunque según la terminología latina se conoce principalmente como *artes liberales* y *artes vulgares*. Esta clasificación dependía más que ninguna otra de las antiguas de las condiciones sociales que se daban en Grecia. Se basaba en el hecho de que existen una serie de artes que exigen un esfuerzo físico, y en cambio otras no, diferencia que para los antiguos griegos era de especial importancia. Esta clasificación reflejaba un sistema aristocrático y la aversión que los griegos sentían hacia el trabajo físico, prefiriendo las actividades de la mente. Pensaban que las artes liberales o intelectuales no formaban sólo un grupo aparte, sino que era superior. Debe aclararse que los griegos pensaban que la geometría y la astronomía eran artes liberales, hoy día se las denomina en cambio ciencias. No sabemos si sería posible indicar a



5. *Musa*, ampolla (*λήκυθος*) ateniense, tercer cuarto del siglo v a. de J.C. Lugano,
colección privada.

quién se le ocurrió la idea de dividir las artes en liberales y vulgares: únicamente conocemos los nombres de los pensadores posteriores que la aceptaron: Galeno, famoso médico del siglo II d. de J. C., fue quien la desarrolló de un modo más completo. Después, los griegos denominaron también artes «enciclicas» a las artes liberales. Este término, sinónimo casi del término moderno «enciclopédico», etimológicamente significaba «formando un círculo» y hacia referencia a aquel ámbito de las artes que era obligatorio para todo hombre educado.

Algunos eruditos de la antigüedad incorporaron otros grupos de artes a las liberales y a las subordinadas: Séneca incluyó, por ejemplo, las que instruían (*pueriles*), y las que divertían (*ludicrae*). De este modo, fusionó dos clasificaciones diferentes: la de Galeno y la de los sofistas; su cuádruple división era más completa, pero le faltaba unidad.

4. Otra clasificación antigua se conoce gracias a Quintiliano. Este retórico romano del siglo I d. de J. C. (inspirado por una idea de Aristóteles) dividió las artes en tres grupos. En el primer grupo incluyó aquellas que consisten sólo en el estudio: las denominó artes «teóricas», señalando la astronomía como ejemplo. El segundo grupo comprendía sólo aquellas artes que consisten en una actividad (*actus*) sin producir nada: Quintiliano las denominó artes «prácticas» y señaló la danza como ejemplo. El tercer grupo comprendía aquellas artes que producen objetos que continúan existiendo una vez que la actividad del artista ha cesado: las denominó «*poeticas*» que en griego quiere decir productivas; la pintura servía como ejemplo.

Esta clasificación presentaba algunas variantes. Dionisio Thrax, escritor del período helenístico, sumó las artes «*apotelísticas*», refiriéndose a las artes que habían «finalizado» o «concluido»: éste era, no obstante, un nombre diferente de las artes «*poeticas*». Lucius Tarrhaeus, el gramático, incorporó las artes «*orgánicas*» a las prácticas y apotelísticas, es decir, aquellas artes que emplean instrumentos o utensilios (órgano era el nombre griego para utensilio), por ejemplo cuando se toca la flauta. Así enriqueció la clasificación, pero la privó de su unidad.

5. Cicerón realizó varias clasificaciones de las artes, basadas casi todas en la antigua tradición griega, incluyendo una que parece ser relativamente original. Basando su división según la importancia de las diversas artes, las dividió en mayores (*artes maximaes*), medianas (*mediocres*) y menores (*minores*). Cicerón incluyó en las artes mayores a las artes políticas y militares; en la segunda clase incluyó las artes puramente intelectuales, las ciencias, así como la poesía y la retórica; en la tercera clase incluyó la pintura, la escultura, la música,

la interpretación y el atletismo. De este modo consideraba que las bellas artes eran artes menores.

6. A finales de la antigüedad, Plotino emprendió de nuevo la tarea de clasificar las artes. Esta clasificación más completa diferenciaba cinco grupos de artes: 1) las artes que producen objetos físicos, p. ej. la arquitectura, 2) las artes que ayudan a la naturaleza, como la medicina y la agricultura; 3) las artes que imitan la naturaleza, como la pintura; 4) las artes que mejoran o decoran la acción humana, como la retórica y la política; y 5) las artes puramente intelectuales, como la geometría. Esta clasificación, que al parecer carece de un *principium divisionis* («principio de división»), se basa de hecho en el grado de espiritualidad de las artes: constituye una jerarquía, comenzando por la arquitectura puramente material, y terminando con la geometría puramente espiritual.

Resumiendo, la antigüedad griega y romana conoció al menos seis clasificaciones de las artes, casi todas ellas con sus variantes: 1) las clasificaciones de los sofistas se basaron en los objetivos de las artes; 2) las clasificaciones de Platón y Aristóteles —en la relación que mantenían las artes con la realidad; 3) la clasificación de Galeno —en el esfuerzo físico que exigían las artes; 4) la clasificación de Quintiliano —en los productos de las artes; 5) una de las clasificaciones de Cicerón —en los valores de las artes; y 6) la clasificación de Plotino —en el grado de espiritualidad.

Todas fueron divisiones de las destrezas y facultades humanas en su sentido más amplio, y no simplemente divisiones de las bellas artes. Además, ninguna aisló las «bellas artes», y ninguna dividió las artes en bellas artes y artesanías. Al contrario, como las bellas artes no formaban un grupo por separado, se dispersaron entre las diversas y muy diferentes categorías de las artes.

1) Así, según la clasificación de los sofistas la arquitectura se consideraba un arte utilitario, mientras que la pintura era un arte que se practicaba sólo por placer. 2) Platón y Aristóteles pensaban que la arquitectura era un arte productivo, y la pintura uno imitativo. 3) Las artes liberales (*encyclie*) comprendían la música y la retórica, pero no incluían la arquitectura o la pintura. 4) Según la clasificación de Quintiliano, la danza y la música eran artes «prácticas», mientras que la arquitectura y la pintura eran artes *poeticas* (*apoteleistic*). 5) Cicerón no clasificó como artes mayores ninguna de las artes liberales; mientras que la poesía y la retórica eran artes medianas, y el resto de las bellas artes eran menores. 6) Según la clasificación de Plotino, las bellas artes se dividían del mismo modo, perteneciendo algunas al primer grupo y otras al tercero.

Por tanto, la antigüedad no pensó nunca que las bellas artes formaran un grupo diferente de artes. Es cierto que hay un parecido

entre nuestro concepto de bellas artes y los antiguos conceptos de las artes liberales, de las artes placenteras según sea su modo de entretener, de las artes imitativas y de las artes «poéticas»; no obstante, todas estas antiguas nociones eran más extensas que la noción de bellas artes y, al mismo tiempo, más limitadas en algunos aspectos. Ciertas artes liberales, y algunas de las artes placenteras y de las artes productivas pertenecían efectivamente al grupo que denominamos «bellas artes» —pero no todas ellas. Ni la libertad, el placer, la imitación o la productividad constituyeron propiedades con las que pudieran definirse las artes en sentido moderno, más limitado; la imitación fue la que estuvo relativamente más cerca de esa propiedad. El historiador puede pensar que los antiguos creían que habían considerado todas las posibilidades razonables de clasificar las artes —exceptuando el caso de las bellas artes y los oficios manuales.

2. DIVISION DE LAS ARTES LIBERALES Y LAS ARTES MECANICAS (La Edad Media)

La Edad Media heredó la antigua idea del arte y la utilizó de un modo teórico y práctico. Se pensaba que el arte era un *habitus* de la razón práctica. Tomás de Aquino definió el arte como «el recto ordenamiento de la razón» (*recta ordinatio rationis*) y Duns Scoto, como la «recta idea de aquello que ha de producirse» (*ars est recta ratio factibilium*, Col I, n. 19), o como «la habilidad de producir basándose en principios verdaderos» (*ars est habitus cum vera ratione factivus*: *Opus Oxoniense*, I, d. 38, n. 5). El arte medieval se regía efectivamente por una serie de cánones fijos y por las reglas de las hermandades. Hugo de San Victor afirmaba: «puede decirse que el arte es un conocimiento que consiste en reglas y reglamentos» (*Ars dici potest scientia, quae praeceptis regulisque consistit: Didascalicon*, II). Esta idea medieval del arte comprendía los oficios manuales, las ciencias y las bellas artes. Las artes liberales se pensaba que eran ahora las artes por excelencia, las verdaderas artes; «arte» sin un adjetivo quería decir arte liberal. Las siete artes liberales eran la lógica, la retórica, la gramática, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música (esta última incluía la acústica): éstas son, según nosotros las entendemos, ciencias y no artes.

No obstante, la Edad Media se interesó igualmente por las artes no liberales: ya no las menospreciaron denominándolas «vulgares», sino que las denominaron «artes mecánicas». Desde el siglo XII, los escolásticos habían intentado clasificar estas artes y habían conseguido distinguir siete: en simetría con las siete artes liberales tradicionales, como hizo por ejemplo Radulf el Ardiente en su *Speculum Universale* (vid. Grabmann). Hugo de San Víctor hizo lo mismo

dividiendo las artes mecánicas en *lanificium* (que suministraba a los hombres vivienda y herramientas), *agricultura, venatio* (suministrando ambas alimento), *navigatio, medicina, theatrica*. Esta fue la mayor contribución que la Edad Media aportó a la clasificación de las artes. Dos de aquellas siete artes se parecían a las modernas «bellas» artes, esto es la *armatura*, que comprendía la arquitectura y la *theatrica* o arte del entretenimiento (concepto especialmente medieval).

La música se pensaba que era un arte liberal, ya que se basa en las matemáticas. La poesía era un tipo de filosofía o profecía, una oración o confesión, y de ningún modo un arte. La pintura y la escultura no se clasificaron nunca como artes, bien fueran liberales o mecánicas. Sin embargo, se trataba en efecto de destrezas que se atenían a unas reglas: entonces, ¿por qué no se incluyeron nunca? La razón fue que sólo podían haberse clasificado como artes mecánicas, si se hubieran considerado que eran útiles; y la utilidad práctica de la pintura y la escultura parecía ser insignificante. Esto demuestra el gran cambio que ha tenido lugar desde entonces: las artes que nosotros consideramos artes en sentido estricto, ni siquiera fueron mencionadas en las clasificaciones medievales.

3. LA BUSQUEDA DE UNA NUEVA DIVISION (El Renacimiento)

A. El Renacimiento conservó el concepto clásico de arte. Ficino definió el arte como una regla de producción: «*Ars est efficiendorum operum regula*». Posteriores escritores del Renacimiento, el filósofo Ramus al igual que el lexicógrafo Goclenius, repitieron literalmente la definición que había formulado Galeno: «*Ars est systema praceptorum*.» Junto al concepto, se conservó la clasificación antigua.

Benedetto Varchi, quien se preocupó más seriamente que otros humanistas y eruditos del Renacimiento de la clasificación de las artes (en su tratado *Della maggioranza dell'arti*, 1546) las dividió igual que lo hicieran los sofistas griegos en útiles y placenteras: pero también las dividió, como Galeno, en liberales y vulgares: como Séneca, en *ludicra, giocese y puerili*; como Platón, en las que utilizan modelos de la naturaleza y las que no; y también, de un modo bastante parecido a Cicerón, dividió las artes en mayores (*architettoniche*), y menores (*subalternate*). De este modo, se conservaron efectivamente todas las antiguas clasificaciones que, por entonces, eran las únicas.

La multiplicidad de divisiones clásicas persistió durante mucho tiempo. El *Lexicon Philosophicum* de 1607 de Rudolph Goclenius

dividía las artes en «principales», como por ejemplo la arquitectura, y «subordinadas», como por ejemplo la pintura; en «inventivas», como por ejemplo la escultura, e «instrumentales» (*organicae*) que sirven como utensilios a las inventivas; las dividía también en liberales y mecánicas, aunque las nombraba y describía de modo diferente. Concretando, llamó «pura» a la primera y «oficio manual» a la segunda; el primer grupo intenta obtener la verdad y el conocimiento, la segunda producir artículos útiles. Y así todo sucedía como en el pasado. El siglo XVII no conservó sólo las divisiones antiguas de las artes, sino que, de acuerdo con el barroco, se multiplicaron. Johann Heinrich Alsted, en los diversos volúmenes que componen su *Encyclopedie* de 1630, incorporó de un modo completo diecisiete divisiones del arte. En una de éstas se dividían en mentales (*mentales*), y manuales (*manuale*, o en griego, *chirurgicae*). En otra las dividía según fueran más fáciles o difíciles. En aditivas (como la farmacia) y las que sustraen (como la balneología*). En antiguas (como la agricultura), y nuevas (como la imprenta). En necesarias (como el pastoreo), e innecesarias (como la interpretación). En honestas (como la pintura), y deshonestas (como el proxenetismo). Y de este modo se hicieron muchas más divisiones. Si se mencionan aquí, no es por sus virtudes, sino como un indicio de los tiempos. Tampoco necesitamos insistir que el arte se entiende aquí de un modo muy amplio, apenas se limita a las bellas artes o incluso a las liberales.

B. Los siglos del Renacimiento y del Barroco que van desde el siglo XV al XVII son importantes en la historia de la clasificación del arte por algo más: en ellos se tomó conciencia de que entre las artes *largo sensu*, las artes como la pintura, escultura, poesía y música ocupan un lugar especial y deben aislarse en la clasificación. Sin embargo, estos siglos no supieron expresar este sentimiento: se hicieron numerosos intentos por aislar especialmente algunas artes, las artes *sensu strictiori*, pero sin éxito.

Hoy día, cuando hace tiempo que las bellas artes fueron aisladas, y se sabe incluso que son las únicas artes verdaderas, parece superfluo intentar explicar por qué surgió el deseo de separarlas. No obstante, pueden aducirse causas de una naturaleza social: la categoría social de la arquitectura, pintura, escultura, así como de la música y poesía, había cambiado tan drásticamente que separarlas fue algo completamente natural.

Para poder aislárlas formando un grupo separado de artes se necesitaba, sin embargo, determinar qué las mantenía unidas separándolas al mismo tiempo del resto de las artes, ciencias y artesanías.

Durante mucho tiempo no hubo acuerdo al respecto: se propusieron varias nociones (como ya se ha indicado), pero no ofrecieron ningún tipo de respuesta, ni se establecieron como una opinión general. Uno de los primeros humanistas, Manetti, intentó separar aquellas artes especiales que eran estimadas de un modo especial y que eran de poca utilidad, clasificándolas como *artes ingenuae*, haciendo referencia a las artes mentales y a las artes ingeniosas. Sin embargo, tampoco tuvo éxito. Ni lo tuvo la idea de otro humanista, L. Valla (*Elegantiae linguae Latineae*, 1548, *praef.*), según la cual las artes que «más cerca estuvieron de las liberales» (incluía aquí la pintura, escultura y arquitectura) intentaron conseguir la «elegancia de las cosas», *ad rerum elegantiam spectantes*. Tampoco fueron aceptadas las propuestas hechas por los escritores del Cinquecento, según las cuales estas artes debían separarse de las artes mecánicas ordinarias y clasificarse como «nobles» (Giovanni Pietro Capriano), o como «conmcmorativas» (Lodovico Castelvetro). Tampoco lo fueron las propuestas del período del Barroco y del Manierismo, según las cuales debían separarse como «pictóricas» (Menestrir) o «metafóricas» (Emanuel Tesauro). Tampoco se aceptaron los intentos que se hicieron a comienzos de la Ilustración para separarlas como «placenteras» (entre otros por Giambattista Vico). Sólo se aceptó la clasificación en la que se consideraba que el rasgo característico de estas artes era la belleza.

A finales del siglo XVII surgió una nueva e influyente clasificación de las diversas disciplinas; se trataba de la obra de Francis Bacon. Estuvo a punto de aislar las bellas artes distinguiendo (*De Dignitate et augmentis scientiarum*, III) un grupo especial de disciplinas que no se basaban en la razón (como las ciencias), ni en la memoria (como la historia), sino en la imaginación. Se trataba en efecto de un fundamento suficiente para separar aquel grupo de artes de las ciencias y de las artesanías. En el reino de la imaginación, Bacon incluía, sin embargo, sólo a la poesía, pues pensaba que era la única creación de la fantasía humana. La música y la pintura eran para él algo bastante diferente: *artes voluptuariae*, deleitando la primera los oídos y la segunda los ojos, afirmando así que eran destrezas prácticas e incluyéndolas en el mismo grupo de la medicina y los cosméticos (*De Dignitate*, IV. 2, y *Advancement of Learning*, 1950, ed., p. 109). En resumidas cuentas, tendría que pasar mucho tiempo para que se estableciera una división de las artes que clasificara en un grupo a aquellas que nosotros consideramos bellas o hermosas y en otro al resto.

* Ciencia que trata del uso terapéutico de los baños. (N. del T.)

4. DIVISION DE LAS ARTES EN BELLAS Y MECANICAS (La Ilustración)

Esta división únicamente se llevó a cabo en la Ilustración. Fue también entonces cuando se estableció el término de «bellas artes». Este había aparecido casualmente un poco antes; se había utilizado ya en el siglo XVI por Francesco da Hollanda (*boas artes*, en portugués); se había hecho más conocido durante el siglo XVII, convirtiéndose a finales del siglo en el título de un libro cuyo tema era la poesía y las artes visuales: el libro se titulaba *Cabinet des beaux arts* y fue escrito en 1690 por Charles Perrault. Sin embargo, esto significaba sólo un presagio. Hubo que esperar hasta mediados del siglo XVIII para que Charles Batteux hiciera una clasificación completa de estas artes y las aislara explícitamente del resto de las artes. Su libro apareció en 1747 y llevaba como título *Les beaux arts réduits à un seul principe*.

A. El grupo de bellas artes que Batteux¹ aisló se componía de cinco artes: música, poesía, pintura, escultura y danza (o para ser más exactos, el arte del movimiento, *L'art du geste*). El autor pensaba que el rasgo característico de estas artes era que todas se proponían agradar, así como imitar la naturaleza.

Así dividió el gran ámbito de las artes (según se las entiende tradicionalmente) en bellas artes, cuya *razón de ser* era deleitar, y en artes mecánicas, cuya *razón de ser* era su utilidad. A estos grupos sumó un tercero, intermedio por decirlo así, cuyas artes se caracterizaban por el placer que producían y por su utilidad; en este grupo incluyó sólo dos artes: la arquitectura y la retórica. El principio en el que se basó para dividir las artes no era nuevo: dividir las artes según delcitasen o fueran útiles, clasificarlas en miméticas o inventivas era algo que se retrotraía a la antigua Grecia. El término «bellas artes» implicaba algo nuevo. Y mucho más todavía unificando en un solo grupo artes de un carácter tan diverso como son las artes visuales, el arte verbal y la música.

Sin embargo, se trataba de una novedad relativa, porque el parentesco que mantenían la pintura y la escultura se había sabido desde hacia mucho tiempo y se las refería a ambas ya desde el Renacimiento con el nombre común de *arti del disegno*. Varchi había afirmado que la pintura y la escultura formaban «un arte único»: *una sola arte*. El acercamiento entre poesía y pintura iba reforzado por la frase de Horacio *ut pictura poësis* que por entonces era muy popular. Menos esperado era el acercamiento de estas artes a la música,

aunque en la antigüedad la música estuviese vinculada a la poesía. Era natural que la retórica hallase un lugar en la lista. El esquema contemporáneo incluyó toda la prosa literaria bajo ese nombre: «prosa o retórica, pues considero que son una y la misma cosa», escribía Batteux.

B. La división de Batteux fue aceptada rápidamente. Exactamente dos años después de la publicación de su libro, apareció una traducción (libre) inglesa cuyo subtítulo incluía cinco «artes refinadas», aunque no fueran exactamente las mismas: poesía, música, pintura, arquitectura y retórica. En 1751, año de la publicación del primer volumen de la *Gran Enciclopedia francesa*, el problema de clasificar las artes seguía aún discutiéndose. Diderot, en el artículo sobre el «Arte» que se hallaba incluido en la *Enciclopedia*, siguió manteniendo la antigua división de las artes en libres y mecánicas; sin embargo, d'Alembert utilizó ya el término «beaux arts» ese mismo año en la introducción (*Discours préliminaire*) a la *Encyclopédie*, incluyendo la pintura, escultura, arquitectura y —en un lugar diferente— la poesía. El término *beaux arts*, o bellas artes, fue traducido del francés a otras lenguas, p. ej. al italiano, al alemán y al polaco. Sin embargo, en inglés estas artes se denominaron en un principio «artes refinadas»: la cuestión se resolvió con el término «bellas artes». La lengua rusa se decidió por *изящные*, esto es, artes elegantes, no «bellas».

C. La opinión contemporánea aceptó la idea de Batteux, pero con un cambio: no aceptó el tercer grupo, pero en su lugar incluyó la arquitectura y la retórica con las bellas artes. Este cambio se exigió desde un principio por J. A. Schlegel, traductor alemán de Batteux. Si Batteux no incluyó la arquitectura y la retórica entre las bellas artes, fue porque pensaba que las bellas artes se caracterizaban por algo más que por la belleza, esto es, porque imitan la naturaleza, y la arquitectura y la retórica no cumplían tal requisito. Posteriormente, no se le haría caso: no es ésta la única vez que una idea haya causado su efecto de un modo diferente a la intención que tenía su autor. La clasificación de las artes propuesta por Batteux se incorporó a la teoría europea de las disciplinas eruditas de un modo más sencillo, de forma bipartita más bien que tripartita, dividiendo simplemente las artes en bellas y mecánicas. Una vez incorporadas la arquitectura y la retórica, el número resultante fue de siete bellas artes, aunque ya en una ocasión habían existido siete artes liberales y siete mecánicas. El número de artes que existieron en teoría del arte fue más duradero que el de la clasificación real; en los escritos del siglo XVIII se repetían constantemente tres artes visuales —arquitectura, escultura y pintura— además de la poesía y la música; éstos fueron los componentes *ex officio* que existieron entre las bellas

¹ P. O. Kristeller, «The Modern System of the Arts», *Journal of the History of Ideas*, vol. XII, n.º 4, 1951, y vol. XIII, n.º 1, 1952.

artes; los dos lugares restantes los ocuparon alternativamente la retórica, el teatro, la danza y la jardinería.

La división que Batteaux realizó no se trataba de una idea genial. Se había estado gestando hacia mucho tiempo. Anteriormente, habían existido numerosas divisiones parecidas; simplemente no fueron tan afortunadas como la división de Batteaux. Esta última se estableció, y provocó que el concepto de arte cambiase radicalmente. Aunque no se tratara de una idea genial, fue el acontecimiento más importante realizado en la historia europea de las clasificaciones de las artes.

D. Las bellas artes, las *beaux arts*, ocupaban ahora un lugar privilegiado entre las artes que antes habían disfrutado las *artes liberales*. Las bellas artes se opondrían ahora a las artes mecánicas, como antes lo habían hecho las artes liberales. Sulzer incluiría ahora dentro de las artes a otras, además de las bellas artes, las vulgares (*gemein*), como habían sido denominadas en una ocasión aquellas artes que no eran artes liberales. El ámbito de las artes mecánicas (o vulgares) se había alterado ahora claramente, ya que la pintura, escultura y arquitectura no eran incluidas ya entre ellas.

Poco después de aislar las bellas artes tuvo lugar el hecho siguiente: las artes que habían sido aisladas como «bellas» se las reconoció como las únicas artes verdaderas, y el nombre de artes comenzó a aplicarse sólo a ellas. Cuando alguien empleaba el término «arte», se refería a una bella arte (pues en la Edad Media «arte» había significado arte liberal). En el mundo del arte esto no ha producido ningún cambio, pero en el mundo del lenguaje del arte significó una ruptura. El significado de la expresión «arte» se redujo. *Eo ipso* el significado de la expresión «clasificación de las artes» cambió igualmente. A partir de ahora, el término hacia referencia exclusivamente a la clasificación de las bellas artes. Al mismo tiempo, comenzaron a clasificarse los productos de las artes (obras de arte) del mismo modo que antes habían sido clasificadas las destrezas.

La Ilustración emprendió y realizó una tarea que fue aún más general que la división de las artes, es decir, una completa clasificación de la productividad humana. El arte y la belleza tenían mucha importancia en esa clasificación. Se volvió a una idea anterior: a la división aristotélica de las actividades humanas en teóricas, prácticas y de realización*. Estas actividades se dividían en cognición, acción y producción. Dicho de otro modo: conocimiento, moralidad y bellas artes. Los ingleses aceptaron pronto esta división y, en Alemania,

* Aristóteles establece una distinción entre tres clases de «pensamiento»: conocimiento (*theoria*), acción (*praxis*) y realización (*poiesis*), vid. *Metafísica*, E 1. Tópicos, VI, 6. (N. del T.)

Kant la desarrolló y fue quien más contribuyó a que se propagara y conservara.

E. La Ilustración dividió las artes en bellas y mecánicas pero no se interesó mucho por realizar una subdivisión posterior de las bellas artes. Hubo una excepción, aunque fue algo momentáneo: las artes literarias se separaron de las visuales, las «bellas letras» (*belles lettres*) de las «bellas artes» (*beaux arts*). Había existido cierta indecisión: las bellas letras serían incluidas (de acuerdo con la propuesta de Batteux) en unas bellas artes entendidas de un modo más amplio, o serían consideradas por separado como un grupo de artes no mecánicas. La Ilustración observó la profunda dualidad que existe en la creatividad; la producción de palabras y la producción de cosas. Se declaró en contra del eslogan según el cual se modelaba un tipo de arte sobre otro, contra *ut pictura poésis* y *ut poésis pictura*. Como ya había sucedido en una ocasión, en el pasado Renacimiento, Leonardo, Dolce y Varchi, y ahora también de un modo más definitivo Shaftesbury, Richardson, Dubos, Harris y Diderot representaban la separación que existía entre las artes poéticas y las visuales². El pronunciamiento más fuerte e influyente lo hizo Lessing con su *Laocoonte*, 1766: «La pintura y la poesía emplean una diversidad de símbolos: los símbolos de la pintura son las figuras y los colores que se despliegan en el espacio, los símbolos de la poesía —los sonidos articulados en el tiempo. Los símbolos de la pintura son naturales, los símbolos de la poesía arbitrarios... La pintura puede representar objetos que existen uno junto a otro en el espacio, y la poesía objetos que se suceden uno a otro en el tiempo»³. Del mismo modo, según las palabras de Goethe (*Dichtung und Wahrheit*, II, 18), se aclaró la diferencia que existía entre el arte visual y el arte verbal. Convencido, no obstante, de que estos dos tipos de arte mantenían ciertos parecidos entre sí —al igual que ciertas diferencias—, M. Mendelssohn (*Betrachtungen*, 1757) intentó tratar uniformemente todas las artes y, a principios de 1771, J. G. Sulzer (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771-1774) intentó realizar la máxima de Mendelssohn. Goethe (en una crítica al libro de Sulzer publicado ese año) se burlaba de la idea de unir cosas que, según él, eran tan diversas⁴. Debemos indicar también que Mendelssohn y Sulzer no dudaron de la división que se hizo de las artes en bellas y literarias, pensaban únicamente que no existía ninguna diferencia profunda entre las artes que habían sido aisladas. Este es un buen momento y

² Cfr. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, París, 1925.

³ Cfr. Jolanta Bialostocka, *Lessing i sztuki plastyczne*, en G. E. Lessing, *Laocoonte*, Wrocław, 1962.

⁴ Crítica reeditada en *Werke*, Weimar, 1896, vol. 37, p. 206; cfr. P. O. Kristeller, *op. cit.*



6. Apolo y Musa, cuenca ateniense del segundo cuarto del siglo v a. de J.C. Boston Museum of Fine Arts.

lugar para que recordemos que las clasificaciones que se han hecho de las artes pueden interpretarse, y de hecho así ha sido, de modos diferentes.

F. Como en otras cuestiones estéticas, Kant dijo también aquí la última palabra en lo que se refiere al siglo XVIII. En la *Critica del Juicio* de 1790 presentó los logros que se habían realizado durante ese siglo referentes a cómo clasificar las artes. Separó las bellas artes de las artes, pero hizo esto de un modo muy complejo: dividió las artes en mecánicas y estéticas, dividiendo estas últimas en placenteras y bellas. Subdividió de nuevo estas últimas, haciéndolo en más de un modo. Las dividió al modo platónico en artes de la verdad y en artes de la apariencia, incluyendo la arquitectura en las primeras, y a

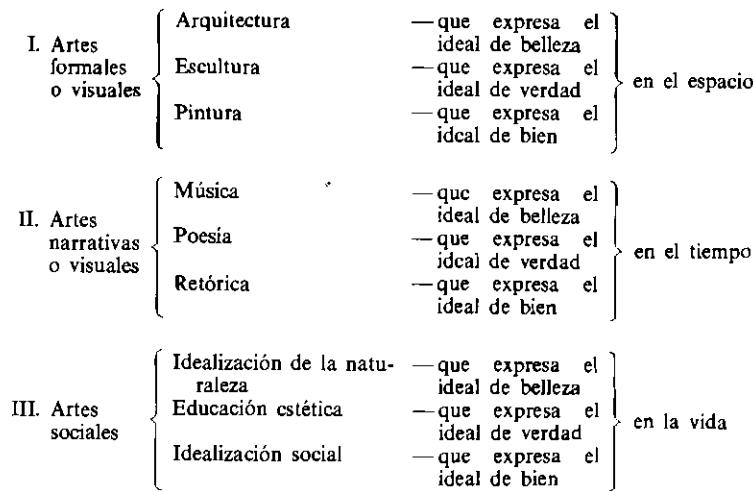
la pintura en las segundas. Las dividió también según estas artes trataran con objetos de la naturaleza, o con objetos creados por el arte. La más original de sus divisiones fue la que diferenció tantos tipos de artes como modos de expresión y transmisión de ideas y sentimientos hay en el hombre. Según él, existían tres modos: palabras, sonidos y gestos, y correspondientemente tres tipos de bellas artes; la poesía y la retórica que utilizan palabras; la música, sonidos; y la pintura, escultura y arquitectura, gestos.

5. LA DIVISION DE LAS BELLAS ARTES (Tiempos recientes)

Durante el siglo XIX, se quisieron clasificar las artes de un modo no menos exacto de lo que se había hecho anteriormente, pues después de la revolución que había tenido lugar en el siglo XVIII en lo referente al concepto de arte, las clasificaciones que se hacían de las artes se entendían ahora en un sentido más limitado de la palabra: en el de bellas artes.

A. A principios de siglo, estas clasificaciones se caracterizaban por tener un método especial. El punto de partida de las divisiones que se habían realizado anteriormente había sido en efecto las artes practicadas, su método fue comparar esas artes, su intención —imponer un orden. Los sistemas de filosofía idealista del siglo XIX dividieron las artes de un modo diferente: su punto de partida fue el concepto de arte, su método —la disección del concepto, su intención— investigar sus variedades. Su modo de proceder era *a priori*, igual que antes había sido (generalmente) empírico. En realidad, toda clasificación tiene una doble base: una de datos empíricos, y otra de consideraciones conceptuales; ahora, sin embargo, el centro de gravedad había cambiado radicalmente. Las clasificaciones *a priori* aparecieron exactamente después de la generación que siguió a Kant. Schelling, con un gran estilo, pero inoperante, clasificó las artes según su relación con el infinito. Schopenhauer las clasificó según su relación con la voluntad, de donde surgieron las bases de su metafísica.

El autor polaco Libelt, en su libro *Estetyka, czyli umniectwo piękne* (La Estética, o la Ciencia de la Belleza, 1849, p. 107), no sólo equiparó estas clasificaciones alemanas de las artes, sino que posiblemente superase su artificialidad y arbitrariedad. Dividió las artes según el ideal que intentaran alcanzar, ideal que puede ser la belleza, la verdad o el bien; las dividió también según ejercitasen este ideal en el espacio, en el tiempo o en la vida. Su modo de proceder dio lugar a la siguiente clasificación:



Para completar esta clasificación, debe indicarse que por «idealización de la naturaleza» Libelt hacía referencia a tres subdivisiones:

Horticultura, o el embellecimiento de la naturaleza en sí.

Vestuario, o el embellecimiento del cuerpo.

Decoración, o el embellecimiento de la vida.

Lo que Libelt (y otros estetas de la época) hicieron puede caracterizarse de la siguiente manera: para hallar las evidentes diferencias que existían entre las artes estudiaron las justificaciones que no eran evidentes.

El mismo Hegel había publicado anteriormente, en 1818 (*Vorlesungen über die Ästhetik*), su célebre división de las artes en simbólicas, clásicas y románticas. Sin embargo, la esencia de esa división resultaba extraña: no clasificó las clases de arte, sino todas las clases de estilos que se sucedieron sucesivamente. Se trataba de una noción seminal: durante el siglo y medio siguiente, se crearían muchas divisiones históricas parecidas. Pero esto trataba ya de cumplir una tarea que era diferente a la que se había intentado realizar durante siglos clasificando las artes.

B. Los grandes sistemas se agotaron a medio camino a lo largo del siglo XIX, dando lugar a investigaciones más empíricas. Las clasificaciones que se basaban en la enumeración de las posibilidades se transformaron de nuevo en el ordenamiento de las artes realmente practicadas. El centro de la estética era en ese momento Alemania. En el campo de las clasificaciones de las artes, los autores alemanes dieron evidencia de una ingenuidad considerable. Existían precedentes: las divisiones de Kant y de F. T. Vischer, el hegeliano más

dedicado a la estética y que, haciendo balance de las artes realmente evolutivas, las dividió según el tipo de imaginación que implicaban; este último fue imitativo en las artes visuales, inventivo en música y, según él, «poético» en poesía.

En la segunda mitad del siglo XIX, las (bellas) artes se dividieron de varios modos. Según se experimentasen con los ojos o con los oídos. En inventivas e imitativas. En artes de movimiento y artes de no-movimiento. En las que requerían (como la música) un intérprete, y las que (como la pintura) no lo requerían. Las que mostraban todas las partes de la obra simultáneamente, y las que se extendían en el tiempo, como p. ej. la música y la literatura. Las que inspiraban determinadas asociaciones, como ocurre con la pintura y el arte verbal, y las que inspiraban asociaciones indeterminadas, como por ejemplo la música. Posteriormente, con el advenimiento de nuevas tendencias, se comenzó a clasificar las artes en representativas y no-representativas, o como también se las denominaba, en concretas y abstractas, en semánticas y no-semánticas. La división que se utilizó especialmente era la que clasificaba las artes en puras y aplicadas. Este apareamiento fue típico del siglo XIX, como lo habían sido las liberales y las vulgares; y más tarde las liberales y las mecánicas que, en cierto modo, habían sido eco de éstas.

Para elaborar estas divisiones se utilizaron varios *fundamenta divisionis*: las artes se dividían según fueran los sentidos a los que apelaran, según fueran las funciones de las artes, su modo de ejecución, modo de acción, uso, y según los elementos de las artes. Las divisiones se extendieron rápidamente, convirtiéndose en propiedad general y anónima. Finalmente, sucedió algo extraño: a pesar de la diversidad de principios de las divisiones, los resultados fueron similares, desglosándose las artes en los mismos grupos, como si la división de las artes hubiera sido indiscutible y sólo se hubiera puesto en duda su principio. Esto se expresaba claramente en la clasificación que M. Dessoir realizó en 1906 (*Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*):

Artes espaciales Artes inmóviles Artes que emplean representaciones	Artes temporales Artes de movimiento Artes que emplean movimientos y sonidos	
Escultura Pintura	Poesía Danza	Artes miméticas Artes representativas Artes con determinadas asociaciones
Arquitectura	Música	Artes inventivas Artes abstractas Artes sin asociaciones determinadas

No obstante, Dessoir, quien en esa época era una autoridad importante en temas estéticos, concluyó su crítica de las clasificaciones de un modo pesimista: «Parece que no existe ningún sistema de las artes que satisfaga todos los requisitos.» (*«Es scheint kein System zu geben, das allen Ansprüchen genügte.»*)

C. Sin embargo, los intentos de clasificación no cesaron. En 1909, J. Volkelt presentó en efecto algunas proposiciones que, si bien no constituyeron una novedad, al menos estaban ingeniosamente formuladas: las artes que tenían un contenido objetivo, y las que no lo tenían (*Künste mit dinglichem und mit undinglichem Gehalt*); las artes de la forma y las del movimiento (*Künste der Geformtheit und der Bewegung*); las artes verdaderamente corporales y las ostensiblemente corporales (*wirklich —Körperliche und schein— körperliche Künste*). Ese mismo año, el esteta polaco K. F. Wize (en un libro alemán) clasificó las artes en visuales, acústicas y de argumento. La edición de 1910 de la *Encyclopaedia Britannica* clasificó las artes tradicionales en miméticas y no-miméticas, en bilaterales y subalternas; según los tipos de configuración, movimiento y habla. Y el notable psicólogo alemán O. Külpe volvió (en 1907) a proponer una división que era todavía más común: artes ópticas, acústicas y óptico-acústicas. Esto significaba, por decirlo así, que se renunciaba a filosofar sobre la clasificación. Sin embargo, la separación de la poesía del teatro (que concluyó en una clasificación diferente), y su inclusión en un único grupo con la música, reveló que una clasificación tan simple era insuficiente.

D. Desde las Guerras Mundiales, el problema de la clasificación de las artes ha ido perdiendo importancia; no obstante, se ha seguido intentando, y han sido propuestos nuevos principios. Alemania dejó de ser en este momento el centro principal en estética y teoría del arte. En Francia, un brillante pensador que escribió bajo el pseudónimo de Alain allá por los años 1923-39, dividió las artes de un modo original en artes sociales y artes solitarias: incluyó, en las últimas, a la pintura, escultura, cerámica y parte de la arquitectura, y pensó que podrían entenderse completamente según fuera la relación que el artista establece con lo que construye, sin tener que hacer ningún tipo de referencia a las relaciones sociales del momento. E. Souriau (*La correspondance des arts*, 1947) clasificó las artes en visuales y rítmicas. En los Estados Unidos, Susanne Langer (1953) propuso que se clasificaran las artes según fuera el tipo de ilusión que produjeran. T. Munro clasificó las artes (*The Arts and Their Interrelations*, 1951) de varios modos, entre otros en artes geométricas y biométricas, esto es, aquellas que operan con configuraciones abstractas y las que lo hacen con configuraciones vivas. L. Adler clasificó las artes en directas (sin utensilios) e indirectas (con utensi-

lios); esta división es simple y monumental —por un lado se encuentran las artes visuales y, por otro, las acústicas; por un lado, las «Apolíneas», por otro, las «Dionisíacas»; no obstante, la simplicidad se obtiene omitiendo los instrumentos musicales y los libros, y reduciendo la música y la poesía al arte vocal. En Polonia, J. Makota (*O klasyfikacji sztuk pięknych*, 1964), que estudiaba temas de la fenomenología de Roman Ingarden, clasificó las artes de acuerdo con los objetivos a los que aspiraran.

Un rasgo característico de ciertos intentos es el progreso que tuvieron diversas clasificaciones que habían sido realizadas por el mismo autor; ese fue el caso de Dessoir, Volkert, y Munro. Sin embargo, eso no representó ninguna novedad; ya lo habían hecho Platón, Plotino y Cicerón. Aristóteles había escrito que las artes se diferencian en muchos aspectos, según fueran su modo de operar, sus medios y el objeto de sus productos, cada aspecto conduce a una clasificación diferente. En lo referente a realizar un número de clasificaciones, nadie ha igualado a Alsted. También Kant intentó diversas clasificaciones.

E. Un pluralismo tal es un modo moderado de resolver las dificultades que suponían clasificar las artes. Sin embargo, no puede decirse que sea típico de nuestro tiempo, que es más proclive a soluciones extremas, inmoderadas. Nuestra época quiere tenerlo todo o nada; establecer una única clasificación definitiva, o renunciar totalmente a una clasificación.

Entre las clasificaciones contemporáneas que se han hecho de las artes se encuentran aquellas que tienen aspiraciones maximalistas, e iban así aún más lejos en este aspecto de lo que lo hicieron los filósofos idealistas del siglo XIX. La clasificación que mejor se conoce de éstas es la del filósofo francés E. Souriau (*La correspondance des arts*, 1947). Souriau clasifica las artes según operen, por separado, con la línea, masa, color, luz, movimiento, sonidos articulados y sonidos inarticulados; el número siete, favorecido durante la Edad Media, vuelve de nuevo. Pero aquí se duplica: en cada uno de los siete campos, Souriau propone dos posibilidades: un arte abstracto, y otro que imita la realidad, por ejemplo, distingue entre pintura «pura» y pintura representativa, y además de la música (según el sentido común) clasifica la música descriptiva como un arte separado. Este sistema de catorce artes puede representarse gráficamente con la forma de una rueda, una figura cerrada, y pretende ser una clasificación no sólo de las artes que actualmente se practican, sino de todas las artes posibles en general: puede describirse como una clasificación desarrollada, ya que con su significado pretende comprender todo arte posible y, por tanto, todas las artes del futuro: la intención de Souriau fue preverlas y, con razón, tituló uno de sus

libros (en 1929) *L'avenir de l'esthétique* (El futuro de la estética). Pero qué precio hay que pagar por esta construcción: no sólo se aísla en ella a la «música descriptiva» de la música, sino que, además de la literatura, se inventa ahí un arte de pura prosodia que no existe y que quizás no existirá nunca.

F. Nuestra época ha tendido más a adoptar la idea minimalista, diametralmente opuesta, según la cual se cuestiona el valor científico, la utilidad y la practicabilidad que pueda tener una clasificación de las artes. El problema con el que nos enfrentamos es el razonamiento que hizo D. Huisman —y que se llevó a cabo incluso dentro del propio círculo de Souriau— de que «es difícil evitar la artificialidad» cuando se clasifican las artes. Esta idea pesimista se apoya en los escasos resultados que se han obtenido de los esfuerzos hechos durante muchos siglos, así como las dificultades con las que se enfrenta todo intento de clasificación. Las principales dificultades son dos:

1. Es imposible realizar una clasificación satisfactoria de las artes porque su ámbito no es fijo, y porque no existe acuerdo sobre lo que sea y no sea arte, o sobre qué actividades y obras humanas deban o no incluirse entre las artes. Se utilizan diversos criterios, y lo que resulta ser arte según un criterio, resulta no serlo según otro, ésta es la razón de que existan tantas vacilaciones respecto al ámbito de las artes. Si el requisito para considerar una creación humana como arte es únicamente que produzca placer, entonces los perfumes son una obra de arte; pero no se trata de obras de arte si a una obra de arte se le exige que tenga también un contenido espiritual. En general, sólo se consideran artes aquellas que poseen un nombre propio, una técnica propia, sus propios trabajadores, una categoría social; pero procediendo así pueden omitirse algunas artes.

2. Si es difícil determinar qué sea el arte, mucho más difícil es entonces establecer qué es un arte en particular. Para Aristóteles, la tragedia y la comedia eran dos artes diferentes, como lo son tocar la flauta y la citara, ya que requieren instrumentos diferentes, destrezas diferentes. Durante el Renacimiento, se pensaba que esculpir era un arte diferente al de cincelar esculturas en piedra, fundirlas en bronce, moldearlas en cera; cada una de estas artes poseía un nombre propio, y no compartían ningún nombre en común. ¿Cómo considerarlas un arte único, si empleaban técnicas diferentes y empleaban materiales diferentes? Alsted aunó en un mismo arte el trabajo que se hacía en piedra y en metal; sin embargo, opinaba que existían cuatro artes en lo que nosotros consideramos como una, p. ej. «esculpir». Si se ha pensado a veces que el ámbito de la escultura es limitado, entonces la pintura se ha pensado a veces que es más extensa. En la

época del barroco, se consideraban como pintura las representaciones teatrales, la construcción de arcos triunfales, *castra doloris*, fuegos artificiales, e incluso la horticultura. ¿Cómo pueden clasificarse las artes, si el ámbito y los límites que existen en ellas son una cuestión de convención, y las convenciones cambian? No sólo cambian de significado los nombres de las artes, sino que las mismas artes cambian y se amplían. Actualmente, además de la pintura representativa existe la pintura abstracta, e igual sucede con la escultura; y como la pintura y la escultura han representado siempre a las artes imitativas, la misma clasificación que se hacía de las artes en inventivas e imitativas se ha puesto ahora en duda.

3. Sin embargo, en esta catástrofe de clasificaciones quizás pueda salvarse algunas de ellas. Sobre todo la que clasifica las artes en reales y verbales.

En el arte actual, es difícil lograr una clasificación debido a la heterogeneidad intencional del tema en cuestión, a la mezcla que se da en una única obra de los diversos elementos que se unen «sin un vínculo aparente (como ocurre en la vida)», citando a Guillaume Apollinaire:

Notre art moderne
mariant souvent sans lien apparent comme
la vie les son les gestes les couleurs les cris les bruits
la musique la danse aerobatique la poésie la peinture
les choeurs les actions et les décors multiples.
(*Les mamelles de Tirésias*)

No hay duda, pues, que ciertas artes presentan cosas, mientras que otras las sugieren simplemente ayudándose de símbolos lingüísticos. Esta diferencia se ha indicado durante mucho tiempo y se ha escrito sobre ella en varias épocas. Cicerón oponía las artes «mudas» a las artes «verbales». San Agustín escribió que existe una diferencia entre un cuadro y las letras (*aliter videtur pictura, aliter videntur litterae*). Sólo la poesía es creativa, ninguna de las artes restantes lo es: así lo afirmaba Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640) contrastando los dos ámbitos del arte. Sólo la poesía es producto de la imaginación, ninguna de las restantes lo es: así separó Francis Bacon los dos tipos de arte. El dualismo existente entre las artes reales y las verbales fue expresado en el siglo XVIII mediante la siguiente oposición: bellas artes y bellas letras. Goethe escribió que existe «un gran abismo» (*eine ungehenere Kluft*) entre las artes visuales y las literarias. En el siglo XIX se mantuvieron ideas parecidas: von Hartmann distinguió dos tipos de artes: las artes de la percepción y las artes de la imaginación (1887). Y T. Munro pensaba en la misma división cuando clasifica las artes, según su modo de transmisión, en aquellas que muestran objetos y las que simplemente los sugieren (1951).

Esta clasificación de las artes en reales y verbales puede considerarse como el resultado modesto pero seguro de los prolongados esfuerzos que se hicieron por lograr una clasificación en el campo de las artes. Aunque a decir verdad, esos esfuerzos no duraron mucho; se necesitaron dos mil años para aislar las bellas artes, y la división de las bellas artes comenzó a hacerse realmente sólo en el siglo XVIII.

Capítulo tercero

El arte. Historia de la relación del arte con la poesía*

Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae.
San Agustín

1. CONCEPTOS ACTUALES DEL ARTE Y CONCEPTOS GRIEGOS

«Poesía», «música», «arquitectura», «artes plásticas», «artes gráficas» —todas son expresiones de origen griego. Los pueblos modernos las han recibido de los griegos designando con ellas las artes. Los antiguos griegos emplearon estas expresiones, pero la mayoría de las veces con otro sentido. El significado que les dieron fue mucho más amplio y coloquial, y no siempre se limitaba a temas artísticos.

Originalmente, «*ποίησις*» significaba producción en general (*ηγετεῖν* = hacer, producir), su significado se limitó posteriormente aplicándose solamente a un tipo de producción —la del verso: algo parecido ocurrió con «*ποιητής*», de donde se deriva nuestra actual palabra «poeta», que originalmente significaba cualquier tipo de productor¹. «*Μουσική*» significaba todo tipo de actividad que estuviera patrocinada por las Musas, y no únicamente el arte de los sonidos: *μουσικός*, además, no significaba sólo músico tal y como se

* El artículo «Art and Poetry. A Contribution to the History of Ancient Aesthetics», publicado por primera vez en *Studia Philosophica, Commentarii Societatis Philosophicae Polonorum*, Leopoli, 1937, vol. 2, pp. 367-419, sirvió como base a nuestra traducción de las Secciones I-XI del presente capítulo.

¹ Platón utiliza también a menudo «*poeisis*» y «*poietes*» en un sentido amplio refiriéndose a cualquier tipo de producción y productor: Platón, *Banquete* 205 C; *Gorgias* 449 D; *República* 597 D. O al menos las emplea en el sentido de producción y productor intelectual, p. ej. *Fedro* 234 E; *Eutidemo* 305 B; *ποιητής λόγον*. Lo mismo sucedía con otros escritores contemporáneos, p. ej. Jenofonte, *La Ciropedía*, I. 6. 38: *ποιητής μηχανῆματων*. Liddell-Scott cita más ejemplos, *A Greek-English Lexicon*, edición 1925.



7. *Orfeo entre los tracios*, vasija de mediados del siglo V a. de J.C. Berlín, Staatliche Museen.

entiende actualmente, sino que tenía también un significado más amplio —comprendía a todo aquel que fuera realmente educado, formado, profundamente culto, capaz de comprender las artes y que tuviera la destreza de practicarlas². «Αρχιτέκτων» significaba director de producción, mientras que «αρχιτεχνογή» hacía referencia de una forma más general a la «ciencia suprema o artes»³.

Al pasar el tiempo, las expresiones griegas que eran aplicables de forma general —«productor», «formación artística», «director de obras»— adquirieron un sentido más restringido y especializado, y se emplearon para hacer referencia exclusivamente a ciertas divisiones del arte: la primera de ellas comenzó a significar «poeta», la

² *Mουσική* en el sentido más amplio de la palabra aparece muy a menudo, especialmente en Platón, p. ej. *Alcibiades*, I. 108 D; *Timeo*, 88 C; *Fedón*, 61 A; *Protágoras*, 340 A. *Mουσική* se contrasta a menudo de cultura física; las tres divisiones de la educación son: *μουσική, γράμματα y γυμναστική*; *República*, 403 C; Jenofonte opina igual, *Resp. Lacedaem*. *Mουσικός* en el amplio sentido de un hombre educado e intelectualmente perfecto se emplea a menudo por varios autores, p. ej. Aristófanes, Eq. 191; Platón, *Fedro*, 248 D; *Protágoras*, 333 A; *República*, 403 A.

³ «Αρχιτέκτων» en el sentido de director de obras se contrasta con *χειροτεχνής*: Aristóteles, *Metafísica*, 981 a 30, o con *ἀπηρετικός*: E M II98 b 2. *ἀρχιτεκτονική τέχνη* como el principal conocimiento o arte: *Eética a Nicómaco*, I094 a I4, *Metafísica*, 1013 a 14. Vitrubio entiende todavía la arquitectura de un modo bastante amplio y la divide en tres campos: *aedificatio, gnomonice y machinatio*, es decir, construcción de edificios, producción de relojes de sol y construcción de máquinas.

segunda pasó a significar «músico», y la tercera «arquitecto». De modo parecido, «producción» comenzó a representar a la poesía, «formación artística» a la música, y «arte supremo» a la arquitectura.

Antes de que sucediera esto, los griegos no tuvieron ningún término especial que hiciera referencia a aquellas artes que representaban sobre todo la gloria de su cultura. No tuvieron tales términos sencillamente porque no los necesitaron: ellos no operaban con tales conceptos como poesía, música, arquitectura y artes visuales. Esto puede que nos parezca increíble, acostumbrados como estamos a estos conceptos: los utilizamos tan constantemente que parece que haya sido la misma naturaleza quien los haya impuesto

p. ej. formas esenciales con las que expresar el fenómeno del arte. Sin embargo, la historia nos enseña que no fueron necesarios: los griegos, que tanto hicieron por las artes, no tuvieron estos conceptos en el periodo en que su creatividad fue máxima. Incluso en la época de los grandes trágicos, del Partenón, de Fidias y Praxiteles, estas ideas fueron poco evidentes, y por la estructura de sus conceptos quedaba aún mucho para que desempeñasen el rol que actualmente desarrollan. Esto no significa que los antiguos conceptos griegos sobre el arte estuvieran subdesarrollados. Significa únicamente que diferían de los nuestros.

Aunque nuestro arte desciende del de los griegos, nos equivocaríamos si afirmásemos que su arte, sus relaciones artísticas e ideas estéticas eran idénticas a las nuestras. En primer lugar, el *esquema que tenían de las artes* era diferente. Algunas de las clasificaciones del



8. *Lírista con oyentes*, ánfora de Andócides de Atica, c. 530 a. de J. C. París, Louvre.

arte que más se han extendido hoy día estaban ausentes en la época clásica. Los griegos no tenían ningún libro de poesía: tenían sólo poesía hablada, o mejor dicho cantada. Aunque hacían música instrumental, su música era fundamentalmente vocal, no tenían ningún tipo de música que fuese puramente instrumental⁴. Su arte arquitectónico comprendía templos y tesoros y podía incluir también puertas y vestíbulos cívicos, pero no la arquitectura de las viviendas.

La división del trabajo artístico era diferente. Algunas de las artes que hoy día se dan por separado se practicaban de forma conjunta por los griegos, creyéndose que formaban un arte único. Esto ocurría por ejemplo con la música y la danza. Así, se necesitaba sólo una expresión para hacer referencia a ambas. Incluso cuando por fin se consiguió que la música hiciera referencia al «arte de los sonidos», la expresión se empleó también a menudo para referirse al mismo tiempo a la danza. De estas uniones se originaron algunas ideas que hoy día puede que nos parezcan paradójicas, como p. ej. la idea de que la música tiene cierta preponderancia sobre la poesía, pues la primera afecta a dos sentidos (oído y vista) y la segunda sólo a uno (el oído)⁵.

Contrariamente a esto, algunas de las clasificaciones que hoy día elaboramos en forma de grupos, se practicaban también entonces por especialistas diferentes. Por ejemplo, el artesano que construye templos no construiría nunca una vivienda. Anteriormente a la época Helenística, antes del siglo III a. de J. C., no existieron palacios en Grecia; existían sólo edificios con una función estrictamente utilitaria sin ningún tipo de aspiraciones monumentales o decorativas, y con un nivel de ejecución que difería bastante al de los edificios sagrados. Las viviendas las construían otra categoría de artesanos*. El trabajo y los productos construidos diferían según los dos tipos de edificios. No había ningún punto de unión entre los dos tipos, y no es extraño que en esa época no surgiera ningún concepto general de arquitectura que unificara ambos grupos. En los campos de la escultura, música y literatura predominaban unas relaciones similares, en todo caso existía una diferencia entre aquellos que practicaban estas artes formando una serie de grupos más pequeños; había una falta de cohesión entre estos grupos, esta es la razón por la que no se elaboraran los respectivos conceptos generales.

Si el sistema de las artes de los griegos difería del nuestro, con más razón tenían que ser diferentes sus conceptos del arte. La

* H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899, p. 56.

⁵ Ptolomeo, *Harmonia* 3.3. Cf. Ed. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834.

* «Artesanos» hace referencia aquí a la palabra inglesa «artisan» y no a «craftsman». Recuérdese la diferencia indicada anteriormente. (N. del T.)

diferencia era doble. En primer lugar, los diferentes fenómenos del arte se parecían más de lo que ocurre en las concepciones modernas. Los conceptos se forman agrupando una serie de fenómenos. Y esto puede hacerse de diversos modos. Por ejemplo, los griegos asociaban el habla con la melodía y el ritmo, e incluyeron por tanto en un mismo concepto aquellas artes que emplean habla, melodía y ritmo, es decir, las artes verbales, musicales y la danza. Para los griegos, la diferencia que existía entre una tragedia o comedia (que comprendían una entidad compuesta de palabra-musica-danza) y la música o danza, no era mayor que la que existía entre estas anteriores y las artes puramente verbales. Nosotros tenemos un sistema de conceptos diferente, pero para los griegos una tragedia o comedia estaba a nivel conceptual tan estrechamente relacionada con la música y la danza como con la épica o la poesía lírica.

En segundo lugar, los griegos concedieron a sus conceptos de las artes un grado de generalidad que difiere del que tienen los conceptos modernos. Puede que sea aquí donde sean mayores las diferencias que existen entre los dos sistemas de conceptos, el antiguo y el nuevo. Los griegos no conocieron durante mucho tiempo esos conceptos generales que se han hecho tan comunes y necesarios entre nosotros, como son por ejemplo la poesía, la música, la arquitectura y las artes visuales⁶.

Los griegos tenían en efecto un concepto que era bastante amplio: el de «artes», pero exceptuando éste sus conceptos tenían, por lo general, un campo más limitado, como sucede por ejemplo con «épica», «ditirambos», «tocar la flauta» o «tocar la lira». En la clasificación que Aristóteles hizo de las artes imitativas, se incluía la tragedia, la comedia, la lírica, la épica y los ditirambos, en lugar de agruparlas sencillamente en un concepto general de poesía. De este modo, separó las «auléticas» o «citáreas» en lugar de hacer referencia al concepto de música como haría hoy día cualquier persona⁷. Asimismo, los griegos no aunaron en un concepto las esculturas que se realizaban en piedra y bronce: de acuerdo con su mentalidad se trataba de los productos de dos artes que eran diferentes, realizados con técnicas distintas y por diferentes personas, y que en el mejor de los casos podrían combinarse sólo de forma azarosa por medio de una unión personal⁸.

Este sistema de ideas sobre el arte no fue sólo consecuencia de dividir más estrictamente el trabajo de los artistas, sino también, y en

⁶ El concepto general de artes plásticas, que comprende la escultura en su totalidad, comparado con el concepto de pintura, apareció bastante tarde. Filostrato de Lemnos, *Imágenes*, I, 1 (Prooem. 294 k). Cf. *Recueil Milliet, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire*.

⁷ Aristóteles, *Poética*, I. 1447 a 13 n.

⁸ A. Baeumler, «Asthetik», *Handbuch der Philosophie*, 1934, p. 58.

mayor grado, de una *comprensión de las artes* que difiere de la nuestra. Así, los griegos consideraron el arte de acuerdo con la actividad del artista, no según el espectador o las experiencias del oyente. Por esta razón no tuvieron un factor que aunara las artes, dando lugar a una heterogeneidad de artes, practicándose cada una con un material diferente, con medios diferentes y por diferentes personas.

Si comparamos este sistema de ideas sobre el arte con el nuestro, podemos afirmar que los griegos poseían el ápice y la base de la pirámide de los conceptos artísticos: el ápice era el concepto del arte, mientras que la base representaba un número especial de conceptos muy limitado. Los griegos no tenían, sin embargo, los planos intermedios con los que opera el pensamiento moderno. Más adelante se verá, en lo que se refiere a esta cuestión, que el ápice que existía en el sistema de los griegos difiere del que se utiliza en el sistema moderno, es decir, en realidad, no tenían un solo ápice sino dos. Según la naturaleza del sistema de conceptos griego, algunas de las tesis que entonces estaban justificadas resultan paradójicas consideradas desde la perspectiva de nuestro sistema. Lo que importa de todo esto es que nos demos cuenta de que aquello que nosotros consideramos como una especie de arte, no pertenecía de ningún modo según los griegos a un género común. Este fue el caso especial de la poesía y las artes visuales. Las artes visuales se incluyeron dentro del género del arte, pero no ocurrió así con la poesía.

2. EL CONCEPTO DE ARTE

La diferente clasificación que hicieron los griegos de la poesía y las artes visuales puede apreciarse de un modo más sorprendente en lo que se refiere a como eran estimados socialmente el poeta y el artista visual. Resulta un poco superfluo que en cuanto a esto hagamos referencia a la teoría que elaboraron los filósofos, ya que era una opinión que durante mucho tiempo fue aceptada normalmente de un modo universal. No sólo en tiempos arcaicos, sino que incluso durante la época clásica, en el siglo V e incluso en el IV a. de J. C., el artista visual era considerado un artesano, mientras que al poeta se le consideraba un tipo de vate y filósofo.

En aquel tiempo, los griegos valoraban a los poetas y a los artistas de un modo diferente como nosotros lo hacemos, sencillamente porque su modo de entender el arte y la poesía era diferente. Comprendían estas ideas de tal modo que, aunque para nosotros estén relacionadas, ellos las separaban. En primer lugar, tenían un concepto del arte diferente —éste comprendía las artes visuales, pero excluía la poesía.

«Arte» (*téχνη*) era un término que se aplicaba en la antigua Grecia a todo tipo de producción que se hiciera con destreza, es decir, que se realizara de acuerdo con unos principios y reglas establecidas⁹. Por tanto, las obras de un arquitecto o de un escultor respondían a esta definición. Pero también lo hacían el trabajo de un carpintero o de un tejedor¹⁰. Todos estos eran, según los griegos, maestros en algún arte (*τεχνίται*), y todas sus actividades y productos pertenecían en igual medida al reino del arte. De este modo, vemos que el concepto de arte tenía en Grecia un contenido diferente y también un ámbito diferente al que tienen respecto a este tema nuestras ideas actuales.

Puede darse por supuesto que esta comprensión del arte era universal en la antigüedad. Cuando Aristóteles definió el arte como la habilidad de ejecutar algo, entendiéndolo de una forma apropiada¹¹, demostró que comprendía el arte del mismo modo, igual que Quintiliano algunos siglos después, quien lo definió como «potestas via id est ordine efficiens»¹². Los estoicos hicieron aún más hincapié en un sistema del arte que fuera regular y constante escribiendo lo siguiente: *tέχνη ἔστι σύστημα*. Para poder practicar las artes comprendiéndolas así, de un modo amplio como lo hicieron los griegos, se necesitaba poseer no sólo una capacidad física, sino también, y sobre todo, una habilidad intelectual, esto es, entender la artesanía en cuestión. Por tanto, aunque el arte comprendía también las artesanías del carpintero y del tejedor, los griegos lo clasificaron como una actividad intelectual. Lo distinguieron, por supuesto, del conocimiento y de la teoría, pero insistieron, sin embargo, en que se basaba en el conocimiento, formando parte él mismo en cierto modo del conocimiento. Pensaban que se trataba de un «conocimiento productivo» (*ποιητική επιστήμη*), como pensaba Aristóteles¹³ contrastándolo con el conocimiento teórico o cognición. Se trataba incluso de un orden bastante elevado: pensaban que se trataba de una categoría más elevada que la simple experiencia, ya que era general¹⁴.

Este modo de comprender el arte resultaba un fenómeno comple-

⁹ «*tέχνη*» —un arte o artesanía, esto es, un conjunto de reglas, un sistema de métodos regulares para fabricar o hacer... bien pertenezcan a las artes utilitarias o a las bellas artes». Liddell-Scott, 1. c.

¹⁰ Platón, *República*, VII 522 B. Aristóteles, *El Político*, 1337 b 8, *Etica a Eudemo*, 1215 a 28. B. Schweitzer, «Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike», en *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N. F. 1925, p. 66.

¹¹ Aristóteles, *Etica a Nicomaco*, 1140 a 10.

¹² Quintiliano, *De Institutione Oratoria*, II.17.41.—Fabricius ad *Sext. Emp. Pyr. Hypoth.* III. Cfr. Müller, I.c. II.417.

¹³ Aristóteles, *Metafísica* 1075 a 1. Cfr. J. Siwecki, *πρᾶξις et ποίησις dans l'Ethique Nicomechémme, Charisteria*, Przychocki, 1934.

¹⁴ Aristóteles, *Metafísica*, I.1. 981 a 15 —981 b 8.

jo, hasta cierto punto conjuntivo, pues no sólo comprendía uno, sino muchos conjuntos de oposiciones; se oponía a la naturaleza, pues era obra del hombre; a la percepción, pues era una actividad práctica; a la práctica, pues era una actividad productiva; a lo fortuito, pues resultaba de un propósito y de una destreza; y a la simple experiencia, pues se componía de una serie de reglas generales¹⁵.

Este concepto del arte no nos resulta extraño a nosotros. Pero es raro que hoy día se le refiera con este nombre. «Arte», según nosotros lo entendemos, es en realidad una abreviatura de «bellas artes». Se trata de un concepto más limitado, con un ámbito que comprende sólo parte del concepto del arte que tenían los griegos. Los griegos no tenían ningún nombre con el que hacer referencia a este ámbito que es más limitado pues, como veremos, no separaron tal clase de fenómenos. Lo que los griegos entendían por «arte» se corresponde más con algunos otros términos. La palabra «artesanías», según nosotros la empleamos, comprende sólo una parte del ámbito que tenía el concepto de «arte» entre los griegos. Quizás equivalga más a ese término nuestro concepto de «técnica», que a su vez se deriva del antiguo *téχνη*¹⁶.

La tradición del concepto griego de «techne» se mantuvo durante mucho tiempo. Durante la Edad Media «ars» no significó otra cosa. Con el paso del tiempo, surgieron las «bellas artes» clasificándose, sin embargo, por separado y ocupando, en tiempos modernos, un lugar importante entre las artes, hasta que finalmente se apoderaron absolutamente del término «artes». A partir de entonces, cuando se hablaba de «arte», se entendía por tal sólo la parte más importante del amplio ámbito que anteriormente tenía. Este anterior concepto que tenía un ámbito tan extenso se hizo más y más anticuado, abandonándose gradualmente y siendo sustituido por el otro concepto más limitado. El ámbito que tenía el concepto griego de arte era más extenso que el que tiene el concepto moderno hoy día en lo que concierne a las artes que no se consideran actualmente «bellas»; en otras palabras, las artes teóricas o ciencias y los oficios manuales. Además, como veremos, tenía otra limitación, puesto que excluía a la poesía.

Existía una buena razón para que el concepto griego de arte agrupara a las bellas artes, pintura, escultura y arquitectura, junto a los oficios manuales. Así, los griegos pensaban que la esencia del trabajo realizado por un escultor y un carpintero, un pintor y un

¹⁵ Aristóteles contrasta *téχνη* con *φύσις* así como con *ἐπιστήμη*, *πρᾶξις*, *τύχη* *θαυματοράτον* y *ἔμπειρία*.

¹⁶ Este se tradujo al latín como *arte*, y ambos términos equivalentes han sido conservados en las lenguas modernas, especialmente en las *Romances*; pero sus significados han tomado caminos diferentes, separando lo que estaba combinado en los conceptos griegos y romanos: los factores técnicos y artísticos.

tejedor, era la misma; la trama de todas estas profesiones era la misma, esto es, «una producción realizada con destreza». Este elemento de «producción realizada con destreza» reunía los reinos de producción que de otro modo serían tan diversos, como ocurre por ejemplo con la escultura y la pintura, pero encadenándolos también al mismo tiempo a los oficios manuales. El escultor y el pintor trabajaban con materiales diferentes, con instrumentos diferentes y utilizando técnicas diferentes —lo único que compartían con el mundo griego era que su producción se realizaba con destreza, y lo mismo sucedía con la producción del artesano. Un concepto general que comprenda todas las clasificaciones de las artes visuales tiene que comprender igualmente las artesanías.

Las «bellas artes», como serían denominadas más tarde, *no constituyan ni siquiera, para los griegos, una subdivisión separada de las artes*. Estos no distinguieron las artes en «bellas artes» y «oficios manuales artísticos» —tal clasificación se desconocía en aquellos días. Más bien se pensaba que todo arte, en el sentido más amplio del término, puede alcanzar la armonía y, por lo tanto, la belleza¹⁷; que todo arte dota al maestro de un ámbito que le hace diferenciarse del artesano común.

La división de las artes se hacía de un modo diferente: en artes liberales y subordinadas, o serviles, según dependieran del esfuerzo físico. Se trataba de una división normal y era reconocida universalmente, aunque se expresaba con una terminología que variaba. Pensadores posteriores, como son por ejemplo Posidonio (citado por Séneca) o Galeno, añadian a veces a estos dos tipos básicos otros dos más, es decir, además de las *artes liberales* y *vulgares*, incluían también a las *artes pueriles* y las *ludicrae*, o las artes instructivas y recreativas. Pero ni en la división original en dos —ni en la posterior división en cuatro— las «bellas artes» aparecían formando una división diferente, ni siquiera formaban una división única; se distribuían por separado entre las diversas divisiones pues algunas de ellas, como p. ej. la escultura y la arquitectura, requerían un gran esfuerzo físico y se las incluía por lo tanto entre las artes subordinadas a diferencia de la pintura y de las artes que incluían la categoría de «liberal». Por eso, sólo posteriormente tuvo éxito Pamphilos por haber incluido a la pintura entre las artes liberales¹⁸; antes de entonces se pensaba que era una de las artes subordinadas. Por otra parte, la música fue siempre una de las artes liberales, pues se pensaba que las actividades de los músicos eran puramente intelectuales al igual que las actividades de los matemáticos.

Ocasionalmente, se adoptaron también otras clasificaciones de

¹⁷ Platón, *Fedón*, 86 C.

¹⁸ Plinio, *Historia Naturalis*. XXXV 76.

las artes en la antigua Grecia. Una de estas fue la división de las artes según ejecutaran sus tareas por sí mismas o dependieran de otros factores (Galen)¹⁹. Otra división fue según fueran necesarias o recreativas (Aristóteles)²⁰. Otra se basaba en la experiencia en contraste con el cálculo (Platón)²¹. Más tarde se realizó la división en teóricas, prácticas y poéticas —siendo las prácticas las que se agotaban en el mismo acto de su ejecución (como sucede por ejemplo con la danza), mientras que las poéticas dejaban tras sí una obra (como sucede por ejemplo con la arquitectura o la pintura). Fue Quintiliano quien, influido por los peripatéticos, y especialmente por Aristoxeno, amplió esta clasificación²². Pero de cualquier modo, la situación era parecida: las «bellas» artes no constituían un grupo separado en ninguna de las clasificaciones; se repartían entre las diversas divisiones que las componían²³.

Sin embargo, se cree por lo general que la clase de las «bellas artes» era conocida en la antigüedad, aunque bajo otro nombre —el de las artes imitativas o místicas. La función imitativa llevó a Platón y Aristóteles a establecer una relación entre la poesía y las artes visuales y a incluir ambas en un único concepto general. Aristóteles afirma en su *Física* que el arte imita la naturaleza o presenta aquello que la naturaleza no puede hacer²⁴. El arte de la segunda clase es utilitario, mientras que el primero, privado como está de utilidad, tiene sólo una *razón de ser* pues nos proporciona placer y belleza. A este grupo es al que pertenecen la pintura y la escultura, la tragedia, la comedia y la épica. Las «artes imitativas» son por lo tanto aquellas artes que nos hemos acostumbrado a llamar «bellas artes».

Sin embargo, esta idea no es inatacable: 1) El concepto de «artes imitativas» no era de ningún modo general en Grecia; en cierto sentido era específico de Platón y de su discípulo Aristóteles; 2) incluso en estos filósofos, el ámbito de las «artes imitativas» no coincidía con el de las «bellas artes», ya que por una parte no todas las «artes imitativas» (que en la antigüedad incluían por ejemplo a la retórica) son «bellas».

Así, como hemos visto, durante el período de la Grecia clásica, las «bellas artes» se agrupaban junto a las artesanías y no se

¹⁹ Ejemplos de artes que dependen de factores externos ofrecidos por Galeno son la oratoria, la medicina y la navegación.

²⁰ Aristóteles, *Metafísica*, I. 1. 981 b 18. *El Político*, 1291 a 1.

²¹ Platón, *Filebo*, 55 E-56 A.

²² Aristóteles inauguró esta división (p. ej. *Metafísica*, I. 1). Quintiliano y Galeno la utilizaron, Cicerón la empleó en su doble división y Casiódoro en su triple división. Cf. Müller 1.c., y K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunststheorie*, I, 1914, p. 30.

²³ El término *χαλιτεχνία* aparece tarde y rara vez, p. ej. Plutarco, *Vita Pericli*, 13. Cf. H. Stuart Jones, *Select Passages from Ancient Writers Illustrative of the History of Greek Sculpture*, Londres, 1895, N. 97.

²⁴ Aristóteles, *Física*, 199 a 15.

aunaron formando un grupo por separado. Se pensaba que su fundamento era que su producción se realizaba con destreza, y que formaba al mismo tiempo la esencia de muchas otras profesiones con destreza: por lo tanto, el escultor no se diferenciaba en lo fundamental del carpintero. No se diferenciaban porque el oficio de artista es más elevado y perfecto que el de artesano. Es cierto que los griegos diferenciaron entre aquellos oficios que eran «superiores» y otros que eran «inferiores», pero el oficio de escultor se clasificaba junto al del carpintero en la categoría más inferior: la razón de esto era que ambos dominios de la producción requerían un esfuerzo físico —cosa que los griegos consideraron siempre como algo degradado. El resultado de esta comprensión de las artes fue un sistema de ideas y conceptos que puede resultarnos paradójico. Este sistema dio lugar a: 1) una divergencia entre la valoración del artista y la de sus obras; 2) una divergencia entre el arte y la belleza; 3) una divergencia entre las artes visuales y la poesía. «Sigue a menudo que una obra nos produzca placer, pero que menospreciamos a su productor», escribía Plutarco en su vida de Pericles, y la mayoría de los griegos de la época clásica fueron sin duda partidarios de esta idea. Platón alabó el ideal de belleza, pero luchó por degradar el arte. Y en los tiempos clásicos se pensaba generalmente que la poesía era un don divino, mientras que las artes visuales son un logro puramente humano, y en ese aspecto uno de los más bajos. Incluso mucho más tarde, en tiempos romanos, Horacio reflexionaría sobre si la poesía podría considerarse en algún aspecto como un arte.

3. EL CONCEPTO DE POESIA

Las producciones de un poeta, que nosotros consideramos que están aliadas a las de un pintor o arquitecto, no formaban parte del concepto de arte que los griegos formularon²⁵. Estos pensaban que la poesía estaba desprovista de los dos rasgos que son característicos del «arte»: no se trata de una producción en el sentido material, ni se rige completamente por leyes. No se trata del producto de unas reglas generales, sino de ideas individuales, tampoco de la rutina, sino de la creatividad, ni de la destreza, sino de la inspiración. Un arquitecto sabe las medidas de las obras que constituirán un éxito; puede ofrecer sus proporciones con la ayuda de datos numéricos precisos de los que puede depender. Pero un poeta no puede hacer referencia a ningún tipo de normas o teorías para llevar a cabo su trabajo; puede contar sólo con la ayuda de Apolo y las Musas. La rutina producida por la experiencia de las generaciones pasadas

²⁵ Baeumler, 1. c.

significaba para los griegos la trama y la urdimbre del arte, pero comprendían que esto sería fatal en el caso de la poesía. Por tanto, no sólo eliminaron a la poesía del arte, sino que consideraron incluso que se trataba de su antítesis.

Por otra parte, admitían que existía una relación entre poesía y profecía. El escultor era un tipo de operario; el poeta, un tipo de vate. Las actividades del primero son puramente humanas, mientras que las del segundo están inspiradas por los dioses. «Ἐνθεοῦς καὶ ποιητικῆς», afirmaba incluso Aristóteles²⁶, el menos irracional y místico de los filósofos griegos. Es cierto que los griegos reconocieron que las actividades de un artista visual (como por ejemplo las de todo artesano) requerían no sólo una destreza manual, sino también una habilidad intelectual. Pero veían en la poesía un factor espiritual de un nivel superior. Este orden superior, que se revelaba en la poesía, sólo podía proceder de los dioses. «El poeta», dice un filólogo alemán, «estaba animado por un espíritu divino como si fuerá el instrumento de aquellas fuerzas que dirigen el mundo y mantienen el orden en él, mientras que el artista era simplemente quien conservaba el conocimiento heredado de sus antepasados; es cierto que este conocimiento era originalmente un regalo de los dioses, pero se aplicaba en igual medida al agricultor, al carpintero, al herrero o al carpintero de barcos»²⁷.

Los griegos hicieron, sin embargo, mucho hincapié en otra propiedad de la poesía; su habilidad para influir* en la vida espiritual²⁸. Ellos pensaban que, generalmente, esta capacidad era irracional: se pensaba que la poesía fascinaba, embrujaba y seducía las mentes. Unos la apreciaban mucho, como si fuera casi un poder sobrehumano; otros, como por ejemplo Platón, la condenaban por su irracionalidad. Este era otro factor por el cual excluía a la poesía del arte, que tiene intrínsecamente objetivos y medios diferentes. Por otra parte, como insistía Gorgias en su *Elogio de Elena*, esta propiedad es algo común de las palabras y acerca los poetas a los filósofos, oradores, eruditos y a otros que utilizan también las palabras para influir en las vidas espirituales de otras personas.

En tercer lugar, según los antiguos toda actividad se basaba en el conocimiento. En resumen, cosa que hasta cierto punto es incorrecto hacer, afirmaban incluso que toda actividad es conocimiento. La

²⁶ Aristóteles, *Retórica*, 1408 b 19.

²⁷ Schwitzer, I. c.

* En la edición inglesa se dice a continuación: «...its psychagogic capacity. to use the Greek term» (vid. cita 28). (N. del T.)

²⁸ El término ψυχαγωγικός se aplicaba a menudo, p. ej. por Platón, a la oratoria en el *Fedro*, 261 A, y por Aristóteles, al teatro en la *Poética*, 1450 b, 17. Otros ejemplos se citan por H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I 61 A 1 y 53 B 4. Cfr. Schuhl., I. c., p. 33 s.

poesía no constituía en este aspecto una excepción. Según su modo de pensar, se trataba de hecho de un conocimiento del tipo más elevado: llegaba hasta el mundo espiritual y se relacionaba con los seres divinos. Se acercaba por lo tanto a la filosofía: especialmente en un sistema como el platónico, poeta y filósofo era algo parecido. Además, sabiendo que la poesía trata de la expresión general de los fenómenos, Aristóteles escribía que es «más filosófica» que la historia²⁹, que simplemente determina los hechos individuales. De este modo, la poesía, aunque pertenecía (de forma común con el arte) al campo del conocimiento, ocupaba en ese reino un lugar diametralmente opuesto. No se trataba de un conocimiento «técnico» como lo era el arte. Era algo intuitivo e irracional, mientras que el arte se basaba en la experiencia y en el razonamiento empírico; intentaba expresar la esencia del ser, mientras que el arte se limitaba a los fenómenos e intereses de la vida.

La Antigüedad, utilizando categorías más simples que nosotros, entendía la relación que el hombre mantiene con los objetos sólo de dos maneras: o bien producimos los objetos o los comprendemos —no existe una tercera alternativa. Las artes visuales producen realmente objetos, pero la poesía no. Sin embargo, si la poesía no produce objetos, entonces su función real puede ser sólo la de la cognición. Así, las artes visuales y la poesía se hallaban en divisiones conceptuales diferentes —en categorías de pensamiento diferentes. Las primeras se incluían en la división de la producción, la segunda en la de la cognición. Por esta razón, las artes visuales estaban, según los griegos, más próximas de los oficios manuales que de la poesía, y la poesía más próxima a la filosofía que a las artes visuales.

Señalemos un punto más para terminar. Aristófanes pregunta en *Las Ranas*: «¿Qué es lo que debemos admirar en un poeta?» Y responde: «Su inteligencia aguda, su sabio consejo y que haga mejores a los ciudadanos»³⁰. Estas palabras indican también otra propiedad de la poesía que para las mentes de los griegos la separaba del arte visual. Pues a este último se le otorgaban tareas utilitarias y hedonistas, pero no morales o instructivas. La actitud moral que se sentía hacia la poesía fue muy general durante la época clásica en Grecia. Era muy a menudo el único punto de vista que entonces se le aplicaba, no sólo por las grandes masas, sino también por la élite intelectual. Aristófanes no era el único que defendía estas ideas: «βελτίους ποιεῖν» hacer que la gente sea mejor a través de la poesía, era el eslogan constante de la época. Los sofistas la alababan (como puede verse, *inter alia*, en el *Protágoras* de Platón), al igual que los

²⁹ Aristóteles, *Poética*, 1451 b 5.

³⁰ Aristófanes, *Las Ranas*, 1009.

oradores (p. ej., Isócrates) y hombres como Jenofonte. Platón defendió el mismo punto de vista condenando la poesía por no ser moralmente lo bastante útil³¹.

Según la conciencia de los griegos, la poesía se separaba entonces por lo siguiente: por sus características de vaticinio; su significado metafísico; y sus rasgos morales e instructivos. En estas fuentes es donde se origina la oposición entre la poesía y el arte que a nosotros nos es bastante extraña.

Esta diferente comprensión del arte y la poesía fue la que ocasionó que los griegos clasificaran esos ámbitos (que nosotros nos hemos acostumbrado a combinar en un solo grupo) bajo rúbricas diferentes. Aquello que los separaba fue sacado a luz pública y se ocultaron las propiedades que les eran comunes, pero puede ser que desde el punto de vista moderno se les dé también demasiada importancia. La moderna concentración de sus propiedades comunes es lo que ha hecho que se aúnen en un concepto común. Los griegos carecían de este enfoque: no vieron ninguna conexión entre lo que se considera como un tipo de oficio manual y lo que atribuían a una inspiración divina.

Hay que señalar, sin embargo, una reserva en lo referente al concepto griego de poesía. Los griegos entendían la poesía de dos modos. Uno —que ya ha sido discutido aquí— se regía por el contenido de la poesía, otro, por su forma. Según el primero, la poesía se definía como el fruto de la inspiración y posee un importante contenido poético; según el segundo, es todo aquello expresado en forma de verso. Así, en el último caso, era suficiente que una obra estuviera en verso para que se denominara como poesía. El concepto formal era mucho más tangible y, por lo tanto, se utilizaba generalmente para definir la poesía y se aplicaba como su criterio. «La poesía», escribía Gorgias, «es el nombre que doy al habla que tiene una construcción métrica»³².

Si la poesía se comprendiera sólo de este modo, coincidiría completamente con el antiguo concepto de arte y no ofrecería por lo tanto ningún fundamento para poder separarla de las artes visuales. Sin embargo, esto representaba para los antiguos un examen que era meramente externo. El peso que atribuían a la poesía se derivaba de una comprensión diferente e interna de ella. Y en eso fue en lo que se basaron para situarla en su esquema de conceptos. Según escribía Aristóteles: «El poeta es mucho más poeta por el contenido de su obra que por su forma métrica»³³.

Esta doble construcción de la poesía obscureció en cierto modo

³¹ M. Pohlenz, «Die Anfänge der griechischen Poetik», en *Nachrichten v.d. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Phil.-hist. Klasse, 1920, Hest 2, p. 149 sqq.

³² Gorgias, *Elena*, 9 Imm.

³³ Aristóteles, *Poética*, 1451 b 27.

el concepto antiguo³⁴. Aristóteles condenó esto en su *Poética*: «Incluso quienes han dado forma de verso a un tratado de medicina o filosofía natural son denominados poetas. Sin embargo, Homero y Empédocles no tienen nada en común, aparte del hecho de haber escrito ambos en verso. Así, si se considera de un modo adecuado que uno es poeta, entonces el otro debería denominarse más bien un filósofo natural»³⁵. En otro lugar escribió lo siguiente: «Herodoto puede versificarse, pero eso no lo convertiría, sin embargo, en poeta»³⁶. Si la expresión «poesía» se utilizaba para referirse a los versos, entonces —concluyó— no existía ninguna expresión en la lengua griega que hiciera referencia a la poesía misma³⁷.

Al indicar esta ambigüedad del término «poesía», Aristóteles contribuyó a la separación conceptual del arte de la versificación de la inspiración poética³⁸. Durante el período post-aristotélico, se hizo más y más común la idea de que la inspiración no se limita necesariamente al habla versificada, sino que puede aparecer también en otros dominios de la creatividad humana.

Los griegos incluyeron la música junto a la poesía en la esfera de la inspiración exactamente desde el principio³⁹. Hicieron esto basándose en un doble aspecto. En primer lugar, se practicaban conjuntamente, pues, como ya se ha dicho antes, la poesía se cantaba y la música se vocalizaba. Segundo, existía una comunidad psicológica entre ambas artes. Ambas se entendían como producciones acústicas. Existía un vínculo que era aún más profundo. La música y el baile, como opuestas a la arquitectura o la escultura, pueden tener un carácter «maníaco»: pueden ser una fuente de frenesí y éxtasis. Esto las separa de las artes visuales, pero las aproxima a la poesía. Además, es la música y el baile, practicadas junto con la poesía, lo que concede a la poesía este estado de éxtasis y susceptibilidad de inspiración.

Es cierto que existía una tendencia (originada probablemente con Demócrito y representada principalmente por Filodemo) que negaba a la música cualquier tipo importante de rol en la vida espiritual: se afirmaba que la sola acción del sonido es física y que únicamente la palabra hablada, como expresión del pensamiento, puede influir en el estado espiritual del hombre. Por tanto, la música actúa físicamente debido sólo a su conexión con la poesía. No obstante, la idea que predominaba era la que fue transmitida desde Platón por

³⁴ Aristóteles sustituye la «poesía» a menudo en su terminología en el sentido formal de la palabra por «*έρδυσμενος λόγος*». *Poética*, 1449 b. 28.

³⁵ Aristóteles, *Poética*, 1447 b 13.

³⁶ Aristóteles, *Poética*, 1451 b 2.

³⁷ Aristóteles, *Poética*, 1447 a 28 s.

³⁸ Posidonio distingue entre verso (*ποίημα*) y poesía (*ποίησις*). Cfr. Diógenes Laercio, 7 c. 60.

³⁹ Müller, 1. c., p. 421. Abert, 1. c., pp. 56-57.

Teofrasto y Aristóteles: la música tiene el poder de estimular y purificar, y tiene un significado moral y metafísico igual que la poesía⁴⁰.

Así que, para los griegos, la poesía y la música estaban estrechamente relacionadas. La poesía y el arte visual, sin embargo, seguían manteniéndose no sólo en diferentes categorías de fenómenos, sino en diferentes niveles —la poesía en un nivel infinitamente superior al de las artes visuales. Los griegos adoraban virtualmente a los poetas, pero durante mucho tiempo no hicieron ningún tipo de diferencia social entre un escultor y un albañil. Cada uno era un «χειροτέχνης» que se ganaba la vida con el trabajo manual.

La literatura griega ha dado testimonio en muchas ocasiones de esto. Dos textos en particular lo resaltan con una fuerza notable: los textos de Plutarco y de Luciano que se conocen muy bien. En su *Vida de Pericles*, Plutarco expresó la convicción de que incluso después de ver tales obras maestras como el *Zeus Olímpico* de Fidias, o el *Ariete Hera* de Policleto, ningún joven de buena cuna desearía ser Fidias o Policleto, porque aunque admirase estas obras, esto no significaba en absoluto que los artesanos que las realizaron fuesen dignos de admiración⁴¹. Luciano expresó esto aún con más fuerza. «Supongamos que te conviertes en un Fidias o en un Policleto, y que realizas numerosas obras maestras; todo el mundo admirará entonces tu arte, pero ninguna persona razonable deseará ser como tú, porque siempre serás considerado un operario o un artesano, y te degradarán igual que quien se gana la vida trabajando manualmente»⁴².

La actitud que se sentía hacia los poetas —especialmente hacia uno de ellos, Homero— era radicalmente diferente. Este era sujeto de un culto especial. Los propagadores de este culto, los rapsodas, se encontraban en cierto sentido, en la época de Licurgo, Solón y Pisístrato, al servicio del estado. Después del siglo I d. de J. C., Homero comenzó a ser considerado como un teólogo, y su épica como libros de revelación. Antes incluso de todo esto, «durante toda la antigüedad pagana fue maestro de religión y por tanto, por así decirlo, profeta y teólogo. No sabemos cuándo fue reconocido como un semidiós. Pero de cualquier modo, Cicerón y Estrabón testimonian que le fueron rendidos honores divinos en Esmirna, Quio, Assos y Alejandría»⁴³.

⁴⁰ H. Abert, «Der gegenwärtige Stand der Forschung über die antike Musik», en *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, XXVIII, 1922, p. 33 s.

⁴¹ Plutarco, *Vida de Pericles*, 2.1.

⁴² Luciano, *Somn. 9*. Cfr. K. Michałowski, «Fidiasz i Poliklet», *Sprawozdania Tow. Nauk. Warsz. Wydz. II* («Fidias y Policleto»), en las Actas de la Sociedad Científica de Varsovia), 1930.

⁴³ T. Sínko, *Literatura grecka* (Literatura griega), vol. I, 1931, p. 134.



9. San Lucas, miniatura del denominado *Sainte Chapelle Gospel*. París, Bibliothèque Nationale.

4. EL CONCEPTO DE BELLEZA

Es un hecho reconocido que los griegos —o para ser más precisos, el promedio de los griegos de la época clásica— no consideraban que la poesía fuera un arte. A nosotros nos cuesta comprender esto, pues requiere cierta explicación, que en su forma más simple es ésta: los griegos adoptaron un punto de vista tan diferente del nuestro porque emplearon un sistema de conceptos que era muy diferente al nuestro. Se preguntará entonces: ¿Por qué su sistema era diferente? Pues lo era porque, en lo que se refiere a la poesía y al arte, poseían sólo una parte de las ideas de las que dispone el pensamiento moderno. Disponían sólo de las ideas que separan ambos dominios, y carecían de las que los unen. Las ideas que son notables por su ausencia fueron aquellas que el pensamiento moderno asume predominantemente en todas las consideraciones del arte: el punto de vista estético y el creativo. Cuando combinamos la poesía y el arte en un concepto común, tenemos una doble base para hacer esto: el punto de vista estético reúne las obras del poeta y del artista, mientras que el punto de vista creativo hace lo mismo con sus actividades. Cuando incluimos, por ejemplo, un poema y un edificio en una única categoría, esto sucede porque percibimos la belleza o el esfuerzo creativo en ambas cosas. Sin embargo, los griegos carecían de estos dos puntos de vista, no sólo durante la época arcaica, sino también durante la clásica.

Los griegos tuvieron, desde luego, su concepto de belleza. Pero no debería imaginarse que éste jugase ningún rol importante entre quienes crearon tanta belleza⁴⁴. Durante el período anterior a su historia, no asociaron sencillamente el arte con la belleza; practicaban el arte por consideraciones religiosas, lo apreciaban por su alto precio y magnificencia, y disertaron sólo sobre sus aspectos técnicos. Apreciaban el oro y las piedras preciosas de una escultura mucho más que la belleza de su forma. ¡Y esto sucedió durante la época en la que se produjeron las mejores y más notables obras de su arte!

Es muy importante tener en cuenta que el concepto griego de belleza —τὸ χαλόν— difería enormemente del nuestro, aunque la idea moderna se derive de la antigua. El concepto griego tenía un ámbito diferente —más amplio. Era más amplio puesto que abarcaba la ética o las matemáticas.

1. Bello significaba, casi siempre, «digno de reconocimiento» o «meritorio», y sólo una sutil sombra de significado lo separaba del

«bien»⁴⁵. Platón incluyó en él a «la belleza moral» —una característica del carácter que nosotros excluimos escrupulosamente de las cualidades estéticas. Aristóteles definió la belleza como «aquel que es bueno y por tanto agradable»⁴⁶. Este concepto de belleza no podía servir naturalmente como el vínculo que uniera las artes.

2. Los griegos disertaron mucho sobre las proporciones que existen en el arte, y al hacerlo utilizaron el término «simetría» (*συμμετρία*)⁴⁷. Este concepto parece aproximarse más a la idea que nosotros tenemos de belleza, pero incluso aquí surge una diferencia esencial. Lo que los griegos apreciaban de la proporción no era el orden que se «observaba», sino el que se «conocía»: éste apelaba al intelecto y no a los sentidos. Percibían más proporción y belleza en las figuras que construían los geométricos que en las que esculpían los escultores. La proporción no tenía en sí misma nada que fuera específicamente artístico; al contrario, se percibia más bien en la naturaleza, y en el arte en la medida en que como arte se aproximaba a la naturaleza. Se reconocía en ella la «esencia divina de las cosas» —se suponía que era armoniosa y hermosa sólo porque es divina— y se apreciaba mucho más por su divinidad que por su belleza. La valoración de la «simetría» tenía por tanto una tendencia intelectual o mística, sobre todo estética. Así que este concepto, más preocupado con las matemáticas y la metafísica que con la estética, no pudo contribuir al surgimiento de las bellas artes como una categoría separada en sentido moderno.

Fue sólo después de la época clásica cuando surgió un concepto que se aproximaba más a la idea que nosotros tenemos de belleza. Se trataba del concepto de euritmia (*εὐρυθμία*), que con el tiempo adquirió la misma categoría que la simetría. Ambos conceptos significaban orden, pero la simetría denotaba el orden cósmico, el orden eterno y divino de la naturaleza, mientras que euritmia significaba el orden sensual, visual o acústico. «Eurhythmia», afirmaba Vitruvio en su *De architectura*, «est venusta species, commodusque in compositionibus membrorum aspectus».

La simetría hacía referencia a la belleza absoluta: la euritmia, a la belleza del ojo o el oído. En el caso de la simetría, era realmente indiferente si era o no realmente percibida, ya que la conciencia puede también comprenderla por un proceso de razonamiento. La euritmia, sin embargo, está especialmente calculada para que actúe

⁴⁵ El concepto amplio de belleza puede encontrarse en Platón, *Filebo*, 51. «Belleza» y «bien» difieren sólo en la medida en que el bien es una cualidad de las acciones, y la belleza una cualidad de los objetos (Aristóteles, *Metafísica*, 1078 a 31).

⁴⁶ Aristóteles, *Retórica*, 1366 a 33, τὰς οὖσας συμμετρίας.

⁴⁷ Los conceptos de «simetría» y «euritmia» son desarrollados por Vitruvio, *De Archit.*, 12. Un análisis detallado y una exposición competente es ofrecida por Baeumler, l.c.

⁴⁴ F. P. Chambers, *Cycles of Taste: an Unacknowledged Problem in Ancient Art and Criticism*, Cambridge, 1928.

sobre los sentidos perceptivos. Así, es esta cualidad y no la simetría la que se vincula específicamente con el arte. La simetría y la euritmia, tal y como las comprendían los griegos, no sólo eran diferentes, sino que eran también agudamente antagonistas entre sí⁴⁸. La naturaleza de los sentidos, al deformar lo que percibe, hace que se tenga de la simetría una impresión que no es simétrica —tiene entonces que transformarse de tal modo que proporcione impresiones eurítmicas.

Los artistas griegos se dividieron en el curso del tiempo en dos grupos: los partidarios de la simetría, y los de la euritmia. Los primeros artistas, especialmente los arquitectos, trabajaron de acuerdo con los principios de la simetría e intentaron descubrir los cánones inmutables de la belleza. Los artistas posteriores se esforzaron por establecer las relaciones que son hermosas a los sentidos. Los primeros trabajadores aceptaron sólo la belleza absoluta, cósmica, divina y supersensorial de la simetría, y hallaron en Platón un poderoso defensor de su arte. Las artes visuales, sin embargo, siguieron en general el camino de la euritmia y la corriente ilusionista. Lisipo fue el primer escultor que cruzó la línea divisoria: afirmó que sus antepasados habían modelado la figura humana como es, mientras que él es el primero que la modela como parece ser⁴⁹.

En la antigüedad posterior, existió una definición bastante popular según la cual la belleza consistía en «la proporción que una parte mantiene con otras partes y con el todo, siempre y cuando se combine con matices (*εὐχρόια*) que sean bellos»⁵⁰. En este caso, la belleza se construía no sólo sensorialmente, no sólo visualmente, sino incluso cromáticamente. Mientras que la anterior definición griega de belleza había sido una muy amplia, ésta era en cambio muy limitada. No comprendía ni la música ni la poesía y era, por tanto, insuficiente para aunarlas junto con las artes visuales en un único concepto.

5. EL CONCEPTO DE CREATIVIDAD

Los griegos no carecían sólo del punto de vista estético. Carecían también de una comprensión creativa del arte —este segundo factor

⁴⁸ Platón (*Sofista*, 236 A) contrasta τὰς οὖσας συμμετρίας y τὰς δοξόντας εἰναι καλάς.

⁴⁹ Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIV, 65: «(Lisipo) dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse». Cfr. Overbeck, *Die antiken Kunstquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, 1868, N. 1508.

⁵⁰ El concepto de *εὐχρόια* se conserva en una definición de belleza que hace San Agustín, *De civ. Dei*, XXII, 19. *Omnis corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate*. Cfr. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsththeorie*, 1924.

une la poesía con el arte visual y la música de acuerdo con la conciencia artística de nuestra época.

El primer síntoma de esta carencia fue el predominio de la teoría «mimética» en las ideas griegas sobre el arte. Según esas ideas el artista no crea sus obras sino que imita la realidad. El segundo síntoma fue la búsqueda de cánones en el arte, y el culto de los cánones que pensaban que habían sido descubiertos.

No valoraban la originalidad en el arte, sino sólo la perfección integral: una vez obtenido esto, había que repetirlo sin ningún tipo de cambios o desviaciones. La originalidad no fue el objetivo de los artistas griegos, aunque apareciese en su arte, por decirlo así, en contra de su voluntad; se rindieron ante ella bajo la presión del desarrollo que tuvo su modo de pensar y sentir. No obstante, como ha indicado adecuadamente un historiador americano, durante la época clásica imperó el tradicionalismo, y toda innovación se consideraba un atentado⁵¹. Antes de Herodoto y Jenofonte, nadie había citado antes los nombres de los artistas⁵². Incluso Aristóteles había afirmado que un artista debería borrar las huellas personales que existieran en una obra de arte⁵³.

La producción artística se entendía como algo rutinario. Los griegos sostenían que sólo aparecían en ella tres factores: material, trabajo y forma. Los materiales utilizados en tales producciones son regalos de la naturaleza: el trabajo no difiere del de un operario; y la forma es, o al menos debería ser, única y eterna. El cuarto factor que aparece en el punto de vista moderno —un trabajador individual libre y creativo— no era reconocido en los primeros tiempos griegos. Por tanto, no se hacía ningún tipo de provisión para el factor separado de la creatividad en este concepto de la producción. La producción se entendía como algo puramente rutinario, y las sensaciones del espectador se entendían de forma puramente receptiva —de estos dos modos se negó la creatividad en el dominio del arte.

Es cierto que la idea de *εὐπεστῖς* aparece en la teoría del arte de Platón. Pero sólo de un modo etimológico, y no material, se aproxima a la creatividad que tiene en el sentido moderno. De hecho, es una inversión del punto de vista creativo, ya que no significa crear sino descubrir y, en ese aspecto, no la visión personal del artista, sino las leyes eternas de la belleza que están presentes en la naturaleza⁵⁴.

Dos puntos de vista predominaron entre los griegos de la época clásica: el intelectual y el receptivo. Estos enlazaban cosas que según nuestras mentes se encuentran muy distantes una de otra. Toda

⁵¹ Chambers, l. c., p. 86.

⁵² Plinio, *Historia Naturalis*, XXXV, 145.

⁵³ Aristóteles, *Poética*, 1460 a.

⁵⁴ Panofsky, l. c.

actividad humana es fundamentalmente un asunto de conocimiento, y todo conocimiento es receptivo. Todas las artes estaban incluidas bajo el encabezamiento del «conocimiento». Pero también lo estaba virtualmente todo tipo de producción humana intelectual: el «conocimiento» era un género que incluía no sólo las ciencias naturales y la filosofía, sino también la virtud (a imitación de Sócrates), el arte y la poesía.

Dentro de este enorme grupo, el arte podía y de hecho apareció junto a la poesía, pero este grupo comprendía también otra gran cantidad de puntos, y en su interior el arte y la poesía se encontraban en los extremos, porque mientras uno pertenecía al dominio del conocimiento técnico, la otra pertenecía al saber místico de los vates.

El esquema de conceptos que ha sido desarrollado aquí fue establecido por cualesquiera de los filósofos griegos: durante la época clásica fue propiedad común. Se empleaba de un modo general y servía de punto de partida de las ideas más avanzadas e independientes de los filósofos. Aparece de una forma clara incluso en la mitología popular, y especialmente cuando se realizó la clasificación de las nueve musas.

Las musas, hijas de Zeus y Mnemosine, eran las patrocinadoras de las artes: Clio era la musa de la historia; Euterpe, de la música; Talia, de la comedia; Melpómene, de la tragedia; Terpsícore, de la danza; Erato, de la elegía; Polimnia, de la lírica; Urania, de la astronomía y Calíope, de la retórica y la poesía heroica.

Este grupo es sumamente característico:

1. Confirma la ausencia de un concepto general de poesía. La lírica, elegía, comedia, tragedia y poesía heroica aparecen como clases no relacionadas por ningún lazo común.
2. Revela la falta absoluta de cualquier vínculo entre la poesía y las artes visuales. El pensamiento griego percibía una conexión más estrecha entre la poesía y la retórica, la historia, las matemáticas y las ciencias naturales que entre la poesía y la pintura o escultura.
3. Por otra parte, indica que la poesía, aunque separada del arte visual, no estaba desconectada de la música o la danza; al contrario, estaba más estrechamente relacionada con éstas de lo que lo está en nuestro moderno esquema de las artes. Las musas, que no extendían su patrocinio sobre el arte visual, patrocinaron tanto a la música y a la danza como a la poesía.

6. APATE, KATHARSIS, MIMESIS

Los griegos no lograron distinguir ni la actitud creativa ni la estética. No hicieron ningún tipo de diferencia entre esta última y la actitud investigadora. La palabra «*theoria*» les sirvió para denotar tanto la investigación como la contemplación. La contemplación de los objetos bellos y artísticos se pensaba que no era nada más que una percepción agradable. El proceso de percepción se entendía de diversas formas por los filósofos (unos lo hicieron de un modo fisiológico, otros de un modo puramente psicológico; unos, sensorialmente, otros, de nuevo con un matiz racionalista), pero en general se pensaba que se trataba de una actividad psicológica de un tipo que sigue siempre el mismo curso, indiferentemente de si el espectador desea obtener un conocimiento del objeto o simplemente busca un placer estético.

Pronto se dieron cuenta, sin embargo, que en las experiencias que el arte producía existen, además de las percepciones, otros factores de un tipo especial. Pronto se hicieron intentos para definir estos factores. Platón y Aristóteles, cuyas teorías del arte conocemos tan bien, no fueron los primeros en este campo. Habían sido establecidas ya teorías en el siglo V a. de J. C. Fueron los sofistas quienes particularmente las desarrollaron y, hasta donde hoy puede juzgarse, a quien más se le debe es a Gorgias.

Los primeros intentos tomaron tres direcciones. Algunos atribuían el carácter especial de estas experiencias a la ilusión; otros, a un choque emocional; y otros incluso a la naturaleza irreal de sus objetos. El concepto fundamental de la primera teoría fue la «*apate*» o ilusión; el de la segunda, la «*katharsis*», o liberación de las emociones; y el de la tercera, la «*mimesis*», o imitación. Estas tres teorías, que habían aparecido ya en Grecia en los tiempos arcaicos, pueden denominarse por conveniencia las teorías apatética, catártica y mimética.

Al parecer son muy extensas y comprenden todas las formas de experiencia del arte, tanto de las artes visuales como de la poesía. Su aparición significa que los griegos, a pesar de todo, vieron lo que unía estos campos. Sin embargo, esta impresión es errónea. Aunque estas teorías se hubieran extendido con el tiempo, y de hecho lo hicieron, comprendiendo todo el ámbito de las artes, en su origen griego no fueron concebidas en absoluto de un modo tan amplio; en sus orígenes pertenecían al ámbito de la poética y describían las reacciones que se experimentaban cuando se escuchaba la poesía, especialmente la poesía dramática, y su formulación no se hizo pensando en las artes visuales.

1. La teoría apatética o ilusionista como hoy día se definiría, afirmaba que el teatro actúa produciendo una ilusión (*δημάτην*): crea

una apariencia y puede hacer que el espectador acepte esto como si se tratara de la realidad; produce en él los sentimientos que experimentaría si observase realmente los sufrimientos de Edipo o Electra. Se trata de una acción extraordinaria, parecida a la magia, basada en el poder seductor que tiene la palabra hablada, por decirlo así, en un encantamiento del espectador. La ilusión se une aquí con la magia. Ilusión y encantamiento —*ἀπάτη καὶ γοντεῖα*—, estas dos expresiones aparecen constantemente en formulaciones de esta idea⁵⁵.

Es casi cierto que fue Gorgias el primero en expresar esta idea. En su *Defensa de Elena* (cuya autenticidad no se duda ya actualmente) presenta la ilusión y la magia como la trama y urdimbre del arte⁵⁶. En un fragmento conservado por Plutarco se indica la paradoja, repetida a menudo más tarde, según la cual la tragedia es aquella obra peculiar en la que quien engaña es más honesto que quien no engaña, mientras que la persona engañada es más sabia que la que no lo ha sido⁵⁷. La idea de Gorgias se repite en los escritos de los sofistas: aparece también en las obras de otros escritores, con una fuerza especial en Polibio, quien emplea sus ideas para oponer la historia y la tragedia, actuando ésta a través de las ilusiones de la audiencia (*διὰ τὸν ἀπάτην τὸν θεόμενων*)⁵⁸.

Esta teoría es, sin embargo, sólo una teoría de la poesía, especialmente de la poesía dramática. En la cita de Gorgias, en un tratado de un sofista desconocido, *περὶ διάτης*, en Polibio, e incluso mucho más tarde en Horacio y Epicteto aparece aplicándose a la tragedia⁵⁹. Es bastante natural; de todas las artes, el teatro es principalmente el arte de la ilusión: mientras que el arte visual del siglo V a. de J. C. no tenía ninguna ambiciones ilusionistas. La escultura no fue mencionada nunca en lo que se refiere a su conexión con la *ἀπάτη*. La pintura es cierto que fue mencionada en dos ocasiones: en la *Defensa de Elena*, y en el anónimo *Dialexeis*⁶⁰. Sin embargo, esto puede considerarse que son sólo comparaciones, afirmaciones que guardan sólo un parecido parcial, un paralelismo entre dos campos que de otro modo diferirían, y no como la formación de una clase homogénea de fenómenos compuesta por la tragedia y la pintura⁶¹.

2. *La teoría catártica*. En el siglo V a. de J. C. se tenía la convicción popular de que la música y la poesía —esta última al menos parcialmente— crean unas emociones violentas y extrañas

(*ἀλλότρια πάθη*) en la mente, produciendo un choque (*έκπληξις*) y un estado en el que la emoción y la imaginación superan a la razón. En ciertas ocasiones otra idea, que tenía un alcance mucho más extenso, se emparejaba con esta común convicción; estas experiencias poderosas —especialmente las de miedo y piedad— provocan una descarga de emociones. Y no son las emociones en sí mismas, sino su expresión lo que constituye la fuente de placer que proporcionan la poesía y la música.

Esta idea aparece en la famosa definición que Aristóteles hace de la tragedia. Se ha indicado que se trata al parecer de un elemento extraño introducido en la *Poética*⁶², que pertenece a una escuela diferente de pensamiento estético, y que Aristóteles debe haberlo adoptado de pensadores anteriores. De hecho, Gorgias había señalado ya que la acción de la poesía es como un choque emocional, asociado con la magia e ilusiones de la poesía. Es difícil indicar, sin embargo, quien inició esta idea. Quizás fueron los pitagóricos, como afirman algunos. Pues para ellos la catarsis era un concepto natural y el superior de toda la filosofía. Según su eslogan, la medicina purifica el cuerpo, y la música el alma⁶³. Pero también es posible, como afirman otros⁶⁴, que esta aplicación especial del concepto tuviera lugar originalmente en el mismo Aristóteles. Puede que así fuera cuando, negando a Platón (quien había condenado la poesía por su acción emocional, irracional) intentó defender la poesía demostrando que esta no intensifica las emociones sino que, al contrario, las descarga. En ese caso, la teoría de una «catarsis» emocional realizada a través de la poesía sería específicamente aristotélica; sin embargo, la teoría del choque emocional que la poesía provocaba era más antigua y se conocía mucho más ampliamente. De cualquier modo, se trataba, no obstante, de una teoría estrictamente de la poesía y de la música. Ni Gorgias ni Aristóteles, ni nadie del siglo V o incluso del IV a. de J. C. intentó aplicarla a la pintura o a la escultura, y mucho menos a la arquitectura. Porque después de todo, ¿qué era lo que éstas tenían en común con el miedo y la piedad, con su intensificación o con su alivio?

3. *La teoría mimética*. La base de esta teoría fue la observación de que la producción humana en algunas de sus divisiones no añade nada a la realidad, sino que crea *εἰδώλα*, representaciones irreales, cosas ficticias, fantasmas, ilusiones⁶⁵. En este sentido se hablaba de

⁵⁵ M. Pohlenz, I. c., p. 159 s.

⁵⁶ Gorgias, *Elena*, § 10 Imm.

⁵⁷ Plutarco, *De Glor. Ath.* 348 c. (Diels, *Vors.* 2 II, 176 B, 23 D).

⁵⁸ Polibio II, 56, II: IV, 20, 5.

⁵⁹ Horacio, *Ep.* II, 1, 210; Epicteto I, 4, 26. Cfr. Pohlenz, I. c., p. 161.

⁶⁰ *Dialexeis* (Diels, 2 II, I, § 83, 3, 10).

⁶¹ Pohlenz, I. c., 177.

⁶² E. Howald, «Eine vorplatonische Kunsttheorie», en *Hermes*, LIV, I, 1919.

⁶³ I. c. 203. Cfr. Aristoxeno (Diels, II, 283, 44).

⁶⁴ Pohlenz, I. c., 173.

⁶⁵ S. V. Tolstaya-Melikova, «Uchenye o podrayanii i ob iluzii v grecheskoi teorii iskusstva do Aristotela», en *Izvestia Akademii Nauk S. S. R.*, Leningrado, 1926, Nr. 12.

arte ilusorio-creativo (*εἰδωλοποιητική*)⁶⁶. Se sabía también desde luego que estas creaciones irreales imitaban en su mayoría las cosas reales. Por tanto, éstas se denominaban también miméticas (imitativas). Este término se impuso finalmente y fue aceptado de modo general. Pero la esencia del arte «mimético» que existía en las mentes de los griegos era que producía cosas irreales. Platón decía: «Imitador es aquel que produce cosas irreales»⁶⁷. No necesariamente quien imita la realidad, y mucho menos quien la copia simplemente.

Esta teoría fue la que tuvo más oportunidades que ninguna otra de combinar la poesía con las artes visuales. Sin embargo, en sus orígenes no surgió como una idea independiente, sino sólo en conjunción con la teoría de la «ilusión». No es toda «μίμησις», sino sólo la «ἀπατητική» la que representa la esencia de la poesía o de las «bellas» artes. No basta con producir una creación irreal; debe producir también la ilusión de realidad. Al aparecer sólo en conjunción con la teoría de la «ilusión», la teoría de la «μίμησις» se aplicaba igual que esta última sólo a la poesía; este fue el caso particular de Gorgias y fue algo que ocurrió de un modo general durante el primer período; posteriormente, el ámbito de la teoría fue ampliado.

Al principio del período griego, con Gorgias y los sofistas, se combinaron estas tres teorías: de hecho constituyan los elementos de una poética integral: 1) la poesía produce creaciones verbales irreales; 2) produce ilusiones en las mentes de los oyentes o espectadores; 3) produce un choque emocional. Sin embargo, cada una de estas partes constituyentes de la teoría tenía un origen diferente y constituía un tema diferente. Con el curso del tiempo se separaron y se convirtieron en tres teorías diferentes. Sus destinos últimos fueron diferentes. Platón y Aristóteles aceptaron la teoría mimética, y la secuela de su aprobación fue de tal autoridad que hizo que las otras dos teorías fueran abandonadas y que durante mucho tiempo predominase la teoría mimética.

7. PLATON: DOS TIPOS DE POESIA

La afirmación según la cual los griegos no incluyeron la poesía entre las artes puede, sin embargo, encontrar una oposición: puede decirse que esto no afecta al más eminente pensador de la época clásica, cuyas obras han sido transmitidas casi íntegramente a nuestra época. Fue Platón, después de todo, quien señaló expresamente el parecido que existe entre poesía y arte visual, y combinó éstas en

una teoría común de la estética —la teoría mimética, a la que ya se ha hecho referencia.

Tal protesta no estaría, sin embargo, justificada. En primer lugar, nuestra afirmación se refería a las ideas del ciudadano griego medio, y éstas diferían generalmente de las de los grandes pensadores. Segundo, un examen detallado de los puntos de vista de Platón demuestra que éstos no se oponían en lo fundamental a los que se aceptaban comúnmente. Es cierto que Platón vinculó la poesía a las artes visuales, especialmente en el libro décimo de *La República*, donde habla de la degradación de las artes miméticas, categoría en la que incluye a la poesía y a la pintura⁶⁸. Pero también es cierto que en otro lugar, especialmente en el *Fedro*, describe la poesía como un noble arrebato, como una inspiración de las Musas, y por tanto no tiene nada en común con la imitación o la rutina artesanal.

Puede parecer que Platón no se ponía de acuerdo consigo mismo fácilmente que no tenía ideas firmes sobre la poesía y las relaciones que mantenía con el arte. Pero ésta es una impresión errónea que se produce por descuidar una consideración que es fundamental: existe poesía y poesía. Existe una poesía inspirada, y otra poesía artesanal. Platón escribe en el *Fedro* que uno de los arrebatos a los que la gente está sometida proviene de las Musas: cuando éstas ejercen su inspiración en un hombre «hacen que su alma inspirada cree canciones y otro tipo de poesía... Pero quien sin locura divina llama a las puertas de las Musas, confiando que a través del arte se convertirá en un buen poeta, no tiene éxito, y la poesía del hombre sano se desvanece en la nada antes que la del loco inspirado»⁶⁹. Es difícil formular una concepción más vaticinadora de la poesía. Esta era una idea griega común, pero nadie la expresó con más fuerza que Platón.

Sin embargo, no todos los poetas son locos inspirados: existen algunos que escriben versos sin intentar realizar nada que trascienda la imitación de la realidad, y emplean sólo la rutina que provee la artesanía. Existe una poesía que surge del arrebato poético (*μανία*), y otra poesía cuya composición se realiza a través de una destreza (*τέχνη*) literaria. «Maníaca» o «arrebatada», la poesía forma parte de las funciones más elevadas del hombre, pero el verso «técnico» equivale simplemente a las funciones de los oficios manuales. Cuando en el *Fedro* Platón presenta una jerarquía de las almas y de las profesiones humanas⁷⁰, el poeta aparece en ella dos veces: una, en sexto lugar, colindando con los artesanos y agricultores, y otro, clasificada bajo otro nombre, como *μουσικός*, ocupando el primer lugar junto a los filósofos, pues el *μουσικός* no es otro que el poeta —el elegido de las musas, el inspirado por ellas y el creador.

⁶⁶ Platón, *El Sofista*, 255 BC.

⁶⁷ Platón, *La República*, 599 D.

⁶⁸ Platón, *Fedro*, 245 (traducción inglesa de H. N. Fowler).

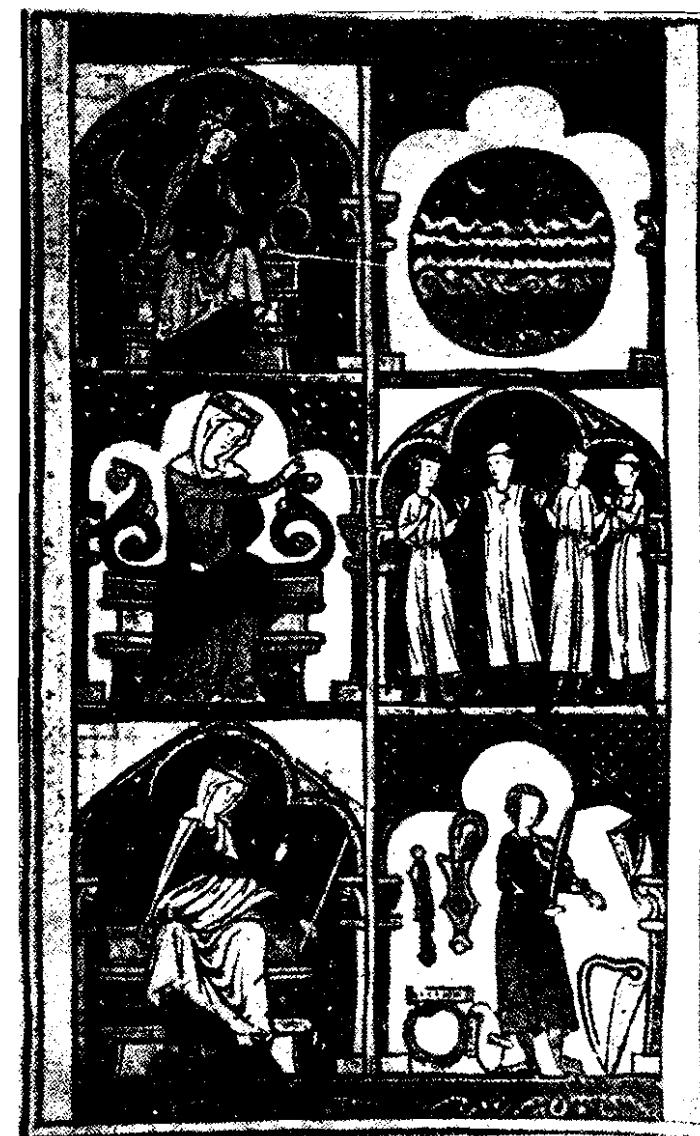
⁷⁰ Platón, *Fedro*, 248 D.

En el *Ion*, Platón trata continuamente la antítesis que existe entre poesía y arte, la inspiración divina como el elemento esencial de la poesía. Afirma lo siguiente: «La Musa inspira ella misma a los hombres y después a través de estas personas inspiradas, la inspiración se extiende a otros... Los buenos poetas épicos no expresan los poemas que son bellos por medio del arte, sino como consecuencia de un arrebato de inspiración y posesión, e igual sucede con los buenos poetas líricos: ...El poeta no puede nunca componer hasta que no se siente inspirado y le ha sido arrebatada su facultad de juzgar, habiéndole abandonado su mente... Pues, no es a través del arte como expresan estas cosas, sino por inspiración divina... Es Dios mismo quien habla y se dirige a nosotros a través de ellos... esos bellos poemas no son ni humanos ni obra de hombres; son divinos y obra de dioses, siendo los poetas sólo los intérpretes de los dioses»⁷¹.

En *El Banquete*, Platón hace que Diotima diga que existen personas que actúan como intermediarios de los dioses y la humanidad, que de ellos nos traen una serie de mandatos y la gracia, y a través de ellos el arte vaticinador llega hasta el paraíso. «Quien esté versado en estos temas, es un hombre de los dioses (*θεῖος ἀνήρ*): quien lo esté en otros temas, en algún arte u oficio manual, es sólo un trabajador ordinario (*βάραυνος*)»⁷². De nuevo encontramos aquí la distinción radical, típicamente platónica, entre dos esferas de acción: la semidivina y la puramente humana. El artista visual pertenece sin duda alguna a esta última, pero el poeta puede pertenecer a cualquiera de las dos.

Cuando Platón, en *La República*, compara y hace un paralelismo entre los poetas y los artistas visuales, no afirma simplemente una sabida y reconocida relación, sino que, al contrario, aproxima temas que se encuentran muy alejados entre sí; se trata de una de esas paradojas que tanto gustaban a Platón. La intención de la paradoja está clara: degrada a los poetas artesanos al nivel de los pintores para asestar a los primeros un golpe más aplastante, haciendo que asciendan al mismo tiempo los poetas inspirados. Adoptó una actitud diferente cuando trazó un paralelismo entre los cocineros y los políticos por quienes sentía antipatía.

Para Platón, todo tipo de poesía era cognición y, en cuanto a esto, también lo era para los griegos en general. Pero la poesía inspirada era una cognición *a priori* que tenía una existencia ideal, mientras que la poesía técnica reproducía simplemente la realidad sensorial. El carácter mimético que tenía la poesía del segundo tipo hizo que Platón la clasificara aproximándola más a las bellas artes y, en particular, a la pintura. Esta proximidad, sin embargo, era



10. *Musica mundana, Musica humana, Musica instrumentalis*, miniatura francesa del siglo XIII. Florencia, Biblioteca Laurentiana.

⁷¹ Platón, *Ion* 533 E - 534 E (traducción inglesa de W. R. M. Lamb).

⁷² Platón, *Banquete*, 203 A.

aplicable naturalmente sólo a la realizada con un tipo de verso inferior, y nunca a la poesía de tipo superior y vaticinadora, que no es imitativa y, por lo tanto, no tiene parecido con la pintura. La oposición entre poesía y arte, es decir, entre producción vaticinadora y oficios manuales, fue mantenida totalmente por lo tanto en las obras de Platón.

La distinción fue incluso más notable. Pues, de acuerdo con su idea, la función de imitar la realidad sensorial es tan degradante que no sólo degrada las artes visuales y la poesía imitativa al nivel de la técnica, sino que incluso sitúa estos logros en el último escalafón de la técnica, por debajo incluso del trabajo que se realiza en un honesto oficio manual. La demostración de la degradación de las artes miméticas se llevó a cabo en *La República* a través de un análisis del oficio de pintor. Sólo posteriormente se aplicó al poeta. Un estudio detallado del pasaje demostrará que la comparación de estos dos campos no fue algo común durante el siglo V a. de J. C., sino que se trató de una idea original de Platón: comparó un aspecto de la poesía con la pintura para degradar la primera.

La división de la creatividad en dos tipos diametralmente diferentes —inspirada y técnica— podía haberse aplicado también por Platón tanto a las artes visuales como a la poesía. Pero es un rasgo característico de un pensador griego de este siglo V el no hacer tal cosa. Que un pintor o arquitecto pudiera ser también un creador inspirado, elegido por las musas, un artista en el sentido más profundo del término era algo que trascendía todavía la esfera de la conjectura o la posibilidad. Platón indica en *El Banquete* que *ποίησις* equivale a creatividad; por lo tanto, podía haberse utilizado en principio para significar cualesquiera y todos los tipos de arte; pero este nombre no se le da a las artes —se reserva sólo para la división que se hace entre el verso y los tonos. Esta es la razón de que la aceptemos como la única división representativa de la creatividad, como representativa de la verdadera *ποίησις*⁷³.

Platón no ayuda sólo a refutar, sino que provee incluso unos argumentos que son aún más poderosos y que sirven para apoyar la tesis que aquí se defiende: en la Grecia arcaica y clásica la poesía no se consideraba como arte y no se equiparaba con las artes porque se pensaba que tenía una actividad incomparablemente superior.

8. ARISTOTELES: PRIMERA APROXIMACION DE LA POESIA AL ARTE

La distinción que Platón realizó entre una poesía de un tipo superior y otra de un tipo inferior fue rechazada, sin embargo, por

Aristóteles. La teoría del arte que este último realizó rechazaba la poesía de tipo superior que se daba según los dos órdenes establecidos por Platón, reteniendo la de tipo inferior, cosa que también hizo Aristóteles en su metafísica y en su teoría del conocimiento. En metafísica, rechazó las ideas y reconoció sólo las cosas materiales; en su teoría del conocimiento rechazó el conocimiento puramente racional en favor del conocimiento empírico; por consiguiente, también su teoría del arte rechazó la poesía vaticinadora y retuvo la poesía imitativa.

En la mente de este enemigo de lo irracional no había lugar para ninguna comprensión vaticinadora de la poesía. Una vez rechazada la posibilidad de una creación poética inspirada, sólo había lugar para otro tipo de poesía, la mimética. Es una coincidencia bastante notable que la cualidad negativa que Platón atribuía a las formas más inferiores de la poesía, se convirtiera ahora en la propiedad suprema de toda poesía y arte. Al no compararse ya con formas más elevadas, en las obras de Aristóteles pierde su significado negativo.

Al ser la mimesis algo común a toda poesía y arte, suministró una base para poder incluirlas en una clase única —la de las artes imitativas. Ambas divisiones se fusionaron conceptualmente: el arte visual, que comprendía la arquitectura, escultura y pintura, y el arte acústico, que comprendía la poesía, música y danza. Fue en las obras de Aristóteles donde tuvo lugar por primera vez esta aproximación. Surgió como resultado de rechazar el concepto de poesía que había estado vigente antes de esa época. Y tuvo lugar en aquel nivel que se consideraba inferior: el arte visual no fue elevado al nivel de la poesía, sino que fue la poesía la que fue degradada al nivel de las artes visuales.

De cualquier modo, aparecía por primera vez un género, con una extensión tal que incluía ambas divisiones excluyendo cualquier otra; combinaba poesía y arte visual excluyendo los oficios manuales. Su ámbito era más o menos el de nuestras modernas «bellas artes». Pero su contenido difería aún: su elemento definitorio no era la belleza, sino la imitación de la naturaleza. No se trataba ya, sin embargo, de la opinión de las grandes masas, sino de la de un cruditó que condenaba la opinión vulgar como irracional sustituyéndola con la suya propia.

La vinculación que realizó Aristóteles entre las artes visuales y la poesía en una única categoría de artes imitativas es un hecho que el contenido de sus obras corrobora inequívocamente. Por ejemplo, en su *Poética* afirma lo siguiente: «El poeta es un imitador igual que el pintor o cualquier otro productor de semejanzas»⁷⁴. El mismo pensamiento se expresa en otras obras, como por ejemplo en su *Retórica*:

⁷³ Platón, *El Banquete*, 205 B.

⁷⁴ Aristóteles, *Poética*, 1460 b 8.

«La imitación satisface igualmente en las artes de la pintura, escultura y poesía»⁷⁵.

La naturaleza de la mente de Aristóteles favorecía esta unificación. Primero, porque sentía una aversión hacia los conceptos irracionales, y el concepto de poesía que se mantenía anteriormente había sido de ese tipo. Segundo, porque el modo de describir los fenómenos que más se adecuaba a su mente, y que él prefería, era describirlos en categorías técnicas como actividades y productos, aplicando estas categorías a los fenómenos naturales, y todavía más a la poesía. Y al describir la poesía como siempre se habían descrito las artes visuales, la asimiló a estas últimas.

La idea de mimesis, al convertirse en el elemento principal de la estética de Aristóteles, cambió hasta cierto punto de contenido. En el pasado, había sido la creación de objetos 1) que son irreales y 2) que guardan parecido con objetos reales. El primer elemento era el más esencial: la condena que hizo Platón del arte fue más por ser sus productos irreales que por ser imitativos. Pero Aristóteles hizo cambiar esta opinión: según él, la esencia de la poesía y el arte visual era que son literalmente «imitativas» —que reproducen la realidad. Y la satisfacción que producen se encuentra tanto en el oyente como en el espectador que perciben la realidad reproducida en estas obras.

La integración que Aristóteles realiza de las artes deja sin resolver los siguientes problemas: 1) ¿era la imitación según él la única fuente y el único objetivo de las artes?; 2) ¿cómo debe interpretarse este principio de mimesis?, o 3) ¿podía mantenerse completamente la idea general que defendía la naturaleza imitativa de las artes? Estos datos hacen que concluyamos lo siguiente: 1) no era tan unilateral en estos temas como piensan posteriores pensadores; 2) no entendía la imitación en el arte como el resultado de una mera copia; 3) no sólo sus sucesores, sino él mismo se dio cuenta que el concepto del arte como imitación requiere corrección o, al menos, complemento.

En primer lugar, aunque su concepto del arte se basaba fundamentalmente en la teoría mimética, tenía en cuenta, no obstante, otros temas y consideraciones. Así, reconocía que el placer que producía el ritmo y la armonía⁷⁶ era un factor esencial del arte, aunque esto no tenga nada que ver con la satisfacción que proporciona percibir el parecido entre arte y realidad. Además, en su teoría de la tragedia incluía el tema de la catarsis, que se encuentra muy alejado de la imitación. Su estética y su teoría de las artes eran más pluralistas de lo que generalmente se cree.

Incluso el concepto mismo que Aristóteles tenía de las artes imitativas era inconsistente. Es cierto que subrayó el factor imitativo

de las artes, pero a menudo interpretaba la imitación de tal modo que la convertía en la misma antítesis de la imitación. Así, escribe que las artes imitan no sólo acontecimientos individuales, sino estados generales de cosas; o, también, que afirman no lo que es, sino lo que podría ser. Esta construcción acentuaba los elementos de imaginación y creatividad que existían en la «mimesis». Esto no estaba de acuerdo, desde luego, con el nombre y no era consistente con la teoría que intentaba comprender la imitación en las artes de un modo literal. Por otra parte, estaba de acuerdo en efecto con la historia del concepto. Y, además, preparó el camino para el desarrollo posterior de la estética.

Puede decirse que Aristóteles esbozó las líneas generales de nuestro moderno concepto del arte con una bella arte. Pero pensó incorrectamente que su sustancia era la «mimesis». Intentó corregir el concepto, pero el resultado ha sido que su estética recuerde un manuscrito carente de unidad y obscurecido por una superabundancia de correcciones.

9. EL HELENISMO: SEGUNDA APROXIMACIÓN DE LA POESÍA AL ARTE

La primera aproximación de la poesía al arte visual que se realizó en la antigüedad fue el resultado de la separación que se llevó a cabo primero parcialmente y más tarde totalmente de la poesía como adivinación y de su tratamiento como arte. Platón fue el primero en hacerlo, y Aristóteles lo radicalizó.

Posteriores generaciones griegas idearon una segunda aproximación conceptual de estos dos ámbitos, pero de un modo que se oponía a ésta: incorporando el arte visual, o al menos parte de este arte, a la adivinación. Esto tuvo lugar únicamente durante el Hellenismo.

La primera aproximación había sido realizada con un espíritu de sobriedad; la segunda deseó ser más profunda. La primera resultó del racionalismo, la segunda del irracionalismo. Pues el período post-Aristotélico en Grecia se caracterizó por un cambio de mentalidad, por una búsqueda febril de elementos espirituales, creativos y divinos —esta búsqueda llegaba tan lejos que los percibía allí incluso donde antes sólo habían sido observados un trabajo manual, una técnica y una rutina de lo más vulgares.

Textos no faltan que expresen esta nueva actitud: ésta pertenecía a una época posterior durante la cual se escribió mucho, habiéndose conservado un número relativamente extenso de sus reliquias posteriores.

Así, Dio Crisóstomo, retórico del siglo I d. de J. C., partidario de la filosofía estoica, no sólo incluyó al escultor entre los sabios

⁷⁵ Aristóteles, *Retórica*, 1371 b 5.

⁷⁶ Aristóteles, *Poética*, 1488 b 20.

(σοφός) en su doceava Oración Olímpica, sino también entre los adivinos (δαιμόνιος). En la categoría de los inspirados de Platón, que había incluido a poetas, filósofos y legisladores, incluía él ahora a los escultores. Basándose en esto realiza un διάλογο, un tipo de discusión por la que se sentía predilección en aquellos tiempos, en la que se trataba la superioridad de Fidias y Homero. Y subraya además que los recursos del poeta son más perfectos, extensos y libres⁷⁷.

Quintiliano, un retórico del mismo siglo, afirmaba que aunque la pintura es muda, puede, no obstante, afectar los sentimientos más personales hasta tal punto que a veces, en este aspecto⁷⁸, parece superar a la poesía. Pausanias, geógrafo e historiador del siglo II, escribió también que el trabajo del escultor tiene tanta inspiración divina (Ἐνθεού) como el del poeta⁷⁹.

Luciano afirma, en su *Sueño*, que uno debe postrarse ante Fidias, Policleto, Mirón y Praxiteles como ante los dioses que ellos crearon⁸⁰.

Filóstrato, pintor y autor de finales de los siglos II y III, escribió en la introducción de sus *Eikones* lo siguiente: «La sabiduría del poeta es también un elemento decisivo para valorar el arte de pintar, pues este último contiene también sabiduría»⁸¹.

Calistrato escribe en el siglo III, cuando describe la *Ménade* de Escopas y el *Eros* de Praxiteles, que los dioses inspiran no sólo a los poetas, sino que a veces inspiran también las manos de los artistas visuales⁸². Plotino presentó el arte, como algo normal, de una forma aún más hiperbólica y trascendental, de un modo que era incluso superior y abstracto, que el resto de los escritores.

En todas estas afirmaciones que hicieron estos artistas y filósofos, los predicados no eran nuevos sino que se combinaban con sujetos con los que anteriormente no habían sido nunca asociados. La sabiduría e inspiración se habían atribuido únicamente a los poetas; ellos eran los únicos que habían sido reconocidos como profetas —como instrumentos de los dioses. Pintores y escultores las poseían ahora: a partir de entonces se realiza constantemente un paralelismo entre poetas y artistas visuales (pintores especialmente). Horacio⁸³ afirmaba que estos últimos tienen los mismos derechos a la libertad. Filóstrato⁸⁴ afirmaba que representan también las hazañas y características de los héroes.

⁷⁷ Dio Crisóstomo, *Or. 12 § 44 sq.* (Arn. I 167 sq.). *Ibid. § 49* (I 169 Arn.). *Ibid. § 69* (I 174 Arn.).

⁷⁸ Quintiliano, XI 3. 67 (Rad.).

⁷⁹ Pausanias, II 4, 5 (ed. Hitzig).

⁸⁰ Luciano, *De somnio sive de vita sua*, § 8.

⁸¹ Filóstrato, *Imágenes prooem.*, p. 294 K.

⁸² Calistrato, *Ecphrasis*, 2, p. 422 K (Sch.).

⁸³ Horacio, *Ars poet.*, 9-11.

⁸⁴ Filostrato, *Imag. prooem.*, 294-6 K. (Recueil Milliet, 53).

El cambio de actitud no fue, sin embargo, general. Luciano, en su *Paideia*, relegó la escultura a la categoría ínfima de las artes⁸⁵. Cicerón, comparando los *opifices** vulgares con hombres eminentes (*optimis studiis excellentes*) incluía sólo a los poetas entre estos últimos. Llamaba *sórdido* al arte de los arquitectos, y dejó sin responder la cuestión de si el arte del pintor y del escultor debería o no incluirse en la misma categoría⁸⁶. Séneca adoptó una postura firme negándose a incluir a ningún artista visual —esos *luxuriaie ministros*— dentro del ámbito de las artes liberales⁸⁷. La única diferencia que Vitruvio pensaba que existía entre la arquitectura y fabricar sandalias eran las grandes dificultades que presentaba la primera⁸⁸. Esta actitud se parecía a la que en un principio se sintió en Grecia; sólo diferían en su totalidad los temas: especialmente los romanos, que eran utilitarios y morales.

Nadie fue más fiel al concepto tradicional que Cicerón. Según él (*Pro Archia*, 18): «Mientras que otras artes son una cuestión de conocimiento, formulación y técnica, la poesía depende sólo del talento innato, es producto de una actividad puramente mental, producida por una extraña inspiración preternatural». Sus palabras no desaparecieron rápidamente: incluso después de pasado un milenio y medio serían citadas por escritores modernos, comenzando con Petrarca (*Invectivae*, I) y Boccaccio (*Genealogia deorum*, XIV, 7).

No obstante, se había producido una ruptura en la valoración tradicional del arte. Además, se trataba de una ruptura múltiple. Según la nueva comprensión, el trabajo de un artista: 1) es un *trabajo espiritual* y no puramente manual y material; 2) es por lo tanto un *trabajo individual* y no un oficio manual rutinario; 3) es un *trabajo creativo*, en el que la imaginación se libera de los modelos naturales y no imita ya simplemente la realidad; 4) es de *inspiración divina* y no el producto de un carácter puramente terrenal; 5) llega hasta la *esencia del ser* y no se queda sólo en sus fenómenos sensoriales.

Puede decirse que el cambio de opinión fue más que radical. Transformó el arte de un extremo a otro. El arte fue dotado de unas características humanas que le habían sido negadas: se le atribuyó un carácter intelectual, individual y libre. Pero, al mismo tiempo, se le atribuyeron también atributos divinos y místicos.

El objeto del arte visual, de naturaleza externa y sensorial, comenzó a entenderse a partir de ahora de un modo interno y espiritual. «Quien contemple la belleza física», dice Plotino en su

⁸⁵ Luciano, *Paideia*, 13.

* Es decir, artesanos. (N. del T.)

⁸⁶ Cicerón, *Orat. ad Brut.*, 2, Cfr. *De off.* I. 43.

⁸⁷ Séneca, *Ep. 88*, 18.

⁸⁸ Vitruvio, *De arch.*, VI. 7.

primera *Enéada*, «no debe profundizar demasiado en ella, sino recordar que se trata sólo de un parecido, de una huella, una sombra; debe refugiarse en aquello que es sólo un reflejo»⁸⁹. Así, el proceso de elevar las artes visuales al nivel de la poesía tuvo lugar simultáneamente con la desvalorización del objeto natural de esas artes.

El interés por la personalidad del artista aumentó tremenda-mente⁹⁰. Plinio el Viejo escribió que las últimas obras y cuadros que los artistas dejaban sin terminar se admiraban a menudo más que otros por la sencilla razón de que expresan más rasgos distintivos de las concepciones originales de los artistas (*ipsaeque cogitationes artificium*)⁹¹. Se abandonó la idea de que el arte consistía en la imitación. Desapareció también el tradicionalismo en el arte. Lisipo afirmaba que él no era discípulo de nadie. La gente comenzó a perder el miedo a la innovación y, al contrario, empezó a buscar lo que era nuevo y original. «Como la novedad contribuye a que aumente el placer», escribía Athenaeus, «no debemos despreciarla sino, al contrario, dedicarle una especial atención»⁹². Las reglas que habían puesto límites al artista fueron abandonadas. Luciano escribió lo siguiente: «La poesía es ilimitadamente libre y únicamente se da a sí misma una ley: la imaginación del poeta»⁹³. La poesía y el arte visual se encontraban ahora en el mismo nivel, siendo ahora el segundo tan libre como la primera.

Estos cambios aumentaban el valor que el arte tenía entonces para el mundo civilizado. La pintura se hizo parte de la educación de la juventud. Fue en este momento cuando surgió el culto por el arte en Grecia —culto que, como hemos visto, no había existido en aquella época en la que su poder creativo había alcanzado alturas incomparables. Como consecuencia, aumentó también la categoría social del artista: Parasiros y Zeuxis hicieron fortunas, y Apeles fue, como Tiziano, un confidente de los reyes.

No fue sólo la valoración, sino también la comprensión del arte visual la que sufrió cambios. El concepto que se tenía de este arte difería ahora del que estuvo en boga en la época clásica; había perdido su carácter impersonal y rutinario. La poesía y el arte visual se pensaban que estaban ahora a un mismo nivel, y no coincidían sólo en el nivel más ínfimo de la técnica (como en Aristóteles), sino en el superior de la creatividad.

Según la nueva teoría del arte, el motivo psicológico más impor-

tante era el concepto de imaginación. Es natural que no fuera la mimesis, sino la fantasía la que podía expresar ahora el nuevo punto de vista. Filóstrato escribió en su *Vida de Apolonio* que «la imaginación de un artista es más sabia que la imitación»⁹⁴, y afirmaba que el pensamiento (*γνώμη*) «pinta y esculpe mejor que el arte del artesano»⁹⁵. Otros, como por ejemplo Pseudo-Longino, autor del tratado *Sobre lo Sublime*, y Horacio, comprendieron la importancia que tiene la imaginación y el pensamiento porque pueden hacer una libre selección de la abundancia de motivos, combinarlos libremente, y describir de un modo más efectivo la verdad más profunda de las cosas.

Según los antiguos, existen una serie de artes que son más afines con la poesía, otras lo son menos, pero la más próxima a la poesía era la pintura. El vínculo existente entre pintura y poesía era su mimetismo, su imitación de la realidad. Finalmente, la cuestión a la que se enfrentaban los teóricos antiguos era la siguiente: ¿Cuál es la diferencia que existe entre pintura y poesía? Dío, escritor del siglo I llamado Crisóstomo, respondió ampliamente esta cuestión (*Or., XII*). Según él, existía una diferencia cuádruple entre las artes visuales y la poesía: 1) El artista visual crea una representación que no se desarrolla en el curso del tiempo como sucede con la obra del poeta. 2) Como no puede expresar toda idea visualmente, debe recurrir a los símbolos. 3) Obligado como está a luchar contra un medio resistente, carece de la libertad que caracteriza al poeta. 4) Se encuentra también limitado por no poder decirle a los ojos que crean lo imposible, no puede engañarlos como engaña el poeta con el encantamiento de sus palabras. Dío planteó este problema diecisiete siglos antes que Lessing, y ofreció una respuesta parecida, aunque —para el espíritu antiguo— ésta era más extrema.

Las palabras *«ut pictura pöesis»* (es decir, un poema es como un cuadro), que conocemos tan bien, provienen de la antigua Roma. Pocas palabras han sido citadas tanto como estas palabras de Horacio (*De arte poetica*, 361), y pocas han sido interpretadas de un modo tan falso e inconsistente de acuerdo con la intención que tenía su autor. Horacio pensaba que existía sólo una analogía bastante remota entre pintura y poesía: a saber, las reacciones que la gente siente ante la poesía son tan diversas como lo que sucede ante la pintura: «un cuadro te encantará más cuanto más te acerques a él, otro —cuanto más te alejes... un cuadro nos gustó en una ocasión, otro cuadro nos seguirá gustando aunque lo veamos diez veces» (*ibid.*). Según este texto de Horacio, no se indica que exista ningún otro parecido que sea más profundo entre ambas artes, ni aconseja

⁸⁹ Plotino, *Enéada*, I. 6. 8. Cfr. Panofsky, I. c.

⁹⁰ Chambers, I. c., VI: «Classic and Romantic Phases in Antiquity».

⁹¹ Plinio, *Historia Naturalis*, XXXV. 145.

⁹² Athenaeus, XII. 64.

⁹³ Luciano, *De Hist. Conscrif.*, 8. Cit. Chambers, I. c.

⁹⁴ Filóstrato, *De Vita Apoll.*, VI. 19.

⁹⁵ Ibid.

al poeta que emule al pintor, como gratuitamente se interpretaba en siglos posteriores.

¿Cuál fue la causa del cambio? Algunos filólogos lo atribuyen a las escuelas de filosofía —unos a una escuela, otros a otra⁹⁶. La controversia se basa, sin embargo, en una premisa que es dudosa. Aunque el cambio tenía indudablemente un significado filosófico, ésta no era una razón para que sus orígenes se hallasen necesariamente en la filosofía. Es más probable que se produjera porque cambió el marco general de la mentalidad que se tuvo durante el período Helenístico. Sus consecuencias fueron una serie de síntomas peculiares que incluían un nuevo concepto de arte y su aproximación a la poesía. Este cambio general de actitud halló también expresión, casualmente, en los nuevos sistemas de filosofía. Estos nuevos sistemas, al igual que las nuevas ideas estéticas, fueron el resultado de una nueva actitud psíquica.

Los sistemas de filosofía que trataron las cuestiones del arte fueron dos: los estoicos, que se preocupaban principalmente del nuevo motivo psicológico, esto es, de la naturaleza activa y personal de la producción artística, y las escuelas platónicas y neoplatónicas, que desarrollaron un motivo metafísico que era nuevo y supremo: la inspiración divina de la creación. Ambos sistemas expresaban la nueva estética, pero cada uno reflejó un aspecto diferente.

10. LA EDAD MEDIA: NUEVA SEPARACIÓN DE LA POESÍA Y EL ARTE

Así fue como la estética en Grecia pasó, hacia finales de la antigüedad, de ideas que diferían de las nuestras a otras que eran más parecidas. Este parecido no fue, sin embargo, estable, y pronto volvieron a aceptarse las anteriores concepciones del arte.

Este retroceso al pasado estaba muy relacionado con el cristianismo. El espíritu del Evangelio y el ascetismo de los primeros Padres de la Iglesia privó al arte de la importancia que gradualmente había disfrutado en Grecia. Una actitud moral intransigente dejaba poco lugar a una actitud estética; la espiritualidad cristiana no podía sentir ninguna afinidad con la belleza sensible. Esta actitud se correspondía con la actitud que en la Grecia arcaica se sentía hacia el arte, pero no con la Helenística; por consiguiente, la evolución de las ideas se había detenido regresándose al punto de partida⁹⁷.

Las ideas estéticas griegas tardías no desaparecieron completa-

⁹⁶ E. Birmelin, «Die Kunstretheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios», en *Philologus*, vol. 88, 1933, 149-80, 392-414. B. Schweitzer, *Mimesis und Phantasia*, en *Philologus*, vol. 89, 1934, 286-300.

⁹⁷ Chambers, I. c., § VII, p. III.



11. Pitágoras y la Música, dibujo del manuscrito de Aldersbach, siglo XIII.

mente. Fueron conservadas en su forma más extrema, junto con todo el sistema neoplatónico, en los escritos del Pseudo-Areopagita y ejercieron por tanto, a pesar de todo, una considerable influencia en las ideas medievales. Además, los escritos del Pseudo-Areopagita, continuando el helenismo en su forma trascendental extrema, indicaban que la única belleza verdadera era la belleza suprasensual; debía observarse en Dios y en la naturaleza que El creó, y no en el arte, que es la obra imperfecta de unas manos humanas. Por lo tanto, aunque se hablara mucho en estos escritos de belleza, se hablaba muy poco de arte, y si estos escritos contribuyeron a que se consolidasen ciertas ideas durante la Edad Media, se trató de unas ideas sobre la belleza y no sobre el arte.

El concepto escolástico de arte (*ars*) no se originó de los conceptos helenísticos, sino de los conceptos griegos arcaicos que sistematizara Aristóteles. Se trataba de nuevo de un concepto tan extenso que abarcaba todas las artes y que se derivaba no de la *Poética* de Aristóteles (que aún en el siglo xv fue reelaborada por Scaliger, si bien la traducción latina que hizo Pazzi no apareció hasta 1536), sino de su *Física*, *Metafísica* y *Retórica*⁹⁸. «Arte» significaba aquella producción mecánica que se realizaba según unas reglas. *Artifex* significaba en la Edad Media el productor de cualquier tipo de objeto, cuya forma había pensado anteriormente. Las artesanías y el conocimiento entraron a formar parte del ámbito del arte. En este extenso ámbito del «arte» medieval sólo una pequeña parte constituía lo que hoy día denominamos arte, es decir, las bellas artes.

A este tipo de arte no le fue concedido ningún lugar de privilegio. No se le distinguía por sus auténticas intenciones estéticas; su rol era inferior, y se subordinaba a objetivos religiosos. La belleza no se buscaba en el arte⁹⁹; pues según las ideas de la época, la belleza podía encontrarse más fácilmente en la naturaleza —en la creación divina. Las obras literarias de la Edad Media no trataron nunca el tema de la belleza en el arte. Mucho de lo que se considera como supremamente bello se creó durante la Edad Media, pero surgió como por azar, sin prestar atención a la belleza o al arte, a la creatividad o a la habilidad artística. No se trató, por lo tanto, de algo excepcional: era la misma situación que se observó en un principio en Grecia. El arte había dejado nuevamente de ser individualista, y se regía por una serie de reglas de hermandades y canónicas; se guiaba por la tradición y las reglas, y no por la originalidad.

El arte se entendía de nuevo de un modo intelectual. Pertenecía, como se decía por entonces, al orden intelectual, y constituía el

⁹⁸ Baeumler, I. c.

⁹⁹ F. P. Chambers, *The History of Taste*. Columbia Univ. Press, 1932: «El ideal del operario era la destreza, no la belleza».

hábito de la mente práctica. Aunque incluía las artesanías, se pensaba que la destreza manual era un factor externo y secundario respecto a la destreza intelectual. «*Perfectio artis consistit in iudicando*», escribía Santo Tomás de Aquino, que definió también el arte como la ordenación de la razón (*ordinatio rationis*) «por medio de actos humanos que ayudándose de una serie de medios dados conduce a unos fines establecidos»¹⁰⁰.

Las artes se dividieron siguiendo fidedignamente la antigua fórmula en liberales y subordinadas, o mecánicas. Las *artes liberales* eran las que se enseñaban en las escuelas medievales: gramática y retórica, aritmética y geometría, lógica y astronomía —o sea, lo que nosotros entendemos como ciencias y no como artes. Lo que nosotros denominamos «artes» no constituyan un grupo compacto, homogéneo entre las *artes* medievales. Al contrario —como ocurrió al principio en Grecia— se clasificaron entre ambas clases. La música se hallaba entre las artes liberales, codeándose con las matemáticas y la lógica, mientras que la escultura y la pintura se hallaban entre las artes. mecánicas. Pues un músico ordenaba los sonidos en su mente igual que un matemático ordena los números, y un lógico los conceptos; la instrumentación es una forma de expresión externa para el músico, como lo son los números para el matemático, y las palabras para el lógico¹⁰¹. El escultor y el pintor, por otra parte, están obligados a trabajar con un material y a trabajar manualmente: su oficio cae por lo tanto dentro de la misma categoría que el tejer o la albañilería. Esto constituía, por tanto, un revival del mismo sistema de conceptos que había estado vigente en la Grecia clásica.

La poesía, sin embargo, no se clasificaba ni entre las artes mecánicas ni entre las liberales. No se trataba en absoluto de ningún tipo de arte¹⁰². Se trataba más bien de un tipo de oración que de una confesión¹⁰³.

11. LOS TIEMPOS MODERNOS: APROXIMACION FINAL DE LA POESIA AL ARTE

De igual modo que el Helenismo siguió a la época clásica en Grecia, el Renacimiento significó también un cambio después de la Edad Media. Se ha dicho, y con razón, que el Renacimiento no consistió en descubrir las reminiscencias de la antigüedad, pues éstas

¹⁰⁰ J. Maritain, *Art et scolastique*, 1920. Santo Tomás, en *Post. Anal. lib. I*, I. 1 a, I.
¹⁰¹ Maritain, I. c.

¹⁰² Algo diferente sucedió con la poética: ésta se trataba de un arte —el arte de hablar y escribir. Se la consideraba de un modo práctico y sobrio —como se hacía, en ese aspecto, con todo tipo de arte en la Edad Media. Cfr. Borinski, I. c., p. 32.

¹⁰³ R. de Gourmont, *Le latin mystique*.

habían sido accesibles y conocidas, sino sólo en descubrir que eran «bellas»¹⁰⁴. El arte visual se liberó de las restricciones que le impusieron los fines morales y religiosos, convirtiéndose de nuevo en el arte por el arte, y por la belleza.

La transformación se llevó a cabo siguiendo dos líneas. Una seguía estrechamente la tendencia helenística y se inspiraba directamente en ella. Comenzó con Ficino en la Academia Florentina, reapareciendo de nuevo los conceptos y toda la actitud intelectual de la escuela neoplatónica. El libre trabajo creativo ocupaba de nuevo el lugar central, abandonándose cánones y tradiciones; la individualidad conquistó la rutina; la imaginación era más importante que la mera observación; y la inspiración asumió mayor peso que la destreza. El intelectualismo de la Edad Media fue sustituido por una minuciosa actitud emotiva. Mientras que durante la Edad Media se había producido belleza sin hacer ningún tipo de disertación sobre el tema, la belleza se hallaba ahora en boca de todos. El arte fue sojuzgado y absorbido por la belleza¹⁰⁵. El elemento de técnica y conocimiento que contenía —y que había constituido anteriormente un constituyente esencial— era despreciado ahora por el ambiente irracional de esta época, entre el culto que se sentía por la inspiración y el genio, y la oposición a todo tipo de cánones y de reglas.

No se trataba de una actitud que asumieran sólo los teóricos. Más de un artista del Renacimiento pensaba de un modo parecido; Miguel Ángel, por ejemplo, poseía una serie de concepciones que comprendía su propio arte y el arte en general, coincidiendo con las de Plotino. Pensaban que el arte visual puede alcanzar las alturas que en otras épocas se había pensado que constituían el dominio exclusivo de la poesía. El arte visual y la poesía, que sólo recientemente se había pensado que estaban separadas por un abismo, se encontraban ahora al mismo nivel. Se daban la mano en las alturas —como sucedió en el apogeo del Helenismo.

Durante el Renacimiento se desarrolló una segunda tendencia parecida a ésta y que no tenía ningún claro precedente en la antigüedad, una tendencia que era más moderna en lo que a su sustancia se refiere. La transformación fue aquí menos brusca; no hizo que las bellas artes avanzaran rápidamente hacia la cumbre, sino que ascendieran un escalón más en cuanto a su jerarquía. Hizo que pasaran de la clase de las artes mecánicas a la de las artes liberales¹⁰⁶.

Los partidarios de esta tendencia de pensamiento no consideraban ya al artista como a un operario, pero tampoco se le trataba como un vate. Se le situó junto al erudito y ambos fueron asimilados.

¹⁰⁴ Chambers, *Cycles of Taste*, § VII.

¹⁰⁵ Chambers, *The History of Taste*, II, p. 29.

¹⁰⁶ Baumeier, l. c.

La esencia de las bellas artes no debe ser la inspiración e incitación divinas, sino un pensamiento consciente. Por tanto, pueden incluirse en la misma categoría junto a la lógica, aritmética y música.

El arquitecto y gran teórico de arte del Renacimiento, Leon Battista Alberti, representaba esta actitud, y Leonardo da Vinci apenas difería de sus ideas.

Si los escolásticos concibieron el arte sin belleza y los neoplatónicos valoraron sólo la belleza fuera del arte, el Renacimiento fusionó, finalmente, la belleza con el arte. Y contrastando con las ideas de la escuela neoplatónica, se trataba de un material y de una belleza sensitiva sin ningún tipo de fundamentación mística o metafísica. Las oposiciones que existían entre la pura técnica y la pura creatividad, entre una comprensión del trabajo del artista puramente externa y otra puramente interna, desaparecieron.

El resultado fue la fusión del arte y de la poesía en un único concepto común, con unas bases puramente artísticas, sin apelar al misticismo. Las artes y la poesía se encontraron, finalmente, no en los pináculos divinos, sino a un nivel humano. La creación humana no era ni un trabajo puramente mecánico, ni una profecía sobrehumana. El arte visual se separó de las artes mecánicas y ascendió, mientras que la poesía descendió de las alturas de la divinidad. Y como resultado se encontraron una junto a otra.

Situar las artes visuales entre las artes liberales no se llevó a cabo sin que no hubiera ningún tipo de oposición y reserva, por parte incluso de Leonardo da Vinci. Este no tenía ningún tipo de dudas respecto a la pintura: «La pintura se queja justamente de que no se la incluya entre las artes liberales, puesto que es una verdadera hija de la naturaleza y actúa a través del ojo, el más noble de nuestros sentidos». No quiso aceptar que los sentidos fueran inferiores al pensamiento, y la naturaleza inferior al espíritu. Pero respecto a la escultura, conservó totalmente la idea antigua. «No es un conocimiento», escribió, «lo que hace que el productor sude y se cansé físicamente»¹⁰⁷. Leonardo hizo que la pintura ascendiera de jerarquía, pero hubo que esperar hasta que generaciones posteriores hicieran algo parecido por la escultura y la arquitectura.

Estos cambios repercutieron en la relación que mantenían la poesía y las artes visuales. Ambas se encontraban a mitad de camino entre la profecía y la técnica, en lo que a producción de belleza se refiere. Pero con Leonardo —quizás por primera vez en la historia de la cultura europea— el lugar que ocupó la pintura fue superior al de la poesía. Su modo de razonar fue el siguiente: las formas pictóricas, para el ojo —el más noble de los sentidos—, y la poesía,

¹⁰⁷ Leonardo, *Textes choisis*, Nr. 355, 379. Cfr. Maritain, l. c.

para el oído; el primero opera con los parecidos reales de la naturaleza, y el segundo únicamente con palabras. Sólo en los tiempos modernos, con el sentido que tenían de los hechos y las realidades, con su gusto por lo visible y tangible, fue posible una idea semejante, idea que en los tiempos clásicos y medievales hubiera constituido la cumbre de la paradoja.

De todos modos, la postura estética del Renacimiento no había llegado aún a conceptos tales como arte, habilidad artística, y a una idea del artista igual a la nuestra. Esta era aún demasiado formal e intelectual. Los nuevos conceptos del Renacimiento lograron agrupar las «bellas» artes, pero no consiguieron separarlas aún de un modo consciente y claro de las artes «intelectuales», de las ciencias. Ambos grupos estaban incluidos todavía en la categoría común de las «artes liberales». El aislamiento final de los fenómenos estéticos, y con ellos también de los fenómenos artísticos, tuvo lugar en el siglo XVIII. Este fue el resultado del prolongado proceso cuyo curso ha sido esbozado aquí. El Renacimiento se inició con la teoría tradicional que oponía la poesía y las artes. Tanto Petrarca como Boccaccio hicieron referencia a la idea de Cicerón según la cual la poesía es una inspiración sobrenatural, mientras que el arte se trata de una técnica. A finales, incluso, del Quattrocento, Ficino escribió lo siguiente (*Epistolae I*): «La aserción que hacemos de Platón es cierta, la poesía no se deriva del arte». Sin embargo, no hubo que esperar mucho tiempo para que se acercaran ambos ámbitos. El pintor y el poeta eran *quasi fratelli*, como diría más tarde Lodovico Dolce, un escritor del siglo siguiente. Y esto era así porque —según se pensaba entonces— ambos desarrollaban la misma tarea: imitar la realidad.

La idea de que la pintura posee todas las virtudes de la poesía era aceptada ahora. Las causas de esta promoción fueron diversas: la pintura producía en estos momentos grandes talentos y obras notables, y desarrollaba, a partir de Alberti, su propia teoría general; tenía también de su parte las consideraciones económicas, porque en estos años económicamente difíciles las obras de arte demostraban ser unas buenas inversiones; la evolución de los conceptos hizo que la pintura, que hasta este momento se consideraba con un oficio rutinario, se reconociese como una actividad libre y artística; desaparecerían así las ideas perjudiciales sobre las artes visuales.

La época del manierismo y del barroco acercó todavía más la pintura a la poesía. La poesía ofrecía temas a la pintura, y la pintura ilustraba la poesía. Un poeta de la categoría de Calderón situó la pintura en un lugar superior a la poesía, afirmando que era «el arte de las artes», el más perfecto de los logros del hombre. Esta aproximación fomentaba que una siguiese las normas de la otra. El maestro italiano de poética Scaliger quería que la poesía fuera la pintura de los oídos (*veluti aurium pictura*), y el teórico de pintura francés

André Félibien pensaba que «un gran pintor» es quien opera como los poetas.

En este momento, el adventicio comentario de Horacio, *ut pictura poësis*, se convirtió en lema. Y al convertirse en lema, alteró su sentido. Se afirmaba ahora que la poesía no tiene cierta analogía con la pintura, sino que la poesía debe tomar la pintura como modelo. A la inversa, la pintura debe tomar la poesía como modelo. El autor de un poema del siglo XVII sobre la pintura, Charles Alphonse du Fresnoy, escribió lo siguiente: «Que la poesía sea como la pintura, y que la pintura se parezca a la poesía.» (*Ut pictura poësis erit, similisque poësi sit pictura*.) Esto significaba ahora una orden. Se trataba de una directriz no sólo para teóricos, sino también para artistas, que servía para dirigir sus producciones. El resultado fue que la poesía, que hasta este momento se había opuesto a las artes, se incluía ahora sin ningún tipo de reservas junto a ellas; ésta aparece en todas las clasificaciones de los siglos XVI y XVII. Aparece, entre otras, junto a la pintura, escultura y otras artes en el sistema de las artes que Charles Batteux realizó en 1747, sistema que disfrutó de popularidad durante un par de generaciones. El problema de incluir la poesía en la clase de las artes se resolvió contra las opiniones de los antiguos —pero tuvo que cambiar el concepto de arte. Y al mismo tiempo, cambió también el concepto de poesía. Ambos conceptos diferían ahora de lo que habían sido en la antigüedad.

12. NUEVA SEPARACIÓN ENTRE POESIA Y PINTURA

Ya desde los tiempos de la Grecia clásica, había sido establecido el *ámbito* del concepto de poesía: la poesía comprendía las obras de Homero, así como las de Sófocles y Píndaro. Lo que, sin embargo, se seguía discutiendo era lo que tenían en común estas obras, la *sustancia* del concepto. Gorgias pensaba que el único rasgo común era la forma en verso; que esto bastaba para definir la poesía. Sin embargo, la idea que predominó fue que, al contrario, esto *no* bastaba, que además de la forma en verso, la poesía se caracterizaba también por su contenido. Aristóteles fue quien elaboró esta opinión, no hallando, sin embargo, ninguna fórmula que tuviera una aceptación universal. Esta última sería descubierta en cambio por Posidonio, un estoico del siglo I d. de J. C.: la poesía se caracteriza tanto por su forma (métrica y ritmo) como por su contenido específico. Esta idea de la poesía persistió durante la Edad Media, adoptando la fórmula siguiente: *poësis est sciencia quae gravem et illustrem orationem claudit in metro* (Matthew de Vendôme, *Ars versificatoria*, siglo

XII). Por tanto, la poesía era una criatura verbal, pero con una forma en verso y con un contenido trascendente.

El concepto de poesía estaba relativamente bien establecido. Por supuesto, Boccaccio exigía *servor* del poeta, y Chapelain (*Opinión*, p. 2) un tema ilustre (*illustre*), un sentido alegórico, una acción útil, y que presentase las cosas «*comme elles doivent être*». Pero la discusión que existía sobre la poesía como arte, y la poesía como profecía (*furor poëticus*) carecía ahora de interés. Aristóteles había demostrado ya que hay lugar tanto para el poeta-profeta como para el poeta-artista. Batteux comprendió así la poesía reuniéndola en un sistema único con las bellas artes.

Sin embargo, no habían transcurrido veinte años desde la aparición del libro de Batteux, cuando apareció una voz de peso que propugnaba la importancia de su diferenciación: era la voz de Lessing en 1766. Este afirmaba que estas artes eran de un carácter diverso. Específicamente, la pintura era un arte espacial, y la poesía uno temporal; la pintura no podía representar, como hacia la poesía, un curso de acontecimientos —podía presentar sólo escenas aisladas. Los intentos de aproximar ambas artes eran, por tanto, erróneos, como también lo fue presentar la pintura como el modelo de la poesía, y la poesía como el modelo de la pintura. Diderot escribió, también, lo siguiente en esta época (en *Salon*, 1767): «*ut poësis pictura non erit*». Estas ideas habían sido propuestas mucho antes por Dio; pero únicamente ahora se les prestó atención. Fueron, sin embargo, los teóricos quienes les prestaron atención más bien que los artistas, quienes no dejaron de pintar durante el siglo XVIII y durante una parte considerable del siglo XIX aquellas cosas que podían ser temas apropiados de descripción poética; o por los poetas, quienes luchaban desesperadamente por describir lo que podía haberse pintado fácilmente. Esto sólo cambió en el umbral de nuestro siglo.

A principios del siglo XIX, Schelling sostenía¹⁰⁸ que en toda concepto de poesía se amplió del habla en verso, pero limitándose a las artes: existe también poesía en los paisajes naturales y en las don innato, y el arte como una técnica que se adquiría a través de un trabajo y aplicación conscientes. Caracterizaba también la poesía como el dominio del espíritu, y al arte como el dominio del gusto. Goethe pensaba de un modo parecido, y escribió lo siguiente: «Las artes y las ciencias se obtienen a través del pensamiento, pero éste no es el caso de la poesía, ya que se trata de una cuestión de inspiración; ésta no debe denominarse como arte ni como ciencia, sino como genio.» («*Man sollte sie weder Kunst noch Wissenschaft nennen, sondern Genius.*»)

¹⁰⁸ C. N. Brüstiger. *Kants Ästhetik und Schellings Kunsthilosophie*, Dissert., Halle, 1912.

Desde la antigüedad habían existido ya dos concepciones de la poesía: como destreza (*arte*), y como profecía. Pero siempre se había limitado al lenguaje. Boccaccio la describió explícitamente como un «*servor quidam exquisite inveniendi atque dicendi seu scribendi que inveneris*». Aunque la poesía se aproximaba a la pintura, se trataba siempre de una mera comparación. Una segunda condición previa de la poesía había sido la forma en verso. Esta condición desapareció en un determinado momento. Victor Hugo (en el prefacio sus *Odas*, 1822) escribió lo siguiente: «*El dominio de la poesía no tiene límites...* Todo tipo de obras bellas, poemas al igual que prosa... han revelado la verdad apenas sospechada de que la poesía no consiste en la forma de imágenes, sino en las imágenes mismas.» El poeta André Marie de Chénier había pensado ya antes de un modo parecido (*Elégies* I, 22) cuando distinguía entre verso y poesía: «*L'art ne fait que des vers; le coeur seul est poète.*» Alfred de Vigny caracterizaba la poesía, concebida de un modo amplio, como «el entusiasmo cristalizado». El concepto de poesía se amplió del habla en verso, pero limitándose a la lírica. El filósofo Jouffroy escribió que «no existe ninguna poesía que no sea lírica». Este concepto de poesía no se refería ya sólo al arte verbal; en este sentido, la poesía se manifiesta en composiciones musicales y en la pintura. Había trascendido también los límites de las artes: existe también poesía en los paisajes naturales y en las situaciones humanas. Este concepto es para nosotros familiar y natural: se comprende bien, si bien es difícil de definir. El problema se plantea mejor según la descripción que hace Paul Valéry: «La poesía es el intento de representar... a través de los recursos artísticos del lenguaje aquellas cosas que expresan vagamente *las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros, etc...* El tema no puede describirse de ningún otro modo.»

Juánto se ha apartado esta descripción de las definiciones del antiguo Posidonio, el medieval Matthew de Vendôme, el renacentista Petrarca, el neoclásico Chapelain! Hoy día tenemos más de un concepto, pero también más de un término: poesía, calidad poética, literatura.

En el siglo XIX cambió también la actitud que se tenía en las artes visuales hacia la poesía. En ellas había lugar para la cualidad poética, pero sólo en el amplio sentido nuevo. La tesis de los grandes pintores como Bonnard y Mattise era la siguiente: *ut pictura pictura*. Y la fórmula correspondiente en poesía hubiera sido: *ut poësis poësis*. Se trataba, en resumen, de la antítesis extrema de los siglos pasados, especialmente del siglo XVII. Esta ha sido, y sigue siendo, una de las tendencias del arte y la poesía de nuestra época. A ésta le siguió otra incluso. Que las artes exploren toda posibilidad, extrayendo de donde se pueda, que intercambien cosas, siempre que el resultado sea nuevo, individual, diferente, sorprendente. Que la *poësis* sea *ut*

pictura, pero que también sea *ut musica, ut rhetorica, ut scientia*. Los modelos pueden ser muchos; y no existe razón alguna para situarla en un lugar predominante respecto al modelo del siglo XVIII (*poësis ut pictura, pictura ut poësis*), prefiriéndolo a cualquier otro.

El resultado es que ciertas artes sirven de modelo para otras artes, mientras que la colaboración entre las artes es un hecho indiscutible. No obstante, los antiguos sabían lo que hacían oponiendo poesía y arte. Según la estructura actual de los conceptos, la poesía y las artes visuales pertenecen, es cierto, a una única clase; sin embargo, constituyen dentro de esa clase las dos divisiones que están más alejadas entre sí; los tipos de arte más dispares —dos polos: el arte que presenta *cosas*, y el arte que presenta únicamente *símbolos* de cosas —dicho de modo más sencillo: las artes visuales y el arte verbal.

Agustín había subrayado ya esta dualidad: *aliter videtur pictura, aliter videtur litterae*. El siglo XVIII separó igualmente las *beaux-arts* de las *belles-lettres*.

La situación es compleja: En el presente estudio se ha considerado como un único proceso evolutivo, pero lo que realmente existe son dos procesos diferentes: por un lado, la historia de la relación que las artes visuales mantienen con las artes verbales; por otro, la historia de la relación que el arte mantiene con la poesía, la poesía que Valéry describió como lágrimas y caricias, y de la que Konstanty Ildefons Galczyński ha escrito lo siguiente: «Aquella que es maldita y única.../ La lengua que hablan los hombres santos...».

No siempre es cierto que las ideas que han existido anteriormente sean errores que se solucionan a lo largo del camino. Las ideas más innovadoras incluyen una que considera que todas las artes forman una sola pieza. Puede parecer, sin embargo, que esta idea no está totalmente justificada, y que los primeros griegos estaban más cerca de la verdad.

Es cierto que las artes guardan numerosos parecidos entre sí, como ocurre especialmente en el caso de la poesía y de las artes visuales. Existen, sin embargo, una serie de diferencias fundamentales que hacen que se encuentren todavía separadas. No son éstas, es bastante cierto, aquellas que subrayaron los griegos. Porque no es cierto que la poesía sea una cuestión de inspiración más de lo que lo son el resto de las artes. No es cierto que la poesía requiera menos habilidad artística, destreza, maestría técnica. No es cierto que resulte del esfuerzo de un carácter que sea más individual, libre y espiritual. Ni que éste tampoco más predestinada a profundizar en la naturaleza metafísica de la existencia. Ni que las artes visuales ni las demás influyan menos el alma. Ni que tengan tampoco, oponiéndose a la poesía, ningún tipo de significación moral o instructiva. Ni que el proceso creativo en ellas siga un curso diferente al de la poesía.

Todas estas aserciones de los griegos surgen de una serie de malentendidos. Descartados, sin embargo, incluso los errores que cometieron respecto a la teoría de las artes, sigue existiendo, según ellos, gran parte de verdad que es fundamental: existen diversas clases de arte, y esta diversidad de clases ejerce diferentes reacciones en el espectador o en el oyente. Parece que entre la poesía y las artes visuales existe realmente una doble diferencia que es básica.

1. Las artes visuales presentan cosas, y la poesía únicamente símbolos. Por tanto, el carácter de una es directo, y el de la otra no; mientras que una es siempre concreta y gráfica, la otra puede y debe operar con abstracciones. No se diferencian sólo parcialmente, sino que difieren en los mismos fundamentos de las artes —pues en ambos casos el origen de las experiencias es diferente. En una es principalmente la forma, en otra —el contenido. En una, el origen de la experiencia, de la emoción y del placer es el mundo visible; la otra no lo representa en absoluto directamente, sino que únicamente lo sugiere por medio de símbolos. Esa es la diferencia fundamental que existe entre el arte visual y la poesía.

2. En lo concerniente a las mismas artes, nos encontramos incluso con dos tipos de experiencia estética. O nos concentraremos en la obra de arte en sí, en sus colores, sonidos, palabras y acontecimientos que en ella se representan —o consideraremos las asociaciones, pensamientos y sueños que produce. En el primer caso, la obra es en sí misma el objeto directo y real de la experiencia, mientras que en el segundo la evoca únicamente. Podemos concentrarnos del mismo modo ante un cuadro o un poema; sin embargo, por la naturaleza de las cosas, cuantas más cosas presente un arte a nuestros ojos mayor será nuestra concentración, mientras que de lo que depende, según otro arte, nuestra mayor o menor capacidad de soñar es únicamente de la cantidad de palabras que dirija al auditor o lector. El arte visual se basa en la percepción, el arte verbal en la imaginación.

Estas dos diferencias son las que han hecho que fracasen los esfuerzos que se han realizado para descubrir aquellos conceptos generales que aunen todos los fenómenos. Estos conceptos han resultado ser siempre demasiado limitados, dejando fuera parte de los fenómenos, o tan amplios que han incluido fenómenos que tienen poco en común con el arte.

Capítulo cuarto

La belleza: historia del concepto*

Là proporzionalità solamente fa pulchritudine.
Lorenzo Ghiberti

1. LA EVOLUCION DEL CONCEPTO

Lo que en castellano moderno se denomina como *bello*, los griegos lo denominaron como *χαλόν* y los romanos *pulchrum*. La palabra latina siguió utilizándose durante toda la época antigua y medieval, desapareciendo, sin embargo, con el Renacimiento que la sustituyó por una nueva palabra, *bellum*. El desarrollo de este nuevo término fue bastante peculiar: originándose en *bonum* vía el diminutivo *bonellum* fue abreviado a *bellum*. En un principio, la palabra se aplicó sólo a mujeres y niños; más tarde designó todo tipo de belleza eliminando totalmente la palabra anterior *pulchrum*. Ninguna lengua moderna ha adoptado una palabra que se derive de *pulchrum*, aunque muchas hayan adoptado la palabra *bellum* de un modo u otro: los italianos y los españoles, *bello*; los franceses, *beau*; los ingleses, *beautiful*. Otras lenguas europeas poseen palabras equivalentes que se han derivado de otras nativas: el alemán, *schön*; el ruso, *krasseeviy*; el polaco, *piękny*.

Las lenguas antiguas y modernas tienen igualmente al menos dos palabras cuyo origen es el mismo y cuya función es tanto de nombre como de adjetivo: *κάλλος* y *καλός*, *pulchritudo* y *pulcher*, *beauty* y *beautiful*, *bellezza* y *bello*. De hecho se necesitan dos nombres: uno, para significar la cualidad abstracta de la belleza, y otro, para referirse a una cosa bella en particular. Los griegos cumplieron este

* Se agradece al editor de *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* por permitir utilizar como base de nuestra traducción de las Secciones I-IX del presente capítulo el artículo «The Great Theory of Beauty and Its Decline», que apareció en el vol. XXX/2, pp. 165-180, Baltimore, 1972, publicado por The American Society for Aesthetics.

requisito utilizando el adjetivo como nombre —τὸ καλόν, y reservando καλλος con fines abstractos. Los romanos utilizaron de forma parecida el adjetivo *pulchrum*. El alemán *das Schöne* y el francés *le beau* representan el mismo fenómeno. En resumen, la historia semántica del término «belleza» es la siguiente: El concepto griego de belleza era más amplio que el nuestro, y comprendía no sólo las cosas bellas, figuras, colores y sonidos, sino también los pensamientos y costumbres bellas. En *Hipias Mayor*, Platón cita como ejemplos de belleza los caracteres y leyes bellas. Cuando en *El Banquete* hace referencia a la idea de belleza, podía igualmente haberlo indicado como idea de lo bueno; ya que no era la belleza visible y audible lo que ahí le preocupaba.

No obstante, ya en el siglo V a. de J. C., los sofistas de Atenas habían puesto límites al concepto original definiendo la belleza como «lo que resulta agradable a la vista o al oído». Era natural que los sensualistas impusieran esta limitación. La ventaja de esta definición era que con ella se definía mejor el concepto de belleza distinguiéndolo del concepto de lo bueno. Al comprender un ámbito tan extenso, el efecto que desgraciadamente iba a producir era el de la ambigüedad, pues el concepto antiguo que era tan extenso no desapareció.

La definición que los estoicos propusieron más tarde —«aquel que posee una proporción apropiada y un color atractivo»— era tan limitada como la de los sofistas. Por otra parte, cuando Plotino escribía sobre las ciencias y virtudes bellas, utilizaba la palabra en el mismo sentido que Platón. Y esta dualidad de significado ha persistido hasta el presente, con la diferencia de que mientras en la época antigua el concepto más amplio era generalmente más deliberado, el que impera hoy día es el más limitado.

Si los griegos pasaron sin la concepción más limitada de la belleza, fue porque disponían indudablemente de otras palabras: *συμετρία* para la belleza visible, y *ἀρμονία* para la audible. La primera de estas expresiones sería para el escultor o el arquitecto, la segunda, para el músico. Al pasar el tiempo, los griegos utilizaron la belleza en el sentido más limitado, relegando la palabra a la *simetría* y la *armonía* a un segundo plano. Lo mismo siguió sucediendo en siglos posteriores: rara vez se utilizaron la simetría y la armonía (aunque Copérnico las emplea).

Los pensadores medievales y modernos adoptaron el aparato conceptual y terminológico de los antiguos, completándolo a su vez según sus ideas. Alberto Magno hablaba, por ejemplo, de la belleza no sólo *in corporibus*, sino también *in essentialibus* y *in spiritualibus*. Los hombres del Renacimiento, por otra parte, se inclinaban por limitar el concepto para que se adecuase únicamente a las necesidades de las artes visuales: «La belleza», afirmaba Ficino, «pertenece

más a la vista que al oído». Desde entonces, se han venido utilizando todas las variantes del concepto de belleza en épocas diversas y por turnos, según ha convenido.

De acuerdo con esta descripción histórica, las teorías de la belleza han utilizado tres concepciones diferentes.

A. Belleza en el sentido más amplio. Este era el concepto griego original de belleza; incluía la belleza moral y, por tanto, la ética y la estética. Puede encontrarse una noción parecida en la máxima medieval, *pulchrum et perfectum idem est*.

B. Belleza en sentido puramente estético. Esta noción de belleza comprende sólo aquello que produce una experiencia estética; pero esta categoría comprendía todo, productos mentales al igual que colores y sonidos. Era este sentido de la palabra el que con el tiempo se convertiría en la concepción básica de la belleza en la cultura europea.

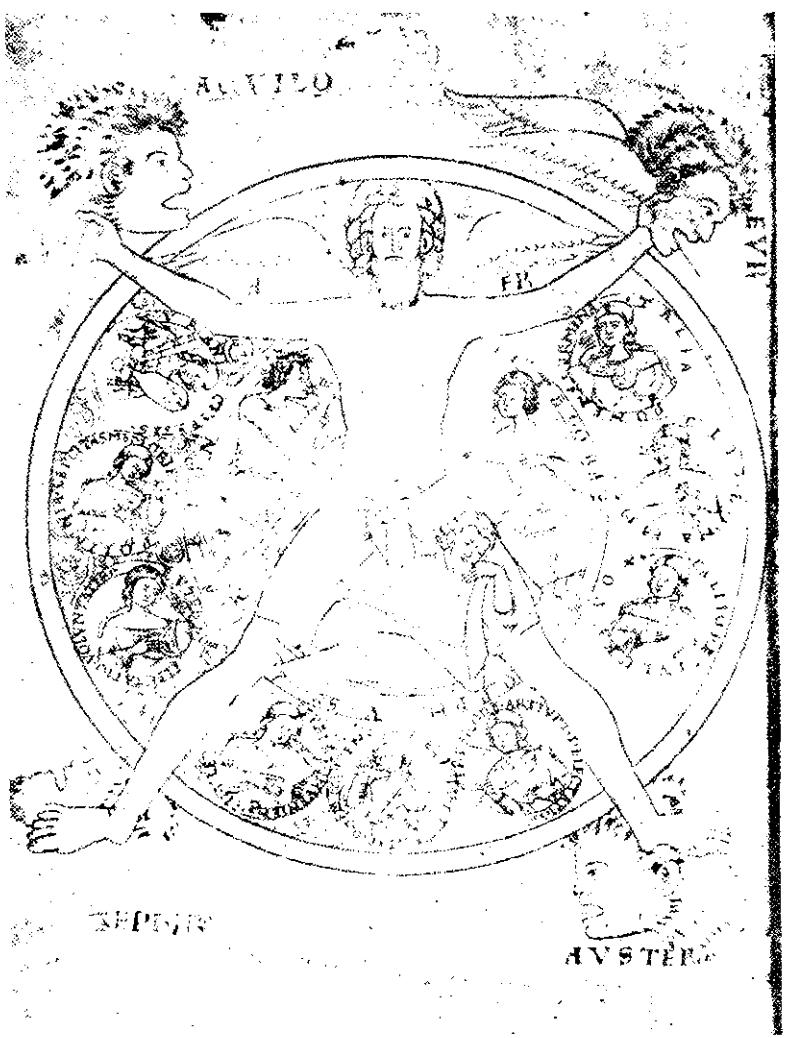
C. Belleza en sentido estético, pero limitándose a las cosas que se perciben por medio de la vista. Según este sentido de la palabra, sólo la figura y el color podrían ser bellos. Los estoicos adoptaron parcialmente este concepto de belleza. En tiempos modernos, su uso se ha limitado totalmente al habla popular.

Esta múltiple ambigüedad de la palabra impide que haya una comunicación; no obstante, la situación es mucho menos complicada de lo que ocurre con el enorme ámbito de la diversidad de cosas que han sido designadas como bellas.

De las tres concepciones mencionadas, la B es la más importante en la estética actual; ésta es la concepción que se discute en el presente capítulo. El primer problema que surge es si podemos definir la concepción B, y si es así, ¿cómo? Algunos grandes pensadores lo han intentado en épocas diferentes: «aquel que, además de bueno, es agradable» (Aristóteles); «aquel que es agradable de percibir» (Tomás de Aquino); aquel que no es agradable ni por medio de la impresión ni de los conceptos, sino que es necesario subjetivamente de un modo inmediato, universal y desinteresado (Kant).

A través de los años, han sido propuestas muchas otras definiciones. Quizás el estudio más exhaustivo del tópico es el que ofrecieron Ogden y Richards, quienes hicieron una lista en la que aparecían dieciséis modos diferentes de utilizar la palabra *bello*. Su lista contiene, sin embargo, muchos items notoriamente erróneos que, como mucho, pueden considerarse como observaciones parciales y generalizaciones dudosas, pero no como definiciones.

La diferencia que existe entre definición y teoría la indica claramente Aquino en dos proposiciones. «Aquel que es agradable de percibir» es una definición de la belleza; «la belleza consiste en el



12. *Orfeo y las nueve Musas*, dibujo del *Liber Pontificalis*, c. 1200. Reims.

esplendor y una adecuada proporción» es una teoría. La primera intenta decírnos cómo reconocer la belleza, la segunda, cómo explicarla.

Los diccionarios nos ofrecen diversos sinónimos de belleza y de sus derivados: por ejemplo, agradable, precioso, encantador, bonito, apuesto, gracioso, atractivo, justo, hermoso, bien parecido; en fran-

cés: *grâce, agrément, charme, éclat, excellence, magnificence, merveille, richesse*. Se observará rápidamente que estos sinónimos no son reales, sino simplemente palabras que tienen un significado parecido. Podría parecer que, de hecho, la belleza (concepción B) no tiene ningún sinónimo.

2. LA GRAN TEORIA

La teoría general de la belleza que se formuló en tiempos antiguos afirmaba que la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones. Esto puede ilustrarse haciendo referencia a la arquitectura: de este modo, podría decirse, que la belleza de un pórtico surge del volumen, número y orden de las columnas. Algo parecido sucede con la música, con la excepción de que en ese caso las relaciones son temporales y no espaciales.

Esta teoría persistió durante siglos adoptando dos versiones, una más amplia (cuantitativa), y otra más limitada (cuantitativa). La versión más limitada afirmaba que la belleza ha de encontrarse sólo en aquellos objetos cuyas partes mantengan una relación entre sí como los números pequeños: uno-a-un, uno-a-dos, dos-a-tres, etc.

Esta teoría podría denominarse, y con razón, la Gran Teoría de la estética europea. Han existido pocas teorías en cualquier rama de la cultura europea que se hayan mantenido durante tanto tiempo o que hayan merecido un reconocimiento tan grande, y son pocas las que comprenden los diversos fenómenos de la belleza de un modo tan comprensivo.

La Gran Teoría se inició con los pitagóricos, pero sólo en su versión más limitada. Se basaba en la observación de la armonía de los sonidos: las cuerdas producen sonidos armónicos si sus longitudes mantienen la relación de los números simples. Esta idea surgió rápidamente de un modo parecido en las artes visuales. Las palabras *armonía* y *simetría* estaban estrechamente relacionadas con la aplicación de la teoría a los ámbitos del oído y la vista respectivamente. Que pasara del primer ámbito al segundo, o que se desarrollara independientemente en este último, es algo que no es seguro; lo seguro es que durante el período clásico en Grecia, dominó en ambos.

La única exposición detallada que poseemos —*Los Diez Libros sobre Arquitectura* de Vitruvio— es de una fecha más tardía. En esa obra, Vitruvio desarrolla la idea de que un edificio es bello cuando todas sus partes tienen las proporciones apropiadas de altura y anchura, y de anchura y longitud, y cumplen, en general, todas las exigencias de simetría. Vitruvio afirmaba que lo mismo que era

verdad en escultura y pintura lo era en la naturaleza, ésta «ha creado el cuerpo humano de tal modo que el cráneo desde la barbilla a la parte superior de la frente y al nacimiento del pelo constituye una décima parte de la longitud total del cuerpo». Según su idea, podía presentarse las proporciones adecuadas tanto de los edificios como de los cuerpos humanos en términos numéricos.

Desde los primeros tiempos, los artistas griegos pensaban que habían descubierto las proporciones perfectas. Su pensamiento se aceptaba, como demuestran los hechos lingüísticos en música; ciertas melodías se consideraban como νόμοι, leyes o normas; en las artes visuales, ciertas proporciones se aceptaron universalmente y se consideraron como κανόνες.

El mismo concepto predominó entre los filósofos. «Los pitagóricos», como indica un escritor posterior, «descubrieron las propiedades y las relaciones de la armonía en los números». Afirmaban que «el orden y la proporción son bellas y adecuadas» y que, gracias a los números, todo parece bello». Platón aceptó este concepto, y afirmó que la «conservación de la medida y la proporción es siempre algo bello», y que «la fealdad es la carencia de medida». Aristóteles aceptó también esta misma idea, afirmando que «la belleza consiste en una magnitud y disposición ordenadas», y que las principales formas de la belleza son «el orden, la proporción y la precisión» (*ὅπισμενον*). Los estoicos pensaban del mismo modo: «La belleza del cuerpo consiste en la relación que la proporción de los miembros mantienen entre sí y con el todo.» Adoptaron una idea análoga de la belleza del alma, considerando que consistía también en la proporción de sus partes. La teoría de la proporción de la belleza fue tan universal como duradera. Los pitagóricos y Platón en el siglo V a. de J. C., Aristóteles en el IV, los estoicos en el III y Vitruvio en el I —todos ellos la aceptaron.

Unicamente cuando la antigüedad comenzó a declinar, esta teoría fue sometida a una profunda crítica —aunque sólo fuera de forma parcial. Plotino afirmaba que la belleza consistía en la proporción y la disposición de sus partes, pero mantenía que no sólo consistía en esto. Si fuera así, afirmaba, sólo las cosas complejas podrían ser bellas. Además, la belleza de las proporciones no surge tanto de las proporciones como del alma que se expresa a través de ellas «iluminándolas». La Gran Teoría dejó de mantenerse sin ser sometida a crítica; los argumentos de Plotino se convirtieron en parte integral de la estética medieval, gracias, en gran parte, a Pseudo-Dionisio, partidario cristiano en el siglo V de Plotino. En su tratado, *Nombres Divinos*, ofreció una fórmula concisa de esta teoría estética dualista: la belleza, decía, consiste en «proporción y esplendor». Esta fórmula fue aceptada por los principales escolásticos del siglo XIII. Apelando a la autoridad de Pseudo-Dionisio, Ulrich de

Estrasburgo escribió que la belleza es *consonantia cum claritate*. Invocando la misma autoridad, Aquino escribió que «*ad rationem pulchri sive decori concurrit et claritas et debita proportio*». Posteriormente, durante el Renacimiento, nos encontramos también con la Academia Florentina, encabezada por Ficino, que acepta la doctrina de Plotino y añade la noción de «esplendor» a la de proporción en la definición de la belleza.

Este desierto de estetas que va desde Plotino hasta Ficino no rechazó, sin embargo, la Gran Teoría, sino que simplemente la completó y, por lo tanto, la delimitó. Y durante el mismo período —desde el siglo III hasta el XV, existieron muchos más que se adhirieron a ella. Boecio fue quien más hizo para que la teoría pasara de los tiempos antiguos a los modernos. Adoptando la teoría clásica, afirmó que la belleza es *commensuratio partium* y nada más. A esta definición, San Agustín añadió su influyente apoyo. Su texto que más influencia ejerció sobre el tema dice lo siguiente: «Sólo la belleza agrada; y en la belleza, las formas; y en las formas, las proporciones; y en las proporciones, los números.» Fue él, también, quien acuñó la venerable formulación de la belleza; medida, forma y orden (*modus, species et ordo*, así como *aequalitas numerosa o numerositas*).

La opinión de Agustín y sus formulaciones de la belleza persistieron durante un milenio. El gran tratado del siglo XIII conocido como la *Summa Alexandri* continuó su teoría de que algo es bello cuando tiene medida, forma y orden. Refiriéndose específicamente a la música, Hugo de San Victor afirmaba que ésta es la consonancia de muchos elementos que han sido unificados. En el tratado *Musica Enchiridiasis* se afirmaba que «todos los ritmos son agradables, y el movimiento rítmico surge exclusivamente del número». La opinión que Robert Grosseteste aceptaba era que «toda belleza consiste en la identidad de las proporciones». La frase *pulchritudo est apta partium coniunctio* podría servir como lema de la estética medieval.

La estética del Renacimiento sostenía también que la belleza era la *armonia occultamente risultante della compositione di piu membri*. Los filósofos del Renacimiento eran más filósofos naturales que estetas, pero a partir del siglo XV, los tratados de arte, y, a partir del XVI, la poética, estudiaron los problemas generales de estética. Ambos apelaron a la autoridad de los antiguos: los artistas en general, a Vitruvio, los escritores de poética, a Aristóteles. Cuando pensaban que diferían de los pensadores medievales, se equivocaban; la teoría general de la belleza durante el Renacimiento continuó siendo lo que había sido durante la Edad Media, basándose en el mismo concepto clásico.

En los mismos albores del Renacimiento, en 1435, nos encontramos al arquitecto y escritor L. B. Alberti definiendo la belleza como la armonía y buena proporción, «la consonancia e integración

mutua de las partes». Alberti utilizó varias palabras latinas e italianas para describir lo que quería decir —*concinnitas, consensus, conspiratio partium, consonantia, concordanza*— pero todas producían el mismo efecto: la belleza depende de la disposición armoniosa de las partes. La Gran Teoría fue aceptada de modo general durante este período, debido en gran parte a Alberto y al gran escultor Ghiberti, quien había precedido realmente a Alberti afirmando que la *proporzialità solamente fa pulchritudine*. Dos siglos más tarde, en los años de declive del Renacimiento, predominando las teorías manierista e idealista, Lomazzo escribía todavía que «si algo agrada, es porque tiene orden y proporción». La idea trascendió de Italia a Alemania, donde a principios del siglo XVI nos encontramos con Durero quien escribe que «sin una proporción adecuada, ninguna figura puede ser perfecta».

La Gran Teoría demostró ser, en verdad, más duradera que el Renacimiento. A mediados del siglo XVII, Poussin afirmó que «la idea de belleza se materializa si tiene orden, medida y forma». Lo mismo sucede con la teoría de la arquitectura: en la cumbre del barroco y del academicismo, el gran arquitecto francés Blondel describía todavía la belleza como un *concert harmonique* (1675) y afirmaba que la armonía «es la fuente, principio y causa» de la satisfacción que proporciona el arte.

Lo mismo sucede con la teoría de la música: La música, afirmaba Vincenzo Galilei (en 1581), es un problema de *ruggioni e regole*. Y al menos algunos filósofos pensaban de un modo parecido. Leibniz afirmaba que la «música nos encanta, aunque su belleza consista simplemente en una correspondencia de números», y que «el placer que experimenta nuestra vista cuando contempla la proporción es de la misma naturaleza, y lo mismo ocurre con aquello que afecta otros sentidos».

La Gran Teoría fue finalmente sustituida en el siglo XVIII por la presión que ejercieron en el arte tanto la filosofía empírica como las tendencias románticas.

De un modo algo simplificado, podríamos decir que dominó, por lo tanto, desde el siglo V a. de J. C. hasta el siglo XVIII d. de J. C., inclusive. Durante esos veintidós siglos había sido completada, sin embargo, por ciertas tesis adicionales y había sido sometida a ciertas críticas; además, junto a ella se habían propuesto una serie de teorías que eran esencialmente diferentes. (Más adelante, trataré todas estas teorías.)

El declive de la teoría tuvo lugar en el siglo XVIII, cuando se empezó a enfocar la belleza de un modo diferente. En el siglo XIX fueron propuestas otras soluciones, pero éstas tuvieron una corta duración. Y en nuestro propio siglo hemos sido testigos de una crisis que afecta no sólo a la teoría de la belleza, sino al concepto en sí.

3. TESIS COMPLEMENTARIAS

La Gran Teoría se enunciaba generalmente junto a una serie de otras proposiciones que hacían referencia a la naturaleza racional y cuantitativa de la belleza, a su base metafísica, a su objetividad y a su alto valor.

A. La primera de esas tesis —según la cual la verdadera belleza se percibe a través de nuestras mentes, y no por medio de nuestros sentidos— se combinaba de una forma muy natural con la Gran Teoría. Una breve cita del *Dialogo della musica* (1581) de Vincenzo Galilei debería bastar para ilustrar este punto: «El sentido espíritu como un criado, mientras que la razón guía y ordena» (*la ragione guida e padrone*).

B. La tesis de que la belleza tiene un carácter numérico se vinculaba repetidamente con la Gran Teoría o estaba implícita en sus formulaciones. Pertenecía a aquella parte de la tradición pitagórica que sobrevivió todavía en la Edad Media. Robert Grosseteste escribía: «La composición y la armonía de todas las cosas compuestas se deriva sólo de las cinco proporciones que se encuentran entre los cuatro números: uno, dos, tres y cuatro.» La tradición sobrevivió también hasta la época del Renacimiento. En su *De Sculptura*, Gauricus exclamaba «¡Qué gran geómetra debe haber sido aquel que creó al hombre!».

C. *La tesis metafísica*. A partir de sus orígenes pitagóricos, la Gran Teoría observó en los números y en las proporciones una profunda ley de la naturaleza, un principio de la existencia. Según Teón de Esmirna, los pitagóricos creían que habían encontrado en la música el principio que subyace a toda la estructura del mundo.

Heráclito afirmaba que la naturaleza era una sinfonía, y que el arte únicamente la imitaba. Platón se oponía a que se modificaran las formas naturales por motivos artísticos. Según los estoicos, la belleza del mundo era un artículo fundamental de creencia; el mundo «es perfecto en todas sus proporciones y partes».

En Platón, la base metafísica de la Gran Teoría adoptó una forma idealista. A partir de entonces, existieron dos metafisicas de la belleza; una defendía que la belleza pura existía en el cosmos, en el mundo sensible; la otra era la metafísica platónica de las ideas (el *locus classicus* donde puede verse es en *El Banquete*, 210, 211). Esta última dio lugar a dos variantes diferentes: Platón mismo contrastó la belleza perfecta de las ideas con la belleza imperfecta, sensorial, mientras que Plotino pensaba que la belleza de las ideas era el «arquetipo» de la belleza sensible.

La concepción metafísica de la belleza perfecta era a menudo

teológica, especialmente en la tradición cristiana. «Dios es la causa de todo aquello que es bello», afirmaba Clemente de Alejandría. Otro padre de la Iglesia, Atanasio, escribía: «La Creación, como las palabras de un libro, muestra al Creador.» El mundo es bello porque es la obra de Dios. Más tarde, en los escritos medievales, la belleza pasó de ser una cualidad de las obras divinas, a convertirse en un atributo de Dios mismo. Para el escolástico carolingio Alcuino, Dios era la belleza eterna (*aeterna pulchritudo*). En el cenit de la escolástica, nos encontramos con la siguiente aserción de Ulrich de Estrasburgo: «Dios no sólo es perfectamente bello y el sumo grado de belleza, es también la causa eficiente, ejemplar y final de toda belleza creada» (aunque es cierto que su contemporáneo Robert Grosseteste explicaba que cuando la belleza se predica de Dios, lo que esto significa es que es la *causa* de toda belleza creada). No existe ninguna belleza en el mundo aparte de Dios, afirmaban los victorinos del siglo XII. En el mundo todo era bello porque todo había sido ordenado por Dios. La metafísica teológica no desapareció de la teoría de la belleza durante el Renacimiento: «Tu rostro, Señor, es la absoluta belleza», escribía Nicolás de Cusa, «a la que deben su ser todas las formas de belleza». Miguel Ángel escribió: «Me gusta la belleza de la forma humana porque es un reflejo de Dios.» Palladio recomendaba la forma del círculo con fines arquitectónicos fundamentándose en que ésta «se presta mejor que cualquier otra para la realización sensual de la unidad, infinitud, uniformidad y justicia de Dios». Sus concepciones de la belleza (que están muy de acuerdo con la Gran Teoría) se vinculaban y fundamentaban en la religión. Pero la Gran Teoría podía manifestarse, y de hecho así se hizo, sin unas bases teológicas o metafísicas.

D. *La tesis objetivista.* Los fundadores de Gran Teoría, los pitagóricos, Platón y Aristóteles, afirmaron todos que la belleza era un rasgo objetivo de las cosas bellas; ciertas proporciones y disposiciones son bellas en sí mismas y no porque resulte que apelen al espectador o al oyente. Se excluía el relativismo: como las proporciones de las partes determinaban si algo era o no bello, no podía ser bello en un aspecto y no serlo en otro. Y, efectivamente, el pitagórico Filolao afirmaba que la armónica «naturaleza del número» se manifiesta en las cosas divinas y humanas porque es un «principio del ser». «Lo bello», escribía Platón, «no es bello por ninguna otra causa, sino por sí mismo y para siempre». «Una cosa es bella», decía Aristóteles, «por ser en sí misma deseable». Esta convicción fue conservada intacta en la estética cristiana. «Me pregunto», escribía San Agustín, «si las cosas son bellas porque agrandan, o agrandan porque son bellas. Y se me responderá sin ninguna duda que agrandan porque son bellas». Tomás de Aquino repitió estos sentimientos



13. *Melpómene*, grabado de Ferrara de finales del siglo XIV.

casi al pie de la letra: «Algo no es bello porque lo amemos, sino que más bien lo amamos porque es bello.» Otros escolásticos mantuvieron opiniones parecidas: las cosas bellas son *essentialiter pulchra*; la belleza es su *essentia et quidditas*. Y durante el Renacimiento se expresó la misma idea: Alberti escribió que si algo es bello, lo es por sí mismo, *quasi come di se stesso proprio*.

E. La idea de que la belleza es un gran beneficio se hallaba vinculada a la Gran Teoría. Todas las épocas estuvieron de acuerdo con esto. Platón escribió que «si la vida merece la pena vivirse, lo es en tanto en cuanto el hombre pueda percibir la belleza»; y situó la belleza junto a la verdad y la bondad en su triada de los valores humanos más importantes. En los tiempos modernos, se hicieron valoraciones parecidas. En 1431, Lorenzo Valla escribía: «Quien no alabe la belleza es ciego de alma o de cuerpo. Si tiene ojos, merece perderlos, pues no siente que los tiene.» Castiglione, árbitro del gusto del Renacimiento, pensaba que la belleza era «sagrada».

La tradición eclesiástica adoptó, es cierto, otra actitud hacia la belleza: «La belleza es vana», leemos en los Proverbios 31:30. «Las cosas bellas», advertía Clemente de Alejandría, «son dañinas cuando se utilizan». Pero, por otra parte, San Agustín escribía: «Qué otras cosas podemos amar, sino las bellas.» Las reservas que se hicieron al respecto concernían a la belleza corporal. Pero la admiración sentida por la *pulchritudo interior* y *spiritualis* se extendió a la *exterior* y *corporalis*, haciéndose por fin positivo el valor que el cristianismo y la Edad Media daban a la belleza.

Podría esperarse que a partir del pensamiento europeo evolucionarián otras dos tesis junto a la teoría clásica en el sentido de que la belleza es la categoría clave en estética y la cualidad que define el arte. Sin embargo, esto no sucedió. Esas tesis no podían desarrollarse hasta que la estética se hubiera impuesto como disciplina y hubiera evolucionado el concepto de las bellas artes. Y esto no tuvo lugar hasta el siglo XVIII. A partir de entonces, los hombres comenzaron a pensar que la belleza era el propósito de las artes, lo que las vinculaba y definía. La belleza había sido considerada anteriormente como una cualidad de la naturaleza más bien que del arte.

4. RESERVAS

La universalidad y duración de la Gran Teoría no pudo evitar que fuera criticada y que se dudara de ella, surgiendo desviaciones.

A. Las dudas que aparecieron en primer lugar hacían referencia a la objetividad de la belleza. Un texto sofista anónimo conocido como *Dialexeis* afirmaba que todo es bello y feo. Epicarmo, un

literato cercano a los círculos sofistas, argumentaba que la cosa más bella del mundo para un perro es un perro, para un buey, otro buey. En siglos posteriores, surgirían de nuevo ideas subjetivistas parecidas.

B. Según Jenofonte, Sócrates afirmaba que puede que la belleza consista no en la proporción, sino en la correspondencia que existe entre el objeto y su propósito y naturaleza. Según esta noción de la belleza, puede ser bello incluso un cubo de la basura, si su diseño es el adecuado para realizar su objetivo. Un escudo de oro, al contrario, no sería bello, porque el material sería inadecuado y lo haría demasiado pesado para su uso. Este razonamiento llevó al relativismo.

Más extendida estaba la idea intermedia según la cual la belleza es de dos clases: la belleza de la proporción, y la belleza de lo adecuado. Sócrates fue quien hizo tal distinción: no existen proporciones que sean bellas en sí mismas, y otras que lo sean por otra causa. Los estoicos fueron también partidarios de esta idea: como testifica Diógenes Laercio, la belleza podría ser aquello que tuviera unas proporciones perfectas, o lo que fuera perfectamente adecuado para sus objetivos; o *pulchrum* en sentido estricto, o *decorum*.

Así, durante la época clásica se originaron dos teorías de la belleza, es decir, la de la proporción, y la de lo adecuado. Surgieron también otra serie de pares de alternativas: la belleza puede ser ideal o sensual; espiritual o corpórea; simetría objetiva o, en cierto modo, euritmia subjetiva. Estas variantes de la belleza se hicieron con el tiempo de importancia capital, provocando, finalmente, el derrumbamiento de la Gran Teoría.

C. En el siglo IV, Basilio el Grande afirmó que la belleza no consiste en la relación (como sostenía la Gran Teoría) que existe entre las partes del objeto, sino más bien entre el objeto y la visión humana. La consecuencia de esta idea no fue la aparición de un concepto relativista de la belleza, pero sí que surgiera uno relacional. La belleza se convirtió así en una relación entre el objeto y el sujeto. Los escolásticos del siglo XIII adoptaron este modo de pensar, y la famosa definición de Tomás de Aquino, *pulchra sunt quae visa placent*, hace referencia a los elementos subjetivos, a la visión y al clemente de lo agradable.

D. Cuando los escritores adoptaron la Gran Teoría en tiempos modernos, el alcance que tenía era inconscientemente limitado. Para empezar, existía el culto a la sutileza y a la gracia. La sutileza era el ideal de los manieristas, quienes en su mayoría pensaban que era una de las formas de la belleza. Cardano, sin embargo, la oponía a la belleza (1550). Aceptaba, como los clásicos, que la belleza era simple,

clara y sencilla, mientras que la sutileza era compleja. Pero quien lograse desembrollarla, sostenia, descubrirá que la sutileza no satisface menos que la belleza. En representantes posteriores de esta misma tendencia de pensamiento, como son por ejemplo Gracián y Tesaurro, la sutileza suplantó sencillamente a la belleza y se atribuyó su nombre y lugar. Según esta nueva idea, sólo la sutileza era verdaderamente bella: existía una *finesse plus belle que la beauté*. Y esta belleza superior no consistía en ninguna perfecta armonía de las partes. Gracián llegó incluso a afirmar que la armonía surge de la no-armonía. Esto significaba romper y vengarse de la teoría clásica.

El siglo XVI produjo también un grupo de escritores y artistas que cantaron las alabanzas de la gracia (*grazia*). La gracia, como la sutileza, parecía no tratarse de una cuestión de proporción y número. Los estetas, absortos por este nuevo valor, podían optar por tomar posibles caminos con una vía libre: o aceptar que la belleza y la gracia eran valores independientes, o reducir la primera a un aspecto de la gracia. El primero significaría limitar la Gran Teoría, el segundo, rechazarla; porque si la belleza es una cuestión de gracia, entonces el orden, la proporción y el número son irrelevantes.

Alrededor del año 1500, el cardenal Bembo había propuesto otra solución: «La belleza», escribía, «es la gracia que surge de la proporción, de lo adecuado, y de la armonía». Pero esta interpretación, que reducía la belleza a la gracia y viceversa, se trataba de algo excepcional. Para muchos escritores de finales del Renacimiento y manieristas, la belleza-gracia surgía de una cierta libertad, de un descuido incluso, de la *sprezzatura*, empleando la expresión de Castiglione. Esto no estaba de acuerdo con la Gran Teoría.

E. Se tendía también a valorar la belleza de un modo más irracionalista. Comenzó a dudarse de la naturaleza conceptual de la belleza, de la posibilidad de definirla. A Petrarca se le había ocurrido en cierta ocasión afirmar que la belleza era un *non so ché*, «Un no sé qué». En el siglo XVI, muchos más escritores adoptarían este tema. La belleza deleita, afirmaba Lodovico Dolce, pero añadía aquel é *quel non so ché*.

La frase de Petrarca entró a formar parte del discurso estético del siglo XVII, estandarizándose tanto en latín como en francés: *nescio quid y je ne sais quoi*. Dominique Bouhours atribuía la frase especialmente a los italianos. Pero también la encontramos en Leibniz: los juicios estéticos, decía, son *clairs* pero al mismo tiempo *confus*; podemos expresarlos ayudándonos únicamente de ejemplos, «et au reste il faut dire que c'est un *je ne sais quoi*».

F. El efecto acumulativo que todos estos cambios tuvieron fue preparar el camino para la relativización y, de hecho, la subjetivización de la noción de belleza. En una época en la que los artistas

tenían, generalmente, más que decir que los filósofos sobre la estética, fue ésta la mayor contribución que hicieron los filósofos. La nueva tendencia fue inaugurada por Giordano Bruno, escribiendo lo siguiente: «Nada es absolutamente bello, si una cosa es bella, lo es en relación a algo.» Pero esta idea la expresó en una obra menor, y no existe ninguna evidencia de que ejerciera ningún tipo de influencia.

En una generación posterior, encontramos una idea parecida en una carta de Descartes: «La belleza», escribía, «no significa otra cosa que la relación que nuestro juicio mantiene con un objeto». Procedió después a describir esa relación siguiendo en su mayor parte el proceso que Pavlov indicó sobre el reflejo condicionado. Pero la idea fue limitada de nuevo al pequeño círculo de sus correspondientes, pues Descartes pensaba que el problema no podía tratarse de un modo científico.

Sin embargo, muchos de los principales filósofos del siglo XVII compartían su opinión: Pascal afirmó que la costumbre determinaba aquello que había de considerarse como bello; Spinoza, que si nos hubieran creado de un modo diferente, pensariamos que son bellas las cosas feas y viceversa; y Hobbes, que lo que consideramos bello depende de la educación, la experiencia, la memoria y la imaginación que hemos recibido. Estas ideas no trascendieron durante mucho tiempo los círculos artísticos y literarios. Pero por fin, en 1673 y de nuevo en 1683, nos encontramos que el gran arquitecto francés Claude Perrault afirma su convencimiento de que la belleza es básicamente una cuestión de asociaciones. Durante dos mil años, afirmaba Perrault, se pensó que ciertas proporciones eran objetiva y absolutamente bellas, pero nos gustan simplemente porque estamos acostumbrados a ellas.

5. OTRAS TEORIAS

Surgieron también otras teorías junto a la Gran Teoría, pero durante dos mil años ninguna de ellas pretendió reemplazarla, sólo completarla. Citamos a continuación algunas a título de ejemplo:

A. La belleza consiste en la unidad de la diversidad. Esta era la idea que más se acercaba a la Gran Teoría, y podría considerarse erróneamente que es una variante de ella. La unidad no implica, sin embargo, necesariamente ninguna disposición o proporciones especiales. Unidad y diversidad eran generalmente temas fundamentales del pensamiento griego, pero no de la estética. Su aplicación a este campo se hizo gracias al trabajo que realizaron los primeros filósofos medievales. Juan Escoto Erigena, por ejemplo, afirmaba que la belleza del mundo consiste en una armonía que está hecha ex

diversis generibus variisque formis que se reúnen en una «unidad inefable». En siglos posteriores, esta concepción de la belleza apareció periódicamente, pero no fue aceptada de forma común hasta el siglo XIX, degenerando, sin embargo, en un cierto tipo de eslogan.

B. La belleza consiste en la perfección. La *perfectio* era una de las nociones favoritas de la Edad Media, y tenía relación no sólo con la belleza, sino también con la verdad y el bien. Santo Tomás la empleó especialmente en lo relacionado con el arte: *Imago dicitur pulchra si perfecte representat rem*. Los teóricos del Renacimiento razonaban de un modo parecido. El tratado de poética (1579) de Viperano contenía la frase siguiente: «Como Platón, llamo perfecto al poema cuya construcción es perfecta y completa; y cuya belleza y perfección son idénticas (*pulchrum et perfectum idem est*).» Esta teoría fue absorbida rápidamente por la Gran Teoría: se asumía como perfecto todo aquello que tuviera una disposición adecuada y unas proporciones claras. Hasta el siglo XVIII, la teoría de la perfección no logró tener una propia vida independiente.

C. La belleza consiste en la adecuación de las cosas con su objetivo. Todo aquello que es *aptum* y *decorum*, adecuado y atractivo, es bello. Esta idea se mantenía como un complemento de la teoría principal; hubo que esperar hasta el siglo XVII para que los clasicistas la adoptasen bajo el nombre de *bienséance*; sólo entonces logró hacerse independiente.

D. La belleza es una manifestación de las ideas del arquetipo, del modelo eterno, de la perfección más elevada, del absoluto: ésta fue la idea que adoptaron Plotino, Pseudo-Dionisio y Alberto Magno. En alguna ocasión se la reconoció de un modo considerable. Sin embargo, no intentaba sustituir a la Gran Teoría, sino más bien complementarla, explicarla.

E. La belleza es una expresión de la psique, de la forma interna, tal y como la denominaba Plotino. Según esta teoría, sólo el espíritu es verdaderamente bello; y las cosas materiales son bellas sólo en tanto en cuanto están infundidas de espíritu. El término «expresión», no fue establecido de hecho hasta el siglo XVII. El pintor Charles Le Brun fue probablemente el primero que publicó un libro sobre el tema; pero empleó la palabra con una cierta diferencia significando la apariencia característica que tienen las cosas y la gente. La idea de belleza como expresión de las emociones surgió sólo en el siglo XVIII.

F. La belleza se halla en la moderación. Durero fue quien le dio su formulación clásica: *Zu viel und zu wenig verderben alle Ding*. Siglo y medio más tarde, el teórico francés de arte du Fresnoy afirmaba, haciendo incluso más hincapié, que la belleza «se encuentra en medio

de dos extremos». Esta idea la tomó de Aristóteles, quien la empleó en relación con la bondad moral, no con la belleza; su uso en sentido estético fue una innovación del siglo XVIII. La noción de belleza como moderación no era un concepto independiente sino, más bien, una formulación especieal de la Gran Teoría.

G. La belleza consiste en la metáfora. Según esta teoría, toda belleza surgía de la metáfora, del *parlar figurato*; existían, se discutía, tantas clases de arte como elases de metáforas. Esta noción, que apareció en el siglo XVII, fue obra del manierismo literario, especialmente de Emanuel Tesauro. Se trataba de una idea original que podía haber competido quizás con la Gran Teoría de un modo más efectivo que cualquier otra.

6. LA CRISIS DE LA GRAN TEORIA

Aunque la Gran Teoría fue la concepción de belleza que imperó durante dos mil años, no resultaba extraño que se hicieran reservas al respecto. Se le criticaba el principio central, según el cual la belleza consiste en la proporeión y disposición armónicas, o aquellas doctrinas asociadas, como por ejemplo la objetividad, racionalidad o el carácter numérico de la belleza, sus bases metafísicas, o el lugar que ocupa en la cumbre de la jerarquía de valores. Casi todas estas reservas se llevaron a cabo por primera vez en los tiempos antiguos; durante el siglo XVIII, se habían hecho frecuentes y lo suficientemente mordaces como para provocar una crisis.

¿Cómo sucedió esto? Básicamente porque los gustos habían cambiado. El arte y la literatura del barroco tardío y más tarde el romántico, habían hecho su aparición y habían ganado partidarios. Ambas diferían completamente del arte clásico. Pero el arte clásico había elaborado la base de la Gran Teoría, que dejó de ser pertinente porque era difícil de reconciliar con las corrientes del momento. Los defectos que no habían sido observados anteriormente comenzaron a aparecer.

A. Las causas de la crisis deben buscarse tanto en la filosofía como en el arte, en el empirismo de los filósofos y en el romanticismo de los artistas de la época. La misma tendencia se desarrolló en otros países, pero se concentró especialmente en Inglaterra (entre los psicólogos y periodistas filosóficamente orientados) y en Alemania (entre los filósofos y escritores prerrománticos). Los escritores ingleses, encabezados por Addison, pensaban que habían sido los primeiros en derrocar el antiguo concepto de belleza, obteniendo así algo totalmente nuevo. En esto se equivocaban, porque tenian predecesores. La innovación que ellos estaban llevando a cabo puede reducirse

a tres puntos esenciales. Primero, las críticas que hacían los filósofos se estaban aceptando por periodistas como Addison, obteniendo así una audiencia más amplia de un modo más efectivo. Segundo, los filósofos estaban superando ahora la aversión que sentían contra el estudio de fenómenos subjetivos. Y tercero, las investigaciones psicológicas acerca de la reacción del hombre hacia la belleza se estaban realizando ahora de un modo más o menos continuo. La Inglaterra del siglo XVIII produjo en cada generación obras notables en este campo: Addison, en 1712, Hutcheson, en 1725, Hume, en 1739, Burke, en 1756, Gerard, en 1759, Home, en 1762, Alison, en 1790, Smith, en 1796, y Payne Knight, en 1805.

La belleza, decían estos escritores, no consistía en ningún tipo especial de proporción o disposición de sus partes —como demostraba la experiencia cotidiana. Los románticos llegaron incluso más lejos, afirmando que la belleza consiste realmente en la ausencia de regularidad, en la vitalidad, lo pintoresco y la plenitud, así como en la expresión de las emociones, que tienen poco que ver con la proporción. Las actitudes que se tenían hacia la belleza no cambiaron tanto sino que se invirtieron; la Gran Teoría parecía estar ahora peleada con el arte y la experiencia.

B. Estos críticos del siglo XVIII pueden dividirse en dos grupos. El primer grupo defendía que la belleza es algo tan evasivo que teorizar sobre ella resulta un sin-sentido. La frase de Petrarca *non so ché*, especialmente en su versión francesa *je ne sais quoi*, estaba ahora en boca de muchos e incluía a filósofos como Leibniz y Montesquieu.

El segundo grupo de críticos, que fue posterior, más numeroso e influyente que el primero, especialmente en Gran Bretaña, atacó el concepto objetivista de la belleza que había constituido durante siglos la base de todo pensamiento sobre el tema. La belleza, afirmaban, es simplemente una impresión subjetiva. «La palabra belleza se considera que es la idea que surge en nosotros», escribía Hutcheson. Y de nuevo: «La belleza... denota realmente la percepción de una mente.» Hume afirmaba algo parecido: «La belleza no es ninguna cualidad de las cosas en sí mismas. Existe en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente.» Y Home: «La misma concepción de la belleza hace referencia a un perceptor.» Las proporciones tienen que medirse, mientras que la belleza es algo que sentimos directa y espontáneamente sin hacer ningún tipo de cálculos.

C. Antes de todo esto, muchos críticos moderados como Hutcheson (y antes de él, Perrault) sólo habían afirmado que no toda belleza es objetiva, que existe tanto una belleza intrínseca (original), como una belleza relativa (comparativa), o (como había dicho Crou-



14. *La Filosofía y las Artes Liberales*, grabado en madera del primer libro impreso de G. Reisch, *Margarita Philosophica*, 1504. Biblioteca de la Universidad de Varsovia.

saz) una belleza natural y otra convencional. Pero a partir más o menos de mediados de siglo en adelante, la actitud predominante fue haciéndose cada vez más radical: toda belleza, se proclamaba ahora, es subjetiva, relativa y una cuestión de convención. Cualquier cosa puede sentirse como bella, afirmaba Alison: «La belleza de las formas surge totalmente de las asociaciones que nosotros elaboramos con ellas.» Payne Knight escribía que la belleza de las propor-

ciones «depende totalmente de la asociación de ideas». Las cosas que son consideradas bellas no son recíprocamente iguales; sería inútil buscar un rasgo que fuera común a todas ellas. Todo objeto puede ser bello o feo según las asociaciones de cada cual, y éstas varían de individuo a individuo. No puede existir, por tanto, ninguna teoría general de la belleza; como mucho puede concebirse una teoría general de la experimentación de la belleza. Hasta ahora, la tarea central había consistido en averiguar qué propiedades del objeto determinan la belleza; ahora se convertía en una búsqueda de ciertas propiedades de la mente del sujeto. La teoría clásica había atribuido la habilidad para discernir la belleza a la razón (o a la vista y al oído) simplemente; los escritores del siglo XVIII la atribuyeron a la imaginación (Addison), al gusto (Gerard), o postularon alternativamente un «sentido de la belleza» que era especial y distinto. Los nuevos conceptos —imaginación, gusto y sentido de belleza— eran hostiles al racionalismo de la Gran Teoría.

7. OTRAS TEORIAS DEL SIGLO XVIII

A. Formular distinciones ha sido siempre un medio útil para solucionar diferencias y conservar conceptos; y así sucedió con el concepto de belleza. El proceso de fragmentación conceptual había sido iniciado por los antiguos; Sócrates había diferenciado la belleza en sí misma de la belleza que tiene un objetivo; Platón, la belleza de las cosas reales de la de las líneas abstractas; los estoicos, la belleza física y espiritual; Cicerón, la *dignitas* y la *venustas*.

En siglos posteriores, se formularon muchas otras distinciones; a continuación se indican algunos ejemplos: la distinción que hace Isidoro de Sevilla entre la belleza del alma (*decus*) y la del cuerpo (*decor*); la distinción de Robert Grosseteste entre la belleza *in numero* y la belleza *in grazia*; la distinción de Vitelo (y Alhazen) entre la belleza *ex comprehensione simplici* y la belleza que se fundamenta en la familiaridad (*consuetudo fecit pulchritudinem*); la distinción del Renacimiento entre *bellezza* y *grazia*; la distinción manierista entre la propia belleza y la sutileza; y la distinción barroca (de Dominique Bouhours) entre la sublimidad y el refinamiento (*agrément*).

Hacia finales del siglo XVII, el ritmo de desarrollo comenzó a acelerarse: *beauté arbitraire* y *beauté convaincante*, de Claude Perrault; belleza esencial y natural, de André, y su *le grand* y *le gracieux*; la distinción de Crousaz entre la belleza que reconocemos como tal y la belleza que nos proporciona placer; y la distinción que propuso el clasicista Testelin entre la belleza de la utilidad, conveniencia, rareza y novedad. Entre las distinciones que se hicieron en el siglo XVIII,

debe mencionarse el análisis que hace Sulzer de la belleza como elegante (*ahnmutig*), espléndida (*prächtig*) y apasionada (*feuerig*), o la célebre propuesta de Schiller de dividir la belleza en naif y sentimental.

Goethe compiló en cierta ocasión (aunque sin pretender que fuera completa) una lista de las variedades de la belleza y de sus virtudes aliadas.

Entre las distinciones de la belleza que se propusieron durante el siglo XVIII, dos fueron de una importancia básica. La primera fue la distinción que hizo Hutcheson entre belleza esencial y relativa. La segunda fue también de origen británico, pero recibió de Kant su formulación clásica: belleza libre (*freie Schönheit, pulchritudo vaga*) y belleza adherente (*anhängende Schönheit, pulchritudo adhaerens*); la belleza adherente presupone algún concepto de lo que debería ser el objeto, mientras que la belleza libre no.

Estas distinciones intentaban diferenciar el concepto de belleza, otras indicar las propiedades afines pero distintas. Y, efectivamente, en el siglo XVIII otros dos valores comenzaron a rivalizar con la belleza: *lo pintoresco* y *lo sublime*. Este último concepto no había sido descubierto en el siglo XVIII (cfr. el antiguo tratado *Sobre lo Sublime* escrito por Pseudo-Longino); sino que sólo a partir de entonces comenzó a ocupar un lugar central en el pensamiento estético. Para algunos, Home por ejemplo, se trataba sólo de una variedad de la belleza. Pero para la mayoría, comenzando con Addison e incluyendo a Burke y a Kant, lo sublime era una virtud independiente y distinta. Algunos estetas del siglo XVIII consideraban que era incluso superior a la belleza. Esto significaba otro duro golpe para el concepto de belleza tradicional: según la opinión de algunos historiadores fue, de hecho, el golpe definitivo.

B. Era normal, entonces, que los estetas del siglo XVIII abandonasen cualquier teoría general de la belleza, o aceptasen sólo una explicación psicológica de la experiencia estética. Sin embargo, la Gran Teoría podía tener aún algunos partidarios. Filósofos y hombres de letras se habían vuelto en su totalidad contra ella; pero entre los artistas, especialmente los artistas-teóricos (que abundaban en esta época), continuó ejerciendo su influencia. «*Les règles de l'art sont fondées sur la raison*», escribía el teórico de arquitectura Lepautre. «*On doit asservir les ordres d'architecture aux lois de la raison*», escribía otro, Frézier. «*Toute invention... dont on ne saurait rendre une raison*», afirmaba Laugier, «*eut-elle les plus grands approbateurs, est une invention mauvaise et qu'il faut prescrire*». Y en otra ocasión: «*Il convient au succès de l'architecture de n'y rien souffrir qui ne soit fondé en principe*». En otros países se expresaban sentimientos parecidos. En Alemania, se libraba una polémica entre dos famosos arqui-

tectos de la época, Krubsatius y Pöppelman. Krubsatius criticaba del modo más peyorativo los edificios de su adversario: sus formas «no tenían justificación» (*unbegründet*).

Este enfoque no se limitó a los artistas. Sulzer, enciclopedista de las artes, definía tradicionalmente la belleza como *ordo et mensura*. Este revival del interés por el clasicismo y el período clásico hizo que se fortaleciera el culto a la razón, la medida y la proporción, tanto entre artistas como entre teóricos.

C. Otras teorías de la belleza.

1. La noción de la belleza como perfección tuvo partidarios en Alemania. Christian Wolff la definió en estos términos, siguiendo una sugerencia de Leibniz; uno de los alumnos de Wolff, Baumgarten, defendió también esta misma idea. Wolff concibió una formulación concisa para su idea: la belleza, decía, es la perfección de la cognición sensorial (*perfectio cognitionis sensitivae*). Esta vinculación de belleza y perfección siguió manteniéndose hasta finales del siglo, y no sólo en la escuela de Wolff. El filósofo Mendelssohn caracterizaba la belleza como «la representación confusa de la perfección» (*undeutliches Bild der Vollkommenheit*); el pintor Mengs la denominó como «la idea visible de la perfección» (*sichtbare Idee der Vollkommenheit*); mientras que el erudito Sulzer escribía que «únicamente las mentes débiles no se dan cuenta que en la naturaleza todo aspira a la perfección (*auf Vollkommenheit... abzielt*)». Por otra parte, en la *Critica del Juicio* de Kant el capítulo 15 lleva por título «El juicio del gusto es completamente independiente del concepto de perfección». Para los estetas del siglo XIX, la noción de perfección parecía ya una idea anticuada.

2. La expresión «teoría de la belleza» adquirió más fuerza con el enfoque del romanticismo. Condillac afirmaba que «*l'idée qui prédomine est celle de l'expression*». La expresión se extendió más tarde a Inglaterra. En 1790, Alison atribuía la belleza de los sonidos y colores, así como de las palabras poéticas, a la expresión de los sentimientos. «La belleza de los sonidos surge de las cualidades que expresan.» Y: «Ningún color es de hecho bello, sino únicamente aquellos que expresan unas cualidades agradables o interesantes.» La poesía ocupa el lugar superior entre las artes precisamente porque «puede expresar toda cualidad». La conclusión de todo esto es que «lo bello y lo sublime... han de atribuirse finalmente a que expresan el espíritu».

3. La concepción idealista de la belleza tuvo todavía otro importante portavoz. Winckelmann describía el concepto de belleza como si fuera «por decirlo así un espíritu destilado de materia».

Idealische Schönheit, o belleza ideal, era una forma, aunque no la forma de ningún objeto existente. Se manifestaba en la naturaleza sólo parcialmente (*stückweise*), pero se realizaba en el arte, especialmente en el arte de los antiguos.

8. DESPUES DE LA CRISIS

Después de la crisis de la época de la Ilustración sucedió algo bastante sorprendente: las teorías generales de la belleza comenzaron a surgir de nuevo.

En la primera parte del siglo XIX la antigua teoría, con un nuevo aspecto —la belleza es una manifestación de la idea— ejercía ahora la mayor atracción, gracias a Hegel especialmente que escribió lo siguiente: «La belleza es la idea absoluta en su apariencia sensorial.» De Alemania la teoría se extendió a otros países. «*Por qu'un objet soit beau*», decía Cousin, «*il doit exprimer une idée*».

La Gran Teoría reapareció también. Era algo normal especialmente en Alemania, donde a principios del siglo XIX Herbart desarrolló un sistema de estética basado en el concepto de forma, sistema que posteriormente se desarrolló por sus discípulos Zimmermann y (haciendo especial referencia a la música) Hanslick. La novedad de este sistema era en su mayor parte la terminología, es decir, empleaba la palabra *forma* allí donde la Gran Teoría había utilizado *proporción*. Fue una teoría influyente, pero su autoridad, como la de Hegel, empezó a disminuir a mediados del siglo.

Al llegar a este punto, tuvo lugar un desarrollo bastante singular: se perdió el interés por el concepto de belleza, y aumentó en su lugar el interés por la estética. Pero la atención no se dirigía ahora hacia la belleza, sino hacia el arte y la experiencia estética. Existían ahora más teorías estéticas que en ningún tiempo anterior; pero no eran ya teorías sobre la naturaleza de la belleza. Concentrándose en la *experiencia estética*, estas teorías se basaron de un modo diverso en la empatía (Vischer y más tarde Lipps), en la ilusión consciente (K. Lange), en el funcionamiento de la mente (Guyau, Gross), en las emociones singulares (von Hartmann), y en la expresión (Croce). La teoría hedonista de la belleza reapareció también de un modo radical. La teoría estética de la contemplación basada en los escritos de Schopenhauer se desarrolló también; esta teoría había sido reconocida efectivamente durante siglos sin haberse formulado o elaborado nunca. Las teorías estéticas proliferaron, pero se trataba de teorías de la belleza que lo eran sólo por implicación indirecta.

9. SEGUNDA CRISIS

El siglo XIX había iniciado el ataque del concepto de belleza como tal. D. Stewart había subrayado la ambigüedad e imprecisión del concepto; Gerard había afirmado que la belleza no tiene ningunos referentes particulares, sino que acepta las cosas más diversas que resultan agradables; Payne Knight la había descrito como aquello que sólo sirve como modo de expresar una aprobación.

El gran acontecimiento de la estética del siglo XVIII había sido la afirmación de Kant de que todos los juicios sobre la belleza son juicios individuales. Si algo es bello o no se decide en relación con cada objeto de una forma aislada, y no se deduce de ningún tipo de proposiciones generales. Esta decisión no implica ningún silogismo del tipo: la cualidad Q determina si un objeto es bello o no; el objeto O tiene la cualidad Q; luego el objeto O es bello. Su modo de operar no es ése, porque no existen algunas premisas verdaderas del tipo «la cualidad Q determina si un objeto es bello». Todas las proposiciones generales concernientes a la belleza son simplemente generalizaciones inductivas que se basan en enunciados individuales.

Mientras que el siglo XIX hizo poco uso de estas críticas, y continuó buscando una teoría general de la belleza, se le dejó al siglo XX que formulara las conclusiones que sugerían las críticas que se llevaron a cabo durante el siglo XVIII. Y fueron los artistas y los críticos quienes lo hicieron. La belleza, se afirmaba ahora, es un concepto tan imperfecto que constituye una base inadecuada para cualquier teoría. No es ésta el objetivo más importante del arte. Es más importante que una obra de arte produzca un choque en la gente que el que los deleite con su belleza, o incluso con su fealdad. «Actualmente, nos gusta tanto la fealdad como la belleza», escribía Apollinaire. Comenzó a dudarse de la justificación que vinculaba el arte con la belleza como se había venido haciendo de un modo universal desde el Renacimiento. Según Herbert Read, identificar arte y belleza es algo que existe en el fondo de todas las dificultades que surgen a la hora de apreciar el arte. El arte no es necesariamente bello; y esto no es algo que pueda decirse muy a menudo.

La idea de que la belleza había sido supravalorada fue expresada vigorosamente en la obra *Cakes and Ale* (XI) de Somerset Maugham:

«Yo no sé si a los demás les pasa lo que a mí, pero yo sé que no puedo contemplar la belleza durante mucho tiempo. Creo que ningún poeta enunció nada más falso que Keats cuando escribió la primera línea de su *Endymion*. Cuando la belleza me ha encantado con la magia de su sensación, mi mente desvaría rápidamente; escucho con incredulidad a las personas que me dicen que pueden observar extasiados durante horas un paisaje o un cuadro. La belleza es un éxtasis; es algo tan simple como el hambre. No hay nada que decir realmente sobre ella. Es como el perfume de una rosa: se huele y eso es todo; esa es la razón por la que la crítica del arte, exceptuando aquello que no

se refiere a la belleza, y por lo tanto al arte, es una pesadez. Todo lo que los críticos pueden decirte respecto al *Entierro de Cristo* de Tiziano, uno de los cuadros con más belleza pura que quizás hay en el mundo, es que vayas a verlo. El resto no es nada más que historia, o biografía. Pero la gente añade otras cualidades a la belleza —sublimidad, interés humano, ternura, amor— porque la belleza no les contenta. La belleza es perfecta, y la perfección (como la naturaleza) nos atrae, pero no por mucho tiempo... Nadie ha podido explicar nunca por qué el templo dórico de Paestum es más bello que un vaso de cerveza fría, excepto argumentando que no tiene nada que ver con la belleza. La belleza es una aliada ciega. Es como la cima de una montaña que una vez alcanzada no conduce a ningún sitio. Esa es la razón por la que a fin de cuentas nos extasiamos más con El Greco que con Tiziano, con el logro incompleto de Shakespeare que con el éxito de Racine... La belleza es aquello que satisface el instinto estético: la belleza es un poco aburrida.

Este pasaje contiene dos proposiciones: una que concierne al fenómeno de la belleza, y otra que concierne al concepto. La primera afirma que el fenómeno no es tan atractivo como se ha mantenido tradicionalmente. La segunda afirma que la belleza es algo indefinible que no puede analizarse ni explicarse. Ninguna proposición es, desde luego, algo peculiar de Maugham. Muchos artistas del siglo XX han adoptado la primera de ellas, y muchos teóricos la segunda.

Los estetas, a menudo sin conciencia de su genealogía intelectual, adoptaron las ideas de Stewart, Gérard y Payne Knight y las reformularon. Una versión mantenía que el concepto de belleza es simple y no susceptible de posterior elaboración; otra, que es ambiguo y fluido, pudiendo significar cualquier cosa que se deseé, no pudiéndose, por tanto, utilizar adecuadamente de un modo científico. No es posible construir ninguna teoría de la belleza, y mucho menos una que tenga un ámbito tan amplio como la Gran Teoría. Después de mantenerse durante más de un milenio, el declive había llegado.

El siglo XX, aunque ha criticado el concepto de belleza, ha intentado mejorarlo, reducir su mutabilidad, hacerlo más operable. La tarea más importante ahora podría ser desarrollar algún tipo de subdivisión que distribuyese su enorme carga semántica. Los esfuerzos que se hicieron en los siglos XVII y XVIII para separar la gracia y la sutileza, lo sublime y lo pintoresco, etc., apuntaban esencialmente en la misma dirección. Y en nuestra época se han hecho esfuerzos parecidos.

El concepto de belleza no es, sin embargo, fácil de mejorar. Efectivamente, vemos que se utiliza rara vez en los escritos que en el siglo XX se han hecho sobre estética. Su lugar lo ha ocupado otra palabra que tiene una carga menos ambigua (es sorprendente que sea la palabra «estética»)—aunque ella a su vez, ocupando el lugar de la belleza, adquiera algunas de las mismas dificultades.

La palabra y el concepto de «belleza» se han conservado, sin embargo, en el habla coloquial; se emplean más bien en la práctica

que en la teoría. Uno de los conceptos centrales de la historia de la cultura europea y la filosofía han sido reducidos, por lo tanto, a una mera expresión coloquial. El concepto de belleza no se ha mantenido más tiempo que la Gran Teoría en la historia de la estética europea.

10. EN CONCLUSION

Por consiguiente, ¿adónde llevó la teoría europea de la belleza durante el curso de dos mil años?, ¿cuál fue la dirección que tomó su evolución?

A. En primer lugar, se produjo la transición *de un amplio concepto de belleza a un concepto puramente estético*. El amplio concepto que comprendía también la belleza moral, se mantuvo hasta el fin de la antigüedad en la corriente platónica; sin embargo, para los sofistas, aristotélicos y estoicos, la belleza se convirtió en su mayor parte en una belleza exclusivamente estética. Los escolásticos utilizaron también un concepto limitado («las cosas bellas son aquellas agradables de percibir»). También los humanistas del Renacimiento («una cosa bella es la que los ojos experimentan perfectamente»). También Descartes: «*Le mot beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue.*» El escritor del Renacimiento Agostino Nifo (Niphus, 1530) afirmaba que la belleza del alma es una metáfora (su modo de razonar era el siguiente: la belleza es aquello que produce deseo; por consiguiente, sólo puede tratarse de una propiedad de los cuerpos). Desde luego, el concepto antiguo que era más amplio se mantuvo durante mucho tiempo junto al nuevo: se mantuvo sobre todo en aquellos que se inspiraron en Platón. Dante escribió: «Porque de un modo imprudente y loco piensa él que los sentidos destruyen la belleza.» El acto final del proceso realizado para delimitar el concepto fue segregar, en el siglo XVIII, la sublimidad de la belleza: todo tipo de belleza que difería de la estética se incluyó en el concepto de lo sublime.

B. La transición *del concepto general de belleza al concepto de belleza clásica*. El concepto, confinado a un ámbito estético, se trataba aún de un concepto amplio: incluía tanto la belleza del arte clásico como la de cualquier otro tipo. La Gran Teoría de la belleza había sido elaborada tomando como modelo el arte clásico; pero los maestros del barroco pensaban que su arte se adecuaba después de todo a la teoría y no buscaron otra. Por el siglo XVIII, las cosas eran diferentes: las decoraciones rococó correspondían más bien al adjetivo «elegante», los paisajes prerrománticos al adjetivo «pintoresco», la literatura prerromántica al adjetivo «sublime». El adjetivo «bello» quedó sólo para las obras clásicas.



15. *El Templo de las Musas*, portada del libro de M. de Marolles, *Tableaux du Temple des Muses*, París, 1655. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

El filósofo del siglo XVII Hobbes (*Leviathan*, 1656, II, 6) pensaba que la lengua inglesa no tenía ningún término que fuera tan general como lo fuera «*pulchrum*» en el latín antiguo, solamente poseía numerosos términos particulares: *fair*, *handsome*, *gallant*, *honourable*, *comely*, *amiable* y *beautiful**. siendo este último uno de los muchos términos particulares que no incluye a los demás, sin ser más general que los otros. La lista de los términos estéticos particulares que compuso Hobbes se multiplicó en el siglo XVIII con términos como: *pintoresco*, *distinto*, *exquisito*, *sorprendente*, y otros más**. La belleza clásica constituía más bien una pequeña parte de la belleza en su sentido más amplio, una parte que era todavía lo suficientemente importante como para figurar como *pars pro toto*.

C. *De la belleza del mundo a la belleza del arte.* Según los antiguos griegos, la belleza era un atributo del mundo natural: estaban totalmente sorprendidos por su perfección, por su belleza. El mundo es bello, y el trabajo manual del hombre debe, puede y debería ser bello. La econvicción referente a la belleza del mundo («*pankalia*») fue expresada no sólo por los primeros griegos, sino también por los últimos y por los romanos. Plutarco escribió lo siguiente (*Placita philosophorum* 879 c): «El mundo es bello, eso es evidente por su forma, color, tamaño y por el gran número de estrellas que lo rodean.» Y Cicerón (*De or.* III 45. 179): «El mundo posee tanta belleza que es imposible pensar que exista algo que pueda ser más bello.»

Esta idea persistió durante la Edad Media: Una prueba de ello fue la creencia de Agustín de que el mundo es el más bello poema. La belleza del mundo fue alabada igualmente por los padres del este, especialmente por Basilio, más tarde por los eruditos carolingios (Juan Escoto Erigena); por los victorinos del siglo XII y por los escolásticos del XIII.

Los hombres de los tiempos modernos estaban igualmente convencidos de la belleza del mundo; empezando por Alberti, quien escribió (*De re aed.* VI 2) que «la naturaleza reparte incesantemente y con extravagancia una abundancia de belleza», pasando por Montaigne, quien viajando por Italia prefería contemplar paisajes de la naturaleza más bien que obras de arte, hasta Bernini, quien pensaba que la naturaleza otorga a las cosas «toda la belleza que requieren» (en la *Vita di Bernini* de F. Baldinucci, 1682). Del mismo modo, en los tratados de estética de la Ilustración se habla más de la naturaleza bella que del arte bello. Sin embargo, los síntomas del cambio de opinión habían comenzado a surgir ya en la antigüedad.

* Reproduzco a continuación la traducción de estos términos: *hermoso*, *apuesto*, *galante*, *honorable*, *atractivo*, *amable* y *bello*. (N. del T.)

** En inglés, *picturesque*, *distinctive*, *exquisite*, *striking*. (N. del T.)

Para conocedores tales como Filóstrato y Calistrato, la belleza del arte ocupaba el lugar de honor. Posteriormente, el arte cobró mucha importancia en la estética de Agustín. Tomás (*Summa Theol.*, I q. 39 a 8) percibía en el arte una belleza que no está presente en la naturaleza: «Decimos que un cuadro es bello si hace que una cosa sea perfecta, aunque la cosa en sí misma sea fea». En tiempos modernos, la situación de la belleza artística aumentó gradualmente. Una idea típica del siglo XIX era que existe una *belleza doble*: una belleza de la naturaleza, y una belleza del arte. Estas tienen orígenes distintos y formas diferentes. En nuestro siglo se ha dado un paso más: la belleza reside sólo en el arte. Fue Clive Bell (*Art*, 1914) quien expresó esta idea: la belleza es la *forma significante*, y el significado se confiere a las formas del artista; las formas de la naturaleza no lo tienen.

D. *De la belleza aprehendida por la razón a la belleza aprehendida por el instinto.* Durante siglos se pensó que las obras de arte son bellas sólo porque se corresponden con reglas, y que únicamente la razón puede aprehender su belleza. Los clásicos trataron poco este tema, porque se habla poco de lo que parece que es evidente.

Los neoclásicos dicen más al respecto, deseosos de conservar después de dos milenios un viejo concepto que estaba por entonces en peligro. Pero fue propuesta otra tesis, en particular por Leibniz: «No podemos conocer racionalmente la belleza. Lo que no significa, sin embargo, que no podamos conocerla en absoluto. Se basa en el gusto. Eso aclara lo referente a si una cosa dada es o no bella, aunque no pueda explicarse por qué lo es. Algo parecido sucede con el instinto.» En la teoría de la belleza del siglo XVIII, el gusto, junto con la imaginación, ha tomado el lugar de la razón: el gusto reconoce la belleza, y la imaginación la crea. El siglo XIX elaboró una solución de compromiso: el gusto y la imaginación sirven a la belleza exactamente igual que lo hace el pensamiento racional. Puede suponerse que esta solución puede utilizarse también en nuestros tiempos.

E. *De una aprehensión objetiva a una aprehensión subjetiva de la belleza.* Esta transformación ha sido ya discutida, pero debe mencionarse también en el resumen. La aprehensión objetiva tuvo un largo reinado, aunque en numerosas ocasiones —a partir de los sofistas— el subjetivismo estético se dejaría oír. Este último predominó sólo en tiempos modernos. No obstante, esto sucedió un poco antes de lo que se estaba acostumbrado; de hecho en una fecha tan temprana como el siglo XVII, y para ser precisos, entre los filósofos. Descartes fue aquí de nuevo quien inició el proceso: pero su idea fue compartida por Pascal, Spinoza y Hobbes. Críticos y artistas seguían siendo todavía fieles al objetivismo. Sin embargo, desde principios del siglo XVIII, la transformación fue total. En ese siglo, el primer representante del nuevo curso que tomaron las cosas fue el ensayista Joseph Addison, más tarde

lo fue el filósofo más radical David Hume; Edmund Burke, esteta típico e influyente del siglo XVIII, le dio al subjetivismo un aspecto moderado. Y a finales del siglo Immanuel Kant, aunque aceptó el principio del subjetivismo, no obstante lo limitó: concretamente, afirmó que los juicios referentes a la belleza, aunque subjetivos, pueden aspirar a la universalidad. A partir de ahora puede decirse que la mayoría de los estetas aunque adoptan en principio una postura subjetivista respecto a la belleza, intentan descubrir no obstante sus elementos objetivos y universales.

F. *De la grandeza a la caída de la belleza.* La grandeza de la belleza duró mucho tiempo, hasta el siglo XVIII —pero no más. En esa época, la fe en la idea se tambaleó, aunque el gusto por las cosas bellas y la capacidad de producirlas no disminuyó. Las causas fueron varias: primero, la belleza perdió algo de su grandeza al interpretarse de un modo subjetivo; después, perdió parte de su terreno cuando la sutileza, lo pintoresco y la sublimidad se separaron de la belleza; y finalmente, la belleza se había asociado durante siglos con las formas del clasicismo, mientras que en el siglo XVIII estas formas perdieron parte de su atractivo en favor de las formas románticas. Friedrich von Schlegel (en *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797) escribió: «El principio del arte contemporáneo no es lo bello, sino lo característico, lo interesante y lo filosófico.» (*Nicht das Schöne ist das Prinzip der modernen Kunst sondern das Charakteristische, das Interessante und das Philosophische*). Tal idea ha resurgido con toda su fuerza en nuestros tiempos. Herbert Read (*El Significado del Arte*) afirmaba que todas las dificultades que existen en la valoración del arte surgen de su identificación con la belleza. Hasta A. Polin se atrevió a decir sarcásticamente: «*Rien n'est beau que le laid.*» («Sólo lo feo es bello.») La belleza se ha separado e incluso ha desaparecido de la teoría estética contemporánea, según J. Stolnitz (*Beauty*, 1961, p. 185).

Puede decirse que la teoría de la belleza ha tomado forma gradualmente a través de la historia. En realidad, esto sucedió de otro modo: se formuló antes, y su historia posterior fue más bien de crítica, de limitación, de corrección.

¿Qué acontecimientos han constituido momentos cruciales de esa historia? No las grandes definiciones, como las de Aristóteles o Aquino: ellos no configuraron la idea de belleza, sino que simplemente formularon de un modo conciso una idea que ya estaba configurada. Esa idea fue configurada más bien por la Gran Teoría y, en cierto modo, por la idea platónica de belleza. Por supuesto, esa idea se trató de una construcción ficticia —y la Gran Teoría una simplificación—; no obstante, durante dos milenios creó un marco de pensamiento vigoroso y conveniente de la belleza.

1. Un momento crucial fue la crítica que Plotino hizo de la Gran

Teoría proponiendo la tesis de que, además de la proporción, existe un segundo factor en la belleza. El desarrollo que hizo Pseudo-Dionisio de esta tesis, y la renovación que Agustín realizó de la Gran Teoría, decidieron el destino de la estética en la Edad Media.

2. La gran fecha siguiente fue la aproximación que existió, durante el Renacimiento, de dos conceptos: belleza y arte, que hasta entonces habían estado separados. A partir de entonces y durante muchos siglos, el sistema de conceptos estéticos iba a tener una doble meta: si fuera la del arte, sería entonces el arte de la belleza; si fuera la de la belleza, sería entonces la belleza del arte.

3. Un momento crucial posterior fue la transición de la concepción objetiva de la belleza a la subjetiva. Un historiador americano piensa que ésta comienza con Shaftesbury y la sitúa en el siglo XVIII; «todo el siglo», afirma, «es una revolución copernicana en Estética». Sin embargo, la idea de la subjetividad de la belleza se había formado ya a principios del siglo XVIII; fueron los filósofos más importantes de ese siglo quienes hicieron esa revolución; el siglo XVIII se limitó simplemente a propagarla.

4. Sin embargo, durante este siglo tuvo lugar efectivamente otro cambio: el cambio de los gustos clásicos a los románticos; de una belleza basada en reglas a una belleza basada en la libertad, de una belleza que produce agrado a otra belleza que produce una fuerte emoción. Este cambio contribuyó a que se tambalease la Gran Teoría, pero no produjo otra teoría diferente de la misma categoría.

5. Un segundo cambio se produjo durante el siglo XVIII, fue un cambio formal, pero importante: entonces fue cuando surgió el concepto de una ciencia de la belleza diferente (Alexander Baumgarten, 1750), y poco después la idea de que esta ciencia —«la estética»— constituye, junto con las ciencias teóricas y prácticas, una tercera gran división de la filosofía (Kant, 1790).

6. Otro momento crucial de las ideas sobre la belleza es el que estamos viviendo hoy día.

Capítulo quinto

La belleza: historia de la categoría

Pulchritudo multiplex est.
Giordano Bruno

1. LAS VARIEDADES DE LA BELLEZA

A. La belleza tiene un carácter diverso: los objetos bellos comprenden las obras de arte, los paisajes de la naturaleza, los cuerpos bellos y las voces y los pensamientos bellos. Y puede suponerse que no sólo existen diversos objetos bellos en el mundo, sino que incluso su belleza es de diversos tipos. Los eruditos distinguen entre la belleza de la naturaleza y la belleza diferente del arte, la belleza musical y la belleza de las artes visuales, la belleza de las formas reales y la belleza de las formas abstractas, la propia belleza de los objetos y la belleza diferente que se obtiene de sus asociaciones. Sin embargo, en la historia de la estética se han hecho en resumidas cuentas pocas *divisiones* de la belleza. Cuando Charles Perrault distinguió en el siglo XVIII entre belleza necesaria y contingente, cuando Henry Home (Lord Kames) separó en el siglo XVIII la belleza relativa de la absoluta, y cuando Gustav Theodor Fechner dividió la belleza en el siglo XIX en belleza propiamente dicha y belleza asociada, se trataba siempre de la misma división, pero bajo nombres diferentes. En resumidas cuentas, la historia de la estética nos ha transmitido considerablemente pocos intentos de clasificar la belleza en comparación con lo sucedido respecto a las clasificaciones de las artes.

B. Sin embargo, en la historia de la estética puede observarse una gran variedad de belleza que no ha sido incluida en ninguna clasificación regular. La agudeza, la gracia y la elegancia pueden servir como ejemplo de estas *variedades*. La diferencia que existe entre estas vagas variedades de belleza y la clasificación regular de la belleza puede aclararse aún más comparándola con los colores.

Además, disponemos de una serie de divisiones regulares de los colores de acuerdo con un principio dado: una división en siete colores del arco iris, divisiones en colores puros y mixtos, simples y complejos, saturados y no-saturados. Además, disponemos de colores individuales, como por ejemplo el escarlata, púrpura, carmesí y coral, imposibles de reunir en un sistema y, habiendo hecho tal cosa, abarcar todo el universo de los colores.

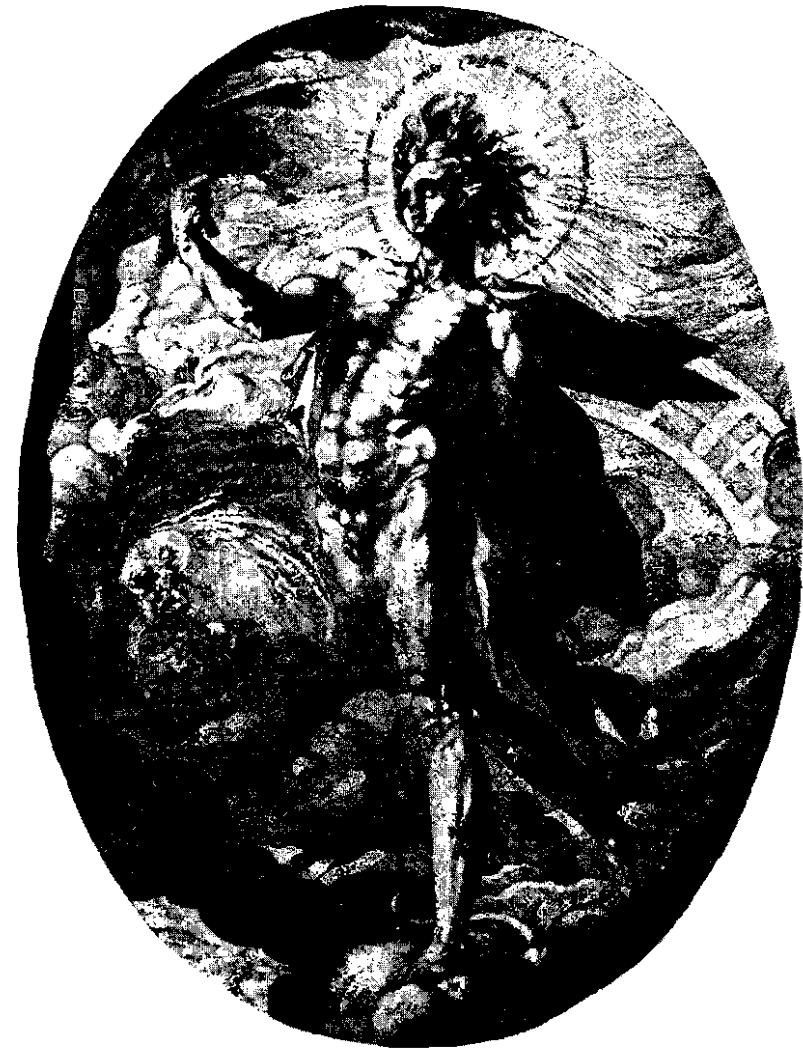
Algo parecido sucede con la belleza: utilizamos sus divisiones, p. ej. sensual y mental, pero separamos también sus variedades, p. ej. la gracia o la agudeza, que no resultan de dividir la belleza y no ocupan un lugar fijo en sus divisiones. Por tanto, es menos apropiado denominar la gracia o agudeza como clases de belleza que como variedades de la belleza. A veces se las denomina también como *cualidades* de la belleza, o cualidades estéticas.

Se han hecho muchos intentos de clasificar estas variedades de la belleza. Una lista de una perfección excepcional puede encontrarse en Goethe¹. Entre otras variedades nombra las siguientes: profundidad, invención, plasticidad, sublimidad, individualidad, espiritualidad, nobleza, sensibilidad, gusto, aptitud, conveniencia, potencia, elegancia, cortesía, plenitud, riqueza, ardor, encanto, gracia, *glamour*, destreza, luminosidad, vitalidad, delicadeza, esplendor, sofisticación, estilo, ritmo, armonía, pureza, corrección, elegancia, perfección. Se trata de una gran lista, pero es difícil que sea exhaustiva, aunque sólo sea porque pasa por alto la dignidad, diferencia, monumentalidad, exuberancia, poesía y naturalidad. Quizás la tarea sea imposible de realizar de una forma completa y precisa, porque se trata de una tarea doble: la enumeración de las cualidades de las cosas; y la enumeración de las expresiones lingüísticas que denotan esas cualidades, pues las expresiones no son paralelas en todas las lenguas.

Los intentos de catalogar las variedades de la belleza no han cesado en nuestra propia época. Citemos como ejemplo el inventario propuesto por F. Sibley (*Aesthetic Concepts*, 1959), que dice así: lo bello, bonito, gracioso, exquisito, elegante, agudo, delicado, apuesto, atractivo, trágico, dinámico, poderoso, vívido, unificado, equilibrado, integrado. En Polonia se conoce muy bien la extensa y nítida lista elaborada por Roman Ingarden en su *Przeżycie-dzieło-wartość* (Experiencia-Obras-Valor), 1966. El esteta californiano Karl Aschenbrenner está preparando una extensa obra sobre este tema.

Cada una de las cualidades estéticas que se han mencionado aquí contribuye a la belleza de las cosas: contribuye, pero no la garantiza, porque otras cualidades pueden inclinar la balanza y privar a la cosa de su belleza. Pensamos que una cosa es bella por su gracia, mientras que pensamos que otra no lo es aunque creamos incluso que es

agraciada. Lo mismo sucede con la regularidad, el ritmo o la elegancia: ninguna de estas cualidades es una condición suficiente de la belleza. Ni tampoco son condición necesaria, porque puede que una cosa sea bella debido a una cualidad diferente. Sin embargo, cada una hace que la cosa que la posea, si es bella, sea bella a su propio modo.



16. *Apolo*, grabado de Goltzius, c. 1600. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

¹ J. W. Goethe über Kunst und Literatur, hrsg. W. Girnus, Berlin, 1953.

C. A las variedades de la belleza se las denomina también como *categorías*; sin embargo, esto ocurre sólo con las variedades más generales que comprenden una multiplicidad de variedades. El proceso de inclusión de este término en estética lo preparó Kant, y aparece en las obras de estetas del siglo XIX como por ejemplo en Friedrich Theodor Vischer (*Über das Erhabene und Komische*, 1837). Sin embargo, tuvo menos vigencia en estética en sentido kantiano que en sentido aristotélico. Si el concepto de cualidad estética no es profundo, menos lo es entonces el concepto de categoría estética; sin embargo, adquirió vigencia. Los estetas del siglo XIX y algunos del XX ambicionaban con realizar una lista completa de las categorías estéticas y abarcar con ellas todo el campo de la belleza. El presente estudio tiene ambiciones más modestas: intenta estudiar únicamente aquellas categorías que han tenido lugar en la historia del pensamiento europeo.

Algunas categorías de la belleza fueron clasificadas ya desde la antigüedad. En Grecia éstas eran: *συμμετρία* (proporcionalidad), o la belleza geométrica de las formas, *ἀρμονία* (afinamiento), o belleza musical, y *εὐφυθυμία*, o belleza subjetivamente condicionada. La categoría de sublimidad adquirió forma en Roma, gracias concretamente a los retóricos y al concepto de una elocuencia superior, *sublimis*. La Edad Media conoció más categorías de la belleza. En el siglo VII, Isidoro de Sevilla separó ya *decor* (bonito) de *decus* (belleza). Más tarde, los escolásticos incluyeron el nombre «*decor*» en una variedad de la belleza bastante superior que consistía en adecuarse a una norma; «*venustas*» fue el nombre que le dieron al encanto y a la gracia; éstos conocían ya categorías tales como *elegantia*, o elegancia, *magnitudo*, o grandeza, *variatio*, o riqueza de formas, y *suavitas*, o dulzura. El latín medieval poseía muchos nombres para referirse a las variedades de la belleza: «*pulcher*», «*bellus*», «*decor*», «*excellens*», «*exquisitus*», «*mirabilis*», «*delactabilis*», «*preciosus*», «*magnificus*», «*gratus*». Se trataba de una serie de nombres que se daba a la categoría de la belleza, pero se enumeraban por separado y no se hallaban reunidos en un sistema, pues todavía no se les había aplicado el nombre de categoría. En tiempos modernos, han sido propuestas igualmente y de un modo individual algunas categorías: la más frecuente es la de gracia (*gratia*); pero también la agudeza (*subtilitas*) y el decoro (*bienséance*). Con el paso de las generaciones, los gustos han cambiado: El Renacimiento valoraba especialmente la gracia, mientras que el manierismo mantenía como suprema la agudeza, y la estética académica del siglo XVII —el decoro.

Las categorías individuales han sido estudiadas por escritores individuales. En Durero nos encontramos con la categoría de utilidad: «*Der Nütz ist ein Teil der Schönheit.*» Vincenzo Galilei operaba con la categoría de novedad, cuando escribió (*Diálogo*, 1581): «Los

músicos de nuestra época, igual que los epicúreos, pensaban que la novedad era superior a todo, pues ello proporciona placer a los sentidos.» La categoría de la elegancia adquirió significado en el siglo XVIII: el pintor Joshua Reynolds hizo hincapié en ella (*Discourses on Art*, 1778). La categoría de lo pintoresco comienza su historia en 1794, cuando sir Uvedale Price publicó su *Essay on the Picturesque* (los ingleses y franceses conocían ya anteriormente la expresión «pintoresco», pero ésta no hacía referencia a lo pintoresco, sino a lo pictórico). La categoría de lo brillante surgió de las obras de un autor inglés del siglo XX (G. L. Raymond, *Essentials of Aesthetics*, 1906).

D. En los escritores del Renacimiento pueden encontrarse listas de categorías. Como ejemplo puede servir Gian Trissino, quien en *La Poética* (1529) separó la «*forma generali*»: claridad, grandeza, belleza y velocidad (*clareza, grandeza, belleza, velocitá*). Sin embargo, esta lista no obtuvo una aceptación general, ni tampoco produjeron ningún tipo de respuesta otras ideas de la poética del siglo XVI.

Fue otra lista de categorías, surgida a principios del siglo XVIII, la que finalmente fue aceptada de modo general; se trataba de la obra de Joseph Addison. Era modesta, sólo tripartita, y distinguía entre «*lo grande*», «*lo raro*», y «*lo bello*». La belleza tenía un sentido más limitado: se consideraba que era una de las categorías estéticas. La lista de Addison fue de una gran utilidad. En la Inglaterra del siglo XVIII, lo raro se denominaba a veces como novedad, y la grandeza, sublimidad, pero la lista no cambió básicamente. Se mantuvo como algo permanente y fijo en la estética de la Ilustración, al menos en Bretaña, y fue reiterada por Mark Akenside en 1744, por Joseph Warton en 1753, y por Thomas Reid a fines del siglo. La lista se amplió a veces; especialmente por A. Gérard (1759), quien añadió no con mucho éxito cuatro categorías más (los sentidos de la imitación, la armonía, el ridículo, la virtud). Pero a veces se redujo también, es decir, denominando a la novedad como rareza, que posteriores estetas (p. ej. Reid) pensaban que era un atributo de un orden diferente a la belleza y grandeza. Edmund Burke sobre todo (1757), escritor especialmente influyente, retuvo sólo dos categorías: «*belleza*» y «*sublimidad*». Su binomio cerraba un siglo XVIII que había comenzado con el trinomio de Addison.

Respecto a estas categorías, consideraremos que el concepto de cualidad estética o de categoría estética es un concepto supraordenado; los estetas del momento pensaban que estas categorías eran tipos de placeres, para ser más exactos «placeres de la imaginación».

De cualquier modo, leyendo entre líneas puede concluirse que ellos consideraban también que la belleza es un concepto supraordenado. Addison escribió que algunos poemas son bellos debido a su

sublimidad, otros por su delicadeza, y otros por su naturalidad. Esto es comprensible: la belleza era entonces (no menos que ahora) un concepto dual, utilizado en un sentido amplio y limitado. Samuel Johnson (*Dictionary*, 1755) opuso la elegancia a la belleza, describiendo al mismo tiempo la elegancia como una variedad de la belleza. Las categorías mencionadas anteriormente fueron adoptadas en el siglo XVIII por ensayistas y filósofos ingleses; los artistas distinguían otras categorías. William Hogarth (*The Analysis of Beauty*, 1753) enumeró las siguientes: exactitud, diversidad, uniformidad, simplicidad, complejidad, multiplicidad. Encontramos otras ideas en artistas y escritores de otros países. En Francia, Diderot enumeró las siguientes categorías: *joli, beau, grand, charmant, sublime* —y añadió: «una infinidad de otras». En el siglo XVIII, en Alemania, Johann Georg Sulzer (1792) distinguió las siguientes: *anmutig, erhaben, prächtig, feuerig*.

En la primera mitad del siglo XIX, aparecieron inventarios de categorías más extensos. Friedrich Theodor Vischer distinguió en un principio las cosas trágicas, bellas, sublimes, patéticas, maravillosas, cómicas, grotescas, encantadoras, agraciadas, bonitas; pero cuando apareció su obra principal (*Asthetik*, 1846), distinguió sólo dos categorías: *erhaben* y *komisch*. Como ejemplos de nuestros tiempos pueden servir las listas elaboradas por dos estetas franceses. C. Lalo (*Esthétique*, 1925) distinguió nueve categorías: bello, magnífico, agraciado, sublime, trágico, dramático, divertido, cómico, humorístico. E. Souriau (*La correspondance des arts*, 1947) añadió los siguientes: lo elegíaco, patético, fantástico, pintoresco, poético, grotesco, melodramático, heroico, noble, lírico.

Hay categorías que se emplean en el habla cotidiana —pero sólo excepcionalmente en la académica— como ocurre por ejemplo con bonito (cuando una cosa, a pesar de su trivialidad, es agradable por su forma externa). La monumentalidad es una categoría que utilizan más los críticos de arte que los estetas. Hay categorías que se discuten: Kant no incluyó lo atractivo (*Reiz*) entre las categorías estéticas porque, según él, sucumbir a lo atractivo no es una postura desinteresada, y no es por tanto una actitud estética. Otra serie de categorías parecen propuestas sin fundamento: éstas incluyen la fealdad, incluida en la estética de nuestros tiempos. Es cierto que la reacción a la fealdad es estética, y es a veces tan fuerte como la reacción a la belleza —pero se trata de la misma categoría; quien piense que la fealdad es una categoría distinta, debería pensar que también lo es la ausencia de sublimidad, etc.

Las cualidades trágicas y cómicas, mencionadas a menudo en los siglos XIX y XX, no son realmente categorías de la estética. Max Scheler ha tratado esto de un modo convincente, la tragedia no es una categoría estética sino ética: las situaciones de la vida son

trágicas cuando no puede salirse de ellas de ningún modo. El humor es una actividad moral. El placer que ofrece la comedia no es un placer estético, escribió T. Lipps (*Asthetik*, 1914, p. 585). Otra cosa es que las situaciones trágicas y cómicas sean temas naturales para el arte, al menos para el arte literario. La tragedia y la comedia deben el puesto que ocupan en estética a la pronta evolución que tuvieron las formas teatrales de la tragedia y la comedia, y por haberse convertido en el tema de una obra tan influyente como es la *Poética* de Aristóteles. Durante la Edad Media, «*tragicus*» equivalía simplemente a lo sublime (*grandia verba, sublimus et gravis stilus*).

E. Se han hecho esfuerzos por reunir las categorías en un sistema, dividiendo la belleza entre las categorías de acuerdo con un principio uniforme. L. N. Stolovich (1959) adoptó el principio de que existen tantas categorías estéticas como relaciones entre los factores ideales y reales. Como resultado obtuvo seis categorías, entre ellas la fealdad, la comedia y la tragedia. Un sistema de categorías que es relativamente más atractivo es el de J. S. Moore (*The Sublime*, 1948): existen tantas categorías como tipos de armonía-mente y objeto, idea y forma, unicidad y multiplicidad; basándose en esto distinguió seis categorías: la belleza (una armonía que es completa, triple), y las armonías parciales, sublimidad, magnificencia, bonito, pintoresco y monumentalidad.

Anne Souriau, que ha dedicado un discurso a las categorías estéticas (*La notion de catégorie esthétique*, 1966), termina concluyendo que es imposible clasificar las categorías sistemáticamente, estableciéndolas en una lista definitiva. Argumenta que pueden inventarse nuevas categorías, que las categorías constituyen «*un domaine illimité à l'activité créatrice des artistes et à la reflexion des esthéticiens*». Pensamos que este estado de cosas tiene también algunas otras razones metodológicas. En resumen: las categorías estéticas son variedades, no tipos, de la belleza. A continuación discutiremos algunas de estas variedades.

2. APTITUD

A. Desde tiempos antiguos se ha pensado que la aptitud es una variedad de la belleza, es decir, la aptitud de las cosas respecto a la tarea que se supone que tienen que cumplir, el fin al que sirven. Los griegos denominaron *πρέπων* a esta cualidad; los romanos tradujeron la expresión como *decorum*. «*Πρέπων apellant Graeci, nos dicamus sane decorum*», escribió Cicerón (*Orat. 21.70*). Posteriormente, en latín, se empleaba más frecuentemente el nombre de *aptum*, pero durante el Renacimiento volvió a utilizarse *decorum*. Los franceses

del «Gran Siglo (XVII)» se referían casi siempre a esta propiedad como *bienséance*, los polacos de la época hablaban de *przystońność*. Hoy día se habla más bien de adecuación, conveniencia, finalidad y funcionalidad como la cualidad de ciertas artes y la causa del placer que hallamos en ellas. La terminología ha cambiado, pero el concepto sigue siendo el mismo.

Sin embargo, ha existido un cierto dualismo en el concepto. Vemos que muchos escritores han afirmado que existe «una belleza dual», una belleza de la forma y una belleza de la aptitud; quienes afirman esto piensan que la aptitud es una variedad de la belleza. Otros autores, sin embargo, los del principio especialmente, pensaban que belleza era sólo la belleza de la forma, y creían que la aptitud era una cualidad diferente, parecida a la belleza, pero que no obstante distinguían de la belleza y la oponían a la belleza. El análisis final determinante se trataba también de un problema de terminología, es decir, depende del modo en que se comprenda la belleza: de un modo amplio o limitado. Sócrates yuxtaponía ya belleza y aptitud: en la *Memorabilia* (III. 8. 4) de Jenofonte se distingua entre lo bello en sí mismo y lo bello que se adecúa a un fin (*τρέπτων*). En el caso de una armadura o un escudo, citados antes como ejemplos, lo que se considera principalmente es la belleza como adecuación. La idea de Sócrates puede parecer vacilante, porque en cierta ocasión denomina belleza a la aptitud —adecuación a un fin—, y en otra ocasión la opone a la belleza; sin embargo, es fácil comprender lo que tenía en mente: la aptitud es belleza en el sentido amplio (si denominásemos belleza a todo lo que es agradable), pero al mismo tiempo se opone a la belleza (si por belleza se entiende la propia belleza de la forma).

Agustín incluyó la aptitud (denominándola ahora de un modo diferente con el nombre de «*aptum*») en el título de su obra de juventud *De pulchro et apto*. Más tarde, Isidoro de Sevilla (*Sententiae* I. 8. 18) la distinguió de la belleza en el sentido más limitado: «El ornamento», escribió, «se basa en la belleza o en la aptitud». Los escolásticos retuvieron el concepto de aptitud y la oposición entre la aptitud y la belleza. Ulrich de Estrasburgo (*De pulchro*) afirmó de un modo todavía más explícito la relación que existe entre estos conceptos: escribió que la belleza en sentido amplio incluye tanto la belleza en el sentido más limitado (*pulchrum*) como la aptitud (*aptum*) —que es «*communis ad pulchrum et aptum*». Hugo de San Victor (*Didasc.* VII) oponía *aptum* y *gratum*, denominando al segundo bajo el nombre de belleza en sentido estricto —la belleza de la forma. El sistema de conceptos alcanzó en la Edad Media una claridad que no había tenido nunca.

Durante el Renacimiento, la predilección por la *conciinnitas* (o belleza de la forma, belleza de la perfecta proporción) fue tan grande

que la *decorum* descendió a un rol secundario. No obstante, Leon Battista Alberti dice explícitamente que lo que hace que un edificio sea bello depende si responde al fin al que aspira. Durante el siguiente período se produjo una renovación del viejo concepto de aptitud, especialmente en la teoría clasicista francesa del siglo XVII, comenzando con Jean Chapelain: sin embargo, se adoptaron otros nombres —«*convenance*», «*justesse*», y especialmente «*bienséance*». El cambio no fue únicamente de terminología. Había tenido lugar un giro bastante significativo en lo que concierne al pensamiento: el problema no era tanto ahora que las cosas se adecuaran a su uso, sino que lo verdaderamente importante ahora eran aquellas cualidades del hombre adecuadas a su categoría social: un hombre es agradable cuando su apariencia y su conducta son las adecuadas a su fortuna y dignidad. La teoría literaria hizo especialmente de la «*aptitud*» en este sentido social la primera regla del arte: esto se discute en todo tratado del siglo XVII, especialmente por Rapin. Según el *Dictionnaire de l'Académie Française* (edición de 1787), «*bienséance*» significa la «*convenience de ce qui se dit, de ce qui se fait par rapport à l'âge, au sexe, au temps, au lieu, etc.*».

B. Durante la Ilustración, el concepto de belleza se relacionó de un modo aún más intenso con el concepto de aptitud; en esa época, filósofos, ensayistas y estetas de Gran Bretaña eran quienes defendían especialmente la aptitud: no ya en el sentido de aptitud social, sino otra vez de nuevo en el sentido de la utilidad, como había ocurrido anteriormente en Grecia². David Hume escribió (*Tratado*, 1739, vol. II) que la belleza de muchas obras humanas tiene su origen en la utilidad y en la adecuación al fin al que aspiran. Adam Smith decía igualmente (*Of the Beauty which the Appearance of Utility Bestows upon all Productions of Art*, 1759, parte IV, cap. I): La efectividad de cualquier sistema o máquina al producir el fin para el que fueron diseñados, confiere belleza al objeto en su totalidad. Y en el mismo sentido, Archibald Alison (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790) decía que no existe forma alguna que no sea bella si se adecúa perfectamente a su fin.

Según estos escritores, el ámbito de la belleza seguía distinguiéndose: algunos objetos tienen belleza propia, otros la adquieren gracias a su utilidad. Como escribió Henry Home (*Elements of Criticism*, 1762), un objeto que carezca de belleza propia adquiere su belleza de la utilidad.

¿Qué conclusiones resultan de los datos históricos que aquí han sido presentados? Que desde los tiempos antiguos se ha pensado que la aptitud es una de las formas de belleza; que ha tenido un nombre

² E. R. de Zurko, *Origins of Functionalist Theory*, Nueva York, 1957.

propio distinto; que se la ha referido frecuentemente como una de las dos formas de belleza; que ha constituido la belleza peculiar de los artículos utilitarios. Quienes producían esta belleza eran los operarios, pero los filósofos la alababan y escribían sobre ella.

David Hume citaba como ejemplos de la belleza utilitaria, mesas, sillas, vehículos, sillas de montar, arados. En el siglo XIX, siglo de máquinas y fábricas, el ámbito de la belleza utilitaria debía haberse extendido. Sin embargo, al principio los productos de fábrica no satisfacieron a todo el mundo y especialmente en Inglaterra, el país más altamente industrializado, se produjo un criticismo y una campaña que John Ruskin y William Morris realizaron para que se volviera a los oficios manuales.

En segundo lugar, sucedió algo peculiar: la producción mecanizada no logró incluir la arquitectura ni el medio que el hombre habita. Se desarrolló una singular «dicotomía de la sociedad burguesa que realizaba milagros en lo referente a la creación racional realizada por el hombre, la industria y el comercio, pero rodeándose de baratijas sin sentido con unos diseños ornamentados en exceso»³.

C. La arquitectura en la antigüedad, en la Edad Media y en el Renacimiento se hallaba incluida entre las artes mecánicas, pero la teoría de la arquitectura estudiaba en realidad únicamente las estructuras monumentales, no las utilitarias, y los tratados escritos sobre este campo trataban exclusivamente de las grandes estructuras y sus perfectas proporciones. Sólo a mediados del siglo XVIII (Batteux, 1747) cambió la arquitectura de sentido dirigiéndose hacia aquella categoría de las artes que se encontraban a mitad de camino entre las liberales y las mecánicas, y fue reconocida universalmente como una bella arte un poco más tarde junto a la pintura y a la escultura; esta promoción no le convenía a su interpretación funcional: los neogóticos, los neorrenacentistas y los neorrococós del siglo XIX eran lo más alejado de ello.

Hasta que por fin se produjo un cambio: la arquitectura se supeditaba teórica y prácticamente al principio del funcionalismo. Se cree a menudo que el agente principal del cambio es el arquitecto americano Frank Lloyd Wright (1869-1959); sin embargo, estudios históricos muestran que éste había tenido predecesores, en particular Louis Henri Sullivan (1856-1924). Tampoco había sido Sullivan el primero, sino más bien Horatio Greenough³, americano también, arquitecto y constructor, y al mismo tiempo teórico y escritor; estuvo activo a mediados del siglo XIX, escribiendo su obra *Form and Function* en 1851: esto significó el comienzo del movimiento. Greenough había escrito que las casas «podrían denominarse máquinas»

(como haría más tarde Le Corbusier), y que «la belleza es la promesa de la función». Los historiadores piensan que el origen de esta nueva idea no es sólo la industrialización del mundo, sino también el sentido común anglosajón y la ética protestante de la austeridad y la frugalidad. Esto contribuyó a que se produjera el cambio y que se buscara la belleza de la arquitectura no ya en la ornamentación, sino en el funcionalismo de las formas.

Los guerreros del funcionalismo del siglo XX —los arquitectos de la Bauhaus, Van de Velde y Le Corbusier— lucharon igualmente con la pluma; no sólo construyeron funcionalmente, sino que lucharon por justificar teóricamente la idea que tenían de la belleza arquitectónica —y su causa pertenece no sólo a la historia de la arquitectura, sino a la historia de las ideas. La máquina se había convertido en un modelo para el arte, los tiempos habían sido bautizados como la «Época de la Máquina». Ninguna corriente, ningún período de la estética había atribuido tanta importancia al lema de la aptitud. En expresiones extremas toda belleza se reducía a ella. Podría haberse pensado que (al menos para la arquitectura y para la producción de muebles) se había descubierto una estética definitiva, que la evolución de las ideas habían llegado aquí a su fin.

D. La cima del funcionalismo se derrumbó durante los años 1920-1930, y su reino duró hasta mediados del siglo. Poco después tuvo lugar un retroceso, que pasó inadvertido al principio⁴. El escritor inglés R. Banham fue quizás el primero que advirtió el cambio de opinión (*Machine Aesthetics*, 1955; *The First Machine Age*, 1960). La convicción de que las formas obtenidas industrialmente poseen un «valor eterno», demostraron ser ilusorias, surgiendo de nuevo la necesidad de innovación (y las exigencias del mercado); la evolución (no sólo de las formas, sino de las ideas) no se detuvo, sino que continuó. El pan-funcionalismo no fue un término, sino un período de la evolución; la época de la estética de la máquina fue una de las fases de esa evolución. La característica de la nueva fase que ahora ha comenzado carece sólo, por el momento, de nombre y caracterización explícita, parece que es la tolerancia e indulgencia de toda clase de formas y la liberación del dogma, incluso del dogma del funcionalismo. En la fase actual del gusto y las ideas, parece que cuentan más la imaginación, la invención y el efecto emocional.

Oscar Niemeyer, notable representante brasileño de la nueva tendencia en arquitectura, parece que por un lado sus formas se aproximan más a Le Corbusier y a Wright, y por otro, no obstante, describe sus formas de un modo diferente, subrayando más la

³ H. Schaefer, *The Roots of Modern Design*, Londres, 1970, p. 161.

⁴ H. Schaefer, *op. cit.*



17. Las tres Gracias, grabado de M. Dente inspirado en Raimondi, 1590. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

novedad y distinción que su funcionalismo. «La búsqueda de una forma diferente ha sido la idea que ha guiado mi trabajo.» «En mi trabajo está implícito el deseo de nuevas formas». Recomiendo también que en arquitectura «se huya de las formas clásicas, y se busque en su lugar la flexibilidad y la diversidad». Y algo más que estaba también ausente en la época de la máquina: anhela la poesía, *«des formes rêveuses et poétiques»*. Su objetivo son los sentimientos y humores que puede producir la arquitectura; «construiría una ciudad más humana y atractiva» (*une ville plus humaine et plus accueillante*).

El siglo que va de 1850 a 1950 fue, además, un período peculiar, especialmente por la predilección que se sentía hacia la belleza funcional. Y se tenía además otra predilección: la predilección por la pura belleza de la construcción sin ornamentos.

3. ORNAMENTO

En las artes visuales, se distinguen a menudo dos componentes: la estructura y el ornamento. Dicho de otro modo: la estructura y la decoración. Esta oposición tiene una importancia especial en arquitectura, y también en lo que al mobiliario se refiere, pero en una construcción más amplia es aplicable a todas las artes, incluso a la literatura. En algunas obras de arte, estilos y períodos, ambos componentes se han mantenido en equilibrio: en otras, ha bastado la estructura sin el ornamento; mientras que otras han sentido una especial debilidad por el ornamento. Esto es lo que ha sucedido en la práctica; pero además, época tras época, los teóricos se han pronunciado a favor o en contra de los ornamentos.

A. La arquitectura, tanto la antigua como la medieval, mantuvo un equilibrio: en principio, importaba la estructura; no obstante, la arquitectura permitió que la decoración escultural entrara en los templos —la arquitectura antigua, en los frontones y metopas, la arquitectura medieval, en tímpanos y capiteles. De cualquier modo, tanto en la época antigua como en la medieval la evolución tendía a que aumentara la decoración.

Los tiempos modernos han adoptado una actitud más favorable respecto a estos temas: ha habido períodos en los que los ornamentos han sido aceptados parcialmente, y otros en los que se ha pasado de ellos. En el barroco, imperó un verdadero *horror vacui*, y en el neoclasicismo (al menos en algunas de sus manifestaciones), un *amor vacui*. Algo muy parecido a lo que sucedió en la época antigua y en el gótico, en la época moderna desde el Renacimiento se ha decidido aumentar los elementos decorativos. El apogeo se alcanzó en la península Ibérica, y en las colonias que España y Portugal poseían

en Sudamérica. (Ejemplos polacos donde predomina la decoración son las iglesias de Vilno —hoy Vilnius, en Lituania RSS— de San Pedro y la de los dominicos.) El gusto por la decoración desapareció de un modo bastante brusco alrededor del año 1800. (Ejemplos polacos son las fincas de J. Kubicki y H. Szpilowski.) La ruptura que llevó del ornamento a la estructura estaba conectada sólo parcialmente con la ruptura que llevó del barroco al clasicismo, ya que el estilo Imperio fue un clasicismo ornamentado. La ruptura tendría que identificarse mucho menos con la transición que llevó del clasicismo al romanticismo.

B. A estos dos valores estéticos, el valor de la estructura y el valor del ornamento, les han sido conferidos nombres propios desde la Edad Media. Los escolásticos denominaron «*formositas*» a la belleza de la estructura (derivado como es evidente de «*forma*»), y también «*compositio*»; por otro lado, denominaron «*ornamentum*» y «*ornatus*» a la belleza de los ornamentos; emplearon también el nombre de «*venustas*» en el sentido de ornamental, decorativo.

El Renacimiento temprano retuvo las categorías medievales: separó el ornamento de la composición, no sólo en las artes visuales, sino también en el arte verbal: los poetas «*componunt et ornunt*», escribía Boccaccio (*Genealogia deorum XIV. 7*). Petrarca (*De remediis I. 2*) estimaba poco la belleza que es sólo *ornamentum*. Alberti distinguió claramente entre belleza y ornamento (*pulchritudo* y *ornamentum*, o: belleza y ornamento), añadiendo que el ornamento es el «*complementum*» de la belleza. Más tarde, de un modo parecido y en conexión con la poesía, Torquato Tasso escribía lo siguiente (*Discorsi*, 1569): Un tema tiene derecho a una «*forma eccelente*», pero igualmente a «*vestirlo con qué piu esquisiti ornamenti*». Según otra versión, Gian Trissino escribió sobre esto lo siguiente (*La Poetica*, 1529, p. V): «La belleza se entiende de dos modos: existe una belleza de la naturaleza, y otra adventicia (*adventizia*), que significa que algunos cuerpos son bellos por naturaleza y la disposición de sus miembros y colores, mientras que otros son bellos por los esfuerzos que han sido realizados en ellos.» Trissino aplicaba esta distinción a la poesía: algunos poemas son bellos «*per la correspondencia de le membre e dei colori*», y otros por el «*ornamento extrínseco*» que ha sido puesto en ellos; existe una belleza en las cosas por naturaleza, y existe otra que el hombre pone en ellas; esta belleza adventicia es un mero ornamento. Todos los pronunciamientos teóricos de la Edad Media y el Renacimiento sobre la belleza y el ornamento están de acuerdo.

C. Las obras de arte sin ornamento, las estructuras y el mobiliario, producidas a principios del siglo XIX bajo la influencia de excavaciones griegas, y también las del estilo inglés (*style anglais*),

bastante extendidas por el continente y conocidas con el nombre de Biedermeier, tuvieron una corta duración. Después, tuvo lugar una época de «estilos históricos», siendo los ornamentos que existían en las reliquias del pasado más fáciles de imitar de lo que lo era la estructura del Renacimiento o el rococó. Por tanto, esta fue una época en la que predominó el ornamento.

El coletazo final del siglo XIX fue testigo, es cierto, de una repulsión en aumento contra el ornamento del neorenacimiento y el neorrococó, pero no contra el ornamento; se deseaba sólo que este último tuviera una concepción nativa. Fue en esa época cuando surgió la escuela de decoración que denominamos Secesión; uno de los rasgos de ese estilo fue la proliferación de la decoración, que cubriese toda la superficie. Comenzó con las artes decorativas (las vasijas de Gallé se manufacturaban ya en 1884), se extendió al mobiliario y, desde 1890, también a la arquitectura.

Sin embargo, este estilo ornamentado se constituyó de forma simultánea al estilo funcional que era diametralmente opuesto, preocupándose de la estructura de los edificios y muebles y no de su ornamentación. Greenough había escrito acerca de la «majestuosidad de lo esencial», y Sullivan afirmó que no temía la desnudez. Para la mayoría de los arquitectos funcionalistas, resistir a la ornamentación era un asunto secundario; pero en esa época apareció un hombre que pensaba que se trataba de un asunto crucial, oponiéndose violentamente a la ornamentación en el arte. Ese hombre era Adolf Loos, arquitecto y escritor que estuvo activo a finales del siglo (sus artículos tienen fecha de los años 1897-1930 y han sido publicados en dos volúmenes: los artículos que van de los años 1897-1900 se publicaron con el título de *Ins Leere gesprochen*, y los posteriores, de 1900-1930, en el volumen *Trotzdem*). Su actitud se caracterizaba por un radicalismo que hasta ahora no había tenido precedentes. En resumen, dice lo siguiente: «El desarrollo de la cultura se identifica con la supresión del ornamento de los objetos que tienen alguna utilidad, como por ejemplo la arquitectura, el mobiliario y la ropa» (*Architektur*, 1910).

Loos admitía que los ornamentos habían sido algo natural y apropiado de niveles de cultura más inferiores, pero que la situación había cambiado ahora. «El papú se tatúa el cuerpo, el barco, el remo y todo aquello con lo que tiene algún contacto. No es un criminal. Pero un hombre moderno que se tatúa es o bien un criminal o un degenerado» (*Ornament und Verbrechen*, 1908). La grandeza de nuestra época es su incapacidad de producir un nuevo ornamento: esta «incapacidad es una muestra de una superioridad espiritual»; el hombre moderno concentra su inventiva en otras cosas.

Loos fue más radical que otros, pero no fue un caso aislado. Greenough había pensado ya algo parecido: «El embellecimiento es

el esfuerzo instintivo de la civilización naciente por disimular su imperfección.» Después de Loos, a partir ya de 1907, el Werkbund se esforzó por conseguir «una forma sin ornamento»; lo mismo hizo otra notable organización, la Bauhaus. El Werkbund motivó la superioridad de las formas sin ornamento porque éstas podían producirse de un modo adecuado en las fábricas; pero otra razón era el respeto que sentía por las formas simples. «El hombre reacciona ante la geometría», escribió Ozenfant, colaborador de Le Corbusier. Por consiguiente, la oposición al ornamento tenía una doble intención: favorecer las formas funcionales, pero favorecer también las formas simples, regulares y geométricas.

El resultado directo de esta teoría fue la práctica arquitectónica. En poco tiempo cambió el aspecto de las ciudades, llenándose cada vez más de líneas más simples. La historia conoce pocas teorías que hayan tenido una acción tan notable.

En un determinado momento puede haberse pensado que las antiguas oscilaciones de la época referentes a la relación entre arte y ornamento habían llegado a su fin —en detrimento del ornamento; que frente a la «majestuosidad de lo esencial», el ornamento había desaparecido de una vez por todas. Sin embargo, es indudable que esto constituiría una conclusión errónea. La necesidad del ornamento es de nuevo evidente. La negación del ornamento constituyó un período, no el final de la evolución. El proceso de cambio de las ideas sobre el arte y la belleza continuó y aumentó incluso su ritmo.

4. ATRACCION

En Roma se distinguía entre belleza digna y atracción: *dignitas* —la dignidad era belleza, *venustas*—, la atracción lo era también, pero cada una representaba un tipo de belleza diferente. Cicerón escribe de modo conciso en su obra *De officiis* (I. 36.130): «Existen dos tipos de belleza, una es la atracción, otra, la dignidad; debemos considerar femenina la atracción, y la dignidad, masculina.»

Esta distinción siguió observándose durante la Edad Media, pero con alguna modificación. Por decirlo así, la antigua gran construcción romana de la belleza contenía una única oposición, de la que surgieron posteriormente dos oposiciones. Se establecía, por una parte, la dignidad frente a la elegancia (*elegantia*), propia de la atracción femenina. Y por otra parte: la atracción (*venustas*), o belleza exterior, frente a la belleza interna, la espiritual (*pulchrum interior*, *pulchrum in mente*). La atracción adoptó, por lo tanto, el sentido de una belleza exterior, más propio de la belleza visual: sobre esto puede leerse, por ejemplo, la *Poëtria* de John de Garlande (siglo

XIII). Surgió entonces una total oposición entre belleza y atracción, entendiéndose por «belleza» algo supremo —interno, espiritual. Sin embargo, esto no fue algo universal: a pesar de su reconocida precisión, en estos asuntos —por decirlo así, periféricos— la terminología escolástica mostró una fuerte indecisión. En otro tiempo, el significado de la belleza —*pulchrum* se identificaba de hecho con la belleza sensual, visible, *delectabile in visu*: la diferencia que existía entre belleza y atracción era entonces confusa. De cualquier modo, el escolasticismo utilizó igualmente el concepto amplio de belleza y otros conceptos más limitados que denotan variedades de la belleza: belleza interna (espiritual) por una parte, y belleza externa (visual) por otra.

Este sistema de conceptos persistió en principio hasta la estética moderna: *dignitas*, *venustas*, *elegantia*, esto es, *dignidad*, *atracción* y *elegancia* siguieron siendo categorías esenciales para los grandes humanistas del Quattrocento, como por ejemplo, Lorenzo Valla. En tiempos más cercanos a los nuestros, aunque sea cierto o quizás no —hayan dejado de ser categorías de una estética académica, siguen siendo, sin embargo, categorías de «la estética cotidiana».

5. GRACIA

La gracia, *χάρις* en griego, *gratia* en latín, desempeñó un rol considerable en la antigua idea del mundo. Las Cárates, sus encarnaciones en la mitología, denominadas en latín las Gracias, han entrado también a formar parte del simbolismo moderno del arte como personificaciones de la belleza y de la gracia. Y bajo su nombre latino de *gracia* han entrado a formar parte de las lenguas modernas y de la teoría de la belleza.

En el latín medieval predominó un sentido diferente, aunque emparentado, de la expresión *gratia* en el habla religiosa y filosófica: a saber, la gracia divina. Pero en las lenguas modernas, comenzando con el Renacimiento italiano, la *grazia* recuperó de nuevo su antiguo significado de gracia. Y de nuevo se convirtió en algo cercano a la belleza. El cardenal Bembo afirmaba que la belleza es siempre gracia y nada más, que no existe otra belleza que no sea la gracia. Sin embargo, otros estetas del Renacimiento diferenciaron estos dos conceptos. Para aquellos que lo entendían de un modo amplio, el concepto de belleza incluía la gracia, mientras que quienes lo aceptaron de forma limitada, lo oponían al concepto de gracia. En la influyente *Poética* de Julius Caesar Scaliger encontramos una interpretación de la belleza como perfección, regularidad, conformidad a las reglas: en una belleza tal, la gracia no halló lugar. Benedetto Varchi ya había separado en el título de un libro publicado en 1590

(*Libro della beltá e grazia*) la gracia de la belleza. La belleza se valoraba, en sentido estricto por la mente, mientras que la gracia es un «*non so ché*». Mucho más tarde, Félibien (*Idée du peintre parfait*, 1707, par. XXI) escribiría lo siguiente: «Puede definirse de este modo: es aquello que agrada y que se gana el corazón sin haber pasado por la mente. La belleza y la gracia son dos cosas diferentes: la belleza agrada sólo gracias a una serie de reglas, mientras que la gracia agrada sin reglas.» En este aspecto, todos estuvieron siempre de acuerdo desde el Quattrocento hasta el rococó.

Posteriormente, se intentó conseguir una definición de la gracia que fuera más precisa. Lord Kames afirmaba que a la gracia se accede sólo por medio del ojo y que sólo en un rostro se muestra al hombre, en el movimiento; en lo referente a la música, se trata de una metáfora. Johann Joachim Winckelmann distinguió las variedades de la gracia: lo sublime, lo encantador y lo infantil. Posteriormente, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling definiría la gracia como «la delicadeza suprema y la coordinación de todas las fuerzas⁵».

En el curso de dos siglos, el concepto de gracia había experimentado un cambio bastante sustancial después de todo. Durante el Renacimiento había sido considerada como la conducta y apariencia naturales, libre, no-forzada; su antítesis la habían constituido la rigidez y la artificialidad. Se había pensado que tiene lugar tanto en las mujeres como en los hombres, en los viejos y en los jóvenes. Los retratos de Rafael se consideraban personificaciones de la gracia, incluso sus retratos de personas mayores. En la época del rococó, la gracia se hizo, sin embargo, un privilegio de las mujeres⁶ y de la gente joven, encarnándose especialmente en los cuadros de Watteau; su antítesis —siendo la austereidad su rasgo básico característico— lo constituía la pequeñez de las formas. Gracia y grandeza se oponían entre sí (Fr. Yves Marie André, *Essai sur le beau*, 1741); la gracia, que había sido compatible con la grandeza durante el Renacimiento, no lo fue así durante el siglo XVIII.

6. SUTILEZA

«*Subtilis*» significaba en la antigüedad algo parecido a *acutus* (agudo), *gracilis* (fino), *minutus* (pequeño). Se convirtió en un tecnicismo de la retórica, donde designaba el más modesto de los estilos, denominado también como *humilis*, *modicus*, *temperatus*: «*ab aliis infimus appellatur*», según afirma Cicerón (*Orat. 29*).

⁵ R. Bayer, *L'esthétique de la grâce*, 2 vols., 1933.

⁶ En el siglo XVIII, la lengua polaca hacia referencia a la gracia con un término femenino, «*wdzieka*»; en el diccionario de Linde pueden encontrarse ejemplos.

Durante la Edad Media, no se habló mucho de sutileza; no obstante, su situación mejoró. En cierta ocasión, cuando el historiador polaco Jan Dlugosz (1415-1480) estaba encargándose al pintor Jan de Szcz que le hiciese una copia pintada de una cortina francesa, le especificó que ésta fuera aún más sutil (*subtilior*) que el original. Esto significaba que tenía que ejecutarse de un modo aún más delicado y esmerado⁷.

El término se hizo genuinamente popular únicamente durante el período manierista, hacia finales del siglo XVI; no ya en el sentido de «pequeño» o «esmerado», sino en el sentido que tiene hoy día. La sutileza se adecuó a la época y se convirtió en un concepto de primera importancia. Su relación con la belleza fue formulada de un modo claro por Gerónimo Cardano (*De subtilitate*, 1550, p. 275), quien merece ser citado de nuevo. Cardano escribió que disfrutamos con las cosas que son simples y claras porque podemos comprenderlas fácilmente, captar su armonía y su belleza. Sin embargo, si cuando nos enfrentamos con cosas complejas, difíciles y embrolladas, conseguimos desenmarañarlas, comprendiéndolas, conociéndolas, entonces el placer que nos proporcionan es mucho mayor. Denominamos sutiles estas cosas, igual que denominamos bellas las cosas que son simples y claras. La sutileza —según Cardano y otros estetas del período manierista— es, para la gente dotada de una mente despierta, un valor superior a la belleza.

Lo que Cardano había formulado ya a mediados del siglo XVI, se convirtió en el lema e ideal de muchos e importantes escritores y artistas de finales de ese siglo y de todo el siglo siguiente: precisión, sutileza y *agudeza*, según la expresión *española*, que en esa época eran los españoles los maestros de la sutileza. El maestro más importante fue Baltasar Gracián, y el mayor teórico Emmanuel Tesauro. Captar las cosas difíciles y ocultas, descubrir la armonía en la no-armonía, constituyó para muchos en esa época lo más elevado del arte: la sutileza ocupó un lugar próximo a la belleza, lugar que en cierto modo era superior.

7. SUBLIMIDAD

El concepto de sublimidad se formó en la retórica antigua —como el concepto de sutileza— pero fue valorado de una forma más positiva. Un estilo sublime, o elevado (como lo denominaba el erudito polaco clásico Tadeusz Sínko) era considerado el superior de los tres estilos de la elocuencia, considerándose la sutileza como el inferior. Se consideraba también que era grande (*grandis*), y grave

⁷ Jan Ptański, *Cracovia artificium*, vol. I, Cracovia, 1917, núm. 523. Estoy en deuda con el prof. M. Plezia por hacer que me fijara en el texto de Dlugosz.

(*gravis*), y estos sinónimos indican que la sublimidad se entendía como grandeza y gravedad.

El gran estilo se discutía frecuentemente en la retórica, la estilística y en la poética antiguas. Un célebre tratado dedicado especialmente a este estilo era el de Cecilio; éste, sin embargo, no ha sido conservado. Pero se ha conservado otro tratado, que es una respuesta a Cecilio, fechado en el siglo I d. de J. C., y que se conoce con el título de *περὶ ὑψοῦς* (*Sobre lo sublime*). Durante mucho tiempo se pensaba que se trataba de la obra de Dionysius Cassius Longino —una idea errónea, según los filólogos; no obstante, ha sobrevivido al paso de los siglos bajo su nombre y ha ejercido una poderosa influencia. Pero esto no fue algo inmediato —tuvo lugar sólo después de varios siglos, en tiempos modernos. El manuscrito griego no fue descubierto hasta el siglo XVI, y fue impreso posteriormente en Basilea en 1554 (su editor fue el célebre Robortello). En ese mismo siglo, se publicaron dos ediciones más, y también una traducción latina en 1572. Sin embargo, su traducción a una lengua moderna, bajo el título de *Traité du sublime et du merveilleux*, realizada por el famoso Nicolás Boileau, no apareció hasta un siglo después, en 1672. A partir de entonces, y sólo desde entonces, el tratado realizado por Pseudo-Longino se hizo famoso y popular; esto sucedió en el siglo XVII, especialmente en Inglaterra. Los antiguos lo habían considerado como un tratado de retórica, ahora se leía como un tratado de estética. Boileau comenzó a interpretarlo de este modo, y así siguió siendo en la época de la Ilustración. Esto amplió el significado del libro. El libro aproximó el concepto de lo sublime a la estética, y otorgó un matiz retórico a la estética de lo sublime. Además, junto al tema de lo sublime presentó también el tema de lo extraordinario («lo extraordinario es siempre admirable»), lo grande, lo infinito y lo maravilloso. Boileau —traductor y divulgador de Pseudo-Longino— había considerado ya como sublime *le merveilleux, l'admirable, le surprenant, l'étonnant*, esto es, todo lo que es maravilloso, admirable, asombroso, sorprendente, que *enlève, ravit, transporte* —encanta, deleita, extasia, transporta. En primer lugar, lo sublime y la belleza se fusionaron, sin embargo, con la belleza. A. Félibien (*L'idée du peintre parfait*, 1707) escribió que el buen gusto «hace que las cosas comunes sean bellas, y las cosas bellas, sublimes y maravillosas, porque en pintura el buen gusto, la sublimidad y lo maravilloso son una y la misma cosa». En el siglo XVIII, junto con el Romanticismo que se acercaba al arte y a la poesía, las cosas atractivas pero que eran a la vez aterradoras, como ocurre por ejemplo con el silencio, la melancolía y el pavor, entraron a formar parte de la estética junto con la sublimidad. En el arte y la poesía del siglo XVIII se originó un dualismo que no había existido anteriormente: la sublimidad y la gracia. Dicho de otro modo: la sublimidad y la belleza. La sublimi-

dad se convirtió en el lema principal de la poesía, y más tarde también de las bellas artes. Resultaba tan atractiva, o quizás más, como la belleza. La sublimidad se definía como la capacidad de entusiasmar y elevar el espíritu, unido a la grandiosidad del pensamiento y la profundidad de las emociones. Como había ocurrido en el siglo XVII con la belleza y la sutilidad, la belleza y la sublimidad constituyeron las principales categorías del arte en el siglo XVIII.

En Inglaterra, a principios del siglo, Addison las vinculó entre sí afirmando que eran las categorías que atraen la imaginación: «lo bello y lo sublime» se convirtió en el lema universal de la estética inglesa del período de la Ilustración. Esto ocurrió especialmente después de que Edmund Burke las incluyera a ambas en el título y contenido de su famosa disertación de 1757, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*⁸.

Durante ese siglo, era difícil que existiera un esteta que no tratara lo sublime —pero el contenido que casi todos le daban al concepto era diferente. J. Baillie (1747) creía que su esencia era la grandiosidad; David Hume, la elevación y la distancia; A. Gerard (1757, 1774), las grandes dimensiones y las cosas que actúan sobre la mente de un modo parecido a como lo hacen las grandes dimensiones. Algunos escritores de la época distinguieron en lo sublime una propiedad que estaba relacionada a lo que ellos se referían con el nombre francés de «*grandeur*»; esta propiedad comprendía las cosas fascinantes.

En ambos significados, el concepto de lo sublime de esa época era casi inseparable del concepto de belleza, uniéndose ambos entre sí de un modo que era incluso más firme de lo que lo habían estado en otros períodos *pulchrum* y *aptum*, belleza y gracia, belleza y sutilidad. Durante mucho tiempo, lo sublime se entendió como un valor paralelo pero distinto de la belleza, más que como una categoría de la belleza misma. Lo sublime y lo bello, escribió Burke (*Indagacion. III. par. 27*), constituyen «un importante contraste». Sin embargo, la sublimidad llegó a entenderse en el siglo XIX como una categoría de la belleza. Un historiador inglés piensa que este cambio lo realizó John Ruskin⁹. Sin embargo, la disputa había estado haciendo estragos anteriormente en el continente europeo. Gustav Theodor Fechner la presenta del modo siguiente (*Vorschule der Ästhetik*, 1876, II, 163): «Carrière, Herbart, Herder, Hermann, Kirch-

⁸ Este período de la historia del concepto de lo sublime es bien conocido gracias a dos notables monografías americanas: S. H. Monk, *The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIII Century England*, Nueva York, 1935; y, W. J. Hippel, Jr., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957.

⁹ J. S. Moore, «The Sublime and Other Subordinate Aesthetic Concepts», *The Journal of Philosophy*, XLV, 2, 1948.

mann, Siebeck, Thiersch, Unger y Zeisig piensan que la sublimidad es un tipo especial de modificación de la belleza... Por otra parte, según Burke, Kant y Solger, la sublimidad y la belleza se excluyen mutuamente, de tal modo que lo sublime no puede nunca ser bello, ni lo bello, sublime.»

8. UNA BELLEZA DUAL

La belleza es un concepto antiguo; en un sentido amplio, pensamos que es bello todo aquello que vemos, oímos o imaginamos con placer y aprobación, y por lo tanto aquello que es también agraciado, sutil o funcional. Sin embargo, en otro sentido más limitado, no sólo pensamos que la gracia, la sutileza o la función no son atributos de la belleza, sino que los oponemos totalmente a la belleza. Entre los rostros que observamos con placer, y que son por lo tanto bellos, según el sentido amplio, se encuentran aquellos que preferimos llamar agraciados o interesantes, reservando el nombre de bello para ciertos otros rostros. La belleza, en sentido amplio, incluye la gracia y la sutileza, la belleza, en sentido limitado, se opone a ellas. Aprovechándonos de esta ambigüedad podemos decir paradójicamente que la belleza es una categoría de la belleza. Es decir, la belleza, en el sentido más limitado, es —junto a la gracia, sutileza, sublimidad, etc.— una categoría de la belleza en sentido amplio.

La belleza, en sentido amplio, es un concepto muy general y muy difícil de definir. No obstante, el esteta inglés del siglo XVIII A. Gerard (*Essay on Taste*, 1759, p. 47) lo entendió correctamente: el nombre de belleza se aplica a casi todo lo que nos agrada, bien sea cuando inspira imágenes visuales agradables, como cuando sugiere imágenes agradables a los otros sentidos. Como ha sido dicho anteriormente, la belleza, en sentido amplio, denota todo aquello que vemos, oímos, o imaginamos con placer y aprobación. O, según la fórmula medieval pero que es aún útil de Tomás de Aquino, lo bello es «*id cuius ipsa apprehensio placet*» (*Summa Theol.* I a II-ae q. 27 a. I ad 3).

¿Y qué sucede con la belleza en sentido limitado, o la belleza como una de las categorías estéticas? El modo más apropiado de responder a esta cuestión es hacerlo históricamente. Es decir: los antiguos, oponiendo «*pulchrum*» y «*aptum*», había indicado que la belleza no incluye el valor estético que posee la función, que la belleza es distinta a la función.

Los hombres del Renacimiento, oponiendo «*beltá*» y «*grazia*», indicaron de nuevo que la belleza no incluye la gracia, que es diferente a la gracia. Los hombres del período manierista, oponiendo

«*acutum*» y belleza, revelaron que para ellos el concepto de belleza incluía la claridad y la limpidez más bien que la agudeza.

Y de nuevo los hombres de la Ilustración, oponiendo la sublimidad y la belleza, quisieron expresar que los sentimientos inspirados por la sublimidad, que son principalmente los de «temor y pavor», difieren de los sentimientos que caracterizan la experiencia de la belleza, ya que estos últimos son sentimientos agradables y alegres (de acuerdo con la definición de Thomas Reid), son sentimientos de «suavidad» y «delicadeza» (de acuerdo con la definición de Edmund Burke).

Los recordatorios históricos que han sido mencionados anteriormente indican aquello que no es la belleza *stricto sensu*, pero no aquello que lo es. Existen algunas pistas acerca de lo que es la belleza, y éstas se tratan mejor en una controversia que es posterior: la que tiene lugar entre los románticos y los clásicos. Simplificando, puede decirse que los románticos pensaban que la belleza residía en lo psíquico y lo poético, y los clásicos, en la forma regular. Y ésa es la definición más sencilla: la belleza, estrictamente hablando, es la belleza (clásica) de la forma. En los orígenes de la reflexión estética, se trataba precisamente de esta belleza de la forma en la que pensaban los antiguos. Su atractivo, combinado con la fuerza de la tradición, hizo que la belleza se mantuviera durante mucho tiempo como el centro de la estética y que, durante siglos, predominara la gran teoría que interpretaba la belleza como forma, o como la disposición adecuada de las partes. Esta teoría se correspondía con la belleza *stricto sensu*; sin embargo, existen dudas sobre si la teoría misma es extensiva a toda la gama de la belleza, que *sensu largo* incluye también la aptitud, la gracia, la sutileza, la sublimidad, lo pintoresco y la poesía. Definiciones tales como por ejemplo «la belleza es la forma», y «la belleza es la proporción» no se ajustan a estas últimas categorías de la belleza.

Los escolásticos, cuya terminología era más rica, pudieron evitar la ambigüedad de la belleza. Ulrich de Estrasburgo (*De pulchro*, p. 80) escribió que el «*decor est communis ad pulchrum et aptum*»; su pensamiento podría expresarse así: la belleza, en sentido amplio, es una característica común de la belleza en sentido limitado y de la aptitud. Los estetas del pasado han asignado a la belleza diferentes ámbitos. Cuando Petrarca alababa la belleza porque «*clara est*» (*De remediis* I. 2), pensaba en la belleza *stricto sensu*. Igual pensaban todos aquellos que, a partir de Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria* IV. 2), han repetido la definición según la cual «nada puede añadirse o quitarse (a un objeto bello) sin arruinar el todo»¹⁶. Por otra parte, quienes a partir de Dante (*Convivio* IV. c. 25) y Petrarca,

¹⁶ E. R. de Zurko, en *Art Bulletin*, vol. 39, 1957.

han repetido constantemente otra definición de belleza, la de que es algo indefinible («nescio quid», «il non so che»), quizás pensaran más bien en la belleza *sensu largo*. La belleza en sentido amplio, que incluía también la sublimidad, es en lo que deben haber estado pensando los estetas ingleses del siglo XVIII que expresaron una peculiar teoría que trataba de la naturaleza exclusivamente psíquica de la belleza; concretamente así pensaba A. Alison (*Essays on the Nature and Principles of Mind*, 1790, p. 411: «La materia es bella cuando expresa únicamente las cualidades del espíritu»); así pensaba también Thomas Reid (en una carta a Alison, con fecha de febrero 3, 1790: «Las cosas intelectuales que sólo tienen una belleza original...»)¹¹.

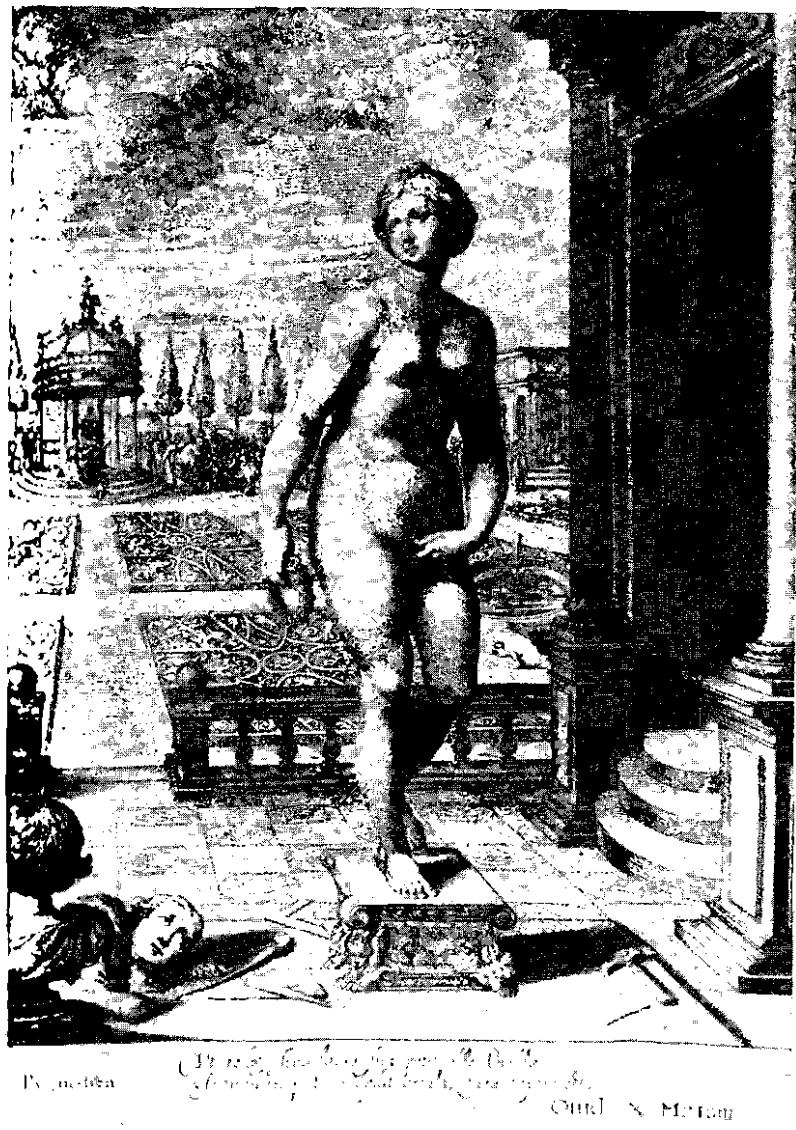
9. ORDENES Y ESTILOS

Los antiguos opusieron en todas las artes que cultivaron, excepto en unas pocas, ciertas variedades, categorías, modos u órdenes, tal y como ellos las denominaban. En música distinguieron los órdenes dórico, jónico y frigio, basándose en que cada uno de ellos ejerce un efecto diferente en la gente, siendo uno austero, otro suave, y el tercero emocionante. En elocuencia, diferenciaron los tipos grave, intermedio, simple, grande, agudo y florido. En arquitectura distinguieron los órdenes dórico, jónico y corintio. En teatro diferenciaron entre tragedia y comedia. Estas diferenciaciones intemporales tuvieron un carácter permanente, persistiendo a través de generaciones y siglos, y en épocas posteriores se intentó ampliarlas más, y pasarlas de un campo del arte a otro¹². Se conoce especialmente bien la idea del gran Nicolás Poussin (1594-1665), de aplicar los modos musicales a la pintura; esta idea fue aceptada por los teóricos de los siglos XVII y XVIII, pero las distinciones que hicieron no fueron aceptadas universalmente ni lograron mantenerse como sucedió con las distinciones que se hicieron en la antigüedad.

Estas variedades, modos y órdenes de las artes fueron transmitidas de generación en generación y eran independientes de las épocas; los artistas tenían que hacer una selección constante entre ellas, aplicando una u otra según sus intenciones artísticas. Aparte de la constancia de los órdenes, categorías y variedades en la historia de las artes se da aún otro tipo de multiplicidad más: la multiplicidad de estilos. No se trata en este caso de formas permanentes entre las

¹¹ H. S. Monk, «A Grace beyond the Reach of Art», *Journal of the History of Ideas*, 1944.

¹² Jan Bialostocki, «Styl i modus w sztukach plastycznych», *Estetyka*, R. II, 1961, p. 147.



18. El mito de *Pigmalión*: Galatea cobra vida, grabado de C. Bloemart inspirado en A. von Diepenbeeck, reproducido de M. de Marolles, *Tableaux du Temple des Muses*, París, 1655. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

que el artista pueda elegir, y tengan un carácter involuntario respecto a él; constituyen una necesidad, pues corresponden al modo de ver, imaginar y pensar de la época y medio ambiente de su tiempo. El artista no es consciente de la mayoría de ellas, siendo el crítico, y especialmente el historiador, más consciente de ellas que el artista. No se transmiten tampoco de generación en generación; *cambian* con la vida y la cultura, bajo la influencia de los factores sociales, económicos y psicológicos, y expresa aquella época en la que han surgido. A menudo cambian de un modo radical, desplazándose de un extremo a otro.

El término estilo comenzó a utilizarse tarde, Lomazzo fue quizás el primero en hacerlo en 1586; pero desde entonces, sobre todo recientemente, ha sido aplicado ampliamente y por lo tanto de un modo impreciso. Un artículo muy conocido de Meyer Schapiro («Style»), escrito en 1953, demostró la absoluta fluidez y ambigüedad del concepto; éste no intentó ofrecer una solución. Eso se logró en cambio en un discurso anterior que J. v. Schlosser dio en 1935 (*Stilgeschichte und Sprachgeschichte*), acentuando el dualismo del concepto: por una parte, existía el estilo individual del artista que, en cierto modo, era siempre personal, individual, original —y por otra, el estilo de la época, el idioma artístico que la época utilizaba de un modo universal. Esta distinción es profundamente válida, como lo es también que estos dos aspectos fueran denominados con palabras diferentes; sin embargo, parece no ser válida la proposición de retener el término estilo para hacer referencia a las idiosincrasias individuales; más bien, se justificaría la práctica opuesta: denominar las formas individuales con un término diferente, y llamar «estilo» al lenguaje común del período en cuestión. Este ha sido el curso de la evolución lingüística: en un principio, la expresión «estilo» sustituyó a la «manera» del Renacimiento, entendida como el estilo personal del artista, y Buffon decía incluso que «*le style c'est l'homme*»; pero a nosotros nos han acostumbrado actualmente a hablar del estilo del período, del estilo gótico o barroco. Esta expresión dejó de interpretarse así en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los historiadores de arte pasaron de considerar simplemente los hechos aislados* a caracterizar de un modo general los períodos y tendencias.

En esa época surgieron nuevas categorías en estética —como ocurre por ejemplo con las categorías del barroco y romanticismo. No es éste el lugar para discutirlas: no obstante, debemos mencionar aquellos intentos más generales que han sido realizados para reducir todas las categorías estilísticas a unas pocas. La primera de todas fue la oposición que se hizo entre clasicismo y romanticismo. Durante el

siglo XX, se han realizado muchos más intentos de ese tipo: se ha dicho que la historia del arte oscila entre las formas clásicas y las góticas (W. Worringer, 1908); entre clasicismo y barroco (E. d'Ors, 1929); entre clasicismo y manierismo (J. Bousquet); entre primitivismo y clasicismo (W. Deonna, 1945). Estos intentos no comparten sólo su naturaleza dicotómica, sino que el clasicismo aparece también en cada una de ellas como una formación estilística.

Todas parecen haberse simplificado en exceso, pero en conjunto ofrecen, así parecería, una representación exacta de la historia del arte, al menos del arte europeo. Esta historia muestra que el arte se ha separado una y otra vez de su forma clásica, pero ha vuelto siempre a ella. Pero... ha tomado caminos diferentes: hacia formas primitivas, hacia formas góticas, posteriormente hacia formas manieristas y barrocas. Todas son categorías estéticas distintas en cuanto que son históricas. En el presente estudio, resulta algo esencial discutir la categoría central de *clasicismo*; y representaremos las categorías no-clásicas con el término de *romanticismo*.

10. BELLEZA CLASICA

A. *Diversos significados de la expresión «clásico».* El término «clasicismo» que utilizan los historiadores de arte se formó de la expresión original «clásico»; ésta se derivaba del latín *classicus*, que a su vez lo hace de *classis*. Todas estas expresiones eran ambiguas: *classis* hacia referencia en la antigüedad tanto a una clase social como a una clase escolar, así como a una flota: en el latín medieval, *classicus* designaba a un alumno, y *classicum* a una trompeta naval. Desde la antigüedad, el adjetivo *classicus* (clásico) ha sido utilizado para referirse a escritores y artistas. Pero con el paso de los siglos ha cambiado gradualmente de significado.

En Roma, la expresión *classicus* se extendió a la literatura y al arte a partir de las relaciones sociales, administrativas y de propiedad. Es decir, la administración romana dividía los ciudadanos en cinco clases dependiendo de la cantidad de sus ingresos, dándose el nombre de *classicus* —según testimonia Aulus Gellius (VI. 13)— a quien pertenecía a la primera clase, la más elevada, estimándose que los ingresos que se percibían superaban los 125.000 ases. Este nombre se utilizaba también, a veces, para referirse, en sentido metafórico, a los escritores que pertenecían a la primera clase, la más elevada. El escritor que pertenecía a esta clase más elevada, o escritor clásico (*classicus*), se distinguía del escritor de una clase inferior, que era denominado a su vez, de nuevo metafóricamente, proletario (*proletarius*). El nombre de escritor «clásico» contenía exclusivamente un juicio, no una caracterización; el escritor clásico

* Traduzco «factography» por «considerar simplemente los hechos aislados», ya que no existe en castellano una referencia estricta del término. (N. del T.)

podía ser de cualquier tipo, siempre y cuando fuera un escritor excelente en su género.

El Renacimiento conservó la identificación: un escritor clásico era un escritor excelente. Pero sólo los escritores antiguos se consideraban excelentes. Se llevó a cabo por lo tanto una nueva identificación: un escritor clásico era un escritor antiguo.

La convicción de que los escritores y artistas antiguos eran excelentes ocasionó, a partir del siglo XV, a que se aspirase a parecerse a ellos —incluyendo entonces también el nombre de escritor y artista clásico a quienes fueran como los antiguos; esto sucedió especialmente en los siglos XVII y XVIII, fecha en la que surgió también otra convicción, la de que los modernos no sólo han llegado a ser como los antiguos, sino que les han igualado.

Los recientes admiradores e imitadores de los antiguos pensaban que éstos debían su grandeza a que habían observado las reglas, los cánones del arte. Según ellos, los escritores «clásicos» eran quienes cumplían las reglas de la escritura. Este era el sentido que Jan Sniadecki (1756-1830) indicaba en su obra (*O pismach klasycznych i romantycznych* —Sobre los escritos clásicos y románticos, 1819): «A mi entender, clásico es lo que se adapta a los cánones de la poesía que Boileau ha prescrito para el francés, Dmochowski, para el polaco, y Horacio para todas las naciones que se tengan por refinadas.» Horacio, Boileau, los modelos clásicos de la poesía —todo esto era antiguo, pertenecía al pasado y constituía en este momento la tradición. Y así, después de un cambio posterior en lo que al acento se refiere, la expresión «clásico» se utilizó también en el siglo XIX para referirse a todo aquello que es antiguo, tradicional, que conserva la pátina de los siglos. En este sentido, el poeta dramaturgo romántico Juliusz Slowacki (1809-1849) consideraba clásico a Jan Kochanowski (1530-1584), el mayor poeta del Renacimiento en Polonia.

El arte y la literatura de los antiguos, al menos de la gran época de Atenas, había observado ciertos rasgos característicos, como son por ejemplo la armonía, el equilibrio de las partes, la serenidad, la simplicidad, «*edle Einfalt und stille Grösse*», según palabras de Winckelmann. Estos caracterizaron también la literatura y el arte de hombres posteriores que derivaron sus normas de los antiguos. Aquellos escritores y artistas de los siglos XIX y XX que poseían estas características fueron denominados también clásicos, aunque éstos no hubieran pertenecido a la antigüedad ni seguido su camino.

Estos significados de clasicismo se han formado de modo gradual —acumulándose finalmente seis de ellos.

1. En primer lugar, la expresión «clásico», en lo que se refiere a la poesía o al arte, significa lo mismo que excelente, digno de

emulación, universalmente reconocido. En este sentido, se consideran que son autores clásicos, o como los clásicos, no sólo Homero y Sófocles, sino también Dante y Shakespeare, Goethe y Mickiewicz. En este sentido, ciertos artistas del gótico y del barroco son también clásicos. La expresión «clásico», en este sentido, es aplicable no sólo a artistas y poetas, sino también a la erudición y a los eruditos; por ejemplo, se habla de clásicos de la filosofía y se incluye en ellos no sólo a los antiguos —a Platón y Aristóteles— sino también a Descartes y Locke, porque cada cual fue excelente en su propio género, representando de un modo preeminente un cierto modo de pensar. Por ejemplo, éste era el sentido que Goethe daba a la expresión cuando escribió Zelter: «*Alles vortreffliche ist Klassisch, zu welcher Gattung es immer gehöre.*» Y también cuando le dijo a Eckerman (17 de octubre de 1828) lo siguiente: «¿Por qué se arma tanto alboroto acerca del significado de clásico y romántico? La cuestión es que una obra sea buena en su totalidad y que tenga éxito; después se hará clásica también.»

2. Segundo, esta expresión equivale a la antigua. En este sentido, se acostumbra a hablar de «filosofía clásica», refiriéndose a la filosofía griega y latina, y de «arqueología clásica», que estudia el arte y la cultura material de los antiguos. Según esta construcción, un autor clásico es sinónimo de escritor griego o latino; se trata de Homero y Sófocles, pero incluye también a poetas menores, siempre y cuando hayan vivido en la antigüedad. La situación de los escultores clásicos y de los filósofos es análoga. En este caso se trata de un concepto histórico que designa a aquellos artistas y pensadores que pertenecen a un único período de la historia. Y únicamente a uno: «El sol del arte clásico ha brillado sólo una vez», escribió Maurycy Mochnacki [1804-1834, *Pisma* (Escritos), 1910, p. 239].

Según esta interpretación, el concepto de un autor u obra clásica no es totalmente inequívoco: se entiende a veces de un modo más restringido, p. ej. limitándolo a Grecia. Adam Mickiewicz (1798-1855) escribió acerca del «estilo griego, o clásico». Algunos historiadores se expresan hoy día de un modo parecido. Otros aplicaron el nombre exclusivamente al período *cumbre de la antigüedad* que comprendía los siglos V y VI a. de J. C. Así, Sófocles fue un escritor «clásico», Fidias, un escultor «clásico», Platón y Aristóteles, filósofos «clásicos», pero no lo fueron los escritores, escultores o los filósofos del helenismo. Según este sentido más limitado, la expresión es aplicable también a los escritores y artistas del período cumbre de la cultura romana en la época Augusta. Este concepto más limitado, que excluye el período arcaico y el declive de la antigüedad, es mitad histórico, mitad opinión; designa únicamente el cenit de la antigüedad.

3. Tercero, «clásico» significa imitar los modelos antiguos y parecerse a ellos. En este sentido, se denominan «clásicos» a escritores y artistas modernos, así como las obras que han tenido como modelos obras antiguas, y a períodos completos del arte en los que la imitación de la antigüedad ha sido un fenómeno característico. Este concepto de «clasicismo» es también un concepto histórico. Los períodos que han sido «clásicos» según esta interpretación se han repetido una y otra vez en la historia europea, sobre todo en la época moderna, pero también en la medieval; éstos han sido entre otros el período carolingio, ciertas tendencias del período románico, posteriormente, el Renacimiento, en ciertos aspectos el siglo XVII y, sobre todo, el clasicismo de finales del siglo XVIII y de principios del XIX. El arte y la poesía «clásicas» de estos períodos se caracterizan por adaptar las formas de la antigüedad: órdenes arquitectónicos, columnatas y frisos, hexámetro y yambo, temas de la jerarquía y mitologías antiguas.

A menudo, la expresión «clásico» ha sido empleada de un modo que aúna el segundo significado con el tercero, esto es, comprende tanto las obras de los antiguos como las de sus partidarios modernos. Así pensaba Kazimierz Brodziński (1791-1835) cuando escribió (*O klasyczności i romantyczności*, en *Pisma estetyczno-krytyczne*, 1964, vol. I, p. 3): «El clasicismo en su sentido genuino ha comprendido hasta ahora las obras de los antiguos griegos y romanos, reconocidas por consenso universal como las más delicadas, y que han sido recomendadas a la juventud como modelos durante siglos; ahora ese honorable sentido incluye casi todo aquello que no transgreda las reglas del arte, y que en lo referente al gusto se aproxima a la edad dorada de los romanos o al gusto de Francia, especialmente la de Luis XIV.» La opinión de Mochnacki difiere (*Pisma*, 1910, p. 239): «Actualmente, se ha usurpado el calificativo de clásico.» El pensaba que todo el clasicismo moderno era una «escuela metamorfoseada», se trataba de un «clasicismo al que se le había privado bastante de su sustancia genuina».

4. Cuarto, «clásico» significa lo mismo que conformarse a las reglas —las reglas que son obligatorias en arte y literatura. Este es el sentido de las frases citadas anteriormente y que pertenecen a Jan Sniadecki («se adapta a los cánones de la poesía») y a Kazimierz Brodziński («no transgrede las reglas del arte»). En otro lugar, deseando definir el romanticismo, Brodziński escribe lo siguiente (p. 14): «Algunos quieren dar a entender con esta palabra el abandono de todas las reglas en las que se basa el clasicismo.» Esta interpretación no parece ser muy frecuente hoy día, no obstante aparece de todos modos.

5. Quinto, «clásico» equivale a la normativa establecida, están-

dar, aceptada, y sobre todo: utilizada en el pasado, y que posee una tradición. Por supuesto, en este sentido la expresión se emplea más a menudo fuera del arte y la literatura: se habla de un estilo clásico de natación, de un corte de levita clásico, de una lógica clásica, esto es, de la lógica que se enseñaba antes de los descubrimientos de las últimas generaciones. Se habla de los clásicos de la literatura, entendiendo por tal sus representaciones más notables (sentido 1), aunque no todos ellos sean tan notables, pues en parte son simplemente escritores anteriores que se estudian como ejemplos de un anterior modo de escribir. Según la opinión de un lingüista de nuestros días, «la pátina del tiempo (es lo que) distingue un libro y le hace clásico».

6. En sexto y último lugar, «clásico» es sinónimo de poseer una serie de cualidades como armonía, dominio, equilibrio, serenidad: según la fórmula del siglo XVIII, una noble simplicidad y mucha grandeza. La *Encyclopédie Italica* indica las siguientes características de las obras clásicas reconocidas universalmente: *norma, proporzione, osservazione del vero, esaltazione dell'uomo*. Estas características pertenecen a las obras clásicas según los sentidos 2 y 3, que hacen referencia a las obras clásicas antiguas y del Renacimiento, pero no sólo a ellas; también pueden ser clásicas, según esta construcción, las obras poéticas que no observan el olimpo o el hexámetro, y las obras arquitectónicas que no observan los órdenes antiguos, las columnas, los acantos y meandros —siempre y cuando posean armonía, dominio y equilibrio.

Existen ciertos aspectos de esta anterior lista que deben ser explicados:

a) El término «clásico» tiene además varios matices. El *Dictionnaire de la Académie Française* lo ha utilizado consistentemente dándole un sentido de juicio-de-valor (significado 1), sin embargo, en la edición de 1964 se afirma que «clásico» significa «aprobado» (*approuvé*), mientras que en la edición de 1835 se afirma que significa «modelo» (*modèle*). Y ese significado no es el mismo. El término «clásico» es completamente internacional; sin embargo, el uso no es el mismo en todas las lenguas. Lo dicho anteriormente concierne al lenguaje polaco; la situación no difiere en las lenguas inglesa, rusa, italiana o alemana. En francés, por otra parte, se emplea el término de un modo diferente: lo emplean *primo loco* para referirse a su arte del siglo XVII, y precisando más, al arte de la segunda mitad de ese siglo, y más al campo de la literatura que al de las bellas artes. Racine y Bossuet son considerados escritores «clásicos», entendiendo por tal que el término comprende al menos tres de las propiedades que han sido distinguidas anteriormente (1, 3, 6): perfección, parentesco con la antigüedad, y armonía de las *obras*.

Larousse ofrece la siguiente definición: «*Classique —qui appartient à l'antiquité gréco-latine ou aux grands auteurs du XVII siècle*»; y escribe lo siguiente: «*au sens strict le terme de classique s'applique à la génération des écrivains dont les œuvres commencent à paraître autour de 1660*». Pero se trata del francés, idioma que no tiene análogos en otras lenguas.

b) La multiplicidad de significados presentados aquí de la expresión «clásico» alcanzó su cenit en el siglo XIX. Sin embargo, han disminuido en nuestra época. Se utiliza el significado 1, pero más en el lenguaje cotidiano que en el académico; los estudiantes actuales de literatura no construyen listas, como hacían los eruditos alejandrinos, de autores «clásicos». El significado 2 es también rudimentario, porque filólogos y arqueólogos prefieren utilizar términos que sean menos ambiguos; ellos no hablan de clásico, sino del saber y del arte «antiguos», ni tampoco de arqueología clásica, sino mediterránea. El significado 4 es también rudimentario: hoy día se confía menos en el poder de las reglas del arte y la poesía que en Sniadecki y Brodziński. El significado 5 ha dejado también de utilizarse: para indicar que un escritor pertenece a una época antigua, se dice simplemente «antigua» y no «clásica». Una vez dado un rol secundario al significado 1, el nombre «clásico» ha dejado de significar un juicio y hace referencia exclusivamente a una caracterización.

c) No obstante, el nombre sigue observando cierta ambigüedad: siguen aceptándose dos de sus significados, el 3 y el 6. El primero de estos dos significados es un nombre histórico; el segundo, uno sistemático; el primero designa éste y no otro período o corriente del arte y la literatura; el segundo, un cierto tipo de literatura o arte, no importando el período en el que tuvo lugar. Por tanto, puede ser el nombre propio de un fenómeno histórico (significado 3), o un término genérico (6).

d) El término «clásico» ha sido utilizado en la teoría literaria, pero últimamente es más frecuente su uso en la teoría de las artes visuales. Actualmente, el aparato conceptual de ambos campos es parecido. Sin embargo, en música y en su teoría se trata de un tema diferente. Se piensa que entre los clásicos musicales se incluye a Bach, Haendel y Mozart, quienes no deseaban de ningún modo volver a la antigüedad o seguir la tradición, de un viejo estilo, sino que crearon verdaderamente uno nuevo. Fueron clásicos en un sentido diferente: observaban un ritmo simple, una simetría de composición y una excelencia de forma.

e) Del adjetivo «clásico» se han derivado los nombres «clásico», «lo clásico» y «clasicismo», que se ha convertido especialmente en nuestro siglo en un término frecuentemente utilizado. El término es ambiguo: su *definiens* puede significar la antigüedad, una regla, o la armonía, incluso en la canción de opereta *Młodzież sie klasyczmu*

rzekla («Los jóvenes han rechazado el clasicismo»), que se hizo popular en una generación anterior, se le dio aún otro significado: conformidad con la tradición. Como casi todos los términos que acaban en -ismo, no hace referencia ni a gente ni a obras, sino a una opinión, doctrina o dirección. Posee esa particular multiplicidad de significado que es característica de estos términos: puede denotar un tipo de arte, una escuela, un campamento, un grupo de artistas con objetivos similares, un movimiento o corriente artística o intelectual, la ideología de ese movimiento, la actitud de los participantes del movimiento, el impulso de sus esfuerzos, el período de su actividad, y las características que tuvieron sus esfuerzos y sus obras. Además, el término «clasicismo» se emplea también para designar el concepto general y el nombre propio de ciertas direcciones y períodos, p. ej. la época de Pericles, la época de Luis XIV, o la vuelta a la antigüedad del siglo XVIII. No existe ni siquiera acuerdo de los períodos a los que es aplicable el nombre: algunos afirman que únicamente a la antigüedad, porque otros períodos han sido una imitación del clasicismo, pero no el clasicismo en sí. Así pensaba Maurycy Mochnacki, al observar en las obras de autores modernos, especialmente los franceses, «un clasicismo que no es clasicismo».

B. *La categoría de lo clásico.* Se han hecho numerosos intentos para definir la belleza clásica y lo clásico. Hegel, filósofo precoz, la definió como el equilibrio entre el espíritu y el cuerpo; un arqueólogo contemporáneo (G. Rodenwald, 1915), como el equilibrio entre dos tendencias existentes en el hombre: imitar y estilizar la realidad; un historiador francés de arte (L. Hautecoeur, 1945), como la reconciliación de contrastes, y un historiador alemán de arte (W. Weisbach, 1933), como idealización, por lo tanto como la reconciliación entre la realidad y la idea.

Todas estas definiciones se parecen en el fondo, todas reducen lo clásico al equilibrio y concordancia de los elementos. No obstante, el resultado de aspirar a una simple fórmula ha sido su simplificación en exceso. La clasificación de las obras de arte pertenecientes a períodos considerados universalmente como clásicos puede ofrecer unas características adicionales de lo clásico. Este no se caracteriza sólo por la concordancia, el equilibrio y la armonía, sino también por el dominio. Los clásicos aspiran a obtener una representación clara y distinta de las cosas. Quieren realizar su trabajo racionalmente. Se someten a una disciplina, limitando su propia libertad. Estudian la escala humana, creando a la medida del hombre. En la historia del arte producida por el hombre existe más de un período, corriente y criterios. Mochnacki señaló «tres divisiones del gusto clásico» —Grecia, Roma y Francia: un historiador actual señalaría más. En cada una de ellas han tenido lugar ciertas características

especiales, pero el clasicismo ha sido común a todas ellas. Los artistas y escritores del Renacimiento han sido quienes mejor han definido los componentes de la ideología clásica. Estos son los siguientes:

1. En cualquier lugar, la belleza, especialmente en una obra de arte, depende de que las *proporciones sean las adecuadas*, de la armonía de las partes y de la conservación de la medida. Vitruvio había escrito ya lo siguiente (III. 1): «La composición de los templos depende de la simetría, y la simetría de la proporción.» Uno de los primeros maestros del Renacimiento, Lorenzo Ghiberti (*I commentarii*, II, 96), decía: «*La proporcionalità solamente fa pulchritudine.*» Admiraba a Giotto por haber logrado la naturalidad y la gracia sin exceder la medida (*l'arte naturale e la gentilezza non uscendo delle misure*). Del mismo modo, el erudito del siglo XV y teórico del arte Luca Pacioli (*Divina proporzione*, 1509) sostenia que Dios revela los secretos de la naturaleza (*secreti della natura*) sirviéndose de la proporción (*proportionalità*); Leon Battista Alberti escribió que la belleza consiste en el acuerdo y la armonía (*consenso e consonantia*). Pomponius Gauricus (*De sculptura*, p. 130), que debemos contemplar y amar la medida (*mensuram contemplari et amore debemus*); el cardenal Bembo (*Asolani*, 1505, p. 129), que «la belleza no es otra cosa que la gracia que surge de la proporción y la armonía» (*bellezza non è altro che una grazia che di propertione e d'armonia nasce*). Del mismo modo también, el fanático Girolamo Savonarola (*Prediche sopra Ezechiele XVIII*): «*bellezza è una qualita che resultà della proporziona e corrispondenza dell'i membri.*» Durero entendía según los italianos, la belleza del arte de un modo parecido y escribió que «sin la proporción adecuada ningún cuadro puede ser perfecto» (*ahn recht Proporzion Kann je kein Bild vollkommen sein*). Del mismo modo, en pleno siglo XVI, Andrea Palladio subrayó el poder de la proporción —«*la forza della proportione*». Las citas y los ejemplos podrían multiplicarse *ad infinitum*, sacándolos no sólo de los siglos XV y XVI.

2. La belleza reside en la naturaleza de las cosas, constituye una propiedad objetiva de ellas, es independiente de la invención o convención humanas. Como resultado, es inmutable, intransigente en cuanto a sus rasgos esenciales; como resultado, debe experimentarse pero no inventarse. Alberti escribió en *De statua* que «en las mismas formas de los cuerpos existe algo que es natural e innato y que, por lo tanto, persiste, siendo constante e inmutable» (*in ipsis formis corporum habetur aliquid insitum atque innatum, quod constans atque inmutabile perseverat*). Los teóricos de la poesía pensaban igual. Julius Caesar Scaliger, la mayor autoridad del Renacimiento que existía entre ellos, escribió lo siguiente (*Poëtices*, III. II): «En

toda cosa existe algo que es *primario y adecuado*, a lo cual, como si de una norma o principio se tratara, debe referirse todo lo demás.» (*Est in omni rerum genere unum primum ac rectum, ad cuius tum normam, tum rationem caetera dirigenda sunt*). De esta idea se concluyó que el camino apropiado del arte es *imitar la naturaleza*. Sin embargo, para los teóricos del clasicismo imitar no significaba copiar la apariencia de las cosas, sino lo *primum ac rectum*, aquel *constans ac immutabile* de lo que tanto escribieron Alberti y Scaliger.

3. *La belleza es una cuestión de conocimiento.* Debe estudiarse, experimentarse, conocerse, no inventarse, improvisarse. La belleza (*leggiadria*) está muy relacionada con la razón, dice Alberti. Y Gauricus: «nada puede lograrse en arte sin conocimiento, sin educación» (*nihil sine litteris, nihil sine eruditione*). La misma idea de la ideología clásica, expresada negativamente, dirá lo siguiente: la belleza y el arte no son cuestiones ni de la fantasía ni del instinto.

4. La belleza propia del arte humano es la belleza que se basa a nivel humano: no al nivel sobrehumano que tanto atrajo a los románticos. Los clásicos aplicaron también este principio a la arquitectura. En esta última también, según Vitruvio (III. 1), las proporciones «deben basarse estrictamente en las proporciones de un hombre que esté bien constituido».

5. *El arte clásico está sometido a unas reglas generales.* El clasicismo francés del siglo XVII hizo especial hincapié en ellas.

El concepto de belleza clásica, mitad historia y mitad sistema, no es un concepto preciso: no obstante, puede decirse que corresponde a lo que ha sido denominado anteriormente como belleza *stricto sensu* —belleza de la forma, belleza de la disposición regular.

11. BELLEZA ROMANTICA

A. Origen y transformación del concepto.

1. Del grupo de expresiones «romanticismo», «romántico» (adjetivo), «romántico» (nombre), la primera en formarse fue el adjetivo «romántico». Se encontraba ya en un manuscrito del siglo XV; sin embargo, se trata de un caso aislado. La historia del concepto comienza realmente después, en el siglo XVII. Posteriormente, pasó por dos períodos: en el primero, la expresión no hacía relación al arte ni a la teoría del arte, y hasta finales del siglo XIX no se convirtió en un término técnico. Durante el primer período se utilizó rara y vagamente. Generalmente denotaba cosas evocadoras —paisajes y lugares, encuentros e incidentes: Swift utilizó la expresión en este sentido en 1712, describiendo con ella una «romántica» comida bajo-

la-sombra-de-un-árbol, y Boswell, en 1763, hablando de un pasado ancestral. La misma expresión describía también cosas que eran improbables, irreales, algo que era extravagante y quijotesco: éste fue el sentido que le dio Pepys, por ejemplo, en 1667. En esa época no tenía nada en común con el arte —como mucho, con la jardinería. «Algunos ingleses», escribió el francés J. Leblanc en 1745, «intentan dar a sus jardines una apariencia que denominan romántica, y que más o menos significa lo mismo que pintoresca».

Durante mucho tiempo, esta expresión se utilizó únicamente en una lengua, el inglés. El francés poseía otra expresión similar: *romanesque*. Esta expresión no se adoptó hasta 1717 por un amigo de Jean Jacques Rousseau, René de Girardin: «Prefiero la expresión inglesa *romantique* a la nuestra francesa de *romanesque*.»

La etimología de la palabra está clara. Se derivaba de *romance*: eran románticas aquellas escenas familiares de los romances, y las personas que podían ser los héroes de los romances. Y el romance tomó su nombre de las *lenguas romances*, en las que anteriormente habían sido escritos los romances. Estas lenguas se denominaban a su vez de este modo porque habían surgido en Romagna, en la frontera entre Italia y los territorios franceses. Y el nombre de Romagna procedía evidentemente de Roma, como dando a entender que en nuestra habla todos los caminos llevan a Roma.

2. La expresión «romántico» entró a formar parte del vocabulario de la literatura y del arte en Alemania en 1798, gracias a los hermanos von Schlegel. Ellos, Friedrich en particular, le dieron nombre a la literatura moderna, en la medida que difería de la literatura clásica. Entre sus cualidades von Schlegel admitía una preponderancia de motivos individuales, de motivos filosóficos, un placer tomado de «la plenitud y de la vida» (*Fülle und Leben*), una relativa indiferencia hacia la forma, una total indiferencia hacia las reglas, ecuanimidad frente a lo grotesco y lo feo, y un contenido sentimental presentado de forma fantástica (*sentimentalischer Stoff in einer phantastischen Form*). Von Schlegel aplicó el nombre a toda la literatura moderna, y observó que el romanticismo estaba ya presente en Shakespeare y Cervantes. Pero se dio cuenta que estaba también en los escritores contemporáneos, que incluían figuras tan notables como Goethe y Schiller. El cambio fue muy rápido, porque los escritores contemporáneos se estaban apropiando para sí mismos el nombre. Como resultado, Shakespeare y Cervantes dejaron de considerarse románticos, y el nombre comenzó a denotar exclusivamente a los contemporáneos. Ese fue el primer cambio de interpretación. Después, tuvo lugar un segundo cambio: un nombre que había surgido en Alemania, y que había designado inicialmente y de un modo exclusivo a los escritores alemanes, pasó a Francia y allí



19. *La Ninfá de la inmortalidad (con el busto de Shakespeare)*, grabado de V. Bartolozzi inspirado en G. B. Cipriani. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

fue adoptado por un grupo de literatos rebeldes contemporáneos. Se extendió también a otros países. En Polonia, el adjetivo «romántico» apareció impreso en 1816 (en un artículo de Stanislaw Kostka Potocki en el periódico *Pamiętnik Warszawski* y en una crítica teatral de *Hamlet*). Para Brodziński y Mickiewicz, allá por los años 1818-1822, se trataba de un nombre natural que designaba también a un grupo de poetas polacos contemporáneos. Lo mismo sucedía en

otros países —nuevos grupos de escritores se autodenominaron «románticos». Se convirtió en un tipo de nombre propio que no hacía referencia a individuos sino a grupos (como sucedería posteriormente con nombres como por ejemplo «Polonia Joven», «Ska-mander» y la «Cuádriga»).

Los escritores que se denominaban o se autodenominaban románticos pertenecían a una única familia y tenían, por lo tanto, derecho a un nombre común; sin embargo, las afinidades entre algunos de ellos eran remotas. Se contaban entre los románticos los von Schlegel y Novalis, Mickiewicz y Slowacki, Hugo y de Musset, Pushkin y Lermontov. Así, el nombre de románticos tenía una referencia múltiple y heterogénea —era el nombre de muchos grupos que se parecían entre sí, pero que no eran idénticos.

Los románticos estaban unidos cronológicamente: su actividad tuvo lugar durante los años 1800-1850 (haciendo números redondos). Los grupos románticos alcanzaron la cumbre de su popularidad a partir de 1820. Las fechas en Francia fueron las siguientes: ya en 1821 una Academia provincial (en Toulouse) convocó un concurso para definir las características de la literatura romántica; alrededor de 1830 había aparecido una historia del romanticismo francés escrita por E. Ronteix; y alrededor de 1843 Sainte-Beuve escribió (en *A Letter to J. and C. Olivier*) que la escuela romántica estaba tocando a su fin, que era ya hora de que apareciera otra. En Polonia se tiene la costumbre de considerar el discurso pronunciado por Brodziński en 1818 como el comienzo del romanticismo polaco, y asociar su fin con la muerte de Juliusz Slowacki en 1849.

3. Sin embargo, el ámbito del concepto de romanticismo se extendió rápidamente, y como resultado su significado sufrió un cambio.

a) En un principio, la expresión «romántico» había designado a aquellos que se habían autodenominado con ese nombre; sin embargo, con el tiempo incluyó también a otros escritores contemporáneos que simpatizaban con estos últimos pero que, en su autodefinición, no emplearon nunca ese nombre. Tomando eso como base, Dumas père, Aleksander Fredro y muchos otros se encontraron incluidos entre los románticos en las historias de la literatura. Puede decirse que los amigos de la familia romántica habían sido incluidos por decisión colectiva en la familia.

b) Anteriores escritores de tendencias parecidas empezaron a ser incluidos igualmente bajo ese nombre, como sucedió por ejemplo con Rousseau en Francia, Warton en Inglaterra, y el grupo «*Sturm und Drang*» en Alemania —esto sucedió porque se tenía la convicción de que, por su temperamento y logros, no sólo debían considerarse precursores, sino auténticos románticos. El enunciado que

indica que la poesía «aspira a algo enorme, bárbaro y salvaje», es una declaración romántica; sin embargo, precede en cuarenta años a lo que se reconoce como el comienzo del romanticismo: se retrotrae al año 1758, y es un enunciado de Diderot (*La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage*), del discurso *De la poésie dramatique*, VII, p. 370). De nuevo puede decirse aquí: los antepasados de la familia romántica han sido incluidos.

c) Posteriormente escritores, que han conservado los rasgos de los románticos han sido incluidos también. Las generaciones románticas desaparecieron, pero algunos escritores siguieron siendo fieles a la tradición romántica. De éstos puede decirse lo siguiente: la posteridad de la familia romántica ha sido incluida en ella. *The Columbia Encyclopedia* cuenta entre los románticos a Dickens, Sienkiewicz y a Maeterlinck, y el historiador francoamericano Jacques Barzun incluye entre ellos a William James y a Sigmund Freud.

d) Un nombre que originalmente había sido pensado para referirse a los escritores comenzó a utilizarse también para referirse a los representantes contemporáneos de otras artes que-compartían-la misma opinión: a pintores tales como Eugène Delacroix y a Caspar David Friedrich, a escultores como David d'Angers, a compositores como Schumann, Weber y Berlioz. Aquellos que estaban emparentados con la familia romántica habían sido incluidos.

e) El proceso de expansión del significado de la expresión llegó todavía más lejos: comenzó a aplicarse a aquellos escritores y artistas que no tenían ninguna conexión temporal o causal con quienes, desde 1800 a 1850, habían adoptado el nombre —bastaba con que sus obras, su forma o su contenido se pareciesen. No sólo fueron incluidos de nuevo Shakespeare y Cervantes entre los románticos, sino también muchos otros. Algunos reclutaron en sus filas a Villon y a Rabelais, otros a Kant y a Francis Bacon, incluso a San Pablo y al autor de la *Odisea*.

4. Estas expansiones tuvieron unas consecuencias bastante amplias: hicieron que la expresión «romántico» fuera esencialmente ambigua: si, por una parte, es el nombre propio de ciertos grupos literarios de los años 1800-1850, por otra, es hoy día el nombre de un concepto general que comprende a literatos y artistas de cualquier época. Por supuesto, no se trata de nada excepcional; la situación es parecida a lo que sucede con otras expresiones que utilizan los historiadores de arte y de la literatura, como son por ejemplo «clásico» o «barroco».

B. *Definiciones de lo romántico.* El romanticismo, lo romántico, una obra romántica, su comprensión y definición ha tenido lugar de diversos modos. Las veinticinco definiciones que se ofrecen a continuación han sido seleccionadas entre otras que forman un número

aún mayor —y que han sido presentadas principalmente por escritores que son denominados románticos, y que se han autodenominado como tal.

1. Una definición muy frecuente es la siguiente: el arte romántico es aquel que depende total o predominantemente del sentimiento, de la intuición, del impulso, del entusiasmo, de la fe; esto es, de las funciones irracionales de la mente. La exaltación y la intuición eran para Adam Mickiewicz «expresiones sacramentales de la época» —la época romántica. La fórmula del romanticismo que todo polaco conoce de corazón, es la siguiente:

El sentimiento y la fe me hablan de un modo más poderoso de lo que lo hace el microscopio y el ojo del científico.

Con este espíritu literario, el historiador Ignacy Chrzanowski (1866-1940) definía el romanticismo como la lucha entre el sentimiento y la razón. «El arte es sentimiento», afirmaba de Musset. «La poesía es el sentimiento cristalizado», pensaba Alfred de Vigny. El instinto es más importante que el cálculo. Según Kazimierz Brodziński (p. 15): «El clasicismo requiere el gusto más perfecto, el romanticismo, la sensibilidad más perfecta.»

2. Una definición que tiene afinidades con la anterior: el arte romántico es el arte que depende de la imaginación. Una convicción romántica es que la poesía, y el arte en general, son principalmente, o incluso únicamente, una cuestión de imaginación. La imaginación era algo que los románticos veneraban por encima de cualquier otra cosa; creían, como decía Benedetto Croce, en el don sobrehumano de una imaginación equipada con propiedades maravillosas y contradictorias. Quisieron sacar partido del hecho de que la imaginación es más rica que la realidad. Como escribía Chateaubriand: «La imaginación es rica, abundante, maravillosa: la existencia, insignificante, estéril, impotente.» Por consiguiente, el escritor y el artista deben dar rienda suelta a la fantasía más bien que limitarse a los modelos reales. Eugène Delacroix, considerado como un pintor romántico, escribió en su diario que «las obras más bellas son aquellas que expresan la pura imaginación del artista», y no las que dependen de un modelo.

3. El romanticismo es el reconocimiento de *lo poético* como el valor supremo de la literatura y el arte. Eustache Deschamps, colaborador de Victor Hugo, escribió en 1824: «La complicada disputa entre los clásicos y los románticos no es otra que la vieja guerra entre las mentes prosaicas y las almas poéticas.»

4. Según una interpretación más limitada, el romanticismo significa el especial sometimiento del arte a los sentimientos de

ternura. Brodziński escribió lo siguiente (p. 14): «La belleza romántica es un patrimonio exclusivo de los corazones tiernos.» El mismo sentido se encuentra en otra fórmula: «La única poesía es la poesía lírica» (*La poésie lyrique est toute la poésie*), como escribía Thodore Jouffroy, un filósofo de la época romántica.

5. Una definición más general: El romanticismo es una convicción que concierne a la naturaleza *espiritual* del arte. Los asuntos del espíritu constituyen su tema, su contenido y su preocupación. De nuevo, según las palabras de Brodziński (p. 28): «Según Homero, todo era cuerpo, según nuestros románticos, todo es espíritu.»

6. El romanticismo es el *predominio del espíritu sobre la forma*: así lo interpretaba Hegel. Esta interpretación es parecida a la anterior, pero, no obstante, es distinta puesto que opone el espíritu a la forma, no al cuerpo. El romanticismo así entendido es un amorfismo consciente, en contraste con la lucha por la forma y la armonía características de los clásicos. Waclaw Borowy (1890-1950) ha escrito: «El amorfismo es un rasgo básico de la teoría romántica del arte... Es una lucha por lo informe —una tendenciosa negligencia de unidad, de la armonía de las formas.» Según otra definición: El romanticismo es el predominio del contenido sobre la forma —*el qué*, es más importante que *el cómo*. La rectitud no es, para el romanticismo, ninguna virtud.

7. Una formulación parecida, pero más enfática. Como el romanticismo se inclina por aquellos factores que no sean los formales, entonces puede definirse también (sirviéndonos de la fórmula que el compositor Karol Szymanowski (1882-1937) aplica a Beethoven como sigue: El romanticismo es un predominio de los *intereses éticos* sobre los estéticos. O también: La estética del romanticismo es una estética sin esteticismo.

8. El romanticismo es una *rebelión contra las fórmulas aceptadas*; es la ignorancia, la transgresión de las reglas, principios, recetas, cánones y convenciones establecidas. L. Vitet subrayó especialmente este rasgo allá por los años 1820 en *Le Globe*, declarando «*la guerre aux règles*». Este escribió: «El romanticismo, entendido de un modo amplio y general, es, en pocas palabras, el protestantismo en la literatura y el arte.»

9. Una interpretación más radical. El romanticismo es una *rebelión contra cualquier tipo de reglas*, es una exigencia de liberación de las reglas en general, es la creatividad que no reconoce ninguna regla, una creatividad libre de reglas. «La fuerza creativa no puede nunca reducirse a principios generales.» (Maurycy Moehnacki, *Pisma*, 1910, p. 252).

Una definición parecida, pero formulada de un modo diferente: El romanticismo es el liberalismo en la literatura y en el arte. Esa fue la definición que defendió uno de los románticos más notables, Victor Hugo.

10. El romanticismo es «*la revolución de la psique contra la sociedad que la produjo*»—según la versión de Stanislaw Brzozowski (1878-1911). Este formuló también su idea de un modo metafórico: «El romanticismo es la rebelión de la flor contra sus raíces.»

11. El romanticismo es el *individualismo* en la literatura y en el arte. Otorga a cada cual el derecho a escribir, pintar, componer según su propia inspiración y gusto. El romanticismo es una necesidad de libertad y su exigencia en todos los aspectos de la vida, incluidas la poesía y el arte.

12. El romanticismo es el *subjetivismo* en la literatura y en el arte. «Romántico significa subjetivo», escribe el crítico francés contemporáneo G. Picon: una definición que los primeros románticos habrían aceptado. Esto significa lo siguiente. Según el romanticismo, el artista ofrece su visión de las cosas, sin reivindicar ningún tipo de objetividad o universalidad para su producción. Comprender así el romanticismo da lugar a muchas formulaciones —una que es favorable afirma que «es una explosión desde dentro», una desfavorable, que es un «despliegue del yo» (*«étalage du moi»*).

13. El romanticismo es una predilección por *lo extraño*. Walter Pater lo definió así: «Unir lo extraño a la belleza es lo que constituye el carácter romántico del arte.» (*«Romanticism»*, *Macmillans Magazine*, vol. 35, 1876, p. 64).

14. Otra definición se basa en las aspiraciones de infinito: «El romanticismo va del objeto al *infinito*», dice Brodziński (p. 28), quien pensaba que era posible distinguir con esta base lo romántico de lo clásico. El romanticismo entendido así recibió expresión poética en una bella línea de William Blake: «Sujeta el infinito con la palma de la mano.»

15. De modo similar: El romanticismo es el intento de profundizar en los fenómenos, de trascender la superficie de las cosas, de llegar hasta las *profundidades de la existencia*. O es el intento, haciendo un esfuerzo poético, de penetrar el alma del mundo. O penetrar las eosas ocultas, secretas. El romanticismo así construido tuvo dos consecuencias: en primer lugar, hizo que la poesía asumiera una función de la filosofía; segundo, hizo que la poesía recurriera a medios inusuales, porque frente a tales tareas los sentidos fracasan igual que la razón; por tanto, es necesario depender de los estados de extasis, de inspiración.

16. El romanticismo es una comprensión *simbólica* del arte. Los colores, formas, sonidos y palabras que el arte emplea, han sido simplemente los símbolos por los que los románticos han luchado realmente. Según el romántico August Wilhelm von Schlegel, la belleza era «la presentación simbólica del infinito».

17. Otra concepción: El romanticismo es el *rechazo de todos los límites* que se le pongan al arte en lo referente a la selección del contenido o de la forma. Cualquier cosa es un tema apropiado —el mundo sensible y el trascendental, la realidad, así como el sueño y el ensueño, lo sublime y lo grotesco; todo puede mezclarse con cualquier cosa, tal y como sucede muchas veces en la vida. Así definía Victor Hugo su programa romántico en el prólogo de su drama *Cromwell*. Algo parecido escribió Friedrich von Schlegel sobre *«Fülle und Leben»*, o la totalidad y la vida. El romántico Coleridge alababa «Shakespeare por unir «lo heterogéneo (tal y como) está unido... en la naturaleza». Historiadores más recientes adoptan una idea parecida de las cosas, cuando consideran que los románticos intentaban abarcar con su arte, como dice lord Acton, toda la herencia del hombre. Esta definición es muy parecida a la que sigue:

18. El romanticismo es el reconocimiento de la *diversidad*, de la variedad de las cosas y del arte. Existen muchas formas en el mundo y, a pesar de la tradición clásica, una forma es tan buena como otra. El filósofo americano Arthur O. Lovejoy (*Essays on the History of Ideas*, 1948) denominó la actitud romántica como «diversitismo», y lo opuso al «uniformismo» de los clásicos. Afirmó que los románticos habían descubierto «el valor intrínseco de la diversidad»: era precisamente en la diversidad donde ellos percibían la excelencia artística. Esa era la razón de que multiplicasen las formas literarias y artísticas, y de su afición por la combinación de las formas literarias y artísticas.

19. Una definición parecida del romanticismo es la actitud hostil hacia cualquier tipo de *estandarización y simplificación*, o la creencia en la imposibilidad, la futilidad, lo erróneo de las generalizaciones, de la universalización. Esto está relacionado con otra definición, bastante inusual, del romanticismo.

20. El romanticismo es la *imitación de la naturaleza*. Pues la naturaleza es diversa y no-estandarizada. Por esa razón, los románticos se declararon a favor del realismo, de lo natural, donde vieron la salvación de las convenciones, del esquematismo y la artificialidad de los clásicos. Hoy día, al representar sus esfuerzos, algunos historiadores, siendo Jacques Barzun el más reciente, subrayan el realismo de los románticos. Y, sin embargo, el significado del romanticismo era completamente diferente.

21. Para los románticos, la realidad —en comparación con la existencia genuina— era insignificante e inmaterial. El origen del arte es la renunciación de la realidad, insistía uno de los precursores del romanticismo, Wilhelm Heinrich Wackenroder. O es la degradación, o la negación de la realidad genuina (según afirmaba M. Schasler, un historiador de estética de hace un siglo, «*Herabsetzung zum blossen Schein*»), y la negación de su valor. «El romanticismo es el descontento con la realidad social», según afirmaba Juliusz Kleiner (*Studia z zakresu teorii literatury*, 1961, p. 97); es el conflicto del hombre con el mundo. Lo que es más, el romanticismo significa alejarse de la realidad, especialmente de la realidad actual (*ibid.*, p. 102): volar hacia un mundo utópico y fantástico (el «elemento fantástico»); volar hacia el reino de la ficción y de la ilusión: según las palabras de Adam Mickiewicz:

Déjame volar por encima de la tierra muerta
Hacia el reino celestial de la ilusión.

O volar, al menos, hacia el pasado, hacia tiempos remotos: especialmente hacia el pasado, medieval, tan alejado de los tiempos modernos. Según el romántico, lo más bello es lo que ya no existe; en una palabra, lo que ha de acontecer.

22. Otra definición más, pero menos extremista, del romanticismo: su característica no es la predilección por la realidad ni su aversión hacia ella, sino su preferencia por cierto tipo de realidad, es decir, por una realidad vital, *dinámica* y *pintoresca*. En comparación con el arte estático y estatuario que admiraban los clásicos, el romanticismo es un culto a lo dinámico, lo tempestuoso, lo pintoresco, lo extraño —su elevación por encima de lo sereno, lo equilibrado, lo bien regulado, lo ordenado, lo normal. De ésta a otra definición sólo hay un paso.

23. Las obras románticas son aquellas que no aspiran a una belleza armónica, sino a producir en la gente una *acción poderosa*, un efecto poderoso, un choque. Es más importante que una obra sea interesante, provocadora, perturbadora, que el que sea bella.

24. Otra definición del romanticismo que está relacionada: no es la armonía, sino *el conflicto* lo que es de hecho la principal categoría del arte. Si esto sucede en arte es porque lo mismo ocurre en el alma y la sociedad humanas.

25. El escritor romántico Charles Nodier elaboró otra interpretación específica de la literatura romántica, formulada allá por 1818: Mientras que para los primeros poetas clásicos la fuente de inspiraciones habían sido «las perfecciones de la naturaleza huma-



20. *La Poesia*, grabado de R. Morgheno a partir de un dibujo de P. Nocchi inspirado en Rafael. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

nio», la fuente correspondiente para los románticos la constituyen *inquietudes*, *inadecuaciones* y *miserias* («*nos misères*»). Otros románticos piensan de un modo parecido: el poeta francés Alfred de Musset pensaba que una característica de los tiempos modernos (románticos) y de su arte es el predominio del *sufriimiento*.

Estas son, entonces, las diversas definiciones del romanticismo: diversas, pero en cierto modo relacionadas; tratan un complejo fenómeno desde varios aspectos. De un modo general y negativo, puede decirse que el romanticismo es lo opuesto al clasicismo. La belleza romántica es completamente diferente a la belleza clásica, a lo que aquí ha sido denominado como belleza *stricto sensu*; difiere de la belleza de la proporción, de la disposición armónica de las partes. Considerando las definiciones anteriormente mencionadas, puede

decirse que la belleza romántica es la belleza de una fuerte emoción y entusiasmo; la belleza de la imaginación; la belleza de lo poético, de lo lírico; la belleza espiritual y amorfa que no se somete a la forma o a las reglas; la belleza de lo extraño, de lo infinito, de lo profundo, del misterio, del símbolo, de lo diverso; la belleza de la ilusión, de la distancia, de lo pintoresco, así como de la fuerza, del conflicto, del sufrimiento; la belleza de los efectos poderosos. Arriesgándose a ofrecer una fórmula extrema, puede decirse que mientras que para el clasicismo la categoría de valor más importante es la belleza, para el romanticismo no lo es la belleza, sino la grandeza, la profundidad, la sublimidad, la elevación, los vuelos de la inspiración. Pero será mejor quizás que se defina de otro modo: si la belleza clásica es belleza en el sentido más limitado (formal), entonces la belleza romántica se ajusta sólo al concepto más amplio de belleza. Si la belleza clásica se excluyese del extenso campo de la belleza, entonces el resto sería, si no en su totalidad sí en gran parte, la belleza romántica.

Capítulo sexto La belleza: la disputa entre el objetivismo y el subjetivismo*

Est in omni rerum genere unum primum
ac rectum ad cuius tum normam, tum
rationem caetera dirigenda sunt.
Julius Cesar Scaliger, *Poëtices*

There is nothing, either good or bad, but thinking makes it so.
William Shakespeare, *Hamlet***

Se cree, generalmente, que la estética en sus orígenes fue una teoría objetivista de la belleza, y que en tiempos modernos se ha convertido en subjetivista. Esta opinión es errónea. Existía ya a principios de la Antigüedad, y durante la Edad Media, una teoría subjetivista de la belleza, mientras que durante el período moderno se conservó durante mucho tiempo la teoría objetivista. Lo más que puede decirse es que en la estética antigua y medieval predominó la teoría objetivista, y en tiempos modernos, la teoría subjetivista.

La disputa entre la estética objetivista y la subjetivista —denominémosla para abreviar como la disputa por la subjetividad— puede formularse del siguiente modo: cuando decimos que una cosa es «bella» o «estética», ¿le atribuimos una cualidad que ésta posee en sí, o una cualidad que no posee pero que nosotros le atribuimos?

* Se agradece al editor de *Philosophy and Phenomenological Research, A Quarterly Journal*, publicado para la Sociedad Fenomenológica Internacional por la Universidad de Pensilvania, la autorización para utilizar como base de nuestra traducción de las Secciones I-IV del presente capítulo, el artículo «Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics», que apareció en el vol. 24, núm. 2, pp. 157-173, Filadelfia, diciembre de 1963.

** No existe nada que sea bueno o malo, sino que es el pensamiento quien lo determina. William Shakespeare, *Hamlet*.

Generalmente, le conferimos esta cualidad porque nos gusta el objeto, y cuando lo denominamos bello o estético significa simplemente que nos es agradable: esto es lo que afirma la estética subjetivista. Dicho de otro modo, afirma que todas las cosas son en sí mismas estéticamente *neutrales*, ni bellas ni feas. Cuando Platón escribió, «Existen cosas que son siempre bellas debido a su misma naturaleza», su estética era objetivista. Cuando David Hume escribió que «la belleza de las cosas reside simplemente en la mente que las contempla»¹, no hay duda, por otra parte, que se refería a la teoría de la subjetividad estética.

1. LA ANTIGÜEDAD

El problema de la subjetividad estética es principalmente un tema que concierne a los filósofos; quienes no son filósofos apenas sienten interés por el tema. Las personas inquietas consideran la belleza desde un punto de vista objetivista; piensan que ciertas cosas nos gustan porque son bellas, y no que sean bellas porque se ajustan a nuestro gusto. Este fue quizás el sentimiento que predominó durante el período prefilosófico. En contraste con esto, la filosofía trató el problema desde un principio; o bien aceptaba el punto de vista objetivista buscando argumentos para apoyarlo, o lo abandonaba por el subjetivismo estético. Una de las primeras escuelas filosóficas, los pitagóricos, intentó descubrir pruebas con las que afirmar la objetividad de la belleza, mientras que otra, los sofistas, inauguraron la teoría subjetivista.

1. El argumento pitagórico que defendía la objetividad estética mantenía que entre las propiedades de las cosas existe una que constituye la belleza. Se trata de la armonía, y la armonía se deriva del orden, el orden de la proporción, la proporción de la medida y la medida del número. Armonía, proporción y número constituyen la base objetiva de la belleza. «El orden y la proporción», decían, «son bellos y útiles, mientras que el desorden y la falta de proporción son feos e inútiles»². La estética de los pitagóricos era *cosmocéntrica*: afirmaban que la belleza es una propiedad del universo; el hombre no la inventa, sino que la descubre en el universo; la belleza del universo es la medida de toda la belleza realizada por-el-hombre.

2. Contra esto, la filosofía de los sofistas era *antropocéntrica*. «El hombre», decían, «es la medida de todas las cosas». El subjetivis-

¹ D. Hume, *Of the Standard of Taste*, 1757. Vers. esp. *La norma del gusto y otros ensayos*, Cuadernos Teorema, Valencia, 1980.

² Estobeo, *Ecl.* IV I.40 H, frg. D 4, Diels.

mo estético era la conclusión natural de su subjetivismo general: como el hombre es la medida de lo verdadero y de lo bueno, con más razón aún es la medida de la belleza. La belleza es ciertamente subjetiva, pues no todo el mundo considera que son bellas las mismas cosas. Una misma propiedad es bella si es propiedad de A, y fea, si es propiedad de B; por ejemplo, el maquillaje resulta bello en las mujeres, pero feo en los hombres; y una misma propiedad resulta bella al espectador A, y fea al espectador B. «Para un perro, lo más bello es un perro», escribió Epicarmo, «y de un modo parecido, para un buey lo es un buey, para un burro, un burro, para un cerdo, un cerdo»³.

El punto de partida de los sofistas fue la relatividad de la belleza, de la que dedujeron su subjetividad. La belleza no es otra cosa que el placer de nuestros oídos.

Gorgias cuyas ideas se parecían mucho a las de los sofistas, les confirió una forma extremadamente ilusionista; afirmó que el efecto que ejerce el arte, especialmente la poesía, se basa en la ilusión, el engaño y la decepción⁴; su funcionamiento se realiza a través de aquello que, objetivamente, no existe en absoluto. Este subjetivismo estético extremo existía ya en el siglo V a. de J. C.

3. Como los pitagóricos habían afirmado la objetividad estética y los sofistas la habían rechazado, el paso siguiente que dieron los filósofos fue tomar un rumbo intermedio en la controversia diferenciando las ideas. Este paso lo dio Sócrates. Según él, existen dos tipos de cosas bellas: las cosas que son bellas *en sí mismas*, y las que lo son sólo *para las personas* que las utilizan. Se trataba de la primera solución de compromiso: la belleza es en parte objetiva, y en parte, subjetiva; existe tanto la belleza objetiva como la subjetiva⁵.

El argumento que defendió Sócrates sobre una subjetividad estética parcial se basaba en una nueva definición de la belleza; mientras que por un lado los pitagóricos habían afirmado que ésta se basaba en la proporción, él defendió que se fundamentaba en la aptitud que tenía para lograr un objetivo. Diferentes cosas tienen diferentes propósitos, y por lo tanto una belleza diferente⁶. Un escudo tiene que proteger y una lanza tiene que lanzarse rápida y eficientemente; la belleza de la lanza difiere por lo tanto de la del escudo. Y aunque el oro resulte bello en otras cosas, un escudo de oro no es bello porque no es útil.

Sócrates denominó bello (*καλόν*) o adecuado (*ἀρμόνιον*) aquello

¹ Epicarmo, *Laert. Diog.* III 16, frg. B 5, Diels.

² Gorgias, *Elena* 8, frg. B II, Diels.

³ Jenofonte, *Commentarii* III. 10.10.

⁴ Ibid., III. 8.4.

que se ajusta a su objetivo; más tarde, los griegos utilizaron el término *πρόσωπον*, que los romanos tradujeron por *aptum* o *decorum*. Y aunque Sócrates distinguió dos tipos de cosas bellas —las que son bellas debido a su proporción, y las que lo son debido a su utilidad— posteriormente, la antigüedad tendió a considerar la belleza en un sentido limitado oponiendo más bien lo bello y lo adecuado, *pulchrum* y *decorum*. Y pudo mantener que lo adecuado es relativo mientras que lo bello no lo es.

4. Nada influyó más en el desarrollo histórico de la teoría europea de la belleza que el hecho de que Platón aceptara la opinión de los pitagóricos. «Nada que sea bello lo es sin proporción», dijo⁷. «Hay cosas que han sido siempre bellas por su misma naturaleza»⁸. La belleza no depende, como afirmaban los sofistas, de los ojos y de los oídos, sino de la razón.

La autoridad de Platón hizo que la teoría objetivista predominara en estética no sólo durante siglos, sino durante miles de años. Su influencia aumentó debido a que Aristóteles, interesado por otros problemas estéticos, fue raramente tajante en lo que se refiere a la subjetividad de la belleza. Cuando se decidió a declarar sus ideas apoyó la escuela «intermedia», beneficiando con esta actitud a la opinión tradicional y dominante, que era objetivista.

5. Las ideas estéticas de los estoicos, fundadores de otra importante corriente de la filosofía antigua, se parecían a la teoría objetivista de Platón: pensaban que la objetividad determina la belleza, que es una cualidad objetiva tanto como lo es la salud, que depende también de la proporción⁹. Esta convicción la aplicaron tanto a la belleza material como a la espiritual, que era la que más valoraban. Afirieron que los juicios sobre la belleza son irracionales, y que se basan en las impresiones; sin embargo, no pensaban que esto hiciera que la belleza fuera subjetiva. Los sentidos, escribió un estoico, Diógenes de Babilonia, pueden ser educados y desarrollados; las impresiones pueden ser subjetivas, pero una vez «educadas» se hacen objetivas y se convierten en la base del conocimiento objetivo de la belleza¹⁰.

6. A esta idea objetivista, que era la que defendía el griego medio, se oponían otras escuelas filosóficas —los epicúreos y los escépticos. Filodemo, el principal escritor de estética que había entre los epicúreos, sostenía que nada es bello por naturaleza, y que todos los juicios sobre la belleza son subjetivos; sin embargo, no negaba

⁷ Platón, *Sofista*, 288 A.

⁸ Platón, *Filebo*, 51 B.

⁹ Galeno, *De placitis Hipp. et Plat.* V. 2 (158) y V. 3 (161) Müll. 416 y 425.

¹⁰ Diógenes de Babilonia, en Filodemo, *De Musica II* (Kemke).

que todos los hombres pueden ponerse de acuerdo en sus juicios subjetivos, profesando así un subjetivismo estético sin relativismo¹¹. Los escépticos, por otra parte, subrayaron menos la subjetividad que las divergencias de los juicios estéticos y la imposibilidad de expresar en lo concerniente a la belleza algo más que opiniones puramente personales.

7. El punto de vista objetivista no fue adoptado únicamente por las escuelas de filosofía, sino también por las teorías especiales del arte, aunque no de una forma total.

A. En música, baluarte del objetivismo griego, en la obra anónima *Problemata*, que era muy conocida, se afirmaba que «la proporción nos agrada de una forma natural», y que el ritmo nos encanta desde que nacemos¹². Pero al mismo tiempo se afirmaba también en el libro que las melodías sólo nos gustan porque hemos crecido acostumbrándonos a ellas, en otras palabras, que no es algo que se dé desde el nacimiento.

B. En poesía, Pseudo-Longino afirmó que «aunque las costumbres, gustos y épocas difieran, todos opinamos lo mismo sobre las mismas cosas»¹³. Filodemo pensaba incluso del mismo modo¹⁴. Los escépticos fueron los únicos que afirmaron que «el habla en sí no es ni bella ni fea»¹⁵.

C. La división de opiniones se acentuó más en las artes visuales: la discusión trataba el problema de si la belleza existe en la escultura que se admira, o en la mente del espectador: si es la mente quien crea la belleza, o simplemente la descubre.

La controversia produjo una terminología especial: se distinguía entre belleza objetiva, denominada *simetria*, y otro tipo de belleza, denominada *euritmia*, que no requería que se dieran objetivamente unas buenas proporciones siempre y cuando provocara unos sentimientos agradables en el espectador.

Antiguos artistas, pintores, escultores y arquitectos intentaron cumplir las reglas objetivas de la simetría; sin embargo, pronto se dieron cuenta que su trabajo tenía que adaptarse al hombre y a sus ojos. Su arte fue cambiando gradualmente de la simetría hacia la euritmia. Este proceso comenzó pronto: en los edificios clásicos del siglo V a. de J. C. se observaba ya una desviación de las simples proporciones numéricas. Vitruvio, cuya teoría se basaba en las obras de arte clásicas, estableció una prescripción de los cánones para el

¹¹ Filodemo, *De Poem.* V 53 (Jensen).

¹² Pseudo-Aristóteles, *Problemata*, 920 b 29.

¹³ Pseudo-Longino, *De Sublim.* VII 4.

¹⁴ Filodemo, *De Poem.* V.

¹⁵ Sexto Empírico, *Adv. Mathem.* II. 56.



21. *La Poesía*, grabado de Demarteau inspirado en François Boucher. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

arquitecto, pero aconsejó al mismo tiempo que fueran suavizados con ciertos ajustes (*temperaturae*). Permitía que se hicieran «adiciones» (*adiectiones*) y «substracciones» (*detractioenes*) de simetría. «El ojo», escribió, «busca una visión que sea agradable; si no lo satisfacemos aplicando unas proporciones correctas, ajustando los módulos y añadiendo cualquier cosa que falte, hacemos que los espectadores tengan una visión desagradable y sin encanto»¹⁶. Para hacer que se produzca un sentimiento de simetría, el edificio o monumento debe apartarse de la simetría.

Esta prescripción unía los principios de la subjetividad estética a los principios de la objetividad estética: admitía la belleza objetiva pero requería que se hicieran ciertas modificaciones respetando el modo como la belleza se percibe por el ojo humano. Esta doble solución tuvo lugar ya en la antigüedad, pero mientras que durante el periodo clásico dominó la simetría objetiva y los cánones, durante el posterior periodo semisubjetivista la euritmia adquirió más importancia, especialmente en poesía y retórica, menos en arquitectura y escultura, y menos aún en música donde sus cánones fueron observados más tiempo que en el resto de las artes.

2. LA EDAD MEDIA

La Edad Media fue fiel a la idea de la antigüedad. Se dio, sin embargo, una diferencia entre los dos períodos, pues la teoría medieval estaba más unificada: el punto de vista dominante eclipsó casi el resto, no existiendo casi ninguna disensión al respecto. Sin embargo, las actitudes subjetivistas no desaparecieron: la opinión dominante absorbó sus elementos. Durante la Edad Media se pensó que la belleza era una propiedad objetiva de las cosas, pero se admitió que el hombre la percibe de un modo subjetivo: *cognoscitur ad modum cognoscentis*. Durante la Edad Media la teoría objetivista, aunque fue aceptada incluso de un modo más general que en la antigüedad, hizo más concesiones.

La segunda diferencia consistía en que mientras que los antiguos filósofos que habían aceptado el punto de vista objetivista habían considerado que éste era totalmente autoevidente, los escolásticos fueron conscientes de que era discutible. San Agustín escribió: «En primer lugar, pregunto, ¿es una cosa bella porque agrada, o agrada porque es bella? No hay duda que se me responderá que agrada porque es bella»¹⁷. Esta máxima sería repetida casi palabra por palabra ocho siglos después por Tomás de Aquino¹⁸.

¹⁶ Vitruvio, *De Archit.* III, 3. 13.

¹⁷ Agustín, *De vera rel.* XXXII, 59.

¹⁸ Tomás de Aquino, *In De div. nom.*, 398.

1. Los filósofos medievales, y antes incluso, los pensadores cristianos del siglo IV, hicieron algunas distinciones conceptuales que ayudaron a definir el problema de la subjetividad estética.

La primera idea que hacía referencia a la controversia de la subjetividad estética fue la de San Agustín: ésta contrastaba explícitamente los dos términos antiguos: lo bello y lo adecuado, *pulchrum* y *aptum*¹⁹. Su oposición requiere que se llegue a un acuerdo en lo referente al problema de la subjetividad estética: la belleza es objetiva, y la conveniencia, subjetiva. Los pensadores medievales aceptaron esta solución, desde Isidoro de Sevilla, quien en el siglo VII afirmaba que la belleza y la conveniencia difieren, pues una es absoluta, y la otra, relativa —*differunt sicut absolutum et relativum*— hasta Alberto Magno y su alumno Ulrich de Estrasburgo quienes en el siglo XIII distinguieron *pulchrum* y *aptum* como belleza absoluta y relativa²⁰. Gilberto de la Porrée de la escuela de Chartres utilizó en el siglo XII una terminología distinta, pero resolvió la controversia del mismo modo. Escribió que todos los valores —y la belleza es uno de ellos— son dobles: en parte, son valores por sí mismos, *secundum se*, y en parte, por su utilidad, *secundum usum*; los primeros son *absolutos*, los segundos, comparativos²¹.

2. San Basilio aportó una idea que fue tan importante como nueva: fiel a la tesis griega tradicional, según la cual la belleza es una relación objetivamente existente de las partes, quiso defenderla del ataque de Plotino, según el cual existen algunos objetos bellos, como sucede por ejemplo con la luz, que, aunque es simple y no-compuesta, su belleza no puede derivarse de la relación de las partes. No obstante, afirmó que la belleza es una relación: no la relación que mantienen las partes del objeto que se contempla, sino la relación que existe con el sujeto que contempla²². Esta opinión «relacionista», distinta de la relativista, significó un desarrollo crucial porque comprendió que la belleza pertenecía tanto al objeto como al sujeto.

Otros pensadores escolásticos siguieron a San Basilio. Guillaume d'Auvergne²³ escribió a principios del siglo XIII que existen cosas que son bellas por su misma naturaleza. Sin embargo, esto significa únicamente que algunas cosas pueden agradarnos por su misma naturaleza (*natum placere*). Su belleza objetiva es simplemente la habilidad natural y peculiar que tienen de agradar. Dicho de otro modo, el espectador, el sujeto, participa de la belleza objetiva.

¹⁹ W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, 1970, II, 51.

²⁰ Alberto Magno, *Opusculum de pulchro et bono* (Mandonnet), *passim*. Ulrich de Estrasburgo, *De Pulchro* 80 (Grabmann).

²¹ Gilberto de la Porrée, en Boeth. *De Hebdomad.* IX, 206 (Hanig).

²² San Basilio, *Homilia in Hexaem*. II, 7 (Migne P. G. 29 c. 45).

²³ Guillaume d'Auvergne, *De bono et malo*, 206 (Pouillon 316).

Tomás de Aquino entendió la belleza de un modo relacionista parecido al de Basilio y Guillaume. Definió las cosas bellas como aquellas que «son agradables de percibir»²⁴. Según esta definición, la belleza es una propiedad que poseen ciertos objetos —relativos al sujeto: se trata de una relación del objeto con el sujeto: no puede haber belleza sin un sujeto que sienta placer. Este concepto, extraño a la antigüedad pero recurrente a menudo entre los pensadores cristianos, no es ni un puro subjetivismo ni un puro objetivismo.

3. Un relativismo estético medieval fue expresado por uno de los pensadores del siglo XIII que recurrió a los árabes: se trataba de Vitelo, quien en estas teorías siguió a Alhazen. Ambos se interesaron principalmente por la belleza desde un punto de vista psicológico

—esto es, la reacción que siente el hombre hacia la belleza— pero esto no impidió que consideraran que ésta es básicamente una propiedad objetiva de los objetos, y no menos objetiva que la forma y el volumen. No dudaron en absoluto que todo lo que podamos saber de la belleza, lo adquirimos a través de la experiencia. Alhazen no avanzó más en estas cuestiones; pero Vitelo dio el paso siguiente y preguntó ¿experimentan todos los hombres del mismo modo la belleza? Concluyó que la teoría opuesta era la verdadera: la belleza es variada; a los moros les gustan otros colores que a los escandinavos. Los factores principales son los hábitos que forman el carácter del hombre, y «según sea su carácter (*propius mos*), así será la valoración que haga de la belleza (*aestimatio pulchritudinis*)»²⁵. La conclusión de Vitelo no fue, sin embargo, la subjetividad estética, sino sólo la relatividad —y en cuanto a esto, una relatividad parcial. Es cierto que dijo que la gente tiene opiniones estéticas diferentes, pero no todas son correctas.

4. Otro punto de vista diferente sobre la belleza fue el de Duns Escoto. «La belleza», escribió, «no es una cualidad absoluta de un cuerpo, sino el conjunto de todas las propiedades que el cuerpo posee, es decir, volumen, forma y color, así como el conjunto de las relaciones que estas propiedades mantienen con el cuerpo y entre sí»²⁶. Se trataba, de hecho, de una opinión libre de subjetivismo: consideraba que la belleza del objeto es una relación, pero una relación intrínseca al cuerpo y no una relación del cuerpo con la mente. Se acercó a la opinión griega clásica, pero mientras que los griegos definieron la belleza como la relación de las partes materiales, ésta entendía a su vez la belleza como una relación de propiedades y relaciones. Duns Escoto, y después Ockham y los ockhamistas,

²⁴ Tomás de Aquino, *Summa Theol.* I. q. 5 a 4 ad I. Cf. ibid. I-a II-ae q27 a I ad 3.

²⁵ Vitelo, *Optica*, IV, 148.

²⁶ Duns Escoto, *Opus Oxoniense*, I, q 17 a 3 N 13.

no se opusieron al objetivismo, sino a las hipóstasis, a considerar que la forma y la belleza son sustancias y no sólo propiedades y relaciones.

3. EL RENACIMIENTO

Sería erróneo pensar qué durante el Renacimiento el subjetivismo moderno y la estética relativista descartaron al viejo objetivismo. Las fuentes indican lo contrario. Hacia finales de la Edad Media las corrientes relativistas se hicieron comparativamente fuertes, mientras que la mayoría de los escritores del Renacimiento, por otra parte, opinaban que la belleza es objetiva y que el deber del artista estriba simplemente en revelar sus leyes objetivas e inmutables. Sobre esta cuestión poseemos claras afirmaciones hechas por el gran teórico Leon Battista Alberti y por uno de los principales filósofos del Renacimiento, Marsilio Ficino de la Academia Platónica de Florencia.

1. a) Alberti admiraba a los escritores antiguos quienes «al producir sus obras lucharon hasta más no poder por descubrir las leyes que se cumplían por naturaleza»²⁷. El mismo intentó descubrirlas: «Creo», escribió, «que en todo arte y ciencia existen ciertos principios, valores y reglas. Quien las haya anotado y aplicado cuidadosamente, logrará sus propósitos del modo más bello»²⁸.

b) Como los antiguos, definió la belleza como el acuerdo y la armonía de las partes (*consensus et conspiratio partium*). En la armonía (*conciinnitas*) descubrió la «ley absoluta y superior de la naturaleza»²⁹. Un artista puede como mucho añadir el ornamento, pero la verdadera belleza se encuentra en la naturaleza de las cosas, es innata a ellas: así escribía Alberti, expresando unas ideas que no sólo defendieron los antiguos, sino, sobre todo, los escolásticos. Pensaba, por lo tanto, que la obra de un verdadero artista no está dirigida por la libertad, sino por la necesidad (*qualche necessità*)³⁰.

c) Alberti escribió también lo siguiente: «Existen también quienes dicen que el modo como juzgamos la belleza de un edificio varía, y que la forma del edificio cambia según sean la fantasía y el placer del individuo, no estando limitado por ninguna regla del arte. Esto es un error que hacen generalmente los ignorantes, quienes suelen decir que las cosas que no ven no existen.»³¹ El subjetivismo y el relativismo en lo relacionado con las cuestiones del arte eran para

²⁷ L. B. Alberti, *De Re aedificatoria*, IX, 5.

²⁸ L. B. Alberti, *De Statua*, 173 (Janitschek).

²⁹ L. B. Alberti, *De Re aedificatoria*, VI, 2. Cfr. ibid. IX, 5.

³⁰ Ibid., VI, 5.

³¹ Ibid., VI, 2.

Alberti signos de ignorancia: sería difícil adoptar una postura que fuera más favorable a las reglas objetivas de la belleza y el arte.

2. Ficino adoptó una idea parecida, aunque lo expresó desde un punto de vista diferente, pues era un filósofo platónico, mientras que Alberti era un erudito y un artista.

a) Ficino definió la belleza como la fuerza que llama y embelesa (*vocat et rapit*) la mente o los sentidos³². Esta definición demuestra que tenía una idea objetiva de la belleza.

b) La idea de belleza es algo innato en nosotros (*idea pulchritudinis nobis ingenita*)³³.

3. Unas ideas parecidas pueden encontrarse en otros escritores, menos influyentes, del Renacimiento. Pomponius Gauricus escribió en 1505, en su tratado sobre escultura, que en las artes deben contemplarse y admirarse la medida y la simetría: «*Mensuram igitur hoc enim nomine symmetrium intelligamus... et contemplari et amare debebimus.*»³⁴ Se trata simplemente de otro modo de expresar la creencia que Alberti y Ficino tenían en la medida objetiva y las reglas que gobiernan la belleza.

Daniele Barbaro, el editor de los *Diez Libros sobre Arquitectura* de Vitruvio, escribió en su prólogo en 1556: «Divino es el poder de los números. En la estructura del cosmos y del microcosmos no existe nada más digno que la propiedad del peso, del número y de la medida, de todas las cosas humanas que... surgieron, crecieron y alcanzaron la perfección.»³⁵

En poética se pensaba del mismo modo. Julius Caesar Scaliger escribió en 1561 que en poética no existe únicamente una norma objetiva, sino una única norma por la que deberíamos guiarlos (*Est in omni rerum genere unum primum ac rectum ad cuius tum normam, tum rationem caetera dirigenda sunt*)³⁶.

Estas convicciones estéticas objetivas trascendieron los límites de la filosofía y del saber. Castiglione, en su obra *El Cortesano*, denominó «sagrada» a la belleza. Y Firenzuola, en sus *Discursos sobre la belleza de las mujeres*³⁷, definió la belleza como «una ordinata concordia e quasi un'armonia occultamente risultante della composizione, unione e commissione di piu membri diversi»³⁸. Tampoco se hablaba aquí de subjetividad o relatividad en la belleza o en el arte.

²⁷ M. Ficino, *Opera*, 1641, p. 297, en *Comm. in Conv.*

²⁸ Ibid., p. 1574, en *Comm. in Plotinum* I, 6.

²⁹ P. Gauricus, *De Sculptura*, 130 (Brockhaus).

³⁰ D. Barbaro, *I dieci libri dell'Architettura di m. Vitruvio*, 1556, p. 57.

³¹ J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*, 1561, III, II.

³² B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, IV, 59.

³³ A. Firenzuola, *Discorsi delle bellezze delle donne*, I (ed. Bianchi, 1884, vol. VI, d.).



22. *La Musa del teatro destituida por la Pintura*, grabado de Lépicé inspirado en C. Coypel, 1733. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

4. ¿No existieron nunca, entonces, algunas ideas durante el Renacimiento que fueran menos objetivistas? Podría pensarse que Nicolás de Cusa fuese partidario de ellas escribiendo que las formas no existen en lo material, sino «en la mente del artista»³⁹. Sin embargo, sería erróneo conferir a estas palabras un significado subjetivista; esto significaría que las formas que se encuentran «en la mente del artista» no son formas personales sino universales.

Podría encontrarse más fácilmente una construcción subjetivista en el tratado de arquitectura de Antonio Filarete (1457-1464), donde afirmaba que los arcos semicirculares utilizados en los edificios del Renacimiento eran *más perfectos* que los arcos góticos. Afirmó también que nuestros ojos encuentran más fácil observar los arcos semicirculares. Estos se deslizan sobre los arcos semicirculares sin que nada se lo impida (*senza alcuna obstaculità*), mientras que los ojivales góticos les ofrecen algún tipo de resistencia, y «*ogni cosa che*

³⁹ Nicolaus de Cusa, *De ludo globi*, en *Opera omnia*, Basilea, 1565, p. 219. Cf. *De visione Dei*, VI, ibid., p. 185: *Tua facies, Domine, habet pulchritudinem et hoc habere est esse. Est igitur ipsa pulchritudo absoluta, quae est forma est dans esse omni formae pulchrae.*

impedisce o tanto o quanto la vista non è bella»⁴⁰. Este argumento parece que implica la idea de que la belleza depende del ojo del espectador. Sin embargo, como en todo el tratado de Filarete puede encontrarse sólo una nota que apoye una convicción subjetivista, puede suceder muy bien que esto fuese sólo una observación aislada sin que el autor fuera consciente de sus consecuencias filosóficas (este era artista, no filósofo).

5. Si queremos encontrar unas verdaderas opiniones subjetivistas en la estética del Renacimiento debemos dirigirnos a Giordano Bruno, esto es, al final mismo del período, al siglo XVI tardío. Bruno no era uno de esos hombres del Renacimiento que se interesaba exclusivamente por la belleza y el arte; las trató incidentalmente, intentando aplicarles unas ideas filosóficas que fueran más generales. Al menos uno de sus tratados, *De vinculis in genere*⁴¹, publicado posteriormente, ofrece un informe subjetivista de la belleza. Su tema principal es la pluralidad, la diversidad de la belleza («*Pulchritudo multiplex est*»), así como su relatividad («*Sicut diversae species ita et diversa individua a diversisvinciuntur, alia enim simmetria est ad Vinciendum Socratem, alia ad Platonem, alia ad multitudinem, alia ad paucos*»). Pero quiso demostrar también la imposibilidad de definirla o describirla («*Indefinita et incircumscripibilis est ratio pulchritudinis*»). Afirma también: «No existe nada que sea absolutamente bello, sino sólo para alguien.»

Es cierto que Bruno no fue el único pensador del Renacimiento que defendió tales ideas de la belleza. Un año después de su muerte, durante el primer año del siglo XVII, Shakespeare decía en su *Hamlet*: «No existe nada que sea bueno o malo, sino que es el pensamiento quien lo determina.» Escribió sobre lo bueno o lo malo, pero es indudable que también quería referirse a lo bello y lo feo. Shakespeare, igual que Bruno, pertenecían sin embargo a una minoría de los escritores del Renacimiento.

4. EL BARROCO

El siglo siguiente no continuó las ideas de Bruno, no sólo porque los filósofos del siglo XVII sintieran poco interés por la estética, sino también porque sus ideas eran diferentes —especialmente las de Descartes, el filósofo más influyente de este período. No sólo fueron los filósofos, sino también los artistas y los críticos, quienes aborda-

⁴⁰ A. A. Filarete, *Traktat über die Baukunst*, hrsg. v. Oettingen, en *Quellen schriften N. F. III*, 1890, p. 273.

⁴¹ G. Bruno, *De vinculis in genere*, 1879-1891, vol. III, 645.

ron los problemas de la belleza. Estos heredaron las convicciones del Renacimiento, que no eran subjetivistas o relativistas, sino que, al contrario, se basaban en la creencia en unas leyes universales, en unos cánones obligatorios, y en unas perfectas proporciones cósmicas. Donde más se subrayaron estas doctrinas que trataban las reglas del arte que eran universales, objetivas y numéricas fue en la teoría de la arquitectura y en la escultura, pero también se aplicaron al final a la pintura y a la poesía —hasta que se comenzó a abandonarlas.

En lo relacionado con la teoría de la arquitectura esto surgió de forma inesperada, aunque aquí las proporciones universales seguían unas tradiciones más fuertes y pueden parecer más adecuadas que en otras artes. Este cambio de opinión lo realizó principalmente un solo hombre, aunque uno de notable importancia. Se trataba de Claude Perrault, el diseñador de una de las estructuras más famosas del siglo, la columnata del Louvre, quien fue además un escritor de talento. Sus ideas fueron criticadas por otro gran arquitecto francés de la época, François Blondel, que defendió las ideas establecidas. El desarrollo de la controversia fue el siguiente⁴²: Perrault expresó su enfoque subjetivo en lo concerniente a la arquitectura en la edición que hizo de Vitruvio en 1673; Blondel se opuso en 1675 en su *Traité d'architecture*. Perrault no convencido por estas objeciones, expresó aún con más fuerza sus ideas en su *Ordonnance de cinq espèces de colonnes* en 1683. Un alumno de Blondel, el arquitecto Briseaux, le respondió a su vez en el *Traité complet d'architecture*.

1. Blondel⁴³ defendió la tradición y la *communis opinio* de su siglo. Sus principios eran los siguientes: a) La arquitectura tiene su propia belleza objetiva, que reside en la misma naturaleza de las cosas; el arquitecto la realiza, pero no la inventa. b) Esta belleza es independiente del tiempo y de las condiciones. c) Su base es la misma que la de la belleza de la naturaleza. d) Depende de la disposición de las partes, sobre todo de las proporciones apropiadas de una estructura. e) Agrada porque satisface las necesidades de la mente y de los sentidos. Aunque a la gente no sólo le atraiga la belleza objetiva, ésta no es razón para creer que la belleza sea relativa.

El argumento de Blondel dice lo siguiente: a) Existen ciertas proporciones que agradan a todos los hombres. b) Cuando las estructuras carecen de estas proporciones, dejan de agradar. c) Al hombre, quien él mismo es una criatura de la naturaleza, le gusta la naturaleza y la buena arquitectura, no menos que la pintura y la



23. *La Comedia*, grabado de F. Bartolozzi inspirado en C. Nattier. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

escultura, y deriva sus formas y proporciones de la naturaleza, p. ej. la forma de una columna de la forma de un árbol. d) El hecho de que ciertas proporciones agraden a todos los hombres no resulta del hábito, pues su familiaridad con las cosas feas no las hará bellas; y cuando las cosas son bellas, no es necesario acostumbrarse a ellas para apreciar su belleza. e) Los mayores logros científicos que se consiguieron incluso en mecánica y óptica no se basaban en el razonamiento, sino sólo en la generalización de las experiencias —y no debemos esperar nada más del arte. f) Es cierto que las proporciones de la mejor arquitectura no están completamente de acuerdo con las proporciones objetivamente perfectas, pero así es como debe ser porque los ojos cambian las proporciones de las cosas, y lo que importa no es que las obras de arquitectura sean proporcionales, sino que lo parezcan. En este último aspecto, el académico francés se apartó del objetivismo antiguo, platónico, que era más radical.

2. Perrault⁴⁴ defendió la idea contraria, alzándose contra la

⁴² W. Tatarkiewicz, «L'esthétique associationiste au XVII siècle», en *Revue d'esthétique*, XIII, 3, 1960, p. 287.

⁴³ F. Blondel, *Cours d'architecture*, II y III partes, Livre VIII, Cap. X, p. 169.

⁴⁴ C. Perrault, *Ordonnance de cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, 1683, Prólogo, p. 8: «Il y a des choses que la seule accoutumance rend tellement affréables que l'on ne saurait souffrir qu'elles soient autrement quoy qu'elles n'ayent en

sublime y lo bello), Gerard, Home, Alison y Smith. El cambio fue total: igual que hasta entonces se había pensado que las cualidades estéticas de las cosas eran evidentemente objetivas, ahora parecía que eran evidentemente subjetivas. Lo que los estetas estaban intentando era que la gente abriera los ojos simplemente y viera lo evidente.

En períodos anteriores, los adversarios del objetivismo —desde los sofistas hasta Vitelo— habían subrayado principalmente la relatividad de la belleza, pero ahora los hombres de la Ilustración subrayaban directamente su subjetividad. Lo mismo sucedía con la falta de universalidad de los juicios concernientes a la belleza; quienes eran racionalistas en el campo de la ciencia no lo eran en el campo del arte, pues pensaban que el arte tiene otras fuentes y otros propósitos.

La tendencia subjetivista en estética cambió las preocupaciones de esta ciencia: se abandonó la búsqueda de unos principios generales y de las reglas de la belleza y el arte porque no se confiaba ya en ellos. En su lugar, se intentó descubrir las bases psicológicas de los fenómenos estéticos: ¿imaginación, gusto, o simplemente el proceso asociativo de la imaginación? Surgió también el concepto de un especial «sentido de belleza». Y sucedió algo curioso: el concepto de los subjetivistas fue lo que suministró razonamientos a sus adversarios. Hutcheson, el iniciador de este concepto subjetivista, había observado que este sentido tiene un carácter pasivo. Y si es pasivo, entonces aprehende el estado objetivo de las cosas, la belleza objetiva: Price y Reid habrían de explotar esto, antes incluso de finales de siglo, como un razonamiento a favor del objetivismo.

Las tendencias del pensamiento del siglo XVIII eran complejas. Fue en teoría del arte donde tuvo lugar el gran cambio, la victoria del subjetivismo; mientras que en la práctica del arte el giro fue diferente —se trataba en realidad de dos cambios diferentes; los dos ocurrieron casi al mismo tiempo durante la segunda mitad del siglo. Uno significaba la vuelta, desde el barroco, a la antigüedad, a un nuevo clasicismo. En cierta ocasión, en Grecia, el arte clásico había producido una estética objetivista; el arte clásico del Renacimiento la había mantenido y renovado; la vuelta al clasicismo que se producía ahora en el arte había hecho que se renovara la teoría objetivista; esto se expresaba especialmente en una obra de Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Resulta interesante que su manifiesto a favor del objetivismo se publicara en la misma década que lo hicieran los manifiestos más importantes del subjetivismo inglés.

El segundo cambio que tuvo lugar en el siglo XVIII fue el cambio hacia el romanticismo: este último parecía que se acomodaba al subjetivismo, pues resaltaba los componentes emocionales de las

experiencias estéticas y los componentes individuales de la creatividad. Pero los románticos declararon pronto que el arte, y más concretamente la poesía, alcanza la verdad (Friedrich von Hardenberg Novalis), colabora con la ciencia (Friedrich von Schlegel), profundiza la realidad interior (Jean Paul); «La poesía», declaraba Wordsworth, «es lo primero y lo último de todo conocimiento»⁴⁶. Es cierto que no se trataba ya de la teoría subjetivista del arte.

Hacia finales de ese discordante siglo, surgió un gran concepto que parecía que iba a lograr una coordinación del objetivismo y subjetivismo estéticos acentuando lo válido de uno y otro. Se trataba de la obra de Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790). Los estetas psicólogos británicos se la leyeron a fondo, planteando la cuestión fundamental de la estética psicológica, y descubriendo para ella una respuesta que condensaba, sin embargo, la comprensión puramente subjetiva de las experiencias estéticas. La experiencia estética y la preferencia, afirmaban, no sólo se producen por la sensación o el juicio, sino por su acción conjunta; se producen por algo que puede estimular la acción de ambas, y esto sólo puede realizarse por algo que se construya de acuerdo con nuestra propia naturaleza. Cuando tal cosa actúa en nosotros, su acción es necesaria y universal; las mentes humanas poseen las mismas facultades, puede esperarse por lo tanto que un objeto que ha actuado estéticamente en un sujeto actuará del mismo modo en otros. Esta postura de Kant se acercaba al relacionismo que había sido expresado anteriormente desde Basilio hasta Tomás de Aquino. La historia de la estética parece indicar que, en esta solución intermedia, la cuestión del subjetivismo y del objetivismo halló una salida natural.

La historia no se detuvo en la solución kantiana ni de un modo permanente, ni durante un tiempo apreciable. Durante el siglo XIX, la interpretación de la estética se decidió por el subjetivismo en la filosofía romántica, y por el objetivismo en la filosofía de Johann Friedrich Herbart. La postura de los grandes sistemas idealistas resultaba, a su manera, objetiva. Allá por los años 1860, se volvió de nuevo a la interpretación subjetivista y se siguieron aplicando en estética, como sucede por ejemplo en el caso de Fechner, los métodos de la psicología experimental. Sus ideas revelaban que en las experiencias estéticas existía un factor asociativo, subjetivo, pero además un factor objetivo, «directo». Esto significaba un cierto equilibrio de los dos factores. Pero esto no duró mucho. En el desarrollo posterior de la estética psicologista, el factor directo fechneriano pasó a ocupar un rol secundario.

A principios del siglo XX existió una poderosa corriente que

⁴⁶ Cfr. René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, 1955, vol. II; y W. J. Bate, *From Classic to Romantic*, 1949, Caps. 5-6.

consideraba que la belleza era un fenómeno exclusivamente psicológico, no reconociendo ninguna otra estética que no fuera la psicologista. Una expresión de ello fue el discurso del polaco Jakub Segal («O charakterze psychologiczny zasadniczych zagadnień estetyki»), publicado en 1911 en *Przeglad Filozoficzny* (*Revista Filosófica*), donde se incluían los argumentos a favor del subjetivismo estético. En primer lugar, no existe ni un solo rasgo que sea común a los objetos bellos, pero sí que existen rasgos comunes de una actitud estética hacia los objetos. Segundo, la experiencia estética depende de suponer que existe una actitud estética, y tal actitud puede hacer estético cualquier objeto. Tercero, el mismo concepto de objeto estético es de naturaleza psicológica; si esto no es evidente en el caso de un cuadro o de una obra arquitectónica, sí que lo es en el de una novela o un poema. Esta justificación del método subjetivo fue casi simultánea a la publicación, en 1910, de la obra de Michał Sobeski *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce* (*Justificación del método objetivo en estética*): una coincidencia sintomática en la historia de esta obstinada disputa; pero parece que la última. Pues las generaciones de estetas posteriores dejaron explícitamente de preguntarse si los valores estéticos son objetivos o subjetivos. Esta cuestión les parece demasiado general, imprecisa, pasada de moda. Y, sin embargo, la disputa persiste. Por supuesto, se han hecho esfuerzos, si bien no para reconciliar las posturas, al menos para acercarlas más, para descubrir la proporción adecuada que existe entre los dos factores, el objetivo y el subjetivo. Pero también se despiden las opiniones extremas, especialmente las que apoyan el subjetivismo. Para ser precisos, las que adoptan la forma del sociologismo: Lo bello depende de la estructura social; todo sistema posee su propia belleza. O el historicismo: Lo bello depende de la situación histórica: toda época tiene su belleza. O el convencionalismo: Lo bello depende de la convención que se adopte, y las convenciones pueden ser, han sido y son diversas.

Existe además otra postura que ha hecho también su aparición —resignarse a descubrir una solución a la vieja cuestión. Según el espíritu escéptico: La cuestión no puede solucionarse porque falta un método apropiado. O según el espíritu nominalista: No existe una cualidad que sea la belleza o el valor estético, existen sólo las expresiones «belleza» y valor «estético», y esas son expresiones «abiertas», utilizadas de un modo inestable, sin definición, hasta que por fin pueda designarse⁴⁷ algo. Tal postura, la más reciente y sin

duda alguna la más típica de la estética contemporánea, no se trata ni de un objetivismo estético, ni de un subjetivismo: aunque es más fácil que sea aceptada por los subjetivistas.

¿Por qué ha tenido la cuestión del objetivismo y del subjetivismo un curso tan irregular y embrollado en estética? Las razones han sido diversas.

En primer lugar, el subjetivismo estético ha adoptado varias formas. En la antigüedad explicaba la belleza como una convención, en la Edad Media, como el resultado del hábito, en los tiempos modernos, como el efecto de una serie de asociaciones. El objetivismo estético tampoco ha sido menos diverso.

En segundo lugar, la cuestión de la subjetividad o de la objetividad de la belleza no se soluciona simplemente con un «sí» o «no», sino también (como Sócrates comenzó ya a hacer) con un cierto pluralismo «tanto sí como no», o (como Basilio comenzó ya a hacer) con una postura intermedia, relacionista, «ni sí, ni no». Según esta interpretación, la belleza no es ni una cualidad del objeto ni una reacción del sujeto, sino la relación del objeto con el sujeto.

Tercero, la tesis del subjetivismo ha estado frecuentemente unida a las tesis del relativismo, del pluralismo, del irracionalismo o del escépticismo, productos de una parecida actitud minimalista de la mente, aunque no impliquen lógicamente el subjetivismo, y no sean implicados por él. Surge de aquí una diversidad de actitudes: un subjetivismo con y sin relativismo, un relativismo sin subjetivismo, un subjetivismo unido o no al pluralismo, etc. De un modo similar, el *objetivismo* ha estado unido en el curso de la historia a otras teorías surgidas de una actitud maximalista de la mente.

En cuarto y último lugar, la cuestión del subjetivismo-objetivismo es una cuestión filosófica —una de esas para la que se han buscado y descubierto una serie de argumentos a través de los siglos, pero que, en general, no han sido definitivas. Este carácter de la cuestión ha evitado que ésta adquiriese una solución universalmente convincente y que su historia se detuviese en una postura más o menos constante, y ha hecho, por el contrario, que se cambie repetidamente de una postura a otra.

⁴⁷ La postura más radical la adoptaron M. Weitz y W. E. Kennick. Los principales discursos que han sido escritos desde los puntos de vista de un escépticismo y de un nominalismo estético se han incluido en dos antologías: *Collected Papers on Aesthetics* (ed. por C. Barrett, 1965), y *Aesthetics and Language* (ed. por W. Elton, 1967).

Capítulo séptimo

La forma: historia de un término y cinco conceptos*

Forma multipliciter dicitur.
Gilbertus Porretanus

Pocos términos han sido tan duraderos como el de «forma»: éste ha persistido desde los romanos. Y pocos términos son tan internacionales: el término latino de *forma* ha sido adoptado por muchas lenguas modernas; el italiano, el español, el polaco y el ruso lo han aceptado sin hacer ningún tipo de cambios; otras lo han hecho alterándolo ligeramente (como sucede por ejemplo con *forme* en francés, *«form»*, en inglés, y *Form*, en alemán).

Sin embargo, la ambigüedad del término tiene tanta importancia como su persistencia. Desde el principio, el término latino de *forma* sustituyó a dos palabras griegas: *μορφή* y *εἶδος*; la primera se aplicaba principalmente a las formas visibles, la segunda, a las formas conceptuales. Esta doble herencia ha contribuido considerablemente a la diversidad de significados que tiene el término «forma».

La existencia de muchos términos opuestos al de forma (contenido, materia, elemento, tema, y otros) revelan sus numerosos significados. Si el contenido se entiende como lo opuesto, entonces la forma significa la apariencia externa o el estilo; si lo opuesto es la materia, entonces la forma se entiende como figura; si el elemento es lo opuesto, entonces la forma equivale a la disposición o la combinación de las partes.

La historia de la estética revela al menos cinco significados

* Las secciones I-VI del presente capítulo se han adaptado del ensayo «Form in the History of Aesthetics», que apareció en *The Dictionary of the History of Ideas*. Copyright © 1973 Charles Scribner's Sons. Ha sido utilizado con la debida autorización.

diferentes de forma, importantes todos ellos para una apropiada comprensión del arte.

1) En primer lugar, la forma es la *disposición de las partes*. Denominémosla como *forma A*. En este caso, lo opuesto o correlativo de la forma son los elementos, los componentes o partes que la forma A une o incluye en un todo. La forma de un pórtico es la disposición de sus columnas; la forma de una melodía es el orden de sus sonidos.

2) Cuando el término «forma» se aplica a lo que se da *directamente a los sentidos*, la denominaremos como *forma B*. Lo opuesto y correlativo es el contenido. En este sentido, el sonido que tienen las palabras en poesía es la forma, y su significado, el contenido.

Ambos significados, forma A y forma B, han sido a veces identificados de un modo incorrecto y confuso. La forma A es una abstracción; una obra de arte nunca es sólo una disposición, sino que consiste en unas partes que guardan una cierta disposición. Por otro lado, la forma B es concreta por definición, porque «se da a los sentidos». Por supuesto, podemos combinar las formas A y B, utilizando el término de «forma» para referirnos a la disposición (forma A) de lo que se percibe directamente (forma B): una forma, por decirlo así, bivalente*.

3) La forma puede significar el límite o *contorno* de un objeto. Denominémosla como *forma C*. Lo opuesto y correlativo es la materia o lo material. En este sentido, que se utiliza muy a menudo en el habla cotidiana, la forma se parece, pero no es de ningún modo idéntica, a la forma B: la forma B incluye tanto el contorno como el color, la forma C, sólo el contorno.

Los tres conceptos de forma anteriormente mencionados (A, B y C) podrían decirse que son creaciones de la misma estética. Por otra parte, los dos conceptos de forma restantes surgieron a partir de la filosofía general y pasaron después a la estética.

4) Uno de ellos —que denominaremos como *forma D*— fue inventado por Aristóteles. Forma significa aquí la *esencia conceptual* de un objeto; otro término aristotélico que se entiende así es «entelequia». Los opuestos y correlatos de la forma D son los rasgos accidentales de los objetos. La mayoría de los estetas modernos prescinden de este concepto de forma, pero no siempre ha sucedido así. En la historia de la estética, la forma D es tan antigua como la forma A, y precedió realmente a los conceptos B y C.

5) El quinto significado, que podemos denominar como *forma E*, fue utilizado por Kant. Para él y sus seguidores significaba la

* Por si induce a error, transcribo aquí la frase en inglés: «Of course, we can combine forms A and B, using the term form to refer to the arrangement (form A) of what is directly perceived (form B): form to the second power, as it were» (p. 221). (N. del T.)

contribución de la mente al objeto percibido. El opuesto y correlato de la forma kantiana es aquello que no es producido e introducido por la mente, sino que se le da desde fuera a través de la experiencia.

Cada una de estas cinco formas tiene una historia diferente. Estas se presentarán aquí tal y como surgieron los conceptos en estética y en la teoría del arte. Las cinco formas aparecen históricamente no sólo bajo el nombre de «forma», sino bajo diferentes sinónimos, p. ej., *figura* y *species*, en latín, *shape* y *figure*, en inglés.

No nos preocupamos en este apartado sólo de la historia del concepto, sino también de la historia de las teorías sobre la forma. No trataremos sólo cuándo y con qué sentido ha surgido la forma en la teoría del arte, sino también cuándo y con qué significado ha sido considerada como un factor esencial en arte.

I. HISTORIA DE LA FORMA A

Las expresiones que los griegos utilizaron para designar la belleza significaban etimológicamente la disposición o proporción de las partes. Para la belleza visible, para las obras de arquitectura y escultura, el término principal era el de *συμετρία*, esto es, la commensurabilidad; para la belleza auditiva, para las obras musicales era el de *άρμονία*, esto es, la consonancia. La palabra *ráξις*, esto es, el orden, significaba algo parecido. Todas eran antiguos sinónimos de la forma A, la disposición de las partes.

Esta teoría estética —como corrobora Aristóteles— se originó entre los pitagóricos, probablemente en el siglo V a. de J. C., y sostén que la belleza consiste en la proporción simple y bien definida de las partes. Las cuerdas producen sonidos armónicos cuando su longitud se corresponde con simples proporciones numéricas, como por ejemplo de uno a dos (la octava), o de dos a tres (la quinta). El pórtico de un templo es perfecto si su altura, anchura y disposición de las columnas están calculadas según el módulo aceptado (en los templos dóricos los arquitectos asumieron que la proporción correcta de la anchura de las columnas con los espacios que había en medio era de cinco a ocho). Un hombre o un monumento son bellos cuando tienen ciertas proporciones; los escultores observaron que la proporción que había entre la cabeza y el cuerpo era de uno a ocho, y la proporción de la frente a la cara de uno a tres.

Los pitagóricos, convencidos de que la belleza depende de las proporciones, lo expresaron en una fórmula muy general: «el orden y la proporción son bellos» (*Estobaeo*, IV, 1 40). «No existe arte sin proporción. Todo arte surge, así, por medio del número. La proporción existe, por consiguiente, tanto en escultura como en pintura».

tura. Hablando generalmente, todo arte es un sistema de percepciones, y un sistema implica cierto número; por tanto, puede decirse con toda justicia lo siguiente: las cosas parecen bellas en virtud de su número» (Sexto Empírico, *Adv. math.*, VII, 106).

El punto de vista pitagórico fue defendido por Platón: «La conservación de la medida y de la proporción es siempre bella» (*Filebo* 64E). «La fealdad no es otra cosa que carecer de medida» (*El Sofista* 228A). La opinión de Aristóteles era parecida: «las principales variedades de la belleza son: una disposición adecuada, la proporción y una determinada configuración» (*Poética*, 1450 b 38). Los estoicos opinaban igual: «La belleza corporal es la proporción de los miembros en su disposición mutua y en relación con el todo; algo parecido sucedía también con la belleza del alma» (*Estobaeo*, II, 62, 15). Cicerón pensaba de un modo parecido: «La belleza de un cuerpo actúa en la visión por medio de la disposición adecuada de los miembros» (*De officiis*, I, 28, 98). De las seis virtudes de la arquitectura que Vitruvio admite, al menos cuatro (*ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria*) consisten en la correcta disposición de las partes (*De architectura* I, 2, I). Es extraño que una teoría general haya tenido una aceptación tan universal durante tanto tiempo. Un historiador de estética del siglo XIX, R. Zimmermann, escribió que «el principio del arte antiguo es la forma» (*Geschichte der Ästhetik*, 1858, p. 192). Esta idea es correcta, entendiendo forma como la disposición y proporción de las partes.

La postura privilegiada de la forma como disposición no se cuestionó hasta Plotino, a finales de la antigüedad en el siglo III d. de J. C. Aunque no discutió que la proporción de las partes es la base de la belleza, negó que la única base fuese la proporción (*Enéadas* I 6, I: VI 7, 22). Si así fuera, entonces sólo las cosas complejas podrían ser bellas, y existen cosas que son simples y son, sin embargo, bellas: el sol, la luz, el oro. Por tanto, la belleza, concluyó Plotino, no se encuentra sólo en la proporción, sino también en el esplendor de las cosas. La forma A, aunque aún se la consideraba como privilegiada en la teoría del arte, perdió ahora su posición exclusiva.

En la Edad Media, la estética no tuvo sólo una, sino dos variedades. Según la que estaba de acuerdo con la antigua tradición griega, la belleza y el arte consistían en la forma. San Agustín apoyó esta teoría: «Sólo la belleza agrada; y dentro de la belleza, las figuras; en las figuras, las proporciones; y en las proporciones, los números» (*De ordine*, II, 15, 42). Ningún griego clásico había explicado nunca esta vieja idea helénica con más énfasis que el padre de la Iglesia. «No hay ninguna cosa ordenada que no sea bella» (*De vera religione*, XLI, 77). Y de nuevo: «Las cosas bellas agradan en virtud del número que contienen en sí mismas» (*De musica*, VI 12, 38). Y finalmente: «Cuanta más medida, figura y orden haya en las cosas, mayor será su



34. *La Pintura*, grabado de R. S. Marcourt inspirado en G. B. Cipriani. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

valor» (*De natura boni*, 3). Esta triada (*modus, species, ordo*) se convirtió en una fórmula de la estética medieval y con ella sobrevivió durante mil años. Se repitió literalmente durante el siglo XIII en el gran compendio del escolasticismo conocido como la *Summa Alexandri*: «Una cosa es bella en el mundo cuando contiene medida, figura y orden —*modum, speciem et ordinem*» (Quaracchi, ed., II, 103). Estos constituyían tres sinónimos de lo que hoy día denominamos como la forma A.

Durante la Edad Media, el principal término que se empleó para referirse a la forma A fue el de *figura* (del latín *figere*, configurar). Abelardo lo definió como la disposición de un cuerpo (*compositio corporis*) —tanto del modelo como de la estatua (*Logica ingr.*; ed. Ceyer, p. 236). Sin embargo, la palabra *forma* fue utilizada también en este sentido. Ya en el siglo VII, Isidoro de Sevilla empleaba ambos términos, *figura* y *forma* (*Differentiae*, Ch. I). En el siglo XII, Gilberto

de la Porrée escribió: «Se habla de la forma en muchos sentidos; entre otros, en el de las figuras de los cuerpos» (Porretano, *In Boëthii De Trin.*, ed. 1570 p. II.38). El tratado *Sententiae divinitatis* (*Tract. I. I.*, ed. Geyer, p. 101), fechado en el mismo siglo, distinguía entre forma conceptual (forma D), y forma visual (forma A). Clarembaldus de Arras definió la forma A del modo siguiente: «La forma es la disposición adecuada» en las cosas materiales (*Expos. super Boëthii De Trin.*, ed. Jansen, p. 91). Alano de Lille consideraba como sinónimos: la forma, la figura, la medida, el número y la conexión (*Patrologia Latina*, vol. 210, col. 504). La simetría antigua, la armonía y la proporción se denominaban ahora forma. Konrad de Hirschau (ed. Huyghens, XVII) definió la forma como la disposición externa (*exterior dispositio*), y pensaba que ésta se encontraba en el número o proporción, en la dimensión o en el movimiento.

Esta situación continuó hasta el fin de la Edad Media. Duns Escoto formuló del siguiente modo: «La forma y la figura son la disposición externa de las cosas» (*Super praed.*, q. 36. N. 14). En las obras de Ockham, la forma se equiparaba con la figura (ed. Baudry, pp. 225 y 94).

El adjetivo *formosus* fue incorporado bastante pronto al lenguaje del arte. Este derivado de *forma* significaba lo que tenía una buena proporción, bella; sugería un juicio estético favorable e indicaba el aprecio que se sentía por la forma en la Edad Media. De él se derivó el nombre de *formositas* (configuración, belleza). Lo mismo sucedió con el adjetivo negativo *deformis* (desformidad, fealdad). En Bernardo de Clairvaux nos encontramos con un juego de palabras, *formosa deformitas* y *deformis formositas*, que utilizó para describir el arte de su tiempo (*Patrologia Latina*, vol. 182, col. 915).

En su segunda variedad, la estética medieval continuó el concepto dualista de Plotino: la belleza consiste en la forma, pero no sólo en la forma. Agustín fue partidario del concepto. Pseudo-Dionisio lo fue del segundo (*De divinis nominibus*, IV, 7). El es el autor del doble criterio de «proporción y esplendor» (*ωαρμοστιά* y *ἀλλαία, consonantia et claritas*), un concepto de belleza que en el apogeo del escolasticismo tuvo también muchos partidarios. Robert Grosseteste describió la belleza como proporción, pero aclaró que la belleza de la luz no se basa ni en el número, ni en la medida, ni en el peso, ni en nada parecido, sino en la apariencia (*Hexaemeron* 147 V). Este segundo concepto fue aceptado, asunto que es más importante, por Tomás de Aquino en su primer comentario a *De divinis nominibus* (Ch. IV, lect. 5), y en su *Summa theologiae* (II a IIa. 180 a. 2 ad 3): «La belleza consiste en el esplendor y la proporción» (*pulchrum consistit in quadam claritate et proportione*). Ambas tendencias en estética, con sus diferentes enfoques de la forma A, persistieron durante el Renacimiento. La postura que defendió Pseudo-Dionisio se mantuvo activa

en la Academia Platónica de Florencia. Su director, Marsilio Ficino expresó lo siguiente: «Algunas personas piensan que la belleza es una disposición de los miembros o, utilizando sus propias palabras, la commensurabilidad y proporción... Nosotros no aceptamos este punto de vista, porque este tipo de disposición ocurre sólo en las cosas complejas, y en ese caso ninguna cosa simple podría ser bella. Sin embargo, se afirma que los colores puros, las luces, los sonidos individuales, el brillo del oro y de la plata, el conocimiento y el alma son bellos, y todas estas cosas son simples» (*Convivium*, V I). Esto estaba de acuerdo con las creencias de Plotino y de sus seguidores medievales. Pico della Mirandola hizo unas declaraciones parecidas. Sin embargo, los representantes de esta concepción dualista constituyeron una minoría del Renacimiento.

La teoría clásica dominó de nuevo el panorama: la belleza consiste exclusivamente en la disposición y proporción de las partes, en la forma a). Esta era la situación ya con Alberti, quien imprimió carácter a la teoría de la belleza y del arte del Renacimiento: «La belleza es la armonía de todas las partes mutuamente adaptadas» (*De re aedificatoria*, VI 2): «la belleza es la concordancia y adaptación mutua de las partes». La consonancia de las partes que determina la belleza fue denominada por Alberti como *concerto, consenso, concordantia, corrispondenza*, y particularmente, en latín, *conciinnitas* convirtiéndose este último término en el nombre más típico del Renacimiento para denotar la forma perfecta. No obstante, Alberti utilizó también otros términos: *ordine, numero, grandezza, collocazione* y *forma* (*ibid.*, IX. 5).

Alberti tuvo sus seguidores. En 1525, el cardenal Bembo escribió lo siguiente: «El cuerpo cuyos miembros mantengan una proporción mutua es bello, igualmente el alma cuyas virtudes estén en armonía mutua» (*Gli Asolani*, I). El gran Palladio observó que la excelencia arquitectónica se encontraba en la *forme belle e regolate* (*I quattro libri* 1570 I, I, p. 6). Y el filósofo y matemático Cardano explicó que la belleza depende de las proporciones simples (*De subtilitate*, 1550, p. 275).

Esta concepción del arte basada en la forma persistió en la Francia del siglo XVIII. Nicolás Poussin la expresa con más claridad. Aparece también en la Academia Francesa, donde se subrayaron especialmente las reglas que gobiernan la forma. La encontramos también en los escritos de los teóricos académicos André Félibien, Abraham Bosse, Charles Alphonse du Fresnoy, Henri Testelin (Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, III). La concepción clásica la expuso François Blondel, autor de una obra clásica de arquitectura; según él, en un edificio es esencial lo siguiente: «*L'ordre, la situation, l'arrangement, la forme, le nombre, la proportion*» (*Cours d'architectur*, V Partie, Livre V, Cap. XIX, p. 785).

La supremacía de la forma, entendida como la disposición clara y simple de las partes que puede definirse por números, decayó en el siglo XVIII a causa del encanto del romanticismo. No obstante, volvió a surgir pronto en el neoclasicismo de finales del siglo, en los escritos de Johann Joachim Winckelmann y Quatremère de Quincy. De Quincy (*Considerations sur l'art du dessin*, 1791, p. 66) declaró que la verdadera belleza es «geométrica». Independientemente de todas las tendencias artísticas, de clasicismos y de romanticismos, Kant declaró en 1790 que «en todas las bellas artes el elemento esencial consiste, desde luego, en la forma» (*La Crítica del Juicio*, Cap. 52).

En la primera mitad del siglo XIX, la *idealische Schönheit* («belleza ideal») alejó a los estetas de la forma, pero sólo por poco tiempo. El término y el concepto de la forma A reaparecieron en la estética de Johann Friedrich Herbart, especialmente en los escritos de su discípulo R. Zimmermann, concibiendo toda su estética (de 1865) como *Formwissenschaft* («ciencia de la forma»), precisamente en el sentido de la forma A, esto es, de las interrelaciones de los elementos.

El reconocimiento de la importancia que tienen las relaciones formales en las artes no es un logro moderno; las relaciones formales fueron el fundamento de la estética griega. Por otra parte, es cierto en efecto que en ciertas tendencias existentes en arte y teoría del arte, el siglo XX ha subrayado de nuevo la forma en algunos sentidos del término, incluida la forma A. Stanisław Ignacy Witkiewicz (*Nowe formy w malarstwie*, 1919) y los partidarios del «formismo»* y la pura forma defendieron la forma A en Polonia, Clive Bell (*Art*, 1914) y Roger Fry (*Vision and Design*, 1920) hicieron lo mismo en Inglaterra. Las emociones relacionadas con el arte figurativo, decía Fry, se evaporan rápidamente: «lo que permanece, lo que nunca disminuye o se evapora, son los sentimientos que dependen de la *relación puramente formal*». Hablaba de un placer especial que se siente cuando se contempla el orden, la «inevitabilidad» de las relaciones.

Los artistas y teóricos del siglo XX coinciden en este punto aunque algunos de ellos utilicen incluso una terminología diferente. En vez de «forma», Charles Jeanneret (Le Corbusier) utilizó «invariantes» (el periódico *Esprit Nouveau*, 1921); dijo también: *la science et l'art ont l'idéal commun de généraliser, ce qui est la plus haute fin de l'esprit* («la ciencia y el arte comparten el ideal común de generalizar, lo que constituye el objetivo superior de la mente»).

Entre aquellos que en el siglo XX han tratado el problema de la forma en el arte, como por ejemplo E. Monod-Herzen (*Principes de la morphologie générale*, I, 1956), unos la interpretan de un modo puramente geométrico, y otros, como por ejemplo M. Ghyka (*Le*

nombre d'or, 1939), de un modo místico. Los antiguos, especialmente los pitagóricos, conocían bien ambas interpretaciones. Mientras que toda la teoría antigua del arte atribuía una particular importancia a la forma, durante el siglo XX se piensa que esto ocurre sólo con ciertos movimientos que tienen lugar en la teoría del arte, aunque de un modo más radical.

Un esteta americano contemporáneo, Karl Aschenbrenner, haolucionado del modo siguiente la controversia que existe respecto a la forma: no es únicamente la forma (entendiendo por tal la forma A) lo que determina el impacto estético de una obra de arte, compuesta también como está de elementos, pero sólo la forma puede analizarse de un modo adecuado, y por lo tanto es lo único apropiado para ser sujeto de la teoría estética. Se trata de una nueva solución a un viejo problema.

Estudiando los dos mil años de historia que tiene la forma A, hemos observado que generalmente se ha entendido por forma la disposición, una disposición que sea correcta, bella, armónica —se utilizan por lo tanto sinónimos tales como *symmetria, concordantia, concinnitas*. Especialmente para los pitagóricos y Agustín, la forma significaba la disposición racional, regular, que es expresable en números; de aquí surgieron los diversos sinónimos griegos y medievales de la forma, p. ej. *numerus* y *ordo*. Un análisis minucioso distinguirá por tanto cualquier tipo de disposición (forma A) de una disposición que sea armónica o regular (forma A1).

Limitar el concepto A al concepto A1, entendiendo por forma únicamente aquella que es notable, puede ser ilustrativo en muchos campos. En la paleografía latina, se denominaba *littera formata* a cierto modo de escribir que se extendió desde el siglo XIII al XV: se utilizó sólo para copiar textos bíblicos y litúrgicos y tenía un carácter ceremonial. Algo parecido sucedía con la escritura cotidiana corriente, *littera cursiva*, allá por el año 1400 apareció una variante refinada que se denominó como *cursiva formata*.

El significado del término «estructura» es similar al de forma A, frecuentemente utilizado hoy día. Designa sólo aquellas formas no-advencias que han sido configuradas en el exterior por fuerzas internas. Por consiguiente, ha sido aplicado principalmente a las estructuras biológicas y geológicas; recientemente, el término y el concepto de estructura han sido utilizados también en las teorías del lenguaje y el arte, especialmente en el arte literario. Este uso indica la intención de que las obras literarias poseen formas que no son arbitrarias, sino que surgen debido a leyes y procesos naturales. Si hemos de incluir las estructuras en la «familia» de las formas, lo harímos entonces con aquellas formas que se aproximen a la forma A, especialmente a la A1, pero *sui generis*: constituyen una segunda subespecie, la forma A2.

* En inglés «formism». (N. del T.)

2. HISTORIA DE LA FORMA B

Mientras que el primer sentido de la forma (A) hace referencia a la disposición, el segundo sentido (B) hace referencia a la apariencia de las cosas. Los correlatos de la forma A son los componentes, elementos, partes, colores, en pintura, sonidos, en música; los correlatos de la forma B son el contenido, el sentido y el significado. Los pintores impresionistas subrayaron la forma como apariencia, los pintores abstractos subrayaron la forma como disposición.

Los formalistas son partidarios tanto de la forma A como de la forma B, y de vez en cuando confunden ambos términos. Sin embargo, ya en el siglo XIII, san Buenaventura trazó una clara distinción utilizando *figura* como sinónimo de forma: *Figura dicitur... uno modo dispositio ex clausione lincarum... secundo modo exterior rei facies sive pulchritudo* (Quaracchi, ed., V, 393). Aquí forma (*figura*) tiene un doble significado: primero, es la disposición que está contenida dentro de unas líneas; y segundo, es la apariencia externa o la belleza de una cosa.

1) Los antiguos sofistas fueron los primeros que separaron la forma B subrayando su importancia, es decir, en el reino de la poesía, separando el «sonido de las palabras» de su «contenido específico». Por «sonido de las palabras» y por «ritmos bellos y riqueza de expresión verbal» entendían lo que nosotros denominamos como «forma de la poesía», esto es, la forma B. La distinción entre forma y contenido se mantuvo en la poética helenística. La definición que Posidonio hizo de la poesía distinguía el habla de su significado (*σημαντικόν ποίημα*). Y Filodemo (*De poēm.*, V) oponía la «expresión verbal» (*ληξις*) y la «cosa» (*πρᾶγμα*). Y al menos después de Demetrio se utilizó otra fórmula contrastando entre forma y contenido: «lo que dice la obra» (*τὰ λεγόμενα*) y «cómo lo dice» (*πος λέγεται*) (*De elocutione*, 1508, p. 75). La última fórmula fue la más general y flexible.

Algunas escuelas de la antigüedad no separaron sólo la forma como expresión verbal, sino que pensaban que tenía además una especial importancia como esencia misma de la poesía. Cicerón y Quintiliano pensaban que el «juicio de los oídos» (*aurium judicium*) es importante en el arte verbal; e incluso antes, ya en el siglo III a. de J. C., según algunos griegos el único juicio verdaderamente importante había sido el juicio de los oídos. Los nombres de estos antiguos formalistas son conocidos; uno de ellos, Crates, sostendía que el sonido agradable es lo que distingue los poemas que son buenos de los malos; Heracleodoro concretó esto aún más afirmando que la buena poesía es la disposición agradable de los sonidos, uniendo así las formas A y B (Filodemo, *Vol. Herc.*, 2. XI. 165). No sólo opusie-

ron forma (acústica) y contenido en poesía, sino que pensaban que la forma es superior al contenido.

En la Edad Media, la forma (*composita verborum*) y el contenido (*sentencia veritatis*) se oponían entre sí de un modo aún más agudo, como los factores externos e internos de la poesía. Los escolásticos denominaron como contenido «al sentido interno» (*sententia interior*), y como forma «al ornamento verbal externo» (*superficialis ornatus verborum*). Diferenciaron entre dos tipos de forma: una puramente sensorial, es decir, acústica (*quae mulcet aurem*) o musical (*suavitas cantilena*); la otra, la forma mental o conceptual, un modo de expresión (*modus dicendi*), que comprendía tropos y metáforas y que tenía un carácter principalmente óptico, empleaba imágenes y constituía el aspecto visual de la poesía. Estas distinciones fueron elaboradas principalmente por Matthew de Vendôme (*Ars versificatoria*, ed. Faral, p. 153). La forma B incluía así tanto el *ornatus verborum* como el *modus dicendi*.

En la poética medieval, además de los dos tipos de forma existían también dos tipos de contenido (*sentencia interior*); uno comprendía el tema de la obra (*fondus rerum*) y los acontecimientos narrados, el otro comprendía el contenido ideológico, el religioso o el de significado metafísico.

En la poética del Renacimiento, la línea que dividía la forma y el contenido era también diferente. Los términos utilizados fueron



11 *La Música*, grabado de F. Bartolozzi inspirado en G. B. Cipriani. Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

verba y res. La invención (*inventio*) y el pensamiento (*sententia*) se incluían en el contenido; la redacción (*elocutio*) pertenecía a la forma. Algunos escritores, como por ejemplo Fracastoro y Castelvetro, pensaban que la forma era un instrumento (*strumento*), insinuando por tanto que la forma tenía un rol subordinado (B. Weisberg). Por otra parte, algunos escritores, como por ejemplo Robortello, se dieron cuenta del objetivo real y del valor que tenía la poesía precisamente por las palabras que además de ser bellas y armónicas tenían una disposición adecuada, esto es, por la forma B.

La forma adquirió un status aún superior en la estética del manierismo literario; mientras que una tendencia dentro del manierismo, denominada *conceptismo*, aspiraba a la agudeza del pensamiento (esto es, del contenido), otra (*el culteranismo*) defendía la agudeza del lenguaje —esto es, la forma B (Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 1648). Sin embargo, si hemos de comparar la forma y el contenido siguiendo la fórmula de Demetrio («lo que se dice» y «cómo se dice»), nos damos cuenta entonces que todo el movimiento del manierismo literario se centraba exclusivamente en la forma. Sin embargo, el término «forma» se utilizaba rara vez porque al apoderarse de él los aristotélicos lo emplearon con un sentido diferente (que más adelante se discute como forma D). Los conceptos de forma (B) y de contenido fueron utilizados por lo tanto sólo en poética, en cuyo campo fueron utilizados durante muchos siglos ocupando un lugar de suprema importancia.

2) En el siglo XVIII, el problema de la relación entre forma y contenido dejó de atraer; habían comenzado a destacarse otros problemas. El término «forma» y sus sinónimos se encontraban raramente en poética. El problema apareció de nuevo en el siglo XIX, no sólo en poética sino en las teorías de todas las artes. Ya a mediados de ese siglo «la forma» (es decir, la forma B) había aparecido en la teoría de la música (E. Hanslick), y poco después en la teoría de las bellas artes. Este cambio fue fundamental porque antes el concepto de forma B había sido aplicado sólo a la poética.

En el arte verbal, la forma y el contenido se separaron porque sólo en este arte constituyen dos estratos diferentes, claramente divididos, y muy distintos, a saber, las palabras y las cosas (*verba y res*). La forma es aquí lingüística, el contenido material. El lector se enfrenta directamente sólo con las palabras a través de las cuales puede representar cosas de una forma indirecta. Esta dualidad de forma y contenido no puede existir en otras artes.

Sin embargo, en otras artes existen también fundamentos para separar la forma y el contenido. Las obras musicales expresan algo; las obras de la pintura y la escultura expresan, significan, denotan algo, y lo que expresan, significan o denotan constituye su contenido, no su forma. No obstante, la situación es diferente en estas artes

porque en ninguna de ellas podemos encontrar dos estratos que sean tan diferentes como las palabras y las cosas. El contenido de una novela trasciende la página impresa que lee el lector; en cambio, el contenido de un cuadro (por ejemplo las orillas del Sena en el cuadro de Monet) se observa en el cuadro. Lo que trasciende al cuadro no es el contenido, sino su tema, su modelo —lo que el pintor imitó.

Los conceptos de forma (B) y de contenido cambiaron cuando se aplicaron a las artes visuales; puede decirse que junto al viejo concepto de forma que conocía la poética, había comenzado a existir un concepto de forma más general (B1). Durante mucho tiempo, no hubo ocasión de confundir ambos conceptos, forma A y forma B, porque el primero se aplicaba principalmente a las artes visuales, y el segundo únicamente a la poesía. La confusión surgió cuando, además de la forma A, se aplicó la forma B a la teoría de las artes visuales. «Forma» se empleó entonces en ambos sentidos al mismo tiempo. La frase «Sólo la forma es importante en arte» daba a entender, primero, que sólo la apariencia (no el contenido) es importante, segundo, que dentro de la apariencia sólo la disposición lo es (y no los elementos); esto es, la forma B, y dentro de ella la forma A. Este concepto de forma bivalente* se utiliza o bien de un modo consciente, o por no poder distinguir entre ambos significados de «forma».

3) Otro momento crucial e importante en la historia de la forma B tuvo lugar cuando surgió una nueva cuestión: ¿Qué importa más en arte, la forma o el contenido? La forma y el contenido, que anteriormente habían sido consideradas necesarias y complementarias por igual, comenzaron a competir entre sí en el siglo XIX, y especialmente en el XX. El debate lo intensificaron los partidarios indiciales de la forma «pura»; los años 1920-1939 vieron el formalismo, el suprematismo, el unismo, el purismo, el neoplásticismo, los pronunciamientos de Malevich en Rusia, los de Clive Bell en Inglaterra, los de Le Corbusier en Francia, los partidarios del formismo**, en Polonia, los de Mondrian, en Holanda.

La declaración moderada del formalismo aparece en la definición de Le Corbusier: «En una verdadera obra de arte lo más importante es la forma.» Según el formalismo extremo, sólo importa la forma, dicho negativamente, el contenido no importa. El punto de vista extremo implica que el tema, la narración, la correspondencia con la realidad, la idea, la cosa que representa la obra de arte, e incluso lo que expresa, todo carece de importancia. Según el formalismo extremo, el contenido es innecesario, sólo es necesaria la forma; el

* Vid N. del T. en la p. 254. (N. del T.)

** En inglés, «the formists». (N. del T.)

contenido no ayudará, sino que puede ser nocivo para el arte. Según H. Focillon (*La vie des formes*, 1934), las formas no son símbolos ni imágenes, son significativas y expresivas en sí mismas. Por otra parte, Wassily Kandinsky ha escrito: «La forma sin contenido no constituye una mano, sino un guante vacío lleno de aire. Un artista ama la forma de un modo apasionado exactamente igual que ama sus instrumentos o el olor a trementina, porque todos son medios poderosos al servicio del contenido» [*Cahiers d'art*, I (1935), 4].

Finalmente, se ha formulado una importante distinción entre dos tipos de forma: formas que tienen un contenido correspondiente, y las que no lo tienen. Existen pues formas figurativas (representativas, miméticas, objetivas), y formas abstractas (no-representativas). Esta dualidad de formas había existido ya en Platón, quien había contrastado «la belleza de los seres vivientes» con «la belleza de una línea recta y de un círculo» (*Filebo* 51 C). Así, se había reconocido que existía en el siglo XVIII una dualidad de forma en la teoría del arte; Kant había diferenciado entre belleza libre (*frei*), y belleza adherente (*anhängende Schönheit*), y Hume había distinguido de un modo parecido entre «belleza intrínseca» y «belleza relativa».

Sin embargo, la aguda distinción hecha entre los dos tipos de forma ha sido puesta en duda; Kandinsky, que era él mismo un pintor abstracto, pensaba que la forma abstracta no era nada más que un eslabón extremo en la continua cadena de formas que va desde la puramente representativa a la abstraeta. Y no hablemos del hecho de que existen diversas formas abstractas que se inspiran en objetos reales y de que el efecto que producen las formas abstractas en el espectador se debe frecuentemente a las asociaciones que se producen con los objetos reales. En cualquier caso, durante el siglo XX se ha situado a la forma B en el lugar superior de la teoría del arte.

3. HISTORIA DE LA FORMA C

En muchos diccionarios, la definición de forma comienza con este tercer significado del término. El diccionario francés de la filosofía de A. Lalande ofrece como definición de forma la siguiente: «la figura geométrica que comprende los contornos de los objetos». Similarmente, en el diccionario de P. Robert de la lengua francesa, la larga lista de los significados del término comienza con la siguiente definición: la forma es el «conjunto de los contornos de un objeto».

En el lenguaje cotidiano, «forma» se utiliza frecuentemente con este significado, que parece ser el original y natural, y que compara do con el resto, todos parecen metafóricos o al menos derivados. Según esta concepción, forma (la forma C) es sinónimo de contorno,

figura y configuración; su significado es parecido al de superficie y al sólido.

La forma C es conocida fuera del habla cotidiana; se aplica en arte, específicamente en las artes visuales, a las obras de los arquitectos, escultores y pintores. Estos artistas intentan reproducir o construir formas entendidas precisamente de este modo. Si la forma B es un concepto natural en poética, la forma C es la natural de las artes visuales, preocupadas como están por las formas espaciales.

La forma C desempeñó un papel importante en la historia de la teoría del arte sólo a partir de los siglos XV al XVIII, una vez considerado como un concepto básico de esa teoría. Apareció principalmente con los nombres de «figura» y «dibujo» (en los textos latinos predominó *figura*, en italiano *disegno*). «Forma» se utilizó en aquellos siglos con un matiz diferente de significado, que se discute más adelante como forma D (forma substancial). «Dibujo» era el sinónimo natural para la forma como contorno. Vasari en su *Las vidas de los pintores* (*Le Vite*, I, 168) pensaba que el dibujo era similar a la forma (*simile a una forma*). Otro escritor del siglo XVIII, Federigo Zuccaro, definió el dibujo como la forma sin sustancia corpórea.

La forma C concierne sólo al dibujo, no al color, y en eso difieren claramente las formas C y B. Para los escritores del siglo XVI, el contorno (la forma C) y el color representaban dos extremos opuestos en pintura. Paolo Pino escribió sobre esto en 1548 en su *Dialogo di Pittura*. En el siglo XVII, se originó una rivalidad en las artes visuales entre forma y color. El dibujo se consideraba como lo más importante, especialmente en los círculos académicos: «Permitase al dibujo indicar siempre el camino y servir de compás», escribió Le Brun, dictador de las artes bajo Luis XIV (*Conférence*, 1715, pp. 36, 18). Y Henri Testelin, historiógrafo de la Academia Francesa de Pintura y Escultura escribió lo siguiente: «Un dibujante bueno y competente, aunque sea incluso un colorista mediocre, merece que se le respete más que quien pinta con bellos colores pero dibuja mal» (*Sentiments*, 1696, p. 37).

La supremacía de la forma como dibujo terminó a principios del siglo XVIII cuando, con la aparición de Roger de Piles y los «rubenianos», el color recuperó un lugar (en general) igual al del dibujo. La rivalidad y los argumentos desaparecieron, y comparar la forma C y el color carecía ya de interés.

Comparando las tres historias que han sido indicadas anteriormente, observamos que el concepto más duradero ha sido el de la forma A como disposición; en otras épocas han dominado la forma B como apariencia, y la forma C como dibujo. En la antigüedad, se le dió un valor especial a la forma A, en el Renacimiento se favoreció la forma C, y en el siglo XX se ha subrayado la forma B.

Cuando a veces los críticos escriben que una obra «carece de forma», podemos pensar: ¿es posible que una obra de arte o, en ese aspecto, cualquier objeto pueda existir sin forma? La respuesta correcta será que depende de lo que entendamos por «forma». Los objetos no pueden carecer de la forma A porque sus partes deben mantener cierta disposición. Sin embargo, esta disposición puede que no sea armónica —y entonces puede carecer de forma en el sentido A1. Lo mismo sucede con las formas B y C, ya que ningún objeto material puede existir sin apariencia o contorno. Por otra parte, puede que no todo objeto tenga una forma importante o, según la expresión de Clive Bell, «significativa». W. Strzemiński (pintor y teórico polaco) estudió la «irregularidad de la forma», sus «nudos» y sus «vacíos».

Recordemos las palabras del filósofo contemporáneo Ernst Cassirer, quien escribió que el ver las formas de las cosas (*rerum videre formas*) no es una tarea menos importante para el hombre que conocer las causas de las cosas (*rerum cognoscere causas*) (*Antropología filosófica*, 1944, Cap. 9). Aunque bella, esta fórmula no es lo bastante precisa porque no queda claro a cuál de los tres conceptos de forma discutidos anteriormente se refería Cassirer.

4. HISTORIA DE LA FORMA D (Forma substancial)

El cuarto concepto de forma se deriva de Aristóteles. Este utilizó *μορφή* para referirse a la forma en varios sentidos, p. ej. configuración o figura, pero principalmente como un sinónimo de su peculiar concepto de *εἶδος* o *εντελέχεια*. Pensaba que la forma es la esencia de una cosa, un componente suyo necesario y no-adventicio: «Entiendo por forma la esencia de cada cosa» (*Metafísica* 1032 b I, trad. W. D. Ross; vid. también 1050b 2; 1041b 8; 1034a 43). Identificó la forma con la acción, la energía, el propósito, con el elemento activo de la existencia. Este concepto de forma puede parecer hoy día como algo metafórico, pero no fue así en la antigüedad. Constituía un concepto básico de la metafísica de Aristóteles, aunque ni él ni sus seguidores lo utilizaron jamás en la antigüedad en el campo de la estética.

Sin embargo, cuando los escolásticos adoptaron el concepto aristotélico de la forma substancial en el siglo XIII, lo incorporaron a la estética. Hicieron esto en conexión con el concepto que se dicitaba de Pseudo-Dionisio, según el cual la belleza consiste tanto en la proporción como en el esplendor (*claritas, splendor*) de los objetos. «Splendor» llegó a identificarse con la forma aristotélica, resultando un peculiar concepto de belleza: la belleza de un objeto depende de su esencia metafísica como revelaba su apariencia. El primero en

ofrecer esta interpretación fue quizás Alberto Magno; según él, la belleza consistía en el esplendor de la forma substancial (forma D) que se revelaba en la materia, pero sólo cuando esta última posee unas proporciones adecuadas (forma A) (*Opusculum de pulchro et bono*, ed. Mandonnet, V, 420-421).

La escuela albertina continuó manteniendo esta opinión, reiterándose también por Ulrich de Estrasburgo: «la forma (substancial) constituye la belleza de todo objeto» (*De pulchro*, ed. Grabmann, pp. 71-74). Otras escuelas contemporáneas, como la de los franciscanos y agustinos por ejemplo, pensaban del mismo modo. Buenaventura aceptó esta opinión y dedujo de ella que como la belleza consiste en la forma (substancial), y como todo ser posee tal forma, entonces todo ser es bello: *omne quod est ens habet aliquam formam, omne autem quod habet aliquam formam habet pulchritudinem* (Quaracchi, ed., II, 114).

El reino de la forma D en estética alcanzó su cenit, pero también su fin, en el siglo XIII. Se trataba de un concepto específico de la alta Edad Media y no la sobrevivió. «La forma substancial» junto a todo el sistema aristotélico persistió hasta el siglo XVI, pero donde menos ocurrió esto fue en estética. Podían encontrarse aún algunos vestigios, p. ej. en los escritos del escultor y escritos Vincenzo Danti, quien decía que la figura en arte se origina de una *perfetta forma intenzionale* (*Trattato*, 1567, I, II); y en las ideas del pintor Federigo Zuccaro, quien denominaba «forma» al dibujo, identificando la forma con la idea, la regla y el conocimiento (*L'idea*, ed. 1718, I, 2). Estos vestigios se extinguieron en los siglos XVII y XVIII. Filippo Baldinucci, en su diccionario (1681), describe la forma como un término filosófico pero no estético, y lo mismo hace también Cesar Pierre Richelot (1719). La forma D dejó de utilizarse en estética durante algún tiempo, y es seguro que no se utilizó en el siglo XIX.

Sin embargo, en el siglo XX parece que este concepto está reapareciendo, adoptando otros nombres en artistas abstractos como por ejemplo Piet Mondrian y Ben Nicholson. Cuando Mondrian escribe que «el artista moderno es consciente de que la experiencia de la belleza es cósmica, universal», que el nuevo arte «expresa un elemento universal a través de la reconstrucción de las relaciones cósmicas» (*De Stijl*, 1917-1918), está hablando de algo parecido a lo que los aristotélicos medievales denominaban como «forma».

Debemos darnos cuenta de algo más. «Forma» ha sido utilizado no sólo como un término de las entelequias de Aristóteles, sino también de las ideas de Platón. Los traductores de Platón al latín utilizaron el término, y lo mismo hicieron algunos de sus traductores a las lenguas modernas. Traducir «idea» por «forma» está hasta cierto punto justificado, porque en el griego cotidiano *ἰδέα* significaba apariencia, figura, aproximándose así a la forma B; pero Platón

incorporó entonces un significado diferente. Los traductores, sin embargo, reteniendo el significado original de «idea», seleccionaron «forma» como su equivalente. Como resultado, «forma» adquirió otro significado más, es decir, uno metafísico. La forma como idea no alcanzó nunca, sin embargo, en estética, el lugar que ocupó la forma (D) como entelequia. Es cierto que la idea ha desempeñado un papel considerable en la historia de la estética, pero sólo bajo el nombre de «idea».

5. HISTORIA DE LA FORMA E (La forma *a priori*)

El quinto concepto de forma fue creado por Kant. Este describió la forma como una propiedad de la mente que nos obliga a experimentar las cosas de un modo, o «forma», particular. Esta forma kantiana (que aquí denominamos como forma E) es una forma *a priori*; la encontramos en los objetos porque es el sujeto quien se la impone a ellos. Gracias a su origen subjetivo, la forma E está dotada de los insólitos atributos de universalidad y necesidad.

1) ¿Tuvo Kant precursores? ¿Conocía ya alguien anteriormente su concepto de forma? La escuela de Marburgo atribuyó este concepto a Platón, afirmando que su enfoque *a priori* se parecía al de Kant, y que Platón entendía las «ideas» como formas de la mente. El *Teeteto* de Platón parece confirmar esta interpretación: Platón explica ahí que no podemos pensar cosas acerca del mundo si no es a través de las ideas —éstas configuran nuestro mundo. Sin embargo, en sus obras predominó una concepción más ontológica.

Nicolás de Cusa (el Cusanus), un pensador de principios del Renacimiento y partidario de Platón, estudió la naturaleza de la forma en el arte: «La forma se origina sólo a través del arte humano... Un artista no imita las configuraciones de los objetos naturales, posibilita sólo que la materia pueda aceptar la forma del arte»; y más aún: «Toda forma visible mantendrá el parecido e imagen de la forma verdadera e invisible que existe en la mente» (*De ludo globi*, 1565, p. 219). Esta definición es quizás la que más se parece, según la teoría prekantiana del arte, al significado kantiano de la forma.

2) Pero es el mismo Kant quien prepara una sorpresa. En su *Critica de la Razón Pura* había presentado las formas *a priori* del conocimiento: estas formas, como son por ejemplo el espacio y el tiempo, la sustancia y la causalidad, son constantes, universales y necesarias; el conocimiento sólo es posible por medio de estas formas. Cuando posteriormente se embarcó en una crítica del juicio y la belleza en su *Critica del Juicio* (1790, Caps. 34 y 46), podría haberse esperado que hubiera descubierto también en la mente unas formas constantes y necesarias que hicieran posible la experiencia

estética. Pero de un modo bastante sorprendente, no detectó en estética ninguna forma *a priori* que fuera análoga a las que había descubierto en la teoría del conocimiento. Según él, la belleza no se determinaba mediante unas formas constantes de la mente, sino sólo por las capacidades del talento artístico. No existen, según Kant, unas formas *a priori* (forma E) de la belleza; la belleza se ha creado, y se creará siempre, por los genios.

3) Los sucesores de Kant, que desarrollaron sus teorías en el siglo XIX, no pudieron detectar tampoco ninguna forma *a priori* en estética. Sin embargo, tales formas fueron descubiertas a finales de siglo, en 1887, por Konrad Fiedler, un pensador que no era kantiano; en filosofía, éste fue partidario de Johann Friedrich Herbart. Según él, la visión tenía una forma universal, igual que el conocimiento tenía su forma *a priori* en Kant. Fiedler pensaba que es posible que los hombres pierdan la forma apropiada de la visión; sin embargo, los artistas la conservan en su obra. La visión artística y las artes visuales no resultan del libre juego de la imaginación, como había pensado Kant: se rigen por las leyes y formas de la visión.

El modo como Fiedler comprendió las formas de la visión era algo todavía vago. Sus discípulos y sucesores ofrecieron una definición más clara: el escultor Adolf von Hildebrand, dos historiadores de arte, Alois Riegl y Heinrich Wölfflin, y el filósofo A. Riehl. La obra *Problem der Form*, escrita por Hildebrand, significó un momento crucial, utilizando una sugerencia que había hecho anteriormente R. Zimmermann, distinguió dos formas de imágenes visuales: lo cercano (*Nachbild*), y lo distante (*Fernbild*). Cuando miran de cerca, los ojos están constantemente en movimiento, recorriendo los contornos del objeto. Una imagen unida y distinta sólo es posible a distancia: sólo entonces aparece la forma distinta y consolidada que la obra de arte requiere y que puede producir una satisfacción estética.

La rapidez con que cambian las tendencias estéticas, especialmente durante el siglo XIX, no hizo sino producir un escepticismo en lo referente a descubrir una forma única de visión artística; debe existir más de una forma de este tipo; en historia del arte, se han impuesto una serie de formas sobre otras en cuanto a su importancia. El resultado fue un concepto pluralista de la forma *a priori* (E) en arte, convirtiéndose en el concepto típico de la primera mitad del siglo XX, especialmente en Europa Central. Así, la forma E tuvo muchas alternativas: ésta no era eterna, constante y abstracta como afirmaba Fiedler, sino que se correspondía y cambiaba con los tiempos. Quien mejor definió este concepto fue Wölfflin. Este aclaró la naturaleza alternativa de las formas a través de la transición del Renacimiento al Barroco, de lo lineal a lo plástico, de la forma cerrada a la abierta. La escuela austriaca, bajo el liderazgo de Riegl,



26. *Las Musas instruyendo al poeta* (Hesiodo), grabado de J. Flaxman (*Oeuvres*, lámina 117, Pisa, 1823). Sala de grabados de la Universidad de Varsovia.

demostró las fluctuaciones que el arte realiza entre las formas ópticas y las táctiles (tangibles o cinéticas). J. Schlosser, cercano a esta escuela, contrastó entre las formas cristalinas y las formas orgánicas; W. Worriinger, las formas abstractas y las subjetivas* (*Abstraktion und Einfühlung*); W. Deonna, las formas primitivas y las clásicas. Aunque diferían, todos aceptaron la forma E en su configuración pluralista.

6. HISTORIA DE OTRAS FORMAS

Existen también otros significados de forma que, aunque menos importantes, se utilizan en la teoría y práctica de las artes.

1) El nombre de «forma» se le da a veces a los instrumentos que sirven para producir formas, p. ej., las formas que utilizan los escultores, alfareros, armeros, y otros. Denominémoslas como formas F; se emplean para construir formas, y son al mismo tiempo formas (C). A menudo, como sucede con las formas de los escultores, son los negativos de las formas que serán creadas con su ayuda. Algunas de

* Traduzco «empathetic forms» por formas subjetivas siguiendo los sentidos que la palabra «empathy» tiene en inglés: 1) La proyección imaginaria de un estado subjetivo en un objeto de tal modo que el objeto parece infundirse con él, y 2) la *Seventh New Collegiate Dictionary*, © 1970. (N. del T.)

ellas —las formas de los escultores y alfareros— se emplean para configurar la forma que hemos llamado forma C, y otras, como ocurre por ejemplo con las formas tintóreas y de imprenta, confieren a los objetos color y figura, produciendo así las formas según el sentido A. La historia demuestra que la importancia en arte de la forma F va en aumento. Los arquitectos están utilizando esas formas para la producción de los elementos prefabricados en la construcción y el revestimiento de los edificios.

2) En la historia de las artes visuales, como en la historia de la música y la literatura, se discute a menudo otro significado de las formas: el de las formas convencionales o establecidas que obligan al compositor o escritor que las utiliza. Una vez aceptadas, por la razón que sea, están listas y esperando ser utilizadas. Estas formas, que podemos denominar como forma G, se exemplifican en literatura a través de las formas del soneto, o a través de las «tres unidades» (lugar, tiempo y acción) de la tragedia; en música, a través de las formas de la fuga y la sonata; en arquitectura, a través del períptero (el orden las columnas), y el orden jónico; la forma de bosque en la arquitectura italiana y la francesa; las volutas en la decoración del Renacimiento; el diseño Zwiebelmuster («muestra de cebolla»)**, en la porcelana sajona. Estas formas son en parte estructurales, y en parte ornamentales. Aunque todas son formas A, algunas son formas G. Muchas formas G tienen una larga y venerable historia; su edad dorada se retrotrae a la antigüedad cuando casi toda diversidad del arte se regía por tales formas. El arte medieval estuvo también limitado por estas formas de control, igual que el clasicismo del siglo XVIII. El Romanticismo socavó las antiguas formas, creando en su lugar otras nuevas. En el arte de vanguardia, el abandono de las formas estables y convencionales parece total: todo artista desea hacer las cosas a su modo. La historia parece demostrar que el arte está alejándose de las formas G. Sin embargo, es posible que se creen nuevas formas estables.

3) Las formas en arte pueden referirse también a los tipos y variedades de un arte. En una expresión como «nuevas formas de pintura», la forma se utiliza en el mismo sentido que en el de «forma

** Hacia 1870, gracias, según parece, a la intervención de Luplau, la pasta y el horno fueron perfeccionados y se procedió a reformar los hornos. En las piezas de vajilla fabricadas a partir de entonces, al lado de las ornamentaciones florales en azul, en guirnaldas, en arabescos o en lo que constituye una feliz adaptación de la llamada «muestra de cebolla» o *Zwiebelmuster*, típica ya de ciertas piezas azules de Meissen, aparece una decoración floral de frutos, polímera y de carácter realista, con predominio del rojo de hierro (tono del que a menudo se abusó en Copenhague), un púrpura, y un verde pálido mediante el cual se indican las sombras. La composición de estas pinturas destaca por su brillante naturalidad. En muchos de tales ejemplares el dorado se usó con elegante moderación (vid. *La porcelana en Europa*, vol. I, p. 78, de M. Olivar Daydí, Seix Barral, Barcelona, 1952). (N. del T.)

de gobierno» o «tipo de enfermedad». El término se utiliza, pero no es peculiar de la teoría del arte; es una manera conveniente de expresar la multiplicidad del arte: *Ars una, species mille*. En nuestra lista podemos clasificarla como forma H.

4) Según los estetas metafísicos y espiritualistas, la forma ha significado a veces el componente espiritual de una obra de arte. F. T. Vischer, famoso como esteta en el siglo XIX, escribió lo siguiente (*Das Schöne und die Kunst*, 2.ª edición, 1898, p. 54): «La forma es como un manto espiritual que cubre la materia.» (*Die Form ist als geistiger Mantel der über die Materie geworfen ist.*) Si hemos de considerarla aquí como una versión especial del concepto de forma, la denominaremos entonces como forma I.

7. NUEVOS CONCEPTOS DE FORMA

Se ha presentado anteriormente la historia de varios conceptos denominados como forma, cinco son de gran importancia (A, B, C, D, E), y cuatro son periféricos (F, G, H, I). Existen, además, dos conceptos de forma de fecha más reciente, que no tienen historia aún, o en todo caso, su historia no es muy extensa.

1. En una declaración programática de 1918, Zbigniew Pruszkowski escribió lo siguiente [*O ekspresjonizmie* (Sobre el expresionismo)]: «Entiendo por forma la convención con la que expreso una figura dada; por figura, la aparición de cualquier cuerpo en el espacio, p. ej. un trozo de cielo entre unas nubes, un moteado de luz sobre una cara, un árbol, la sombra de un árbol, etc. Una figura que exprese la naturaleza depende de las circunstancias y del medio ambiente, y es por lo tanto contingente; la forma, como expresión de la creatividad, es constante. El marco humano es una figura contingente sometida a cambios, pero una figura humana, p. ej. en el gótico, es una forma: la expresión de figuras a través de una cierta convención por medio de cierto sistema.»

El eminent artista definió aquí la forma-como-sistema y como convención. La forma-como-sistema puede ser reducida a la forma en el sentido A que ha sido explicado anteriormente; sin embargo, la forma como convención tiene un sentido diferente: esto es, incluye únicamente aquellas figuras *creadas conscientemente*, y que se oponen tanto a las contingentes como a las necesarias; incluye sólo las obras del hombre —como opuestas a las obras de la naturaleza. Denominemos a esta forma como forma K. Y añadamos: esta interpretación de forma es la que mejor explica la tendencia históricamente observable hacia el formalismo, hacia la preferencia por la forma-tendencia que es sintomática de la afición que siente el hom-

bre por su obra —por lo que se ajusta a sus propias necesidades y fantasías.

2. Witold Gombrowicz ha indicado lo siguiente en su *Diario* (I, p. 139): «La realidad no es algo que pueda encerrarse perfectamente dentro de la forma.» Y más aún: «La discusión más importante, más drástica e incurable es la que nos inquieta a causa de dos tendencias fundamentales: una, que desea la forma, la figura y la definición; y otra, que se defiende contra la figura, rechazando la forma.» ¿Cómo entendió entonces la forma que nosotros deseamos aunque nos defendamos al mismo tiempo contra ella? Parece ser que la entendió como un tipo de *regla obligatoria*, como una *ley* que guía al hombre, pero que también le abruma. Se trata de una forma que tiene todavía otro significado del que hasta ahora ha sido establecido: denominémosla como forma L en la presente lista. Lo contrario a ella es la libertad, la individualidad, la vida, la contingencia, la creatividad. Está claro que el concepto de ley, de regla no había constituido algo extraño en la teoría del arte; se había asociado en cierto modo al concepto de forma, esto es, al de forma A (en su figura radical como A1); sin embargo, ahí se había hecho hincapié en otra cosa.

La forma L se encuentra rara vez en los textos antiguos de estética. Quizás en Diderot, cuando escribe: «Por qué nos agrada más un bello dibujo que una bella pintura? Porque hay más vida en él, y menos forma. Al introducir la forma, la vida desaparece.» Y quizás también en Friedrich von Schiller, cuando afirma que uno de los dos impulsos básicos del hombre es el impulso hacia la forma (*Formtrieb*), esto es, hacia la unidad y permanencia, hacia el someterse a la ley, la universalidad y la necesidad.

En el actual siglo XX, se han hecho interpretaciones psicológicas y epistemológicas de las formas especialmente de las formas A y C.

1. Un grupo de psicólogos observó que percibimos las formas como *totalidades*; no es cierto, como habían pensado los psicólogos del siglo anterior, que percibamos primero los elementos y los compongamos después mediante formas; no es cierto que percibamos primero los ojos, la nariz y los labios, y después, en segundo lugar, la cara; percibimos la cara inmediatamente. Del mismo modo, oímos directamente una melodía, y no una colección de sonidos. Esta observación, derivada del período de la Primera Guerra Mundial, se convirtió en el punto de partida de una teoría de las formas conocida con el nombre alemán de psicología de la «*Gestalt*», dicho de otro modo como «configuracionismo». La tesis de esta teoría es que los elementos de la forma son abstracciones, siendo las totalidades, las configuraciones, las únicas formas reales. En la segunda mitad del siglo, esta tesis se aplicó también en estética (R. Arnheim, 1956, J.

Zórawski, 1962) —hablaremos más de esto en el capítulo que trata de la experiencia estética).

2. Un grupo de teóricos del arte, encabezados por el escultor A. V. Hildebrand, diferenciaba ya en los últimos años del siglo XIX las formas de las cosas de aquellas que nosotros vemos en las cosas —esto es, distinguió *las formas de la existencia de las formas del efecto* (*Dainsform de Wirkungsform*, según la terminología alemana). De este modo, las cosas se presentan al espectador no con la forma de su existencia, sino habiendo sido alteradas ya por diversos factores como el medio ambiente, la iluminación, etc. No percibimos las «formas de existencia» reales, éstas son una concepción abstracta; únicamente son reales para nosotros las formas del efecto. Según la definición del filósofo A. Riehl (*Bemerungen*, 1898), nunca se nos da la forma real de una cosa; éste es un problema que el artista puede resolver de varios modos.

3. Otros escritores han propuesto la proposición de que no existen ninguna formas elaboradas de antemano que podamos comprobar o percibir de forma sencilla; tenemos que participar en su aislamiento, e incluso en su elaboración. La relación que el espectador mantiene con la forma es activa. La idea fue expresada con énfasis por E. Cassirer, quien afirmó que las formas «no pueden imprimirse simplemente en nuestras mentes, debemos elaborarlas para poder sentir su belleza».

Los significados de la expresión «forma»¹ que han sido presentados aquí no son ciertamente todos aquellos que han sido utilizados por quienes han hablado del arte y la belleza. La multiplicidad de los significados es grande y ha sido conocida y subrayada durante mucho tiempo. Ya en el siglo XII, Gilbert de la Porrée escribió que «se habla de forma en muchos sentidos». En el siglo XIII, Robert Grosseteste (*De unica forma omnium*, ed. Baur, p. 109) distinguió tres sentidos de la expresión: a) un patrón (p. ej. la forma que se da a una

mundalia, y con la que se fabrican las sandalias); b) un molde (p. ej. la forma de una pieza fundida, como por ejemplo la de una estatua); c) la imagen que existe en la mente del artista. La distinción que Huonaventura hizo de los dos sentidos de forma ha sido citada ya.

En el habla actual, «forma» se utiliza especialmente de un modo cuprichoso. Se utiliza en los sentidos A, B, C, F, G, H, I, K, L. Se utiliza también a veces para designar *una cosa concreta*, y *una cualidad abstracta*: en el primer sentido, una estatua es una forma, en el segundo, tiene una forma. A veces se emplea para designar una forma utilizada-sólo-una-vez, y como el *modelo* general de las formas que se emplean de un modo continuo. Cuando G. Picón (*L'art dans la Société d'aujourd'hui*, 1967) escribe que, en arte, las formas pueden utilizarse sólo una vez (*les formes ne servent qu'une fois*), entiende la forma de un modo diferente a como lo hace U. Eco (*Modelli astratti*) cuando contempla una *forma commune* para muchos fenómenos. H. Focillon en su libro *The Life of Forms*, por extraño que parezca, no indicó en ningún lugar qué entendía por forma, pero debía tener en mente el sentido de patrón, pues está claro que no son las formas individuales, sino los patrones de las formas aquello que se desarrolla y (según una metáfora no demasiado afortunada) «vive».

Debido a esta multiplicidad, como escribió M. Rieser en 1969, los aspectos diferentes y, a veces, contradictorios de una obra de arte son denominados como forma. Aún más, algunos de los antiguos conceptos de forma tienden a eliminarse de la jerga filosófica actual, relegándose al pasado: los estetas contemporáneos no necesitan el concepto de forma D, y disponen de otros términos para la forma E. Además: la forma F constituye sólo el lenguaje comercial del artista, la forma G el lenguaje comercial entre los teóricos del arte; y la forma H es una expresión coloquial fácilmente reemplazable por otras expresiones; en todos estos casos no existe peligro de confusión conceptual.

Sin embargo, los conceptos A, B y C se parecen y pueden confundirse fácilmente; los tres están tan íntimamente unidos al término de «forma» que sería violento separarlos de él. Por consiguiente, no existen esperanzas de que pueda desaparecer la ambigüedad que el término de «forma» tiene en estética y en la teoría del arte; es indudable que continuará existiendo. Pero la ambigüedad, una vez que se ha tomado conciencia de ella, deja de ser peligrosa.

En las presentes deliberaciones, el objetivo no ha sido sólo distinguir los numerosos conceptos que existen de forma, sino presentar sobre todo su historia. Y la historia de cada uno de los cinco grandes conceptos de forma ha tomado un curso diferente. La forma A constituyó un concepto fundamental en la teoría del arte durante muchos siglos. La Forma B se ha establecido a veces en contra del

¹ Roman Ingarden ha realizado una gran lista reuniendo los significados de «forma» (desde 1946, y más recientemente en un artículo, «O formie i trésici działy literackiego», en *Studia z estetyki*, vol. II, 1958). Distingue 9 significados de la expresión. De estos nueve, sólo tres (1, 3, 6) son comunes a ciertas diferenciaciones en la presente obra: ésta es una prueba más de la extraordinaria ambigüedad del concepto de «forma». La diferencia de ambas listas puede explicarse por el hecho de que la de Ingarden está basada en el aparato conceptual contemporáneo, y la presente general, y la segunda en una ciencia específica que trata del arte. Ingarden pensaba que, de los nueve casos identificados por él, sólo en dos se empleaba el término de un modo apropiado; en los otros, sería más apropiado hablar de términos como de arte» y «regularidad».

contenido de una obra de arte y sobre el contenido, pero nunca con tanto énfasis como en el siglo XX. La forma C fue el lenguaje del arte peculiar de los siglos XVI y XVII. La forma D fue un rasgo distintivo del escolasticismo adulto. La forma E comenzó a interesar únicamente a finales del siglo XIX.

Capítulo octavo

La creatividad: historia del concepto*

Facta et creata habent aliquam differentiam: facere enim possumus nos qui creare non possumus.

Cassiodorus

I. EL ARTE VISTO SIN CREATIVIDAD

Hasta tal punto nos hemos ido acostumbrando a hablar de la creatividad artística, y a asociar los conceptos de artista y creador, que nos parecen inseparables. Sin embargo, el estudio de períodos antiguos nos convence de que esto no fue así, y que ambos conceptos sólo han llegado a vincularse muy recientemente.

Los griegos no tuvieron términos que se correspondieran con los términos «crear» y «creador». Y puede decirse que tampoco tuvieron necesidad de tales términos. La expresión «fabricar» (*ποιεῖν*) les bastó. En realidad, ni siquiera hicieron extensiva esta expresión al arte o a artistas tales como pintores y escultores, ya que dichos artistas no hacen cosas nuevas, sino que simplemente imitan las cosas que ya existen en la naturaleza. «Podemos decir que un pintor fabrica algo?», preguntaba Platón en *La República*, y contestaba: «Es seguro que no, simplemente imita.» (*República* 597 D). Un artista se diferenciaba de un creador, según los antiguos, incluso de otro modo; es decir, el concepto de creador y de creatividad implica la libertad de acción, mientras que el concepto griego de artista y de las artes presuponía una sujeción a una serie de leyes y normas. El arte se definía como «la fabricación de cosas según unas normas», conocemos muchas definiciones de este tipo que han sido halladas en escritos antiguos. La diferencia entre un artista y un creador sería pues dual: el artista no crea, sino que imita y se rige por leyes, no por la libertad.

* Publicado por primera vez en «Dialectis and Humanism», *The Polish Philosophical Quarterly*, núm. 3, pp. 48-63, PWN, Varsovia, 1977.

La actitud de los antiguos hacia el arte puede expresarse de un modo más completo así: el arte no contiene ningún tipo de creatividad; es más, sería algo perjudicial que así fuese. La creatividad en el arte no es sólo imposible, sino indeseable, ya que el arte es una destreza, es decir, la destreza para fabricar ciertas cosas, y esta destreza presupone un conocimiento de las normas y la capacidad para aplicarlas: quien las conoce y sabe aplicarlas es un artista.

Tal apreciación del arte presenta una premisa clara: la Naturaleza es perfecta y el hombre debería parecerse a ella a través de sus actividades: la naturaleza está sujeta a leyes, por tanto él debería descubrir sus leyes y someterse a ellas, y no buscar la libertad que puede desviarle fácilmente de ese posible *optimum* a alcanzar en sus actividades. Esta postura de los antiguos puede expresarse igualmente como sigue: el artista es un descubridor, no un inventor.

Para los griegos había sólo una excepción a esto, pero se trató de una gran excepción: la poesía. Su nombre griego «ποίησις» se derivaba de «ποιεῖν» (fabricar). El poeta —ποιητής— era *el que fabricaba*. Los griegos no asociaron al poeta con los artistas, ni tampoco la poesía con el arte. Existía una doble diferencia. En primer lugar, al poeta hace cosas nuevas, trae un nuevo mundo a la vida —mientras que el artista imita simplemente. Y en segundo lugar, el poeta no está sometido a una serie de leyes como lo están los artistas, es libre en lo que hace. No existía un término que se correspondiera con el de «creatividad» y «creador», pero en realidad se pensaba que el poeta era alguien que creaba, y sólo a él se le consideraba así. Un par de ejemplos de la práctica griega aclarará la actitud de los griegos hacia las artes. En música no existía libertad: las melodías se prescribían, especialmente para ceremonias o divertimento y tenían un nombre determinado —se las denominaba «νόμοι» que significaba *leyes*. En las artes visuales, la libertad del artista estaba limitada por las proporciones que Policleto había establecido para la figura humana y que él sostenía eran las únicas adecuadas y perfectas. El y otros después de él las denominaron como «el canon». Este nombre era demasiado significativo: canon quería decir *medida*.

Algo muy parecido sucedió en el ámbito de la teoría. En Platón se encuentran una serie de afirmaciones que son especialmente categóricas. «Lo que es bello, lo es siempre y por sí mismo.» Así lo escribió en *El Filebo* (51B). Y en *El Timeo* (28A) argüía que para realizar un buen trabajo, uno ha de contemplar un modelo que sea eterno. Un artista sucumbe a veces a la seducción de la belleza, pero Platón pensaba que el artista cometía un pecado traicionando la verdad (*La República*, 607).

Esto no difería gran cosa del pensamiento de teóricos posteriores. Cicerón escribió que el arte incluye aquellas cosas de las que tiene-

un conocimiento (*quae sciuntur*) (*De or.* II.7.30). Y el autor de un tratado de la antigüedad tardía acerca de lo sublime, originalmente identificado como Longino, creía que lo sublime se podía aprender; incluso en poesía todo puede hacerse por medio del método (*De subl.* II.1).

Los poetas y los estudiantes de poesía hablaban de un modo diferente. En el libro I de *La Odisea* se dice: «¿Por qué prohibir al autor que nos deleite cantando como él quiera?» (I.34b). Aristóteles dudaba sobre si la poesía era una imitación de la realidad, y sobre si quería adherirse a la verdad; la poesía era más bien el reino de «*cuquello* que no es ni verdadero ni falso» (*De interpr.* 17 a 2).

En Roma, estos conceptos griegos se alteraron en parte. Horacio escribió que no sólo los poetas, sino también los pintores, tenían derecho al privilegio de atreverse a lo que quisieran (*quod libet audendi*). Los críticos de arte del período de decadencia de la antigüedad pensaron de un modo muy parecido. Filóstrato escribió que «nunca puede descubrir una semejanza entre la poesía y el arte y encontrar que ambas tienen la imaginación en común». [Imag. (*Proem.*) 6.] Y Calístrato dijo: «No sólo está inspirado el arte de los poetas y prosistas, sino que las manos de los escultores están igualmente dotadas de la bendición de la inspiración divina» (*Descr.*



77. Constantin Brancusi, *Musa dormida*, mármol. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum.

2.1). Esto era algo nuevo. Los griegos del periodo clásico no habían aplicado los conceptos de imaginación e inspiración a las artes visuales, sino que los habían restringido a la poesía. El latín fue más rico que el griego: tenía un término para crear (*creatio*) y para crear; tenía dos expresiones —*facere* y *creare*— donde el griego no tenía sino una: *ποιεῖν*. Sin embargo, *creare* significaba más o menos lo mismo que *facere*; por ejemplo, «*creare senatorem*» quería decir hacer a alguien senor (crear) tal como hoy declara el texto latino de una tesis doctoral: «*doctorem creo*».

En el período cristiano se produjo un cambio fundamental: la expresión *creatio* llegó a designar el acto que Dios realiza creando a partir de la nada, *creatio ex nihilo*. En esta expresión, su significado era distinto a *facere* (fabricar), pero al mismo tiempo dejó de aplicarse a las funciones humanas. Como afirmaba Casiodoro en el siglo VI en la sentencia que se cita al principio de este capítulo, «las cosas fabricadas son diferentes, pues podemos fabricar, pero no crear» (*Exp. in Ps. CXLVIII*).

Junto a esta nueva interpretación religiosa de la expresión debió haber persistido la antigua idea de que el arte no forma parte de la creatividad. Esto puede observarse ya en dos escritos cristianos antiguos muy influyentes, Pseudo-Dionisio y San Agustín. El primero escribe, como Platón, que para pintar un cuadro el pintor tiene necesariamente que contemplar un arquetipo de la belleza, no inventarlo (*De eccl. hier.* IV, 3). Análogamente, Agustín declara que el objetivo del artista es ir «coleccionando los rastros de la belleza» (*De vera religio* XXXII, 60). Posteriormente, los hombres del Medievo pensaron en esta misma línea: Hraban el Moro escribió en el siglo X que el arte posee unas leyes inmutables que no están reveladas al hombre, y sólo los más perspicaces las descubren (*De cler. inst.* 17). Y Robert Grosseteste, en el siglo XIII: Puesto que el arte imita la naturaleza, y la naturaleza actúa siempre de la mejor manera posible, el arte es por tanto tan perfecto como la naturaleza (*De gener. son.* 8). La Edad Media fue en esto más lejos incluso que la antigüedad; no exceptuaron a la poesía: tenía sus normas, era un arte, y era por tanto destreza y no creatividad.

Todo esto cambió en los tiempos modernos. Es ampliamente sabido que los hombres del Renacimiento fueron conscientes de su independencia, libertad y creatividad propias. Este sentimiento tenía que manifestarse ante todo, y por encima de todo, en la interpretación del arte. ¡Pero con qué dificultades se produjo! Los escritores del Renacimiento intentaron dar voz a este sentido de independencia y creatividad, buscando la palabra acertada. Probaron varias expresiones, pero la creatividad no se incluyó por el momento. El filósofo Marsilio Ficino dijo que el artista «inventa» (*excogitatio*) sus obras; el teórico de arquitectura y pintura Alberti, que preordena

(*preordinazione*); Rafael, que conforma el cuadro a su idea; Leonardo, que emplea formas que no existen en la naturaleza (*forme che non sono in natura*); Miguel Angel, que el artista plasma su visión en lugar de imitar la naturaleza; Vasari, que a la naturaleza le conquista por el arte (*natura vinta dall'arte*); el teórico del arte veneciano Paolo Pino, que la pintura es «inventar lo que no son»; Paolo Veronés, que los pintores se benefician de las mismas libertades que los poetas y los locos; Zuccaro, que el artista configura un mundo nuevo, nuevos paraísos (*il nuovo mundo, nuovi paradisi*); C. Cesariano, que los arquitectos son semidioses (*semidioti*). Lo mismo hicieron los teóricos de la música: Johannes Tinctoris (*Difflitorium musicae*, c. 1470) exigía novedad en lo que hacía un compositor, y definía al compositor como aquel que produce canciones nuevas (*novi cantus editor*).

Todavía más enfáticos fueron los que escribieron sobre poesía: G. P. Capriano (*Della vera poetica*, 1555) sosténia que la invención del poeta «surge de la nada». F. Patrizi (*Della Poética*, 1586) consideraba que la poesía era una «ficción» (*finzione*), una «forma» (*formatura*), una «transformación» (*transfigurazione*). No obstante, ni siquiera ellos se aventuraron a emplear la palabra «creador».

Hasta que por fin alguien la empleó: fue un polaco del siglo XVII, el poeta y teórico de la poesía Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640). No sólo escribió que el poeta «inventa» (*configit*), «construye según un estilo» (*quodammodo condit*), sino que también dijo, invocando finalmente la expresión, que el poeta «*crea algo nuevo*» (*de novo creat*) (*De perfecta poesi*, 1.1). El fue el único que se atrevió a emplear la expresión. Añadió incluso que el poeta crea... «tal y como lo hace Dios» (*instar Dei*).

Sin embargo, consideraba que la creatividad era un privilegio exclusivo de la poesía; la creatividad no estaba al alcance de los artistas. «Otras artes imitan y copian simplemente, pero no crean (*non vero faciunt*), porque asumen la existencia del material a partir del cual crean, o del sujeto mismo» (*ibid.*). Esta era la actitud del poeta a quien los artistas no osaban oponerse, ni considerarse tampoco iguales. Hacia el final del siglo XVII, Félibien escribía que sólo el escritor es, «por decirlo así, creador»; su texto dice lo siguiente: «Las reglas del arte no son infalibles; un pintor puede representar cosas enteramente nuevas de las cuales él es, por decirlo así, creador» (*Entretiens*, III, 185).

Baltasar Gracián escribía de un modo parecido a Sarbiewski: «El arte es la plenitud de la naturaleza, es como si se tratara de un mundo Creador: completa la naturaleza, la embellece y a veces la supera. Unirse cada día a la naturaleza hace milagros» (*El Criticón*, ed. francesa, 1696, pp. 154-155).

Hacia el siglo XVIII, el concepto de creatividad fue apareciendo

con mayor frecuencia en teoría del arte. Iba unido al concepto de imaginación, que en aquel período estaba en boca de todos¹.

La imaginación «contiene algo parecido a la creación», escribió Addison. Voltaire (en una carta a Helvécio de 1740) declaró categóricamente que «el verdadero poeta es creativo» (*le vrai poète est créateur*). Sin embargo, tanto en Addison como en Voltaire esto significaba más bien sólo una comparación del poeta con el creador. Otros tenían un punto de vista distinto sobre este asunto. Diderot sentía que la imaginación es sencillamente la memoria de formas y contenidos (*la mémoire des formes et contenues*), sin crear nada (*l'imagination ne crée rien*), simplemente combina, aumenta y disminuye. Fue precisamente en la Francia del siglo XVII donde la idea de la creatividad del hombre encontró resistencia. Batteux (Cap. 2) escribió: «La mente humana, estrictamente hablando, no puede crear; todos sus productos llevan el estigma de su modelo, hasta los monstruos inventados por una mente no obstaculizada por leyes, pueden componerse sólo de partes tomadas de la naturaleza.» Vauvenargues y Condillac (*Essai I*, 45) decían algo parecido. La resistencia de todos ellos tenía, sin duda, un triple origen. Un origen era lingüístico: la expresión «creación» estaba reservada en el uso contemporáneo a la creación *ex nihilo* que era inaccesible al hombre. La segunda fuente era filosófica: la creación es un acto misterioso, y la psicología de la Ilustración no admitía misterios. Finalmente, el tercer origen era artístico: los artistas de la época estaban sujetos a reglas, y la creatividad parecía irreconciliable con las reglas. Esta última objeción fue la más débil, pues se comenzaba a caer ya en la cuenta de que las reglas eran, en un análisis final, una invención humana. Tal como lo expresó un autor menos conocido de aquellos tiempos, existen normas que obligan tanto en arte como en poesía, pero sus procedencias hay que buscarlas en la naturaleza de nuestras mentes (Houdar de la Motte, *Réflexions sur la critique*, 1715).

En el siglo XIX, el arte se tomó su revancha por la resistencia de los siglos precedentes a considerarle como creatividad. Ahora no sólo se le reconoció la creatividad, sino que sólo se le reconocía a él. «Creador» llegó a ser sinónimo de artista y poeta. Cuando más tarde, al principio del siglo XX, comenzó la polémica sobre la creatividad en las ciencias [p. ej. Jan Lukasiewicz (1878-1956)] y en la naturaleza (p. ej. Henri Bergson en *La evolución creadora*), la gente en general pensó que se trataba de la transferencia a las ciencias y a la naturaleza de los conceptos propios del arte.

La lengua polaca tiene dos términos distintos, «*stwórca*» y «*twórca*». *Stwórca* es Dios que crea a partir de la nada; *twórca* es el artista

¹ M. Gilman, *The idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire*, Harvard Univ. Press, 1958.

o el poeta. Este es un modismo polaco o eslavo. Otros idiomas europeos —el francés, italiano, inglés, alemán— carecen de esta dualidad, tienen sólo una expresión para referirse a Dios y al artista y, en consecuencia, se emplea más moderadamente en lo que respecta al artista.

¿Cómo evaluar las vicisitudes del concepto de creatividad expuestas aquí de un modo tan breve? Nos inclinamos por considerarlas como una historia del progreso que gradualmente supera la resistencia, el prejuicio y la ceguera hacia los rasgos creativos del gran arte. No hay duda que esto es así: sin embargo, el asunto no es así de simple. La cuestión es que el arte y la poesía tienen al menos dos valores básicos, cuyo objetivo puede haber sido y ser, por un lado, la búsqueda de la verdad, la estructuración de la naturaleza, el descubrimiento de las reglas, de las leyes que gobiernan la conducta humana y, otro, la creatividad, la creación de nuevas cosas que han existido anteriormente, de cosas que han sido inventadas por el hombre.

En resumen: el arte y la poesía tienen lemas: ley y creatividad, o reglas y libertad; o también: destreza e imaginación. La historia del concepto de creatividad indica que durante largo tiempo el primer papel fue el que predominó. La historia muestra que durante mucho tiempo se pensó que ambos papeles no podían realizarse a la vez. Demuestra que durante mucho tiempo no existió un nombre apropiado para la creatividad, y que más tarde, cuando lo hubo, se tomó usarlo, expresándose la idea de la creatividad mediante otras palabras; se hizo una distinción básica en este sentido entre poesía y el resto de las artes, detectándose la creatividad antes en poesía. Todo ello indica que el trabajo de un artista es diverso, pudiéndosele tratar de diferentes modos; y que en siglos anteriores ha sido tratado de un modo totalmente diferente al nuestro, en cuya poesía pueden encontrarse ambas tendencias: mientras algunos artistas y poetas persiguen la libertad individual y la creatividad, otros buscan y buscan encontrar las leyes universales que gobiernan el arte y la poesía, deseando someterse a esas leyes.

HISTORIA DEL TERMINO

Así pues, el concepto de creatividad entró en la cultura europea inmediatamente, venciendo resistencias, con esfuerzo. Hemos presentado anteriormente algunos episodios de esa resistencia, y la aceptación final del concepto: ahora plasmemos la historia completa, breve pero de una forma sistemática. Y aunque se da un paralelismo entre el término, el concepto y la teoría, veamos primero, y por separado, la historia del término mismo. Esta historia ha pasado por cuatro fases.

1. Durante casi mil años, el concepto de creatividad *no existía* en filosofía, ni en teología, ni en el arte europeo. Los griegos no tuvieron tal término en absoluto; los romanos sí, pero nunca lo aplicaron a ninguno de estos tres campos. Para ellos, era un término del lenguaje coloquial, «*creator*» era un sinónimo de padre, y «*creator urbis*», del fundador de una ciudad.

2. Durante los siguientes mil años, el término se utilizó, pero exclusivamente en *teología*: *creator* era un sinónimo de Dios. La palabra siguió empleándose, en este sentido únicamente, hasta una época tan tardía como la Ilustración.

3. Es en el siglo XIX cuando el término «*creator*» se incorporó al lenguaje del *arte*. Pero entonces se convirtió en la propiedad *exclusiva* (en el mundo humano) del arte: creador se convirtió en sinónimo de artista. Se forman nuevas expresiones, que anteriormente se habían considerado como superfluas, como por ejemplo el adjetivo «creativo» y el sustantivo «creatividad»; estas expresiones se utilizaban exclusivamente para hacer referencia a los artistas y a sus obras.

4. En el siglo XX, la expresión «*creator*» empezó a aplicarse a toda la *cultura humana*; se comenzó a hablar de la creatividad en las ciencias, de políticos creativos, de creadores de una nueva tecnología.

Hoy día manejamos muchas variantes de palabras que tienen una misma raíz y un sentido análogo: creador, crear, creativo —pero contiene una ambigüedad singular: se usa para designar un proceso que tiene lugar en la mente del creador, pero también (al menos en la lengua polaca) para el producto de ese proceso. «La creatividad de Mickiewicz» designa tanto el trabajo del poeta como el proceso psíquico que produjo las obras. Y la diferencia es significativa, ya que conocemos bien las obras, pero sólo nos es dado adivinar —e intentar reconstruir— el proceso.

3. HISTORIA DEL CONCEPTO

La historia del *concepto* y de la *teoría* de la creatividad ha discursado paralelamente a la del término, aunque no completamente.

A. Durante muchos siglos, la antigüedad no empleó el concepto de creatividad, ni tampoco se dio este concepto bajo otro nombre; y puesto que el concepto no existía, no podía haber teoría, o una idea general de la creatividad. Sobre todo, no se discutía de creatividad en el arte. Ciertamente, los antiguos tuvieron dos conceptos relacionados,

pero ninguno de ellos se asociaba en modo alguno con el arte: uno pertenecía a la cosmología, el otro a la teoría de la poesía (que no se incluía en el concepto de un arte). La teogonía y cosmogonía de la Grecia antigua estaban modeladas en el concepto de nacimiento, como diferente del concepto de creación. Y Platón (tal como lo presenta en el diálogo *Timeo*) concebía el principio del mundo incluso de otro modo: como construido por un Demiurgo divino que modeló el mundo —no a partir de la nada, sino de la materia, y de acuerdo con unas ideas preexistentes. En la concepción de Platón, el Demiurgo se entiende como el *arquitecto* del mundo, no como su *creador*. Un segundo concepto de los antiguos relacionado con el concepto de creador fue el de *poeta*. Etimológicamente, «ποιητής» era un «fabricante» —en contraste con el artista, quien según las creencias de los griegos imitaba simplemente y transformaba lo existente. El poeta, por otra parte, según su convicción, tenía una libertad que el artista no tenía. Este último era para ellos la antitesis del creador, mientras que el primero se parecía a él: el poeta se parecía a un creador del mismo modo que el demiurgo, con la diferencia de que el poeta actúa *libremente*, mientras que el demiurgo actuó de acuerdo con unos principios o *ideas*. Así, los griegos del período clásico tuvieron dos conceptos que hacían relación al creador —*Arquitecto* y *Poeta*—, pero no tuvieron ningún concepto de *creador*. Platón hace referencia (*La República* 597D) a los dos conceptos de arquitecto y poeta para subrayar que el pintor no es ni lo uno ni lo otro. El concepto de creatividad *strictiori sensu* empezó a tomar cuerpo sólo a finales de la antigüedad: especialmente en el sentido de modelar algo *a partir de la nada*. Pero la idea que se tenía de un principio de la creatividad era negativa; sostenía que la creatividad *no existe*. La antigüedad posterior tenía una frase para expresar esto: «*ex nihilo nihil*», nada puede surgir de la nada. La encontramos en un filósofo, Lucrecio, quien en su poema *De rerum Natura*, escribió que no existe algo que se produzca a partir de la nada: *nihil posse creari de nihilo*. Asimismo, los materialistas de la antigüedad tardía negaron la creatividad; y los no-materialistas de la época la negaron también, pues fueron partidarios de la emanación.

B. Los hombres medievales no sostenían ya, como hicieran los materialistas de la antigüedad, que la creación *ex nihilo* no existe, pero estaban convencidos de que es un atributo exclusivo de Dios. *Sólo Dios es creador*. El concepto de creación de los padres de la Iglesia y de los escolásticos era el mismo que en Lucrecio, pero la teoría fue diferente: la creatividad existe, pero el hombre es incapaz de ella.

C. En tiempos modernos, aunque tarde (de hecho, en el mismo siglo XIX), el concepto de creatividad se transformó; el sentido de la

expresión cambió. Y cambió radicalmente: es decir, el requisito de «nada» desapareció. La creatividad de acuerdo con esta nueva construcción, significaba la fabricación de cosas nuevas en lugar de fabricar algo a partir de la nada. La novedad podía entenderse de un modo u otro; podía entenderse de un modo limitado o de un modo amplio; no todas las novedades bastaban para la creatividad; pero, finalmente, fue la novedad la que definió la creatividad.

Con el nuevo concepto surgió una nueva teoría: la creatividad era un atributo exclusivo del artista. Los comienzos de esta teoría datan del siglo XVII, pero se adoptó bastante más tarde. Es un punto de vista típico del siglo XX: sólo el artista es creador. Así lo formuló Lamennais, quien —al vivir en la primera mitad del siglo XX— fué testigo de la transformación del concepto, «*L'art est pour l'homme ce qu'est en Dieu la puissance créatrice*». El cambio no se produjo fácilmente. Ya en la segunda mitad del siglo, el gran Larousse consideraba *argot* la costumbre de llamar creador a un pintor. Pero al fin se venció la resistencia, y las palabras «creador» y «artista» convirtieron en sinónimos, tal y como antes lo habían sido «creador» y «Dios». La expresión anterior permaneció, pero el concepto era nuevo y también lo era la teoría. Tal como sostiene consistentemente el esteta italiano G. Morpurgo Tagliabue, el concepto de creatividad abrió un nuevo período en la historia de la teoría del arte: el arte había sido imitación en el período clásico; había sido expresión en el período romántico; el arte concebido como creación pertenece a nuestra época.

D. Mientras que en el siglo XIX predominó la creencia de que sólo es creativo el artista, en el siglo XX se piensa que esto no es así. No sólo los artistas pueden ser creativos, sino también las personas activas de otros campos de la cultura. La creatividad es posible en todos los campos de la producción humana. Esta ampliación del ámbito de la creatividad no suponía que se hubiese operado un cambio, sino simplemente una aplicación consistente de un concepto aceptado, pues la creatividad se reconoce por la novedad de sus producciones, y la novedad se da no sólo en obras de arte, sino también en los trabajos de la ciencia y la tecnología. Sin embargo, la ampliación del alcance del concepto alteró en realidad su contenido —y de este modo nació aún otro concepto distinto de creatividad.

Así, un erudito al revisar la historia del concepto de creatividad se encuentra con tres interpretaciones diferentes: una de ellas presenta la creatividad como divina (C1), la segunda como humana (C2), y una tercera como exclusivamente artística (C3). La creatividad humana en términos generales viene a ser el último de estos conceptos, típico de nuestros tiempos. Los otros dos no han caído en desuso, ya que los teólogos siguen utilizando el primero, y los



JK Giorgio de Chirico, *Musas preocupadas*, óleo, c. 1922. Hugh Chisholm Collection, Woodbury, Connecticut.

periodistas utilizan a menudo el tercero. Cuando estos últimos escriben sobre la creatividad, suponemos a menudo que se refieren sólo a la creatividad artística, o incluso sólo a la literaria.

Discutiremos aquí, de forma sucesiva, estas tres interpretaciones que representan a tres épocas: primero, la que fue punto de partida de la evolución del concepto, después, la que fue el destino y, por último, la interpretación intermedia.

4. CREATIO EX NIHIL

Como ya hemos indicado, el concepto de creación entró en la cultura europea no a través del arte, sino a través de la religión: más concretamente, vía la religión cristiana, uno de cuyos dogmas es la creación del mundo por Dios. «*In principio creavit Deus coelum et terram*» (*Gen. 1.1*). El concepto religioso de creación no tiene, desde luego, ninguna conexión con el arte, pero el concepto artístico posterior sí que comenzó con él y se modeló en el arte. El hombre que primero llamó al poeta creador, añadió: «*instar Dei*». La creación, según la doctrina cristiana, es sinónimo de un acto mediante el cual Dios da existencia a las cosas: y se trata de una creación «a partir de la nada».

Según la sustanciosa fórmula de Alberto Magno, «*creatio est factio alicuius de nihilo*» (*Summa de creaturis* I qu. I art. 2; *Opera* vol. XVII, p. 2; algo parecido indica Duns Scoto en su *Opus exoniense* IV d.I. q. I. n. 33). Las filosofías y religiones conocen tres grandes enfoques con respecto al origen del mundo. Uno es *dualista* y dice: hay un Dios, y existe la materia eterna; Dios creó el mundo a partir de esta materia. Esto es así también en los mitos babilónicos y en Platón. El segundo enfoque es el *emanantista*: para los neoplatónicos existe sólo el absoluto a partir del cual emerge el mundo. La religión cristiana y la teología rechazan ambos enfoques y adoptan una postura *creacionista*: existe Dios y nada más; Dios creó el mundo a partir de la nada, no por un proceso emanantista, sino por mandato divino. La base de la teoría cristiana de la creación del mundo está formulada en el *Antiguo Testamento*, especialmente en el libro del *Génesis* (*Gen. I. 1-2*, y a. 4 B. 14.22). En él se dice que Dios creó el mundo; pero no se dice explícitamente que Dios lo creara *ex nihilo*; eso se dice en 2 *Mac. 7.28*: *οὐκέτι ὄντων*. En las escrituras se da a entender que todo lo que existe ha sido creado por el poder divino: «El Señor ha hecho todo con un propósito», dice el libro de los *Proverbios* (XVI.4); y los *Salmos* 148: «Así pues, él ordenó, y fueron creados.» Lo mismo sucede con los escritores cristianos de los tiempos antiguos: Tertuliano escribió que Dios «*universa de nihilo produxerit*» (*De praescr.*), igualmente Orígenes (*San Juan* 1.17.103).

Y la iglesia confirmó las enseñanzas sobre la creación siempre que aparecieron dudas sobre ella: en el siglo V contra los maniqueos, en el Concilio Lateranense de 1215 contra los albigenenses, después en el Primer Concilio Vaticano (*Sess. III: de fide catholical*).

La creación del mundo es un *dogma* de la religión cristiana, un misterio de fe, y no un objeto de conocimiento. El papel de los filósofos cristianos, especialmente de Santo Tomás de Aquino, consistía en indicar lo que puede dilucidarse de este dogma por medio de la filosofía. Según Aquino (*Summa teol.* I a 44-105, especialmente q. 46 a. 2 y 3), el hecho de la creación misma es una tesis filosófica sujeta a prueba, pero la tesis de que la creación se llevó a cabo en el tiempo es una cuestión de fe: a la pregunta de si el mundo ha existido siempre o si surgió junto con el tiempo, la filosofía no tiene respuesta. De los dos conceptos relacionados —los de poeta y arquitecto, *ποιητής* y *δημιουργός*— ¿cuál se parece más al concepto cristiano de creador? El libro del *Génesis* sugiere el concepto del Maestro Arquitecto que construye el mundo de acuerdo con un plan. Sin embargo, no es ésta una concepción universal que se dé entre teólogos; para algunos, la Creación se parece más a una orden que a una planificación arquitectónica. Los escotistas y los occamistas se inclinaban por defender la completa libertad y arbitrariedad de la creación; haciendo una comparación humana; según ellos, el Creador se parecía más al poeta que al constructor. Este enfoque pasó *vía moderna* al protestantismo. Martín Lutero (*Werke*, ed. Medicus, V. 191) escribió aquello de: «crear los medios para mandar» (*Schaffen heisst gebieten*).

¿Cómo hemos de entender la expresión «*ex nihilo*»? «A partir de la nada» se entendía como *terminus quo*, y entonces *ex nihilo* significaba lo mismo que *post nihilum*. Pero, ¿cómo entenderla si el tiempo se creó a la vez que el mundo? Antes de la creación no existía el tiempo, puesto que nada existía antes de la creación. Y así, el sutil pensador francés Lachelier dijo que el concepto religioso de creación no implica el concepto de un principio (A. Lalande, *Vocabulaire de Philosophie*, «Création»). Los teólogos argumentan también que el mundo no se creó en el tiempo en uno u otro determinado instante. Dicen que la creación es «*une situation permanente*» (L. Bouyer, *Dictionnaire Théologique*, 1963, pp. 172 y ss.). El mundo creado no tuvo un principio en el tiempo, no obstante no puede decirse que no tuvo un principio. Aún cuando hubiera existido siempre —según Aquino— habría sido creado. Todo esto es difícil de comprender con la mente, más difícil de lo que pueda parecer a simple vista. Fichte decía que era totalmente imposible pensar directamente en la creación, que ella «*lässt sich gar nicht ordentlich denken*». Y tiene poco en común con la creatividad que se atribuye a los hombres.

Además, los creyentes entienden la creación del mundo como un

simple acto, a partir del cual todo lo que ha sucedido y sucederá no es sino una consecuencia. Sin embargo, hay también otra interpretación de la creación que ha sido adoptada, si no por los teólogos, sí por ciertos filósofos: según ellos, la historia del mundo es una creación continua («*creatio continua*»). Esta idea que aparece en Tomás de Aquino se convirtió con Malebranche en una tesis fundamental. Según el acto de creación continua, el mundo dejaría de existir en el momento en que Dios cesase de crearlo. El mantenimiento de la existencia, *conservatio*, significa también creación, *creatio*. ¿Qué queda del concepto religioso en la concepción moderna de creatividad, tal como se emplea en el arte y la teoría? No mucho: ni la creación *a partir de la nada*, ni su estar fuera del tiempo, ni su ser una cuestión de fe. Probablemente, todo lo que queda es la idea de poder; el poeta crea como Dios, «*instar Dei*». La creatividad del artista se concibe más bien en el sentido de «*ποίησις*» o de una producción que no está obstaculizada por nada; aunque otras veces se la concibe también como la semejanza con el demiurgo, o como una construcción, la realización metódica de una concepción.

5. EL CONCEPTO CONTEMPORANEO DE CREATIVIDAD

Según la interpretación actual, la creatividad es un concepto que tiene un ámbito muy amplio: abarca toda clase de actividades y producciones humanas, no sólo aquellas que han sido realizadas por los artistas, sino también las de los científicos y técnicos. El arte encaja en este concepto, pero no lo enriquece. ¿Cuál es la substancia de este concepto, en qué consiste la creatividad —en sentido amplio—, qué rasgos hacen que sean diferentes las actividades y las obras creativas de las que no lo son?

La respuesta parece sencilla. El rasgo que distingue a la creatividad en todos los campos, tanto en pintura como en literatura, en ciencia como en tecnología, es la *novedad*: la novedad que existe en una actividad o en una obra. Pero ésta es una respuesta simplista; la creatividad no se da cada vez que se da la novedad. Toda creatividad implica novedad, pero no a la inversa. El concepto de novedad es vago —lo que es nuevo en un sentido de la expresión, no lo es en otro sentido. Como en los dos bellos poemas de Jerzy Zagórski (nacido en 1907) «todo cambia» y «nada cambia». Las obras humanas pueden considerarse *desde diferentes puntos de vista* y aquellos trabajos que son nuevos desde un cierto punto de vista no lo son desde otro enfoque. De un modo que no es nada nuevo, a partir de cualquier árbol viejo cada primavera brotan hojas nuevas.

Algo parecido sucede con las producciones del hombre: cualquier

cosa que haga se parece en cierto modo a lo que ha existido antes, y en cierto modo se diferencia. Todos los Fiat-125 polacos son coches nuevos, aunque carezcan incluso de un único detalle que los distinga de otro Fiat-125 polaco.

En segundo lugar, la novedad está sujeta a gradación; es mayor o menor. Pero no hay medida, balanza o aparato que pueda medir la novedad, a la manera que un termómetro marca los grados de temperatura. Podemos decir que la creatividad es un *alto grado* de novedad, pero, repetimos, no se da un fenómeno análogo a la ebullición que indique que la novedad se ha convertido en creatividad. En tercer lugar, en la creatividad humana existen varias clases de novedad cualitativamente diferentes: una *forma* nueva, un *modelo* nuevo y un *método* nuevo de producción; por ejemplo, en un automóvil, una nueva carrocería, un nuevo tipo de carrocería, un nuevo motor, un nuevo tipo de motor —el primer automóvil constituyó incluso una novedad cualitativa. En arte diferenciamos entre lo que es una obra nueva de un determinado estilo, de un *estilo* nuevo. Cada templo dórico tenía una organización de columnas y vigas ligeramente diferente, pero todos tenían la misma idea organizativa. Esta distinción no es sólo aplicable al arte. La novedad consiste, en general, en la presencia de una cualidad que antes estaba ausente, aunque a veces se trate únicamente de un aumento cuantitativo o que se produzca una combinación a la que se estaba acostumbrado. Un historiador de filosofía de finales del siglo XIX, Dégérando, pensaba incluso que toda creatividad no es nada más que una nueva combinación. «*Toute création n'est qu'une combinaison.*»

En cuarto lugar, la novedad lograda por personas creativas tiene varios *origenes*: es deliberada o no intencionada, impulsiva o dirigida, espontánea o resuelta metódicamente a base de estudio y reflexión; es el *sello* de las diversas actitudes de las personas creativas, la expresión de sus diferentes mentalidades, destrezas y talentos.

En quinto lugar, la creación de un trabajo nuevo tiene varios *efectos*, teóricos y prácticos, comprendiendo desde los efectos neutros hasta aquellos que han conmovido al individuo y la sociedad, desde los triviales hasta los que han marcado una época transformando la humana, como sucede por ejemplo con los de índole móvil, la luz eléctrica, la locomotora, el avión; o como las grandes obras de la filosofía, la literatura y el arte. Esta diversidad, junto al concepto de novedad, se incorpora al concepto de creatividad, si es que éste puede definirse como novedad. Sin embargo, no se integra por completo: pues usamos el concepto de creatividad de tal modo que abarca únicamente nuevas *concepciones* y no cada nueva organización que surja; únicamente las creaciones de los talentos superiores; aquellas que tienen unas consecuencias de gran alcance. Lo esencial es: el criterio de la creatividad no es sólo la novedad; comprende

también algo más —un nivel más elevado de acción, un mayor esfuerzo, una mayor eficacia. Desde luego, es imposible precisar dónde comienza ese nivel superior. Sería inútil introducir aquellas convenciones numéricas como: cumplir 21 años marca la mayoría de edad, 65 señala la edad de la jubilación. Podemos pasar sin eso convencionalismos y sin tal precisión del mismo modo que prescindimos de evaluar las habilidades, el aspecto o el status social —incluso así somos capaces de distinguir a los superdotados, los bien parecidos y los valiosos. Lo mismo sucede con la creatividad. Consideramos personas creativas aquellas cuyos trabajos no son sólo nuevos, sino que además son la manifestación de una habilidad especial, una tensión, una energía mental, un talento o un genio. La energía mental utilizada en la producción de algo nuevo nos da la medida de la creatividad así como la de la misma novedad. En realidad es, después de la novedad, una segunda forma de medir la creatividad.

Así pues, la creatividad tiene dos criterios, dos medidas. Y ninguna —ni la energía mental ni la novedad— se prestan a ser medidas, sólo pueden evaluarse intuitivamente. En consecuencia, la creatividad no es un concepto con el que se pueda operar con precisión.

La afirmación de que la creatividad consiste en novedad y energía mental constituye su descripción. Pero la mayoría de la gente hoy día lo ve también como un juicio, y muy positivo. ¿Por qué se valora la creatividad? Al menos por dos razones. Porque producir cosas nuevas amplía el marco de nuestras vidas, y también porque es una manifestación del poder de independencia de la mente humana, una manifestación de su individualidad y singularidad. Con frecuencia se da también un aspecto hedonista en este juicio positivo: la creatividad beatifica tanto a aquellos a quienes beneficia como a los creadores mismos; para muchos, es una necesidad sin la cual no pueden vivir. «No puedo», escribía Van Gogh, «prescindir en mi vida y mi pintura de algo que es más fuerte que yo, que es mi vida —de la capacidad de crear». Pero, sobre todo, el culto a la creatividad es un culto a la capacidad sobrehumana —divina, por decirlo así— del hombre. «En la raíz de toda creatividad», escribió Igor Stravinsky (*Poétique musicale*, París, 1946, nueva edición 1952) «uno encuentra algo que está por encima de lo terrenal».

La alta valoración de la creatividad surgió principalmente en el campo del arte. Y se comprende que así fuese, pues las demás actividades humanas realizan otras tareas: las ciencias sirven al conocimiento del mundo, la tecnología, a la organización y facilitación de la vida; sin embargo, el arte no lleva a cabo estas tareas lo suficientemente bien como para que constituyan su *razón de ser*. El culto a la creatividad puede ser una consecuencia de la sobreproducción del

arte. Constituye un criterio de selección de obras de arte, de las que existe una cantidad excesiva. Tanto se ha asociado una interpretación positiva a la creatividad que apenas podría comprenderse que un hombre contemporáneo sintiera una actitud indiferente hacia ella, y no digamos en el caso de una actitud negativa. Y sin embargo, en la historia de la cultura europea dominó durante mucho tiempo una actitud así. No se hablaba de creatividad porque ésta pasó desapercibida; y pasó desapercibida porque no se la valoró. Y no se la valoró porque se pensaba que el cosmos era la mayor perfección: «¿Qué podría crear yo que fuese igual de perfecto?», se preguntaban los hombres de la antigüedad y la Edad Media. El culto a la perfección cósmica era un dogma, pero también podría considerarse un dogma la devoción que se muestra en la actualidad hacia la originalidad, la individualidad y la creatividad. Los siglos antiguos y modernos constituyen dos fases en contraste de las fluctuaciones de los gustos humanos.

La segunda fase tuvo su culminación a finales del siglo XIX. En aquel momento, Remy de Gourmont (*Livre des masques*, 1896-1898) sostendría que para un escritor «la única razón de ser es ser original». De donde dedujo la conclusión, errónea sin duda, de que «deben reconocerse tantas estéticas como estetas haya». (Por el contrario, lo que se precisa es una estética única que caracterice los trabajos de los escritores originales; aunque, desde luego, se tratará de una estética pluralista.)

Hoy día, la ola de veneración por la creatividad sigue creciendo. Esto se plasma muy especialmente, entre otras cosas, en los *Rencontres Internationales de Genève* de 1967, dedicados al «Arte en la sociedad de hoy». No importa lo creado, constataba uno de los ponentes (Leymarie), siempre que se produzca la creación. La cuestión no es tener obras de arte: tenemos suficientes —estamos saturados y sobresaturados de ellas; el objetivo es conseguir artistas, esas encarnaciones de la imaginación y la libertad. «Ce qui compte c'est la fonction créatrice de l'art... non les produits artistiques dont nous sommes massivement saturés.» Lo que preocupa es la creatividad, no el arte: no se puede avanzar más en el culto a la creatividad.

6. EL PANCREACIONISMO

En el siglo XX, el concepto de creatividad se usa incluso en un sentido más amplio. El término denota cada actuación del hombre que trasciende la simple recepción; el hombre es creativo cuando no se limita a afirmar, repetir, imitar, cuando da algo de sí mismo. Una gran cantidad de creatividad se produce así: no sólo en lo que el hombre hace con el mundo y lo que piensa de él, sino también en

cómo ve el mundo. No puede ser de otro modo. De grado o por fuerza, el hombre ha de completar los estímulos que recibe del mundo, debe configurar su propia imagen del mundo, pues las sensaciones que recibe son incompletas y amorfas, requieren integración, son simple materia prima. El hombre recibe del exterior sensaciones desconectadas que él ensambla —que debe ensamblar— configurando una sola imagen. Esto era ya conocido de Platón y de algunos platónicos. Esta teoría fue sistemáticamente expuesta por Kant, y Goethe describió al hombre como un ser que da forma a aquello con lo que entra en contacto.

Pero es sobre todo una convicción de nuestros tiempos, y ha sido expresada por Heidegger, Cassirer y Koestler. La creatividad por medio de la cual completamos los datos que recibimos del exterior es un hecho incuestionable, ocurre en cada actividad del hombre, es universal e inevitable. Puede decirse que el hombre está condenado a la creatividad. Sin ella no llegaría a saber nada, ni podría hacer nada. La creatividad entendida así de forma general se manifiesta no sólo en lo que la gente pinta y compone, sino en las mismas cosas que ve y oye. En cierto modo, se da en las formas *constantes*. Kant y los kantianos estudiaron estas formas. Pero también hay sitio en ellas para las variedades *individuales*; el artista puede pintar de un modo u otro. Nuestros ojos y mentes integran las sensaciones de una determinada flor o piedra, pero conectan también fenómenos creando grandes ideas sobre el mundo y sobre Dios. «Hemos creado a Dios», dice uno de los héroes de Montherlant. Desde luego, creamos a Dios en un sentido distinto al que Dios nos creó a nosotros. Estas son observaciones importantes y astutas —pero será mejor no hablar aquí de creatividad; podríamos denominarla como la productividad y la actividad de la mente humana.

7. LA CREATIVIDAD DEL ARTISTA

La historia demuestra que entre el concepto teológico de creatividad, característico sobre todo de la Edad Media, y el concepto de hoy día, se ha utilizado además otro que es característico del siglo XIX y que limitaba la creatividad al arte. ¿Cómo se concibió la creatividad en aquella época, si no podía aplicarse más que al arte? La interpretación de entonces no era idéntica a la de hoy; la creatividad venía determinada no sólo por la novedad y la energía mental, pues estos aspectos no se dan únicamente en el arte o en el trabajo de los artistas, sino que aparecen igualmente en el trabajo de los eruditos, de los científicos, de los técnicos y de los organizadores. Por eso, en el pensamiento del siglo XIX, la creatividad debió significar algo diferente.

Lo que significaba era la *producción de una existencia de ficción*: Ilumel y Otelo, Pickwick y Martin Chuzzlewit, Werther y Wilhem Meister, la producción de unos seres de ficción, de personalidades, sentimientos, hechos ficticios. Concebida así, la creatividad sólo podría manifestarse verdaderamente en el arte y no en la erudición, en la ciencia o en la tecnología. Y aún así, únicamente en una cierta parcela del arte. En efecto, ha sido costumbre general no denominar obras de creatividad a unas alfombras o muebles, por muy bellos que sean. Esta concepción de la creatividad es totalmente diferente de la concepción tecnológica, pero no es tampoco la concepción que generalmente se utiliza hoy día; sin embargo, la diferencia no ha sido enteramente asumida ni por los profanos ni por los teóricos.

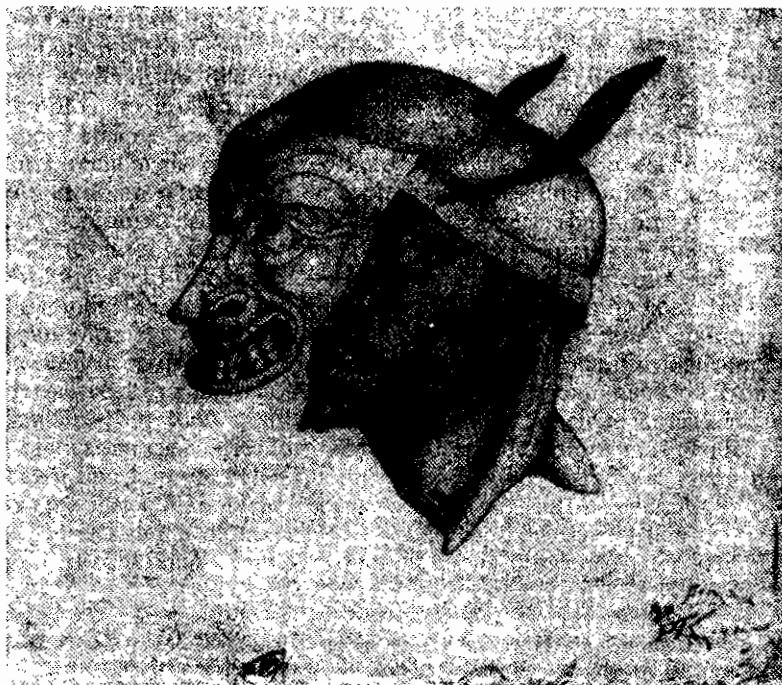
Este concepto de creatividad se adecúa nítidamente al *arte verbal*. Los antiguos separaron a la poesía del resto de las artes porque ésta crea una existencia de ficción: a este tipo de «producción» la denominaron *«ποίησις»*, y lo percibieron exclusivamente en la poesía, de donde se deriva el nombre que tiene hasta nuestros días. Tal idea de la poesía y el deslindamiento de la misma, justificable o no, de otras artes, sobrevivió a la Antigüedad y persistió incluso hasta la Ilustración. Sarbiewski escribió lo siguiente al principio de su tratado *De perfecta poesi*: «el poeta no necesita asumir la existencia ni del sujeto ni del contenido narrativo, sino que puede, como por obra de un acto de creación (*per quandam creationem*), dar vida tanto al sujeto mismo como al estilo de su presentación... los poetas pueden crear el sujeto y el contenido narrativo, que no constituya una parcela de otra destreza o arte. Pues, después de todo, ni el escultor crea la madera o la piedra, ni el herrero, el hierro o el bronce. La poesía copia o imita una cosa de tal manera, que al mismo tiempo crea aquello que imita... a la inversa, otras artes no crean porque asumen la existencia tanto del material del que crean como del sujeto». Sólo el poeta (*solutus poëta*) hace que una cosa llegue a existir, por decirlo así, de nuevo (*de novo creari*); y dice únicamente, sin cometer perjurio, que existen las cosas que existen.

La concepción de la poesía como creatividad fue igualmente característica de otros manieristas literarios del siglo XVII. Baltasar Gracián la extendió sin embargo a todo el arte. En *El Criticón* (1650-1657) escribió: «El Arte es como si dijéramos un segundo creador de la naturaleza; ha añadido otro mundo al anterior, le ha dado una perfección que el otro no posee en sí mismo; y al llegar a unirse con la naturaleza, cada día obra nuevos milagros.»

Esta capacidad peculiar adjudicada inicialmente a la poesía, llegó a reconocerse, entre los siglos XVII y XIX, como del arte en general. Es más, la creatividad no llegó sólo a reconocerse en el arte, sino exclusivamente en el arte. Se convirtió en un rasgo definitorio del arte; el universo del arte llegó a ser igual al universo de la creativi-

dad. El resultado de todo esto fue una nueva interpretación tanto del arte como de la creatividad. La nueva concepción de creatividad quedó estabilizada en el siglo XIX, y se mantuvo a lo largo del siglo siendo una característica suya.

La concepción de creatividad propia de nuestro tiempo es —como ya se ha dicho— más amplia. Abarca no sólo al arte. No obstante, en esta concepción más amplia, el arte conserva una posición excepcional que será más fácil de comprender por medio de una comparación. En ciertos parlamentos se sientan miembros *ex-officio* y miembros elegidos. Algo parecido ocurre con la creatividad; podríamos decir que los artistas son los miembros *ex-officio*. Un científico o un erudito habrá logrado su objetivo cuando haya analizado correctamente un fenómeno; un técnico, cuando haya inventado una herramienta útil; mientras que el objetivo del artista es la creatividad misma. La creatividad es el elemento decorativo de la ciencia y de la tecnología, pero es la esencia del arte. Esto va implícito tanto en la concepción actual de la creatividad como en la del arte. La asociación no existió mientras que la belleza fue la que



29. Paul Klee, *El Cómico*, dibujo, 1934. Berna, Klee-Stiftung.

definía el arte. Cuando la asociación entre el arte y la belleza se fue debilitando, aquella que existía entre el arte y la creatividad se hizo más fuerte. En los tiempos pasados se asumía que no existía arte sin belleza; hoy, en cambio, se asume que no existe arte sin creatividad. Así es como Coleridge lo entendía ya a finales del siglo XIX cuando escribió que el arte es la repetición del acto de creación. Comenzando con el siglo XIX, el concepto de creatividad llegó a ser tan natural y universalmente utilizado en la literatura y en el arte que incluso Emile Zola, fundador del naturalismo, escribió en *Mes haines* (1861, nueva ed., p. 141) lo siguiente: «Me gusta considerar a todo escritor como un creador que se propone, imitando a Dios, la creación de un mundo nuevo.» (*J'aime à considerer chaque écrivain comme créateur qui tente, après Dieu, la création d'une terre nouvelle*).

Algo parecido dice hoy día el pintor Jean Dubuffet (*Prospectus*, 1967, I, p. 25): «La esencia del arte es la innovación. Del mismo modo deberían ser nuevas las opiniones que se emitieran sobre el arte. El único sistema favorable al arte es la revolución permanente.»

Los diversos conceptos de creatividad y arte, que han estado o están vigentes, hacen que la relación entre la creatividad y el arte adquiera diferentes formas. Si designamos el arte con la letra A, y la creatividad con la letra C, y si hacemos la distinción C₁=creatividad divina, C₂=creatividad humana en el sentido más amplio, y C₃=creatividad exclusivamente artística, entonces la relación será:

Ningún C₁ es A, y ningón A es C₁.

Pero:

Algunos C₂ son A, y algunos A son C₂.

Finalmente:

Todo C₃ es A.

Y si añadimos la (audaz) suposición de Coleridge-Dubuffet, entonces también:

Todo A es C₃.

Un par de observaciones deben de hacerse a este respecto. En primer lugar, el concepto de creatividad (tanto en C₂ como en C₃) es aplicable a cualquier arte, tanto al original como al imitativo, al abstracto o al figurativo, a la novela realista de Tolstoi no menos que a los cuentos de Scherezade.

En segundo lugar, el test de creatividad puede que sea modesto y no presentar señales de inspiración o genio. Delacroix escribe (*Diario*, 1 de marzo de 1857) lo siguiente: «Existe un acuerdo en que lo que se ha dado en llamar la creatividad de los grandes artistas no es

sino el *modo de ver*, ordenar e imitar la naturaleza peculiar de cada uno de ellos.»

En tercer lugar, la relación entre arte y creatividad cambia según como se entienda el arte. En esta interpretación se dan por lo menos dos variantes: «Todo arte es creatividad», y: «El arte es creatividad a veces» (o: El buen arte es creatividad).

Según Coleridge, el rasgo definitorio del arte era la creatividad. Pero para otros, este rasgo ha sido algo más: la capacidad de inspirar admiración, emoción, perplejidad —o la perfección de formas. Simplificando, puede decirse que existen dos polos en la comprensión del arte: el arte-como-perfección, y el arte-como-creatividad. El primero es la interpretación característica del clasicismo, el segundo, la interpretación romántica. Pero una vez más debe repetirse lo siguiente: la interpretación del arte como creatividad data de una fecha más tardía: en realidad, no aparece antes del romanticismo—antes de Rousseau. Según una formulación algo posterior, las funciones del artista son tres: es *imitador*, *descubridor* o *inventor*, es decir, creador. O bien imita la realidad conservando su recuerdo, o descubre sus leyes y su belleza, o crea la que no existía. Una y otra vez —en el mismo período, estilo y hasta en la misma obra— el arte combina las tres funciones; pero la teoría da preferencia generalmente a una u otra función. Los tiempos pasados han visto al artista como a un imitador o descubridor, nuestros tiempos le consideran como un descubridor o creador. En el pasado, lo que menos se le consideró fue creador, mientras que en la actualidad se le ve sobre todo como tal. Esta diversidad se manifiesta tanto en los tratados teóricos y en la crítica vigente como en la política de museos. Hasta hace poco los museos han tratado de colecionar (dicho con pocas palabras) las obras más perfectas de cada período, mientras que en el presente lo que buscan es más bien colecionar aquellas obras que en relación con su época eran nuevas o específicas, y por tanto (hablando de nuevo brevemente) creativas.

De lo que ha sido dicho anteriormente se desprende que la creatividad no es un concepto ejemplar. La misma expresión «creatividad» es ambigua, pues ha cambiado de significado a lo largo de la historia, y el significado final, vigente hoy es (utilizando una distinción cartesiana) a lo sumo claro, pero no distinto. A pesar de esto, no hay razón para desechar el concepto de creatividad; no es un concepto operativo, pero es una contraseña útil. Uno podría decir: no es un concepto científico, sino filosófico. Si comparamos el arte con un ejército, diríamos que no es como una espada o un rifle, sino como una bandera. Las banderas se necesitan también con toda seguridad en las ceremonias, y algunas veces incluso en la batalla.

Capítulo noveno

Mimesis: historia de la relación del arte con la realidad*

Nulle poésie se doit louer pour accomplie si elle no ressemble la nature.
Pierre de Ronsard, prefacio a las *Odes* (1550)

I. HISTORIA DEL CONCEPTO DE «MIMESIS»

La imitación se denominó *μίμησις* en griego, e *imitatio* en latín: el mismo término se emplea en lenguas diferentes. El término ha existido desde la antigüedad; sin embargo, el concepto ha cambiado. Hoy día, imitación significa más o menos lo mismo que copiar; en Grecia, su primer significado fue bastante diferente.

A. 1. La palabra «*μίμησις*» es posthomérica: no aparece ni en Homero ni en Hesíodo. Su etimología, tal y como afirman los lingüistas, es oscura. Es muy probable que se originara con los rituales y misterios del culto dionisiaco: en su primer significado (bastante diferente el actual) la mimesis-imitación representaba los actos de culto que realizaba un sacerdote —baile, música y canto. Platón confirma esto, al igual que Estrabón. La palabra, que posteriormente habría de denotar el acto de reproducir la realidad en la escultura y en las artes teatrales se había aplicado, en esa época, exclusivamente a la *danza*, la *mímica* y la *música*. Los himnos característicos de la isla de Delos, así como los de Píndaro y Aristóteles, aplicaban este término a la música. La imitación no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar la interior. No era aplicable a las artes visuales.

2. En el siglo V a. de J. C., el término «imitación» pasó del culto a la terminología filosófica, y comenzó a designar la reproducción del mundo externo. El significado cambió tanto que Sócrates sintió

* La Sección I del presente capítulo es una adaptación del ensayo «Mimesis» que apareció en *The Dictionary of the History of Ideas*, Copyright © 1973 Hijos de Charles Scribner. Ha sido utilizado con la debida autorización.

ciertas reticencias en llamar «μίμησις» al arte de pintar, y utilizó palabras parecidas como por ejemplo: «ἐκ-μίμησις» y «ἀπο-μίμησις». Pero Demócrito y Platón no sintieron tales escrúpulos y utilizaron la palabra «μίμησις» para denotar la imitación de la naturaleza. Pero en cada uno de ellos se trataba, sin embargo, de un tipo diferente de imitación. Para Demócrito, μίμησις significaba la imitación del cómo funciona la naturaleza. Escribió que en arte imitamos la naturaleza: cuando tejemos imitamos a la araña, cuando edificamos, a la golondrina, cuando cantamos, al cisne y al ruisenor (Plutarco, *De sollert. anim.*, 20.974 A). Este concepto era aplicable principalmente a las artes utilitarias.

3. Otro concepto de imitación, que se hizo más popular, se formó también en el siglo V en Atenas, pero por un grupo diferente de filósofos: Sócrates fue el primero que lo utilizó, desarrollándose más tarde por Platón y Aristóteles. «Imitación» significó para ellos copiar la apariencia de las cosas.

Este concepto de imitación se originó como el resultado de la reflexión que se hizo de la *pintura* y *escultura*. Por ejemplo, Sócrates se preguntaba en qué difieren estas artes de otras. Su respuesta fue la siguiente: su diferencia estriba en que se dedican a construir el parecido de las cosas; imitan lo que vemos (Jenofonte, *Comm.* III. 10. I). Por tanto, concibió un nuevo concepto de imitación; hizo también algo más: formuló la teoría de la imitación, la contienda de que la imitación es la función básica de artes como la pintura y escultura. Se trataba de un acontecimiento importante en la historia del pensamiento sobre el arte. El hecho de que Platón y Aristóteles aceptaran esta teoría fue igualmente importante: gracias a ellos se convirtió durante siglos en la principal teoría de las artes. Cada uno asignó, sin embargo, un sentido diferente a la teoría y, consecuentemente, se originaron dos variantes de la teoría, o más bien dos teorías, bajo el mismo nombre.

4. La variante de Platón. En un principio, el uso que hizo Platón del término «imitación» fue inconsistente; a veces lo aplicaba de acuerdo con su sentido original a la música y la danza (*Las Leyes*, 798 d), o, como Sócrates, a la pintura y escultura (*La República*, 597 D); en un principio, llamó «imitativa» sólo a la poesía donde, como en la tragedia, los héroes hablan por sí mismos (según él, la poesía épica describe y no imita). Finalmente, aceptó sin embargo el amplio concepto de Sócrates que comprendía casi todo el arte de la pintura, escultura y poesía.

Posteriormente a partir del Libro X de *La República*, su concepción del arte como imitación de la realidad se hizo muy extrema: pensó que se trataba de una copia pasiva y fidedigna del mundo exterior. Esta construcción se dedujo principalmente a partir de la

pintura ilusionista contemporánea. La idea de Platón era parecida a la propuesta que bajo el nombre de «naturalismo» se llevó a cabo en el siglo XIX. Su teoría era descriptiva y no-normativa; por el contrario, no aceptaba que el arte imitase la realidad porque, según él, la imitación no es el camino apropiado hacia la verdad (*La República* 603A, 605A; *El Sofista* 235D-236C).

5. La variante de Aristóteles. Aristóteles, aparentemente fiel a Platón, transformó su concepto y su teoría de la imitación; sostenía que la imitación artística puede presentar las cosas más o menos bellas de lo que son; también puede presentarlas como podrían o deberían ser: puede (y debe) limitarse a las características de las cosas que son generales, típicas y esenciales (*Poética* 1448a 1; 1451b 27; 1460b 13). Aristóteles sostuvo la tesis de que el arte imita la realidad, pero la imitación no significaba, según él, una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad; el artista puede presentar la realidad de un modo personal. La «imitación» aristotélica fue, de hecho, la fusión de dos conceptos: el ritualista y el socrático. Por consiguiente, pudo aplicarla tanto a la música y la escultura como al teatro.

Posteriores teóricos del arte, confundiendo ambos conceptos, hicieron referencia más a menudo a Aristóteles, pero se inclinaron más por el concepto más sencillo y primitivo de Platón. Debido a los intereses personales de Aristóteles, la teoría de la imitación se preocupó durante siglos más de la poesía que de las artes visuales. Para Aristóteles, la «imitación» fue, en primer lugar, la imitación de las actividades *humanas*; sin embargo, fue convirtiéndose gradualmente en la imitación de la naturaleza, de la que se suponía que derivaba su perfección.

En resumen, el período clásico del siglo IV a. de J. C. utilizó cuatro conceptos diferentes de imitación: el concepto ritualista (expresión), el concepto de Demócrito (imitación de los procesos naturales), el concepto platónico (copia de la realidad), y el aristotélico (la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza). Mientras que, por un lado, el concepto original fue eclipsándose gradualmente, admitiéndose las ideas de Demócrito únicamente por unos cuantos pensadores (p. ej. Hipócrates y Lucrecio), tanto el concepto platónico como el aristotélico demostraron ser conceptos básicos y duraderos en arte; se fusionaron a menudo, perdiéndose frecuentemente la conciencia de que eran conceptos diferentes.

B. Cuando algunos siglos más tarde Cicerón contrastó la imitación con la verdad (*vincit imitationem veritas: De Orat.* II, 57, 215), entendía la imitación por supuesto como libre expresión del artista, manteniendo por tanto el concepto aristotélico. No obstante, en los tiempos helenistas y en los romanos predominó la interpretación de

la imitación como copia de la realidad. Una interpretación de las artes tan excesivamente simplificada sólo podía producir disenso. La imitación se contrastó posteriormente con ideas tales como la *imaginación* [p. ej. Maximus Tyrius, *Or. XI*, 3; Filóstrato el Joven, *Imag.* (Prooem.), 3; Pseudo-Longino, *De Sublim.*, XV, I], expresión y modelo interno (Calistrato, *Descr.* 7, I; Dío Chrys., *Or.*, XII, 71; Séneca, *Epist.*, 65, 7), la libertad del artista (Horacio, *De arte poet.*; Luciano, *Historia quo modo conscr.*, 9), inspiración (Calistrato, *Descr.*, 2, I; Luciano, *Demosth. encom.*, 5), e invención (Sexto Emp., *Adv. math.*, I, 297). Filóstrato el Viejo pensaba que la imaginación (*fantasía*) era más sabia que la imitación, porque la segunda se dedica sólo a lo que ha visto realmente, mientras que la primera representa también cosas que no ha visto.

La teoría de la imitación fue un producto de la época clásica de Grecia. Los períodos helenistas y romanos, aunque mantenían en principio la doctrina, hicieron reservas y contrapropuestas que fueron de hecho su contribución a la historia de la doctrina.

C. La antigua teoría de la imitación (según las versiones platónica y aristotélica) se fundamentaba en premisas típicamente griegas: la mente humana es pasiva y puede por tanto percibir sólo lo que existe. En segundo lugar, aunque incluso pudiera inventar algo que no existiera, sería un error utilizar esta habilidad porque el mundo existente es perfecto y no puede concebirse nada más perfecto.

En la Edad Media se propusieron otras premisas, formuladas en primer lugar por Pseudo-Dionisio y Agustín. Si el arte ha de imitar, que imite entonces el mundo invisible, que es eterno y más perfecto que el visible. Y si el arte ha de limitarse al mundo visible, que busque entonces en ese mundo las huellas de la belleza eterna. Y este objetivo puede alcanzarse mejor utilizando símbolos que representando directamente la realidad.

Los primeros y radicales pensadores cristianos, como por ejemplo Tertuliano, creían que Dios prohíbe incluso cualquier imitación de este mundo (*omnen similitudinem vetat fieri: Despectaculis*, XXIII); los iconoclastas pensaban igual. Los escolásticos, aunque libres de tales ideas extremas, creían que las representaciones espirituales eran superiores, tenían más valor que las materiales. A la altura de la Edad Media, Buenaventura diría que los pintores y escultores muestran sólo exteriormente lo que han pensado interiormente (III, *Sent.*, D 37 dub.). La pintura que imita fidedignamente la realidad se la caracterizaba burlonamente como «imitadora* de la verdad» (*simia veri*, p. ej. Alano de Lille, *Anticlaudianus*, I, 4).

* Como puede verse por su equivalente en latín, este imitar se expresa por *simia*, traduciéndose en inglés por *aping*, que se deriva de *ape* (mono). Su sentido burlón es evidente. (N. del T.)

Debido a estas premisas, la teoría de la imitación se dejó de lado y raramente se utilizó el término «*imitatio*». Sin embargo, no desapareció por completo: sobrevivió en humanistas del siglo XII, como por ejemplo Juan de Salisbury. Este definió la pintura como los antiguos: es imitación (*imago est cuius generatio per imitationem fit: Metalogicon*, III, 8). Fue, sobre todo, Tomás de Aquino, el gran aristotélico de la Edad Media, quien repitió sin ningún tipo de reservas la tesis clásica de que «el arte imita la naturaleza» (*ars imitatur naturam: Phs.*, II, 4).

D. Con el Renacimiento, la imitación se convirtió de nuevo en un concepto básico en la teoría del arte, y fue sólo entonces cuando alcanzó su apogeo. Salvada del olvido, parecía que era como una revelación y constituyó casi todos los privilegios que disfrutaban las nuevas ideas.

El latín moderno adoptó el término *imitatio* del latín romano; de él provenía la *imitazione* italiana, y la *imitation* francesa e inglesa. Los eslavos y los alemanes crearon sus propios equivalentes. El traductor de Averroes utilizó en 1481 la palabra *assimilatio*; Fracastoro escribió en 1555 que es irrelevante *sive imitari, sive representare dicamus*. No obstante, el término *imitatio* ganó una victoria fácil y completa.

Justo a comienzos del siglo XV, la teoría de la imitación fue aceptada en primer lugar por las artes visuales. Apareció ya en los *Commentaries* (1436) de Lorenzo Ghiberti, donde decía que había intentado imitar la naturaleza (*imitare la natura*) «lo mejor posible» (I, *Com.*, ed. Morisani, II, 22). Leone Battista Alberti expresó la misma teoría; afirmaba que no existe un camino más seguro hacia la belleza que el de imitar la naturaleza [*Della pittura* (1435), parte III]. Leonardo da Vinci sostenía incluso ideas más radicales. Según él, cuanto más fidedignamente represente un cuadro a su objeto (*conformità co'la cosa imitata: Tratt.*, frag. 411), más digno de elogio es. Estos fueron los pioneros, a quienes siguieron otros escritores del Renacimiento.

El término, concepto y teoría de la imitación no entró a formar parte de la poética del Renacimiento hasta mediados del siglo XVI, una vez aceptada la *Poética* de Aristóteles; desde entonces, constituyó el elemento más esencial de la poética. Filippo Sassetti (1573?) explicaba de un modo aristotélico que la imitación es una de las cuatro causas de la poesía, a saber, la «formal», siendo el mismo poeta la causa «eficiente», el poema, la «material», y el placer que la poesía producía, la causa «final» (Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, p. 48).

La teoría italiana de la imitación penetró en Alemania, atrayendo a Durero (*Aesth. Excurs.*, 1528, ed. Heidrich, p. 277); después en

Francia, donde fue aceptada por Poussin (*Carta a Fréart de Chambry* de 1 de marzo de 1665), y por muchos otros. Incluso en el barroco y el período del academicismo, la teoría de la imitación siguió siendo el centro de las ideas sobre el arte. A principios del siglo XVIII, constituyía todavía una tesis básica de la estética incluso para innovadores como Abbé Dubos y Vico; fue Vico quien en 1744 declaró en su *Scienza nuova* (I, 90) que la poesía no era otra cosa que imitación (*non essendo altro la poesia che imitazione*).

En conjunto, la *imitatio* mantuvo su lugar en la teoría del arte al menos durante tres siglos. Sin embargo, no fue una teoría uniforme durante ese período. Tenía diferentes matices en la teoría de las artes visuales y (de un modo más escolástico) en poesía. Algunos la entendieron al modo aristotélico, otros, según Platón y el concepto popular de la imitación fidedigna. De aquí que se estuviera más de acuerdo en lo referente a la terminología que respecto a la interpretación; las controversias abundaron.

Varios pensadores intentaron superar de muchos modos diferentes los obstáculos a los que se enfrentaba la «imitación». Los escritores del Renacimiento subrayaron que no toda imitación le sirve al arte, sino únicamente aquella que es «buena» (G. B. Guarini, 1601), «artística» (B. Varchi, 1546), «bella» (Alberti), «imaginativa» (*la imitatio fantastica* de Comanini, 1591). Otros teóricos intentaron interpretar la imitación de un modo más acertado, y al hacer tal cosa se alejaron de varios modos del concepto de copiar literalmente la realidad. La imitación debía ser «original», escribió el francés Pelletier du Mans. Según la interpretación de Alberti, el arte imita las leyes de la naturaleza más bien que sus apariencias; según la interpretación de Scaliger (1561), el arte imita las normas de la naturaleza. Según algunos, el arte debe imitar la belleza de la naturaleza; según Shakespeare (*Hamlet*, III ii).

...deja que tu tutora sea tu propia discreción: (...) no excediendo nunca la modestia de la naturaleza...

Los seguidores de Aristóteles [p. ej., el poeta polaco y teórico de la poesía, M. K. Sarbiewski, *De perfecta poesi* (ca. 1625, 1954 ed.), I, 4] sosténían que la naturaleza debería imitarse no como es, sino como podría y debería ser. Miguel Angel ofreció una versión religiosa de la imitación; es Dios en la naturaleza quien debería imitarse. Torquato Tasso (1587), interesado seriamente por la imitación en poesía, se dio cuenta del complicado proceso que constituye; las palabras (*parole*) imitan los conceptos (*concetti*), y sólo éstos, a su vez, imitan las cosas (*cose*).

Una especial importancia tuvo la opinión de muchos escritores de que el arte no debería imitar la naturaleza en su estado bruto, sino

una vez que han sido corregidos sus fallos y se ha realizado una selección. Esta fue especialmente la opinión de los clasicistas franceses. Otros teóricos subrayaron que la imitación no es un acto pasivo: la naturaleza tiene que «descifrarse», y su contenido, extraerse (*herausreissen*, como decía Durero). Algunos escritores entendieron la imitación de un modo tan amplio que ésta abarcaba no sólo la imitación de la naturaleza, sino también *ideas* (Fracastoro). Otros incluían en la imitación incluso la *alegoría* (como había hecho Petrarca), y la *metáfora* (E. Tesauro: *metafora altro non è che poetica imitatione*: vid. *Canocchiale Aristotelico*, 1655, p. 369). Varchi (Lezzioni, 1590, p. 576) pensaba que, entendida correctamente, la imitación no es nada más que una conexión de ficciones (*fingere*). Delbene (1574) sostenía una opinión parecida: *imitatio* significa lo mismo que *finzione*. Estos escritores podían haber sido revolucionarios, pero de hecho fueron bastante partidarios de Aristóteles. Algunos, como por ejemplo Correa (1578), distinguieron de un modo más cauteloso *dos tipos de imitación*: uno literal, y otro libre —*imitatio simulata et facta*. De un modo parecido, a comienzos del siglo XVIII, de Piles separó bajo el nombre de «dos verdades» —una simple y otra ideal— la imitación fidedigna de la que se requiere una selección, uniendo así las perfecciones que se encuentran espaciadas en la naturaleza (*Cours de peinture*, 1708, pp. 30-32).

Sin embargo, muchos escritores del Renacimiento y del barroco llegaron a la conclusión del sin sentido de aferrarse obstinadamente a la vieja teoría en lugar de producir una nueva que fuera más acertada. Se sentían impulsados por dos motivos completamente diferentes. Una minoría sostenía que la imitación es una tarea demasiado difícil para el arte, porque la imitación no puede igualar nunca al modelo. Una mayoría creía lo contrario; la imitación es una tarea demasiado insignificante y demasiado pasiva. El término *«imitatio»* fue sustituyéndose gradualmente —no por *«creatio»*, que pertenecía sin embargo a la teología— sino por *«inventio»*. Ronsard ofreció un compromiso; *imiter et inventer*, se debe «imitar e inventar». Según la idea de V. Danti, el objetivo del arte no era *imitar*, sino retratar, *ritrarre* (*Trattato*, 1567, II, 11). F. Patrizi decía (*Della poetica*, 1586, p. 135) que el poeta no es un *imitador*, sino un *«facitor»* (que, después de todo, era la traducción literal de «poeta» —ποιητής del griego). Danti sostenía que el poeta produce nuevas totalidades, o nuevas cosas. Robortello fue más intrépido: el arte presenta las cosas como no son (*Explicationes*, 1548, p. 226). En el siglo siguiente, el gran Bernini diría que «la pintura muestra lo que no es» [Baldinucci, *Vita di Bernini* (1.ª ed., 1682), 1948 ed., p. 146]. Y Capriano escribiría en su poética que la poesía es la invención a partir de la nada (*Della vera poetica*, 1555; cfr. Weinberg, *A History of Literary Criticism*, p. 733). Si así fuera, es evidente entonces que el arte no imita.

La nueva idea era que el arte puede ser más perfecto que el objeto que imita, es decir, la naturaleza. Ficino decía que el arte era «más sabio que la naturaleza» (*Theol. plat.*, 1482, I, XIII, *Opere*, 1561, p. 296). Miguel Angel pretendió hacer la naturaleza más bella (*più bella*); Danti escribió que un pintor debería superar la naturaleza, y Vasari (1550), que la naturaleza había sido vencida por el arte (*natura vinta dall'arte. Vite*, VII, 448).

El Renacimiento introdujo una nueva tesis que, aunque de un valor dudoso, tuvo unas consecuencias bastante importantes: el objeto de imitación debería ser no sólo la naturaleza, sino también y ante todo, aquellos que fueron sus mejores imitadores, esto es, los antiguos. El lema de *imitar la antigüedad* apareció ya en el siglo XV, y a finales del siglo XVII había sustituido casi totalmente la idea de *imitar la naturaleza*. Este fue el mayor cambio de la historia del concepto de imitación. Convirtió en académica la teoría clásica del arte. Se concibió una fórmula de compromiso para el principio de imitación: la naturaleza debe imitarse, pero como la habían imitado los antiguos. Esto significaba que la escultura debía modelarse siguiendo al Apolo Belvedere, y la escritura, a Cicerón. Los siglos XV y XVI intentaron imitar más a la antigüedad en poesía, y los siglos XVII y XVIII exigieron lo mismo de las artes visuales.

Sin embargo, a veces surgían voces en contra. Durante el Renacimiento tuvieron lugar al menos tres rebeliones contra la imitación de la antigüedad en poesía: Poliziano (1491) argüía contra Cortesi que «sólo escribe bien quien se atreve a quebrantar las reglas»; Giovanni Francesco Pico della Mirandola (1512) sostenía contra el cardenal Bembo que el *aemulator veterum verius quam imitator*; y finalmente, Desiderius Erasmus (1518) argüía que quien sigue verdaderamente el espíritu de Cicerón es aquel que, estando a la altura de los tiempos cambiantes, se aleja de Cicerón.

Generalizando la situación desde los siglos XVI al XVIII, podemos decir que algunos de los teóricos defendieron el principio de la imitación, aunque haciendo algunas concesiones, mientras que otros lo abandonaron. Lo abandonaron aquellos que se adhirieron al concepto radical (platónico) de imitación, y lo conservaron aquellos que expresaron el concepto moderado (aristotélico).

E. En general, entre los siglos XV y XVI ningún término fue comúnmente más utilizado que el de *imitatio*, ni ningún principio fue aplicado más universalmente. Más tarde, Batteux anunció en su *Les beaux arts réduits à un seul principe* (1747) que había descubierto el principio que subyace a todas las artes, a saber, la imitación. La cuestión es que incontables tratados anteriores habían aplicado el principio de imitación, pero sólo a un grupo particular de artes —algunos a la poesía, otros a la pintura y escultura. Batteux generalizó

este principio a todas las artes —incluyendo las no imitativas, como son por ejemplo la arquitectura y la música. Pudo hacer tal generalización porque tenía sólo una vaga idea de lo que es la imitación: creía que significaba copiar la naturaleza o inspirarse en ella. Se cree que fue el primero en decir lo siguiente: «*Imiter c'est copier un modèle*», y, por otra parte, creía que la imitación significaba seleccionar la naturaleza *bella*.

F. Entre los siglos XV y XVII, la idea de *μίμησις* en arte se entendió de una forma tan general, y se discutió tan minuciosamente, que quedaba poco por hacer en ese aspecto. El siglo XVIII heredó la idea, la adoptó, y dejó de reflexionar sobre ella. Un esteta típico del siglo, Edmund Burke, escribió: «Aristóteles ha dicho tanto y de una forma tan firme en su poética de la fuerza que tiene la imitación, que hace innecesario que se diga cualquier otra cosa al respecto.» (*Indagación filosófica*, parte I, sec. XVI.) Sin embargo, no fue el mismo Burke quien construyó la mimesis en sentido aristotélico: él exigía un parecido fidedigno, y escribió que la poesía descriptiva no es imitación porque las palabras no se parecen a las cosas.

La teoría de la mimesis, que se había aplicado durante mucho tiempo principalmente en poética, y que se había basado en esta última, giró ahora su centro de gravedad hacia las artes visuales. James Harris escribió: La poesía tiene un encanto que se deriva de su propio ritmo, mientras que la *pintura* no cepta ningún tipo de encanto que no sea el que produce simplemente la mimesis (*Three Treatises*, 1744, Cap. V).

A finales del siglo XVIII y a principios del XIX, después del descubrimiento de Herculano y Pompeya, y los viajes que hicieron a Grecia los arqueólogos, se puso de moda más que nunca imitar a la antigüedad. En la época de Mengs y Winckelmann, de Adam y Flaxman, de Cánova y Thorwaldsen. Pero se trataba de la práctica de la imitación; la *idea* de imitación no había avanzado nada.

El siglo XIX abandonó el principio de fidelidad a la antigüedad, y en su lugar subrayó todavía más el principio de fidelidad a la naturaleza.

G. Durante siglos predominó en Europa una única Gran Teoría de la belleza, y algo parecido sucedió con el arte. La Gran Teoría de la belleza mantenía que la belleza es la disposición de las partes, y la gran teoría del arte (llamémosla, más bien, la Vieja Teoría, pues hoy día no tiene mucha importancia), sostenía que el arte es la imitación de la realidad. Resumiendo las indicaciones que hasta ahora se han hecho, diremos que entre el siglo V a. de J. C. y el XVIII d. de J. C., la Vieja Teoría pasó al menos por seis períodos.

La antigüedad clásica no inventó sólo la idea de que las artes (concretamente, las artes miméticas) son la imitación de la realidad,

sino que ofreció también inmediatamente dos interpretaciones: la inflexible interpretación de Platón, y otra más liberal de Aristóteles. El helenismo conservó esta teoría, mientras que por otra parte defendió también otras funciones del arte: en un principio, la función expresiva, posteriormente, la ideológica. La Edad Media la conservó también, gracias principalmente al aristotelismo de Tomás de Aquino.

Fue el Renacimiento quien siguió en segundo lugar a la antigüedad clásica, siendo una época de florecimiento para la teoría mimética: la antigüedad la había creado —el Renacimiento le dio una formulación, elaboración y diferenciación precisas. La teoría no se había extendido nunca tanto como en el siglo XVII; sin embargo, adoptó una peculiar versión idealizante: el arte imita la realidad, pero sólo aquellos aspectos de la realidad que son generales y perfectos. Sin embargo, la forma más radical de la teoría de la mimesis surgió sólo en el siglo XVIII: la imitación se presentó como la propiedad universal de todas las artes, y no simplemente de las «miméticas». Además, el mismo esteta de la Ilustración que ampliaba de este modo la teoría, la limitaba al mismo tiempo afirmando que las artes no imitan toda la realidad, sino sólo la realidad bella.

El posterior siglo XVIII se interesó poco por la función mimética del arte. Lo que pudiera decirse del tema, había sido dicho ya anteriormente. Sin embargo, el tópico reapareció en el siglo XIX.

2. OTRAS TEORIAS DEL PASADO

A. Y de este modo, la idea de que el arte imita la realidad predominó en la cultura europea durante unos veinte siglos. No fue, sin embargo, algo monolítico: aconteció de diversas formas y con una terminología diferente.

En concreto, la «imitación» se entendía como algo que era fiel a la realidad, pero que no pretendía copiarla, sino crearla a nivel de la ilusión. Los italianos del Renacimiento utilizaron la expresión «*ritrarre*», entendiendo por tal «retratar». Esta expresión aparece ya en Cennini: «*ritrarre da natura*» o «*ritrarre naturale*». Danti definió «*ritrare*» como «el mostrar las cosas tal y como se ven» (*fará le cose come la vede*). «*Representatio*», la representación de las cosas, se entendía como la libre interpretación de las cosas, sin pretender una escrupulosa fidelidad. Se correspondía con la concepción aristotélica de «μίμησις» y se utilizaba a veces, p. ej. por Fracastoro, como la traducción de ese término. Significaba presentar las cosas no tanto como se ven (especialmente en Danti), sino como deberían verse (*come hanno a essere vadute*).

«Copiar» fue una expresión y un concepto que se utilizó más tarde, a partir del siglo XVIII (p. ej. por Batteux). Anteriormente, los

teóricos del arte, como por ejemplo Vasari, habían afirmado que la imitación no significa copiar. Se sabía que un hombre o un árbol no pueden copiarse ni por la pintura ni por las palabras, y además se esperaba del arte algo más que una copia pasiva.

B. La teoría mimética cambió no sólo sus términos, sino también sus tesis. Dos fueron los cambios más importantes en lo referente al ámbito y a la modalidad.

Referente al *ámbito*. Platón y Aristóteles habían dividido las artes en originales (como por ejemplo la arquitectura), e imitativas (como por ejemplo la pintura) y aplicaron solamente la teoría mimética a las artes imitativas; igual hicieron sus seguidores. No obstante, los arquitectos aplicaron incluso en la antigüedad la teoría mimética a su propio arte, aunque de un modo más relajado. Vitruvio (*De architectura*) escribió que en arquitectura las buenas proporciones «deben basarse en las proporciones de un hombre con una buena complejión», y por tanto en la realidad, no en construcciones mentales. Por supuesto, su objetivo no fue el establecer una fórmula concreta, sino una *directiva*. La tesis de modelar la arquitectura según la naturaleza fue defendida también por los teóricos modernos de la arquitectura, por Serlio y Palladio. Y en el siglo XVIII, Batteaux incluyó la arquitectura (así como la música) entre las artes imitativas, expresando la tesis de que todas las artes son, a un mismo nivel, imitativas. Esto implicaba un cambio en el concepto de imitación: el concepto sólo podía denotar ahora que el arte se basa en la estructura y proporciones de las cosas reales.

Respecto a la *modalidad*, también se dieron cambios al pasar el tiempo en la teoría mimética. Surgió en Grecia como un enunciado assertivo —como un enunciado del estado real de las cosas— según el cual el arte hace uso de la realidad. Pero no como una exigencia o desiderátum: Platón sostenía de hecho que, aunque es cierto que el arte imita la realidad (visible), no *debería* hacerlo. Sin embargo, en tiempos modernos una teoría parecida de notable importancia ha adoptado el carácter de directiva: el arte *debe* imitar la realidad, escribió Dolce (*Diálogo*, 1557, p. 196). Torquato Tasso hizo una aserción parecida sobre la poesía: tal es la naturaleza de la poesía, sólo entonces es poesía. Dicho de otro modo, *tiene* que imitar si quiere desempeñar su tarea.

La evolución de la teoría mimética comprendió desde la construcción de la teoría de acuerdo con su ámbito más limitado, hasta su construcción en sentido amplio; y también, desde la construcción de la teoría como aserción, hasta su construcción como directiva. Parece que ambos aspectos ampliaron y reforzaron la teoría, pero realmente aceleraron su aniquilamiento.

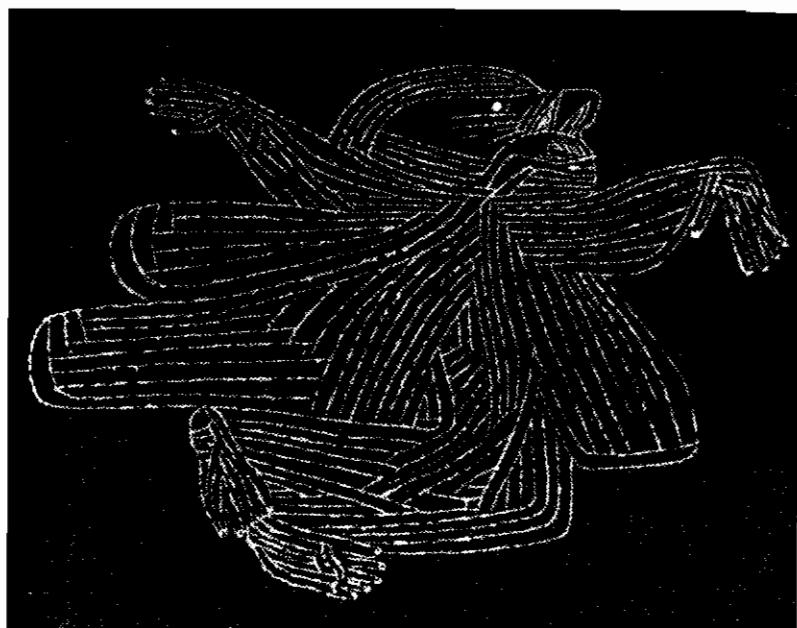
Referente a la dificultad o facilidad de la imitación. Durante siglos predominó la idea de que la imitación no es sólo lo más fácil

para el artista, sino que es la única posibilidad. Miguel Angel pensaba de un modo diferente: La naturaleza es tan perfecta que a un artista le es más fácil crear algo que no exista que imitar algo que existe. Pasados tres siglos, el tópico sigue siendo una cuestión controvertida: Zola, por ejemplo, defendió la tesis de que el artista es incapaz de presentar la verdad de un modo preciso (*Le roman expérimental*, 1880, p. 10).

C. La aceptación grande y duradera que disfrutó la teoría mimética no pudo evitar que surgieran asimismo otras.

1. La antigüedad clásica fue también testigo del surgimiento de la teoría *ilusionista*. Según ésta, el logro supremo del arte es producir cosas de un modo tan engañoso que parezcan el modelo real, creando así la ilusión de realidad, «ἀπάτη», según la terminología de Gorgias. Tanto en la tragedia como en la pintura —de acuerdo con lo que escribieron los antiguos— el mejor artista es aquel que mejor induce a error al espectador, produciendo cosas que se parezcan a las cosas reales. En honor de Parasiros, los antiguos contaban la anécdota de que los pájaros picoteaban el fruto que éste había pintado. Los tiempos modernos no defendieron tanto el ilusionismo, no obstante los tratados del Renacimiento se enorgullecían repitiendo la anécdota. Y Baldinucci escribió en *The Life of Bernini* (1682) que en arte todo debe «ser ficticio, pero parecer real».

2. Los tiempos modernos defendieron también una teoría pluralista: Las obras de arte imitan la realidad, pero expresan también las ideas y experiencias del artista. Por consiguiente, pueden seleccionar la realidad e incluso transformarla. En los años que van desde el Renacimiento hasta el barroco, Zuccaro afirmó que el objeto de la pintura no es tanto el diseño externo sino el «*interno*», o el «concepto que se ha formado en nuestra mente». Del mismo modo, otros escritores del siglo XVI y XVII afirmaron que la idea de belleza se originaba en la mente (*bellezza che viene dell'anima*). Ochenta años después de Zuccaro, Bellori, un exponente del clasicismo barroco, escribió (1672) que los artistas, «imitando al Creador, crean un diseño mental de la mayor belleza, y, al contemplarlo, mejoran la naturaleza». Se trataba de un giro momentáneo en la teoría mimética tradicional, una retirada de la teoría de la imitación fiel y pasiva; llevó a una teoría de la selección de la realidad, e incluso a la mejora de la realidad. Félibien escribió a finales del siglo XVII: «Aunque el arte comprende todos los objetos naturales, tanto los bellos como los feos, tiene aún que decidir cuál es el más bello.» Existió también en la antigüedad una anécdota que expresaba esta postura, repitiéndose mucho en los tiempos modernos: se trataba de Zeuxis quien, obligado en Crotone a pintar a la bella Elena, estudió a todas las mujeres



30. Paul Klee, *Creador*, pintura al temple, 1934. Berna, Klee-Stiftung.

de la ciudad, seleccionando entre ellas las cinco más bellas, construyendo una a partir de los rasgos de esas cinco que se pareciera a la que era verdaderamente bella. El programa de las bellas artes del siglo XVII recomendaba aferrarse a la realidad, pero al mismo tiempo seleccionarla, perfeccionarla, embellecerla, sublimarla. Bellori escribió que la naturaleza es menos perfecta que el arte y que «*artifici similitudinari*», quienes subrayan el completo parecido entre arte y naturaleza, «*imitatori de' corpi senza elettione*», nunca han sido aceptados. Porque ni siquiera «Elena con su belleza natural no igualó las formas de Zeuxis y Homero». Una vez que todo fue dicho y hecho, el lema «*Imitare*» permitió que las cosas se representaran no como eran, sino como podrían ser (*ut res esse potuerant*). Más aún: el modo como *deberían* ser. El epítome de todas estas tendencias que aspiraban a la selección y sublimación de la realidad en el siglo XVIII, el más conciso aunque no el más afortunado, fue la fórmula de Batteux según la cual el arte es la imitación de la realidad, pero sólo de una realidad *bella*. Aquí se separaron los caminos. Diderot tomó una dirección diferente: El buen arte no imita la realidad *bella*, sino la verdadera. Posteriormente, partiendo de la idea de que «el arte es la imitación de una realidad *bella*», el historiador de estética Zimmermann diría que éste contiene un «círculo evidentemente vicioso». Y

se comprende que en el siglo XIX, después de que la teoría mimética predominara durante dos mil años, el arte prestara mayor atención que antes a la realidad.

3. Una idea que podría considerarse innovadora en nuestros tiempos —aquella de que el arte no imita la realidad, sino que la *estudia*— tuvo partidarios al menos desde principios de la edad moderna. Pacioli, Piero della Francesca, y más tarde Leonardo fueron representantes clásicos de la interpretación cognitiva del arte; Piero abandonó incluso la pintura para concentrarse en el estudio de las leyes que la rigen. Podría argumentarse que estos artistas del *Quattrocento* no identificaron el arte y la cognición, y que pensaban simplemente que el arte presupone el estudio de la realidad, especialmente de las leyes de la perspectiva y de la luz. Sin embargo, como no separaron las funciones del científico y el artista, cargaron con la función de estudiar la realidad.

4. La idea de que las obras de arte no son una imitación, sino que constituyen únicamente los símbolos de la realidad, idea que podría ser análoga de nuestros tiempos, se originó realmente en la segunda mitad del siglo XVII con Emanuel Tesauro. Siguiendo la terminología que este autor utilizaba normalmente, la tesis decía lo siguiente: Una obra de arte es una metáfora. No obstante, en ocasiones hablaría de una obra de arte como si fuera un *símbolo* (*segno*).

3. BREVE HISTORIA DEL CONCEPTO DE REALISMO

A. Nuevos argumentos. Esta fue la situación de la teoría mimética durante veinte siglos. Persistió durante mucho tiempo, hasta que pasó su momento. A principios del siglo XIX, las condiciones que existían no le fueron favorables: bien se tratara de la filosofía idealista o del arte romántico. Sin embargo, fue algo así como una vela que llamea brillantemente antes de apagarse. Porque los estetas subrayaron de nuevo, a mediados del siglo XIX, la dependencia que el arte tiene de la realidad. Pero ahora lo hicieron utilizando una terminología y un aparato conceptual diferentes, una línea argumental diferente. Los argumentos a favor y en contra del realismo lucharon entre sí. Se trataba de algo nuevo, porque durante siglos la teoría mimética no había tenido ningunos enemigos declarados, y por lo tanto no había provocado ninguna polémica. Ahora los argumentos en contra de que el arte imitase la realidad fueron reunidos por un escritor del campo hegeliano, Friedrich Theodor Vischer, en su *Estética* de 1846.

Su razonamiento fue el siguiente: *La realidad no puede ser tema*

del arte, porque a) la realidad no tiene en cuenta la belleza; b) la realidad no puede ser bella, porque comprende en gran medida varios objetos no-coordinados entre sí y no forman por lo tanto una armonía; c) la realidad no puede ser bella, porque está subordinada al proceso de vida y tiene otros propósitos además de la belleza; d) si la realidad posee alguna belleza, se trata entonces de una belleza transitoria, temporal; e) es cierto que la realidad nos parece bella, pero sólo porque a menudo la contemplamos con ojos de estetas. El propósito del arte, como sosténia Vischer, es crear belleza; se trata de alcanzar aquello que no existe en realidad. Por tanto, el arte no puede ser la imitación de la realidad; como mucho, saca temas de la realidad, transformándolos y reelaborándolos para hacerlos bellos.

Los argumentos a favor de la teoría mimética, parcialmente tradicional, y parcialmente nueva, fueron reunidos por el escritor ruso Nikolai G. Chernyshevsky (en los escritos de 1851-1853): a) Su teoría básica era que la belleza está contenida en la *vida* y sólo en la vida, y por lo tanto en la realidad; b) la realidad es más perfecta que la imaginación, cuyas imágenes son simplemente más o menos tenues adaptaciones de la realidad; c) no es cierto que el arte surgiera de la necesidad de perfeccionar la realidad, ya que las obras de arte no igualan, de hecho, ni están a la altura de la realidad; d) el propósito del arte no es sólo la belleza, la sola perfección de la forma —el arte produce todo aquello que interesa al hombre y desarrolla además otras tareas, ayudando a la memoria, fijando la realidad, pero haciendo también algo más: explicando y valorando la realidad.

Chernyshevsky rechazó la línea argumental de Vischer e invirtió realmente su acometida: pensaba que los cargos que Vischer dirigía contra la realidad se aplicaban precisamente al arte: es el arte lo que es menos bello, menos perfecto. Valoramos excesivamente la belleza del arte —y es comprensible, porque se trata de una belleza humana ajustada a las necesidades humanas, porque el arte tiene un apoyo social (como un cheque, que en sí mismo no tiene mucho valor, pero que está garantizado por la sociedad), porque estimula las mentes a la actividad, a una serie de elaboraciones que la realidad no necesita; y, finalmente, porque el arte proporciona al hombre más ocasiones de soñar de lo que lo hace toda una realidad consumada.

De estas dos ideas que se enfrentaron a mediados del siglo XIX podría decirse de un modo más general lo siguiente: una idea sostenía que la realidad carece de los requisitos para ser bella, y el arte provee por tanto de esto; y la otra idea sostenía que el arte no tiene los medios apropiados para conseguir este objetivo y puede confiar únicamente por lo tanto en la realidad.

Chernyshevsky fue en un aspecto más lejos de lo que lo hizo la vieja teoría de la imitación. Afirmó que el arte no sólo imita la

realidad, sino que también —y esto de acuerdo con su especial significado— explica y valora la realidad.

B. Nuevas teorías. Si en teoría del arte —durante las generaciones de Winckelmann, Schelling y Hegel, de los mesiánicos polacos y de los poetas románticos— se consideraba entre los filósofos que la idea era superior a la realidad, y entre los poetas que la imaginación era superior a la realidad, más tarde, ya en la primera mitad del siglo XIX, volvió a resurgir de nuevo la vieja idea. Resurgió adoptando el nuevo nombre de realismo¹ y reivindicando algo que era bastante particular: se trataba de una aspiración nueva. Su debut lo hizo en territorio francés.

1. La primera expresión teórica del nuevo realismo en literatura fue un artículo anónimo que apareció en el *Mercure du Dix-neuvième Siècle* en 1821: «Cada vez se siente más interés por una doctrina literaria que trata de realizar una imitación fidedigna de los modelos que provee la naturaleza.» El autor de este artículo añade que esta doctrina «podría denominarse *realismo*». Este fue de hecho el período de la gran literatura realista de Stendhal y Balzac. Sin embargo, cuando se la compara con la antigua teoría mimética existe una diferencia. Esta se hallaba no sólo en el nuevo nombre de realismo. Pues los nuevos críticos franceses creían que la esencia del arte —del arte literario— no consistía tanto en la imitación, sino en el análisis de la realidad. H. Babou escribió que el hombre de letras se estaba convirtiendo en un químico: «Las pasiones y caracteres están empeñando a tratarse como el hidrógeno y el oxígeno.» No obstante, se trataba de una nueva versión de la vieja teoría. Por los años 1850, el líder defensor del «realismo» fue Champfleury. «La imaginación es la reina del error y de la falsedad», escribió (*Le réalisme*, 1857). Estipuló que no había renunciado a lo ideal y a la belleza, sino que las entendía de un modo diferente a como lo hicieron los clásicos y los románticos: la belleza del arte es una belleza reflejada y tiene su origen en la realidad.

2. Surgieron también en Francia ideas parecidas entre los representantes de las bellas artes. Un portavoz de estas ideas fue Gustave Courbet: organizó una memorable exposición de su pintura en 1855, y publicó su principal declaración teórica del «realismo» en 1861 en el *Courrier de Dimanche*. Su tesis decía lo siguiente: La pintura es un arte concreto, puede presentar sólo cosas reales, su ámbito no incluye las abstracciones. A su programa lo denominó

¹ B. Weinberg, «Realismo francés», en *The Critical Reaction*, 1937; S. Krzemień, «Realizm: narodziny pojęcia i krystalizacja doktryny», *Estetyka*, III, 1957; C. E. Gauss, *The Aesthetic Theories of French Artists*, 1949 y 1966; T. Brunius, *Mutual Aid in the Arts from Second Empire to Fin de Siècle*, Uppsala, 1972.

como realismo. Se trataba de una vuelta a la vieja teoría con una postura defensiva-ofensiva, que antes había sido innecesaria.

3. Las tendencias realistas fueron adoptadas en décadas sucesivas por un notable historiador y un famoso novelista: el historiador fue Hippolyte Taine, el novelista, Emile Zola. Su tipo de realismo sonaba radical, pero contenía unas condiciones que —sin quererlo— originaron un retroceso. El realismo, la imitación de la realidad, demostró ser de nuevo un lema tan atractivo como difícil de realizar.

Taine subrayó, como habían hecho sus antecesores del Renacimiento, que el artista se sirve de la realidad, pero seleccionándola. Lo que es más, desentraña la realidad y la interpreta: con esta aserción, Taine dio un nuevo giro a la antigua teoría.

4. Zola, aunque su programa pueda parecer idéntico a la postura realista, le dio un nombre diferente, «naturalismo». Según él, una novela no era tanto la imitación, sino el estudio de la naturaleza y de la gente; la consideraba más como la investigación de la realidad que como su descripción, que como una simple imitación. Una obra literaria, afirmaba en la obra *Roman expérimental* en 1880, es un registro (*l'œuvre devient un procès verbal*): de este modo aplicó al arte la misma facultad que los neopositivistas aplicarían a la ciencia medio siglo después. Su razonamiento no fue demasiado acertado: «¿Si la medicina, que en una ocasión fue un arte, está convirtiéndose en una ciencia, entonces por qué no se convierte también en ciencia la literatura, ayudándose del método experimental?» Esto constituyó un flagrante ejemplo de la confusión de los significados del «arte». Zola tomó prestado el adjetivo «experimental» de la física y de la psicología experimental que estaba entonces en proceso de formación.

Al mismo tiempo, observó que la novela (así como el resto de las artes) estudia la realidad a través del temperamento del escritor (*à travers un tempérament*). Podría decirse entonces que la novela no imita, sino que ofrece una interpretación personal.

Simultáneamente, Edmond y Jules Goncourt denominaron a sus novelas «documentos», pensando que la función del escritor es semejante a la del historiador: es un *anecdota* del presente, igual que el segundo lo es del pasado. Historiador y *anecdota*, científico, investigador y registrador —éstas fueron las nuevas caracterizaciones que se le dieron al escritor y al artista en el siglo XIX.

5. Después de Taine, Zola y los Goncourt, en generaciones sucesivas, las pioneras de una nueva interpretación del arte y su relación con la realidad fueron principalmente las artes visuales. Sus teorías demuestran cómo la teoría del arte se alejó gradualmente, paso a paso, del realismo, desde donde había empezado reciente-

mente, hacia el polo opuesto. Los impresionistas, que constituyeron la próxima etapa de las artes visuales en el siglo XIX después de Courbet, sentían una inclinación realista, pero sus cuadros ofrecían una realidad evanescente y subjetiva: la realidad tal y como la veía el espectador. Este puede considerarse como el realismo más radical, o como una brecha en el realismo tradicional. Según las ideas de otros artistas visuales de la época que fijaron sus teorías, la brecha fue todavía más explícita. Ejemplos importantes fueron Auguste Rodin y James Whistler.

6. Nadie más que Rodin, en la teoría y en la práctica, quiso someterse a la realidad: él la imitó. Sin embargo, estaba convencido que el artista no puede imitar pasivamente la realidad, está obligado a poner acentos, y esto puede hacerlo de un modo u otro. Es cierto que escribió² que «el único principio del arte es copiar lo que se ve», no obstante creía que a pesar de eso «un molde sacado de la realidad es menos verdadero que mis esculturas». ¿Por qué? Porque el escultor «posee la totalidad (*l'ensemble de la pose*) en la mente». Además, mientras que el molde presenta sólo la apariencia externa (*l'extérieur*), el escultor «presenta también el espíritu, que después de todo es también un componente de la naturaleza». «Acentúo las líneas que mejor expresan el estado espiritual que yo interpreto.» Y así, el artista acentúa, y por lo tanto interpreta, integra, profundiza.

7. El pintor Whistler (*The Gentle Art of Making Enemies*) razonaba del modo siguiente: El objeto del arte son las formas y, mientras que éstas estén contenidas en la naturaleza, no se encuentran aisladas de un modo explícito —lo que significa que el arte no puede hacer uso de la realidad. Escribió también: La naturaleza contiene, de forma coloreada, los elementos de todos los cuadros. Además, el artista nace para encontrar, elegir, y reunirlos hábilmente intentando que el resultado sea bello. La aserción de que el arte tiene siempre razón, no es verdad desde un punto de vista artístico, y aunque se acepte universalmente. La naturaleza no tiene generalmente razón. En raras ocasiones tiene éxito produciendo una situación. Esto significaba alejarse de nuevo de la teoría mimética y del realismo.

8. Otro gran pintor, Paul Cézanne, aunque surgió entre los impresionistas, expresó a través de su pintura y elocuciones otra idea aún menos realista. El arte de la pintura no era para él la imitación de la naturaleza, sino comentarla y construirla. La naturaleza tiene numerosos aspectos, entre los cuales el artista puede y debe elegir. Puede acentuar no sólo (como hicieron los impresionistas) la disposi-

ción fortuita de las cosas, sino también su estructura constante y regular. Cézanne decía de él mismo que «presentaba la naturaleza por medio del cilindro, de la esfera y el cono». Esto significaba que quería captar aquellos rasgos de la naturaleza que son regulares y constantes, independientes de una disposición azarosa. Sus cilindros, esferas y conos constituyan algo análogo a los modelos físicos y a las «cualidades primarias» que la física utiliza para sustituir las cualidades «secundarias» en la representación que hace del mundo.

9. Actuando en la misma dirección, pero alejándose aún más del realismo tradicional se encontraban los cubistas. Su teoría fue ya formulada en 1912 por A. Gleizes y J. Metzinger en un pequeño libro, *Du cubisme*. Según ellos, los realistas clásicos de la variedad de Courbet ofrecieron sólo una «representación óptica del mundo», la cual es una representación deformada que debería rectificarse mediante una «operación mental». Percibimos objetos no sólo con los ojos; su aspecto visual es uno de tantos, y no debería identificarse con el objeto mismo. Los cubistas intentaron fusionar los aspectos del objeto, reuniendo los diversos aspectos y cualidades del objeto en un todo orgánico dentro de un solo cuadro. Para conseguir esto, sustituyeron la visión del objeto por una construcción, realizada a partir de los múltiples elementos. Para poder presentar completamente la cabeza de un hombre, se disponían a mostrarla simultáneamente de frente, de lado y desde atrás; se esforzaron por mostrar en un cuadro no sólo el color de una cosa, sino también su contenido. Su arte no significó la imitación de las cosas, sino su reconstrucción. Los críticos de arte hicieron una analogía entre este arte y la filosofía contemporánea de Whitehead y Russell, quienes afirmaron que los objetos de la ciencia son una construcción más bien que una conclusión.

10. Los portavoces de las nuevas ideas sobre el arte, a partir del siglo XIX, fueron los artistas y hombres de letras más bien que los filósofos-estetas. Estos últimos se resistieron bastante en un principio contra estas ideas, pero en nuestro siglo, especialmente después de la Primera Guerra Mundial, han compartido las nuevas ideas de los artistas y escritores. Algunos ejemplos:

a) Un filósofo español cuya actividad se desarrolla en los Estados Unidos, Jorge Santayana, subrayó que el arte extrae temas, modelos, objetos y formas de la realidad, pero situándola en unas *estructuras* propias, estructuras que se corresponden mejor con la mente humana y con su modo de ver las cosas.

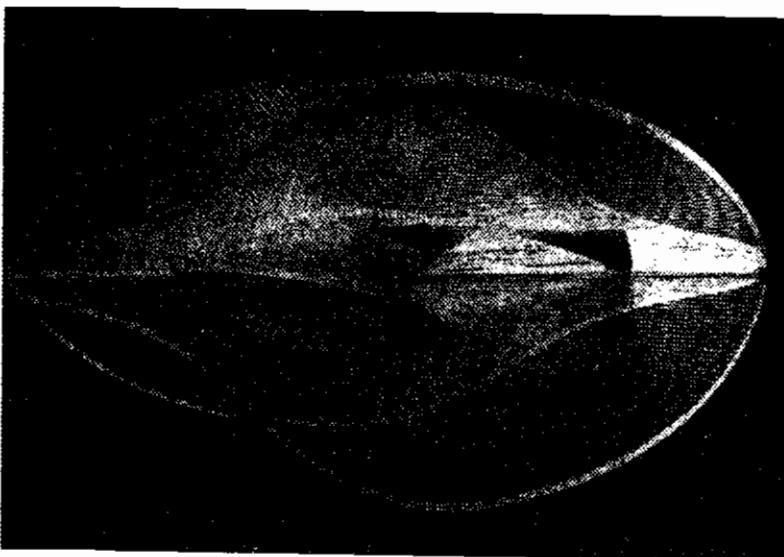
b) Un erudito americano, S. Langer (1953, 1957) desarrolló una idea que fue, por decirlo así, contraria a la de Santayana: el arte extrae únicamente *estructuras* de la realidad.

² Cfr. A. Rodin, *L'art: entretiens reunis par P. Gsell*, 1932.

c) El arte emplea el material que la realidad proporciona —pero lo *generaliza*. Su meta es una verdad general, no una biográfica. Esta idea que está inspirada en el espíritu aristotélico fue adoptada por algunos estetas alemanes y escandinavos, como por ejemplo B. C. Heyl (1952) y R. Ekman (1954, 1960). Todas estas opiniones tienden hacia la tesis siguiente. El arte hace uso de la realidad, pero debe modificar la realidad.

11. Una idea más radical ha hecho también su aparición: El arte no debería tener *nada que ver con la realidad*. Sus partidarios han razonado de un modo parecido a como lo hizo Whistler: El arte se interesa sólo por las formas, y éstas no se encuentran aisladas en el mundo real. Los exponentes de esta idea surgieron en primer lugar en Inglaterra, siendo Clive Bell el más radical con la publicación de su libro *Art* en 1914. Unos cuantos años después, los exponentes de la «pura forma» se alzaron igualmente en Polonia; siendo aquí el principal teórico Stanislaw Ignacy Witkiewicz. En ambos países, exigieron un arte abstracto libre de elementos realistas.

Los artistas de vanguardia expresaron el mismo espíritu: K. Malevich, en Rusia (desde 1915), P. Mondrian, en Holanda (desde 1914), A. Gleizes, en Francia (desde 1912), Wladyslaw Strzemiński, en Polonia (1928).



31. N. Gabo, *Construcción lineal en el espacio*, estructura de nilón, 1949. Propiedad del artista. «En mi obra hay algo de matemáticas como hay anatomía en una estatua de Miguel Angel.» N. Gabo, *Sobre realismo constructivo*, 1948 (citado de C. Giedion-Welcker, *Plastik des XX Jahrhunderts*, 1955).

Dentro de la corriente antirrealista radical debe incluirse también al notable escritor inglés H. Obsborne y a su tesis: El arte *utiliza* los modelos de la realidad, pero *no debe parecerse a la realidad*, porque entonces provoca en el espectador una actitud práctico-manipuladora, y no una estética.

Esta diversidad de teorías, surgida entre los años 1850-1950, constituyó algo paralelo a la *práctica artística* contemporánea: al realismo de Courbet, al impresionismo, expresionismo, formismo, cubismo y las diversas corrientes de la literatura. Por otro lado, fue algo paralelo a las corrientes filosóficas y científicas de la época: la teoría de Courbet se correspondía con el «cientificismo» de la segunda mitad del siglo XIX, el impresionismo con el florecimiento de la psicología empírica durante esa época, el concepto de Cézanne era algo análogo al convencionalismo de Poincaré y aún más al kantismo de Marburgo; el cubismo se correspondía con la filosofía de Whitehead y Russell, quienes pensaban que los objetos de la ciencia son construcciones igual que los cubistas pensaban que lo eran sus cuadros, y las ideas de Santayana y Langer se aproximaban a la corriente estructuralista en las humanidades. Witkiewicz elaboró su propio sistema filosófico, el notable escultor A. Zamoyski invocó a Bergson, los surrealistas se acercaron a Freud. Es cierto que el paralelismo fue incompleto: a menudo se piensa que el realismo de los años 1850 se correspondió con el positivismo de Comte, pero Comte pensaba que la tarea del arte es precisamente embellecer (*embellir*) la realidad. Esa variedad del realismo es comparable, sin embargo, a las ideas de los alumnos de Comte, que fueron más positivistas que su maestro.

C. *El realismo*. El término «realismo» es un producto lingüístico del siglo XIX. Fue propuesto en 1821 y se comenzó a utilizar a mediados de siglo. Fue el título de un volumen publicado en 1857 por Champfleury, y el nombre de un periódico especial que apareció en 1856-1857, defendiendo el nuevo movimiento. En 1855, el pintor Courbet adoptó el término para su pintura. La palabra fue adoptada como un término general que expresaba la dependencia que el arte tiene de la realidad, reemplazando a la anterior *μίμησις* o imitación. Su gran ámbito y el uso que se ha hecho de él durante cien años han sido suficientes para pensar que se trata de un término cuya ambigüedad no es inferior a la que anteriormente había tenido la «imitación».

a) Surgió como el nombre propio de un movimiento artístico, convirtiéndose pronto en el término de un concepto general, cuyo uso es el que hacemos hoy día, y que es aplicable también a las anteriores formaciones artísticas y literarias que no conocieron nunca el término.

b) Se utiliza estrictamente en el sentido de una fidelidad total a la realidad (como la *μίμησις* de Platón), pero también en otro sentido más libre (como la *μίμησις* de Aristóteles).

c) Tiene una connotación exclusivamente teórica, pero también una connotación práctica, como en el marxismo, que entiende por realismo el reflejo de la realidad, siempre y cuando tal reflejo no sea sólo verdadero y típico, sino que sea también comprensible al público y socialmente útil, sirviendo al progreso.

En un cierto sentido evidentemente loable de la expresión, quizás una mayoría de artistas y hombres de letras admitieron su realismo. Puede observarse incluso en el siglo XIX una cierta lucha por establecer quién constituye un realista genuino. Pero, ¿en qué sentido del realismo?

Se trata de un concepto inconstante, porque ni el concepto de corresponderse con la realidad, ni el concepto de la realidad misma, es inequívoco. Acostumbramos a identificar la realidad con lo que vemos; pero nuestros ojos deforman aquello que vemos en perspectiva, y por tanto algunos artistas, deseando eliminar las deformidades, construyen una realidad que no esté deformada. Además, algunos artistas sostienen que el arte abstracto es realista, ya que revela, si no la apariencia de la realidad, sí su *estructura*. P. Mondrian interpretó las formas abstractas de su arte como la «reconstrucción de las relaciones cósmicas». Otros, como por ejemplo Kandinsky, asociaron las formas abstractas con la realidad *espiritual* que se expresaba a través de estas formas. Los realistas del siglo XIX no pensaron en tal comprensión de la realidad.

Si aceptamos la antigua comprensión de la realidad, entonces sucede algo curioso: El arte *no puede prescindir de la realidad*, el arte la utiliza de un modo u otro, aunque *no pueda incluso reproducir la realidad* realmente, aunque sólo sea por la fluidez de la realidad y la diversidad de la naturaleza. La idea correspondiente a nuestra época no es tanto que el arte utiliza la realidad, sino que *no tiene otra alternativa*. Picasso indicó que, sin esto, incluso el arte es imposible.

Nuestra época es propensa a poner en cuestión los viejos dogmas. Uno de tales dogmas ha sido considerar el arte a través del prisma de la realidad, interesándonos especialmente por aquellos aspectos de una obra de arte que son consistentes con la realidad. Ahora subrayamos, a la inversa, que la realidad se contempla a través del prisma de las obras de arte: contemplamos la historia de Polonia a través de los ojos del pintor Jan Matejko (1838-1893), y el alzamiento de enero (1863) a través de los ojos del pintor Artur Grottger (1837-1867). La situación es bastante parecida a la realidad corriente, cotidiana. Witold Gombrowicz expresó esto en su última entrevista: «Sin la literatura nadie sabría cómo es la realidad privada del hombre.» (*The Times Literary Supplement*, de 25 de septiembre de

1969). Oscar Wilde escribe al respecto de un modo sorprendente y paródijico (*Intentions*, 1891): La vida imita al arte mucho más que el arte a la vida. El gran artista inventa un tipo, que la vida intenta copiar. La naturaleza es una creación nuestra. Las cosas existen porque las vemos, y aquello que vemos y cómo lo vemos depende de las artes que han ejercido su influencia en nosotros. La historia del arte mimético muestra aún más paradojas. Los artistas (como los escritores que han escrito en su favor) han afirmado durante siglos que no hacen otra cosa que imitar la realidad; pero un estudiante actual (R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, 1957, p. 123) cree que estaban equivocados, es dudoso que antes del siglo XIX alguien pretendiera hacer tal cosa, aunque todos pretendiesen no hacer otra cosa. Los artistas del siglo XIX, creyéndose los primeros realistas verdaderos, se distinguieron por intentar imitar las cosas observadas desde un primer plano como a través de una lupa, detalle por detalle. El estudiante actual afirma que se equivocaban, y que lo que realmente hicieron fue alejarse de la realidad del modo más radical a lo que había sucedido en toda la historia del arte.

Entre los teóricos del arte actuales se encuentran aquellos que, como A. Gehlen (*Zeitbilder Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, 1965), y H. H. Holz (*Vom Kunstwerk zur Ware*, 1972), piensan que hoy día estamos sufriendo la crisis más grave de toda la historia del arte: el arte está dejando de ser imitativo. No hay duda que existe una crisis, pero ¿se trata de una crisis definitiva? El arte ha tenido varias funciones: ha imitado, expresado, construido. La función imitativa se utiliza hoy muy poco, en comparación al uso que anteriormente se hacía de ella. Si tuviéramos que profetizar, entonces optaríamos por decir lo siguiente: El arte del futuro va a perder y a recobrar por turnos la teoría imitativa. Una cuestión independiente es si va a desarrollar fielmente esta función y cómo va a entender la fidelidad.

Una obra de arte se construye casi siempre con un material diferente a los objetos que imita; tiene también otros propósitos. Pocos piensan que *lo que es importante* en una obra de arte lo es también en la realidad que imita. Gogol fue consciente de esto, y escribió en *Las almas muertas* que existen «fruslerías que parecen triviales únicamente cuando se incluyen en un libro; mientras suceden en el mundo, se piensa que son asuntos muy importantes». Nuestra época ha conservado hasta cierto punto el concepto de la correspondencia del arte con la realidad, pero no en el sentido tradicional. Si hoy día el arte es imitación, no lo es entonces según el sentido popular de la palabra. De los diversos y antiguos significados que tenía la expresión, nuestra época se inclina a reconocer la imitación en el sentido original, el *mimético-expresivo*. Y también en el sentido que Demócrito le dio de guiarse por las leyes de la

naturaleza que quisieran imitarse. Pues, según escribe Mondrian, uno de los representantes de la pintura de nuestra época, «no queremos copiar la naturaleza o imitarla, lo que deseamos es *poder configurar algo tal y como la naturaleza configura un fruto*». Paul Klee pensó y escribió en términos parecidos.

Lo que nuestra época no acepta es la imitación en el sentido de copiar la apariencia de las cosas; éste constituyó a partir de Platón y durante muchos siglos el centro de atención de la teoría del arte. Hoy día, casi todo el mundo estaría de acuerdo, en cambio, con el pensador medieval-renacentista Girolamo Savoranola (*De simplicitate vitae humanae*, 1683 ed., III, I. 87), quien afirmó que lo propio del arte no es imitar la naturaleza: *eo sunt proprie artis, quae non vero naturam imitatur.*

Capítulo décimo

Mímesis: historia de la relación del arte con la naturaleza y la verdad

Natura dicitur dupliciter.
Vincent de Beauvois

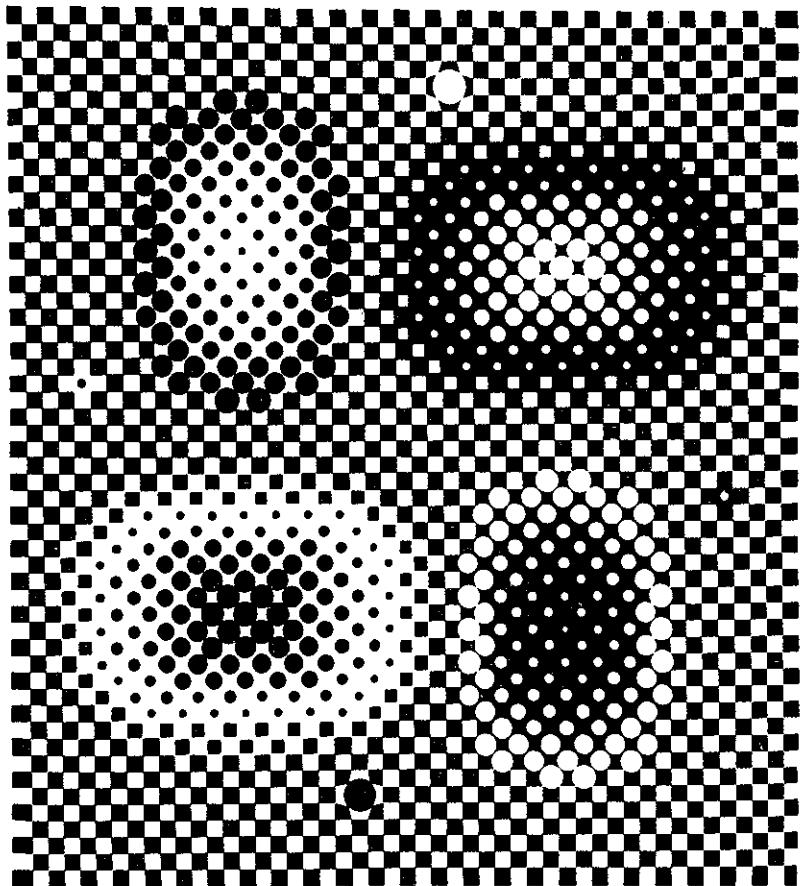
I. ARTE Y NATURALEZA

A. *Realidad y naturaleza.* La realidad es un concepto más extenso que el de naturaleza, ya que comprende también las obras humanas. Formulado de un modo breve: La realidad no comprende sólo la naturaleza, sino también la cultura. Lo que es verdad en la relación del arte con la realidad, es también verdad en su relación con la naturaleza, pero no al contrario. Existen muchos cuadros, como los paisajes urbanos de Canaletto y Utrillo, que representan la realidad, pero no la naturaleza; de hecho no representan prácticamente nada más que obras humanas. Pero los paisajes no-urbanos representarán también un campo sembrado por el hombre, un bosque plantado por él, un camino trillado por él. En un retrato, el hombre mismo es un producto de la naturaleza, pero su atavío no lo es. Lo mismo sucede con un bodegón*, aunque incluso no contenga ningunos platos de cerámica o vasos fabricados por el hombre, sino sólo fruta natural o conchas marinas, no obstante presenta una disposición que es obra del hombre y no de la naturaleza.

En el capítulo anterior, al revisar la relación del «arte con la realidad», hemos tratado la cuestión de la *dependencia*; ¿hasta qué punto depende el arte de la realidad? El tema de ese estudio era

* «A still life», aunque pueda parecer contradictorio, puede traducirse por «bodegón» o por «naturaleza muerta». (N. del T.)

cómo ha cambiado, en el curso de la historia, la idea de esa dependencia. Ahora, bajo el título de «arte y naturaleza», trataremos otra cuestión, a saber la *diferencia* que existe entre ambos campos; ¿hasta qué punto difiere el arte de la naturaleza? Lo que hay que estudiar es cómo se han alterado, en el curso del tiempo, las ideas que tratan los modos como difiere el arte de la naturaleza, incluso cuando imita la naturaleza. En primer lugar, ¿difiere en *valor*, puede alcanzar el arte valores que la naturaleza no posee? Esta cuestión, que hoy día parece extraña, no lo fue así en siglos pasados cuando precisamente tales comparaciones, tales «parangones» entre el arte y la naturaleza, llenaron volúmenes enteros.



32. V. Vassarely, *Metagalaxia*, pintura al óleo, 1959-1961.

La idea de la relación del arte con la naturaleza ha cambiado a través de las épocas como resultado, entre otras cosas, de los cambios que se han dado en la interpretación del arte y en la interpretación de la naturaleza. De los cambios históricos que han tenido lugar en el concepto del arte hemos hablado en otro lugar de este libro; mencionaremos aquí brevemente los cambios que han surgido en el concepto de naturaleza.

B. *Naturaleza*. Una influencia esencial en el destino que ha tenido el concepto europeo de naturaleza ha sido la idea que de éste tuvieron los antiguos griegos. Podemos averiguar de qué tipo de idea se trataba leyendo el Libro II de la *Física* de Aristóteles. Se indica ahí que a la naturaleza pertenecen (o, como él escribe, «por naturaleza son», *φύσει*) aquellas cosas que «tienen en sí mismas el principio de movimiento y de reposo». Así, pertenecen a la naturaleza los animales, las plantas y también el hombre, porque también él se desarrolla a partir de un embrión. Por contraste, los muebles, camas y vestuario no son «por naturaleza», ya que han sido fabricados por un carpintero o un sastre, de acuerdo con sus diseños. Existen «por convención» (*θέσει*), como decían los griegos, los sofistas especialmente, quienes pensaban que convención y naturaleza se oponían entre sí. La situación del arte era para la mentalidad griega bastante compleja, ya que el arte depende de la naturaleza en sus diversos modos, pero cuando se analiza por completo debe considerarse entre las cosas que existen «por convención», porque se trata de una obra humana.

Aristóteles no sólo le dio una definición general al concepto de naturaleza, sino que perpetuó también su diversidad. En primer lugar, según sus escritos, «la expresión naturaleza se refiere tanto a un proceso natural como a los productos de ese proceso». Observamos las fuerzas de la naturaleza en el crecimiento del trigo, pero el mismo trigo lo incluimos en la naturaleza. Y, en segundo lugar, la expresión naturaleza hace referencia, según Aristóteles, tanto a la materia de las cosas como a lo que determinó su forma, es decir, a su esencia, la fuerza que dirige a la naturaleza. La naturaleza, en el primer sentido, cambia incesantemente, y en el segundo, al contrario, «persiste a pesar de las condiciones cambiantes». Esta dualidad del concepto ha sobrevivido también en el habla moderna y en el sistema conceptual moderno: «la naturaleza» se utiliza para designar tanto el mundo visualmente evidente y las fuerzas, evidentes sólo a la mente, que suponemos que configuraron el mundo.

Los romanos tradujeron la «*φύσις*» griega por «naturaleza», y este equivalente latino adoptó la ambigüedad de la expresión griega. Así, «naturaleza» significó por una parte la *suma* de las cosas visibles, *summa rerum*, pero por otra equivalía al *origo rerum* y a la

lex naturae, o al principio de generación de las cosas naturales, y a la fuerza que las había producido. La Edad Media conservó ambos significados de la expresión, haciendo inofensiva la ambigüedad, y añadiendo un adjetivo diferente a cada uno de ellos, diferenciando por lo tanto entre *natura naturans* y *natura naturata*, esto es, la naturaleza creativa y la naturaleza creada. Estos términos medievales se formaron probablemente en el siglo XII a partir de las traducciones latinas de Averroes. Esta distinción la encontramos en el popular *Speculum quadruplex* de Vincent de Beauvois: «*Natura dicitur duplitter uno modo natura naturans id est summa naturae lex... altero vero natura naturata*». La terminología fue adoptada tanto por los escolásticos, en primer lugar por Aquino, como por los místicos, especialmente por Eckhart; también han conservado la distinción algunos filósofos modernos, como por ejemplo Giordano Bruno y Benito Spinoza.

Algunos escritores medievales fueron aún más lejos: Elaboraron el término «naturaleza» de modo que incluyera también a Dios, identificándole más concretamente con la *natura naturans* («*Natura naturans id est summa naturae lex quae Deus est*»), como escribe Vincent. *Natura naturans* era el Creador, y *natura naturata*, la Creación.

Sin embargo, los tiempos modernos, a partir del Renacimiento, han limitado la «naturaleza» a la Creación. Dios es el Creador de la naturaleza, pero no forma parte de ella. No obstante, ha persistido la concepción de una doble naturaleza. Por una parte, la naturaleza (*naturata*) es la suma visible de las cosas (*summa rerum*), mientras que por otra es la fuerza que ha producido y produce esta suma (*origo rerum*). La segunda naturaleza, invisible y evidente sólo a la mente, constituye la fuente, la esencia, de la primera; se trata, precisamente, de la *natura naturans*. Quien hoy día hable de naturaleza, piensa generalmente en el primer significado; pero la situación fue bastante diferente durante la Ilustración y el barroco. Esta ejerció un efecto distinto en la teoría del arte, en la interpretación de la relación del arte con la naturaleza.

La expresión latina «*natura*» pasó con el tiempo, sin cambiar o casi sin cambiar, a las lenguas modernas. Y éstas han conservado su ambigüedad. La lengua polaca tiene una situación ventajosa porque, mientras que otras lenguas poseen sólo una expresión, ésta posee dos: «*natura*» y «*przyroda*». Y el ciudadano polaco utiliza «*przyroda*» como el nombre que indica la suma de las cosas naturales, dejando «*natura*» para designar aquello que es la causa, fuente y esencia de la *przyroda-naturaleza*; él habla de la naturaleza (*«natura»*) del mundo, de las cosas, del hombre. «*Przyroda*» es el mundo visible y evidente gobernado por leyes (y no es obra del azar o la voluntad) que comenzó a existir a partir de sí mismo (y no como el resultado de la

reflexión humana), es el producto de unas fuerzas mecánicas (y no de unas fuerzas que tengan un propósito); es un hecho normal (y no un milagro) que pertenece al mundo empírico (y no a la idea o a la imaginación). Para el ciudadano polaco, «*natura*» hará referencia a su vez a la fuerza que guía la *przyroda-naturaleza*.

La historia del arte demuestra que el arte europeo, imitando la realidad, ha oscilado entre imitar la *przyroda* e imitar la *natura*. Algunas de sus tendencias, como son por ejemplo el realismo y el impresionismo, han intentado imitar únicamente el mundo visible que nos rodea; pero no ha sido éste el caso de otras tendencias, estilos, teorías y objetivos de una serie de artistas individuales; en estos casos se ha tratado más bien de ofrecer la esencia, la estructura de las cosas —esto es, la *natura* más bien que la *przyroda*.

En los últimos años de la antigüedad, Plotino escribió lo siguiente (*Enéada V, 8, 1*): «Las artes no imitan simplemente las cosas visibles, sino que llegan hasta los principios que constituyen el origen de la naturaleza.» Este pensamiento suyo ha sido repetido mucho en el curso del tiempo por sus imitadores, así como por aquellos que, aunque no le conocían, han pensado del mismo modo y han asociado el arte con la *natura* más bien que con la *przyroda*. Cuando mil años después Alberti habló de «naturaleza» en su propia teoría del arte, hacia referencia de nuevo al sentido de principio y origen de la *przyroda*, entendiendo por tal las proporciones inmutables y las leyes inaccesibles a una mera inspección superficial. Cuando Vasari, respondiendo en 1546 a una encuesta que le hizo Varchi, afirmó que la arquitectura muestra incluso más conformidad con la naturaleza de lo que lo hace la pintura y la escultura, estaba demostrando de una forma inequívoca su modo de comprender la naturaleza. En nuestra propia época persiste un dualismo parecido de la tendencia y construcción de la naturaleza; puede decirse que el tema de los impresionistas fue la *przyroda*, el de Cézanne, la *natura*.

C. *Parangones entre la naturaleza y el arte*. Según los antiguos, naturaleza significaba perfección: se dieron cuenta de que ésta evoluciona de un modo ordenado y determinado, y según ellos ambos atributos eran los fundamentos por los que tenía que ser aceptada de un modo supremo. Si la naturaleza es ordenada y determinada, por ese mismo hecho —pensaban— es entonces bella. Por ese mismo hecho constituye también un modelo para la gente, especialmente para los artistas. Es un modelo no sólo para pintores y escultores, que la imitan, sino también para los arquitectos que aprenden de ella las proporciones que son adecuadas.

Este fue el pensamiento de la antigüedad clásica; en la antigüedad posterior surgieron unas nuevas ideas adicionales. Aristóteles había pensado ya antes que el arte humano puede ser más perfecto

que la naturaleza: porque en la naturaleza la belleza se encuentra dispersa, una persona tiene un ojo que es bello, otra, una mano, mientras que en una escultura o en un cuadro puede reunirse esta belleza dispersa; y mucho más en la literatura. El Estagirita concluyó a partir de esto que el artista y el poeta no se equivocaban necesariamente al no sentirse limitados por las formas de la naturaleza. En la antigüedad posterior, esto se había convertido en una idea general. Máximo de Tiro escribió (*Or. XVII. 3*) que cuando las artes «persiguen la belleza suprema» obtienen la belleza del mundo, «reuniéndola artísticamente a partir de la existente diversidad de cuerpos».

Esto significó una ruptura con la doctrina griega original que había situado a la naturaleza por encima del arte. Sin embargo, los escépticos atacaron esa original doctrina de un modo aún más radical. «La aserción que indica que el mundo fue construido armónicamente es falsa», escribió Sexto Enípérico (*Adv. math. VI 37*). Por otra parte, los estoicos, tan numerosos e influyentes a finales de la antigüedad, no sólo sostuvieron la aserción referente a la perfección de la naturaleza, sino que la reforzaron. Se suponía que el gran Posidonio había afirmado lo siguiente (*Aëtius Plac. I 6*): «El mundo es bello. Eso puede verse por su configuración, color y riqueza de estrellas. También es bello su color. El mundo es también bello por su grandeza.» Según la obra de Cicerón (*De nat. deor. II, 13.37*), los estoicos creían que el mundo «es perfecto en todo aspecto y alcanza sus objetivos en todas sus proporciones y partes». Cicerón mismo afirmó lo siguiente (*ibid. II 7.18*): «Es cierto que no existe nada en el universo de las cosas que supere al mundo ni nada más perfecto ni más bello»; y «mundo» no significaba para él ninguna otra cosa que naturaleza.

Algo peculiar había sucedido en las ideas de los estoicos: habían alabado el arte por el parecido que mantenía con la naturaleza, pero habían comenzado a alabar también, a la inversa, a la naturaleza por su parecido con el arte. Según Cicerón (*De nat. deor. II. 22. 57*), Zenón había escrito, es cierto, que todo lo que nuestra mano hace, lo hace la naturaleza de un modo más ingenioso; pero inmediatamente después de decir eso había añadido lo siguiente: «Toda la naturaleza es un *artista*, y tiene pues sus modos y medios, a los que se adhiere.» Y Crisipo dijo, según Filón (*De monarchia, I 215*), lo siguiente con la misma intención: «El universo es la mayor *obra de arte*.»

Durante la Edad Media surgió un nuevo modo de argumentar apoyando la antigua tesis según la cual la naturaleza es bella y perfecta: se trata de la obra de Dios. Esta idea se originó con los padres de la Iglesia: Atanasio escribió que Dios es el mayor artista; por lo tanto, las flores son más bellas que las obras de arte. La Edad Media siguió afirmando esta idea. Alano de Lille, poeta filósofo del siglo XII, cantó (en *De planctu naturae*) un himno de alabanza a la

belleza de la naturaleza y llamó a Dios «el elegante arquitecto del mundo» (*mundi elegans architectus*).

No obstante, en esa época la idea de que el arte no es inferior a la naturaleza tenía también sus partidarios: es diferente, pero no inferior; aunque tome incluso a la naturaleza como modelo, es bello a su manera. Ricardo de San Víctor escribió lo siguiente (*Beniamin maior., II. 5*): «La acción de la naturaleza y la acción del arte son diferentes», pero existen «incontables razones por las que debemos admirar con razón y reverenciar este grato regalo de Dios» que es el arte. Y sin embargo, es la perfección suprema; Robert Grosseteste escribió por tanto lo siguiente (*De gener. son. 8*): «Como el arte imita la naturaleza, ésta es por lo tanto perfecta incluso tal y como existe.» Tomás de Aquino pensaba de igual modo (en *Phys., II. 4*): «Una obra de la naturaleza parece obra de una inteligencia, porque a través de ciertos medios aspira a ciertos fines y, en esto precisamente, el arte la imita.» Dante (*Inferno, XI 97*) descubrió una frase memorable para este concepto, denominando al arte como «la nieta de Dios»: *«Si che vostr' arte a Dio quasi è nepote.»* Durante el Renacimiento, la naturaleza se valoró de un modo desigual. En la línea platónica, en Ficino, ocupaba un modesto lugar (*Theologia Platonica, LXIII*), ya que por encima de ella se encontraba el mundo de los espíritus y de las ideas. En contraste con esto, para Leonardo nada era, ni podría ser, más perfecto que la naturaleza. Pero Bellori escribió de nuevo más tarde lo siguiente (*Idea del pittore, 1672*): «La naturaleza es muy inferior al arte» (*La natura è tanto inferiore all' arte*).

De acuerdo con los parangones antiguos y medievales, la naturaleza se alababa por ambos fundamentos: por la belleza de sus colores y configuraciones, y por las leyes eternas que la gobiernan; dicho de otro modo, se la acreditaba tanto por las virtudes de la *przyroda-naturaleza* (visible), como por las de la *natura-naturaleza* (descifrada por la razón). Y así siguió siendo en el Renacimiento y el barroco; y lo que es más, las virtudes racionales contaban ahora más. La naturaleza se alababa ahora no tanto por sus colores y sus encantos, como por su orden eterno. La razón es para la naturaleza la «ley que está contenida en ella», escribió Leonardo.

La primera mitad del siglo XVII constituyó especialmente un período de naturalismo racional. En esta época adquirieron forma las deducciones clásicas, a partir de las leyes de la razón, de la religión natural (lord Herbert de Cherbury, *De veritate, 1624*), y de la ley natural (Grotius, *De jure belli et pacis, 1625*). Algo parecido sucedió también en la teoría del arte: la perfección también se alcanza cuando uno se guía por la razón y la naturaleza.

La teoría que aspira a que el arte sea tan racional como la naturaleza (y por tanto tan perfecto, o incluso más, que la misma naturaleza) alcanzó su cenit a finales del siglo XVII, en la estética

académica francesa; en la poética de Boileau, en las ideas de Félibien y du Fresnoy sobre pintura, en las de Blondel sobre arquitectura.

Posteriormente la teoría decayó. Es cierto que la fe que se tenía en las relaciones que existían entre el arte y la naturaleza no desapareció, pero cambió la idea que se tenía de naturaleza. La naturaleza comenzó a valorarse más por su belleza visible que por su poder creativo y la inmutabilidad de sus leyes: El culto racionalista de la naturaleza volvió de nuevo a los encantos visibles de la naturaleza, al color, a la diversidad, y a la eterna novedad de la naturaleza que tanto admiraban los prerrománticos.

La teoría naturalista estaba dispuesta a reconocer que el arte, aunque tome como modelo a la naturaleza, puede ser superior a ella. No era eso lo que diferenciaba la teoría naturalista. Maestros anteriores habían pensado del mismo modo; prueba de ello son las declaraciones de Mantegna, Tiziano, Vasari —y además, en el siglo siguiente, las de Bellori y Shaftesbury, y aún más las de Hegel, mientras que Goethe dio origen a la definición de una obra de arte como una «obra suprema de la naturaleza ejecutada por el hombre de acuerdo con las leyes verdaderas de la naturaleza» (*das höchste Naturwerk von Menschen nach wahren Naturgesetzen hervorgebracht*).

D. *Varios conceptos de naturaleza.* Un síntoma del cambio que tuvo lugar en los conceptos durante el siglo XVIII fueron los jardines ingleses: Se trataba de unas obras de arte que estaban totalmente sometidas a la naturaleza. Pushkin (*Dubrovsky*, XIII) escribe de su héroe que «de gustaban los jardines ingleses y la así-denominada naturaleza». El «así-denominada» hace que el pensamiento vacile. El estudio de textos anteriores indica que «la naturaleza» había constituido una expresión ambigua. El historiador americano Arthur O. Lovejoy presentó en su famoso estudio, y con razón, de 1948, *Nature as Aesthetic Norm*, la diversidad de aspectos en los que ha sido pensada y admirada. La naturaleza ha sido un modelo para el arte no sólo en un caso, sino en muchos: a) en el sentido de la totalidad del mundo que nos es conocida a partir de la experiencia —éste es el caso de D'Alembert; b) en el sentido especial del mundo humano —como había sido concebida anteriormente, p. ej. por Boileau; c) más tarde, en el sentido del mundo extra-humano, que no es un producto humano —así fue como lo entendió el pintor Reynolds; e) de acuerdo con el promedio de sus formas estadísticas —este fue el caso de Lessing; f) en el sentido de una realidad idealizada —por ejemplo, Du Fresnoy, y en algunos aspectos también Batteux; g) como el sistema de leyes necesarias que gobiernan la naturaleza (de aquí se deriva lo que denominamos *natura* y que diferenciamos de *przyroda*) —p. ej. Fr. André; h) en el sentido de un orden cósmico, de una

naturaleza caracterizada por la simplicidad, la uniformidad y la regularidad; y, a la inversa, i) en el sentido de una naturaleza irregular cuya diversidad y riqueza son inagotables; y, además, j) en el sentido de lo que se encuentra libre de convención y propiedad, existiendo sin artificialidad o pose, y es sencillo, simple y ordinario, existiendo sin construcción, mitología o unos tipos ideales.

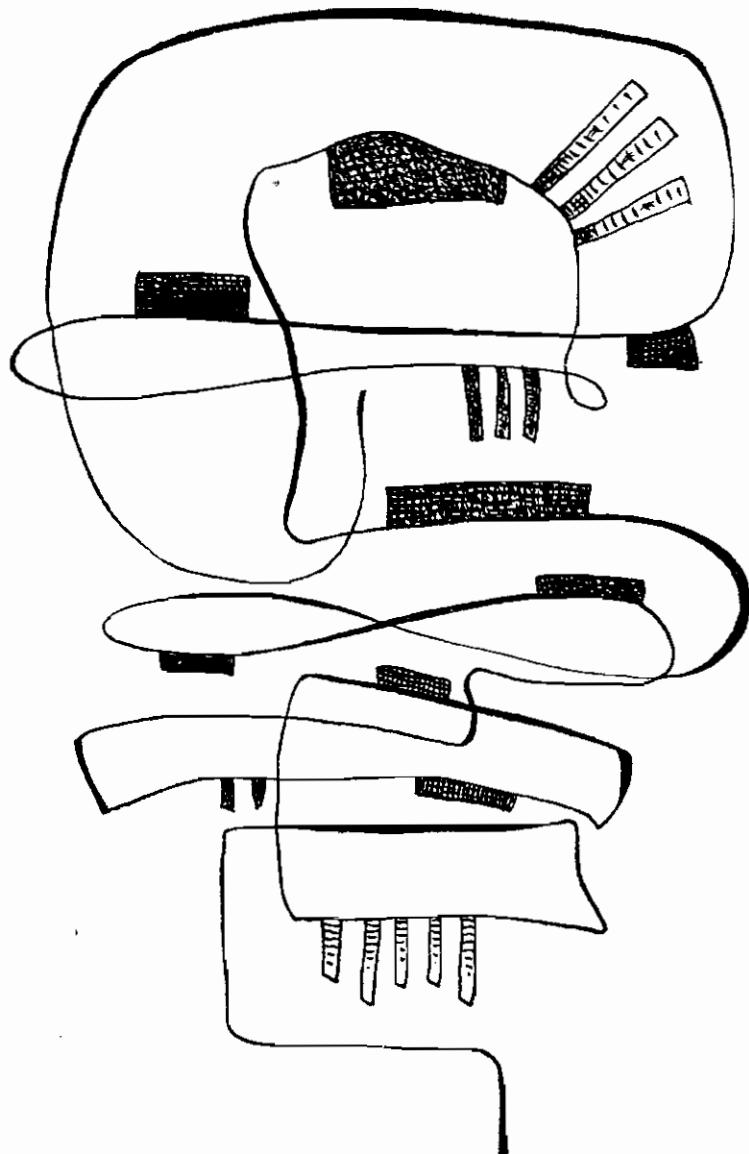
Con esta pluralidad de significados, con esta amplitud y fluidez del concepto, el término «naturaleza» pudo mantenerse aunque cambiase los humores, preferencias, estilos e ideologías. Fue aceptado entre los clásicos del siglo XVII, y también a finales del siglo XVIII —en la época de la Ilustración, del sentimentalismo, del romanticismo— y de nuevo entre los partidarios del nuevo clasicismo, del culto a la antigüedad de finales del siglo XIX. Se comprende entonces que las ideas que se tenían de la relación entre el arte y la naturaleza hayan sido, en resumidas cuentas, diversas. Aunque predominó básicamente la idea de que el arte está en consonancia con la naturaleza porque sigue sus normas, han existido también no obstante otras ideas: el arte diverge de hecho de la naturaleza porque es más perfecto (Shaftesbury); porque en el arte puede hacerse bello incluso lo que es feo en la naturaleza, como ocurre por ejemplo en el caso de la vejez o de un desierto (Hutcheson), o, al contrario, que el arte no puede expresar ciertos fenómenos y propiedades de la naturaleza (Richardson); o que la belleza del arte y la belleza de la naturaleza pertenecen, a pesar de todos los parecidos y dependencias, a órdenes diferentes.

La relación que existe entre la naturaleza y el arte ha sido generalizada de diversos modos por los teóricos. Algunos han declarado, a modo de compromiso, que el arte hace uso de la naturaleza, pero que al mismo tiempo se aleja de ella. En este sentido, el eruditó del Renacimiento Danti (*Trattato della perfette proporzioni*) había escrito que el arte acepta como objetivo la transformación de las cosas naturales (*transfigurazione delle cose naturali*) —logra este objetivo imitando la naturaleza.

Otros han resuelto el problema de una forma pluralista: el arte puede o no hacer uso de la naturaleza. Séneca (*Epist. 65.7*) había declarado que «para las artes es indiferente si el artista se inspira en el exterior para realizar su diseño, o se inspira en la interioridad para concebir y determinar su propio diseño».

O como Goethe, que consideraba que una obra de arte es obra de la naturaleza, e incluso la «obra suprema de la naturaleza realizada por los hombres según las verdaderas leyes de la naturaleza» (*das höchste Naturwerk von Menschen nach wahren Naturgesetzen hervorgebracht*).

O de forma dualista, como el romántico Wackenroder (*Werke und Briefe*, 1910, p. 64), quien escribió las siguientes palabras: «Co-



33. Dibujo de Wassily Kandinsky (propiedad de Nina Kandinsky). «La necesidad crea la forma. El pez que vive en las grandes profundidades carece de ojos. El elefante tiene trompa. Ver. W. Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Stuttgart.

nozco dos lenguas maravillosas que el Creador ha dado al hombre, pues los mortales, en tanto en cuanto les es posible pueden alcanzar las cosas celestiales... Una de estas lenguas sólo la habla Dios, la otra, sólo unos pocos elegidos... Esas lenguas son la *naturaleza* y el *arte*.»

La relación arte-naturaleza, que en la antigüedad, la Edad Media e incluso en el Renacimiento se entendía ya de un modo simple y dogmático, aumentó durante el siglo XVIII con las cuestiones de orden, perdió en tiempos más recientes su aspecto problemático y mucho de su interés. Al yuxtaponer el arte con el mundo en el cual surge, se originan al menos tres tipos de cuestiones: 1) ¿Hace uso el arte del mundo, imita el mundo, toma el mundo como modelo? La evolución de estas cuestiones ha sido presentada en el capítulo anterior bajo el título «Mimesis: Historia de la Relación del Arte con la Realidad». 2) ¿Puede igualarse el arte al mundo, o hacer quizás cosas que sean incluso más perfectas? —se trata de un segundo grupo, al que nos hemos venido refiriendo en el presente capítulo, en lo que a esto se refiere, bajo el título «Arte y naturaleza». 3) Existe un tercer grupo, que incluiremos aquí bajo el nombre «Arte y verdad». La cuestión principal en este punto es la diferencia que existe entre el arte y el mundo que imita, aunque lo haga de un modo eficaz.

2. ARTE Y VERDAD

A. *Verdad e invención en arte*. La cuestión de la verdad en el arte fue una de las primeras preocupaciones griegas. Originalmente, la cuestión se planteó exclusivamente en relación con el arte literario, con la poesía. Hasta entonces no existieron especialistas de estética, y los filósofos no se preocuparon del problema, pero los poetas intentaron aclarar el asunto. Estos no se preguntaban cómo debe ser, sino cómo es en realidad: ¿expresa la poesía la verdad?, ¿se trata de la verdad sustancial?

En poesía, entendían por verdad simplemente la conformidad con la realidad. No se pusieron de acuerdo entre ellos: sus opiniones fueron divergentes. Homero vislumbró la verdad en la poesía, y alabó la poesía por eso. Solón, sin embargo, declaró que «los cantantes cuentan ficciones», Píndaro que «permitimos (a los poetas) que nos engañen con sus fábulas». Hesíodo adoptó una postura intermedia, escribiendo que las Musas expresan tanto la verdad como puras ficciones. Aquellos primeros escritores que negaron la verdad de la poesía, le aplicaron la expresión: «ψεῦδος», haciendo referencia tanto al error como a la ficción y a la ilusión. Todo esto constituía lo contrario a la verdad: La fiección, la falsedad consciente

o la mentira constitúan lo contrario a la verdad. Y los primeros griegos acusaron a la poesía de todo esto, extendiendo luego la acusación a otras bellas artes también —aunque esta vez con una cierta diferencia. Se acusaba a la poesía de fabricar acontecimientos no-existentes: se acusaba a la pintura de representar cosas existentes, pero de un modo diferente a como existen en realidad.

Durante el período clásico en Grecia, la cuestión y la crítica que iniciaron los poetas fue adoptada por los filósofos, construyendo éstos una teoría general de la relación entre arte y verdad; en efecto, existieron desde un principio dos teorías —y por tanto-contradicciones. Una de ellas afirmaba que el arte (tanto el poético como el visual) dice la verdad: la otra, que la inventa, que produce ilusiones. Es bastante probable que esta última —la teoría ilusionista— precediera en cierto modo a la teoría que asociaba el arte con la verdad. La teoría ilusionista fue idea de Gorgias, quien no temía mantener que el propósito de la poesía es precisamente mentir, inducir al error, crear ilusiones, seducir a la imaginación —siendo precisamente ésa la razón de ser de la poesía. Su acción se representaba como algo mágico —se trata de un tipo de encantamiento, de persuadir a la gente para que crea en lo que no es; y así es precisamente como agrada, consuela y beatifica a los mortales.

Otras bellas artes actúan de un modo parecido al de la poesía. Uno de los discípulos de Gorgias escribió que en pintura, igual que en la tragedia, «el artista más valorado es quien mejor lleva por el mal camino». La música se interpretaba también de un modo parecido: Polibio menciona a un cierto Eforo, quien «expresó la idea (carente de valor, según Polibio) de que la música le fue dada a la gente para engañarles y encantarles.» Según esa teoría, surgida en los comienzos de la civilización europea, el objetivo del arte no era la verdad —sino, de hecho, el error, el engaño y la falsedad.

Sin embargo, surgió casi simultáneamente una segunda teoría que fue diametralmente opuesta. Sócrates fue quien la expresó: éste definió el arte como la imitación de la realidad. Esta definición implicaba que el objeto del arte es la verdad. Sócrates sacó sus ejemplos de las artes visuales, pero su idea era aplicable igualmente a la poesía. Esta idea fue adoptada por Platón, y gracias a su autoridad se convirtió durante dos mil años en un axioma de la teoría del arte. Platón, y después también Aristóteles y sus incontables sucesores, definió la poesía y las artes visuales como artes «miméticas», esto es, como artes que imitan la realidad e intentan aprehender la verdad. La verdad, construida como la conformidad con la realidad, se reconoció como un rasgo esencial del arte, y entró a formar parte de la definición del arte.

Sin embargo, la situación no fue de ningún modo sencilla. Los antiguos se dieron cuenta de que aunque incluso no alteremos la

realidad intencionalmente, lo hacemos involuntariamente; nuestros ojos cambian —deforman— lo que ven. Nuestro modo de observar a un hombre difiere si lo hacemos desde un primer plano que a distancia, si está al sol o a la sombra; y es evidente que ambos modos no pueden ser ciertos. Surgió así la cuestión, ¿cómo han de representar el pintor y el escultor al hombre —como es o como le vemos? Los pintores escenógrafos y los pintores siluetadores* griegos pintaban las cosas tal y como las vemos, pues estaban convencidos de que así tenían que representarse verdaderamente las cosas. Los filósofos de esa época, Demócrito y Anaxágoras, estudiaron las leyes de la perspectiva según la cual deformamos las cosas que vemos; pensaban que las mismas leyes eran aplicables al arte. Sin embargo, Platón no interpretó la verdad así; según él, toda deformación, aunque estuviera de acuerdo incluso con las leyes de la óptica, era falsa. Diferenció dos tipos de *εἰκαστικός*, que presentaba fielmente las configuraciones de las cosas, y la *φανταστικός* que describe estas configuraciones deformadas. Consideraba que sólo la primera era «verdadera». Utilizando una terminología más reciente, puede decirse que existen dos verdades en arte: la objetiva y la subjetiva. Platón aceptó sólo la objetiva. Su postura ganó muchos partidarios y persistió en arte durante siglos, especialmente en la teoría del arte.

La situación fue aún más compleja. Pues existen dos formas de interpretar la verdad objetiva: la individual y la universal. La primera requería que el artista representase las cosas tal como existen, sin suprimir ninguno de sus rasgos, incluso los que son incidentales o esmeros. La segunda requería que el artista eliminase de sus representaciones de las cosas no sólo la reacción subjetiva del espectador, sino también todo aquello que es fortuito, efímero y contingente, conservando sólo lo que es esencial, universal y necesario. La verdad construida de este modo era una verdad «esencial», «universal», «ideal». Esta era la verdad que Platón exigía del artista, distinta de lo que la mayoría de los estetas modernos entienden por «verdad». Y desde la época de Platón ha existido esta dualidad en la interpretación de la verdad artística, pues su idea no ha dejado de ganarse también entusiastas en los tiempos modernos. En particular, la poética clásica del siglo XVII determinaba que una obra es «verdadera» cuando expresa «los principios universales de la existencia», representando las cosas como «deben ser».

Los artistas y teóricos del arte se enfrentaron aún con la siguiente cuestión: ¿Si el arte significa presentar la verdad, entonces cómo se logra este objetivo? La mayoría de los antiguos creían que lo que

* En inglés, «Greek scenographers and skiagraphers» (esto es, aquellos que formaban las figuras delineando las sombras). (N. del T.)

o la mentira constitúan lo contrario a la verdad. Y los primeros griegos acusaron a la poesía de todo esto, extendiendo luego la acusación a otras bellas artes también —aunque esta vez con una cierta diferencia. Se acusaba a la poesía de fabricar acontecimientos no-existentes: se acusaba a la pintura de representar cosas existentes, pero de un modo diferente a como existen en realidad.

Durante el período clásico en Grecia, la cuestión y la crítica que iniciaron los poetas fue adoptada por los filósofos, construyendo éstos una teoría general de la relación entre arte y verdad; en efecto, existieron desde un principio dos teorías —y por tanto-contradicciones. Una de ellas afirmaba que el arte (tanto el poético como el visual) dice la verdad: la otra, que la inventa, que produce ilusiones. Es bastante probable que esta última —la teoría ilusionista— precediera en cierto modo a la teoría que asociaba el arte con la verdad. La teoría ilusionista fue idea de Gorgias, quien no temía mantener que el propósito de la poesía es precisamente mentir, inducir al error, crear ilusiones, seducir a la imaginación —siendo precisamente ésa la razón de ser de la poesía. Su acción se representaba como algo mágico —se trata de un tipo de encantamiento, de persuadir a la gente para que crea en lo que no es; y así es precisamente como agrada, consuela y beatifica a los mortales.

Otras bellas artes actúan de un modo parecido al de la poesía. Uno de los discípulos de Gorgias escribió que en pintura, igual que en la tragedia, «el artista más valorado es quien mejor lleva por el mal camino». La música se interpretaba también de un modo parecido: Polibio menciona a un cierto Eforo, quien «expresó la idea (carente de valor, según Polibio) de que la música le fue dada a la gente para engañarles y encantarles.» Según esa teoría, surgida en los comienzos de la civilización europea, el objetivo del arte no era la verdad —sino, de hecho, el error, el engaño y la falsedad.

Sin embargo, surgió casi simultáneamente una segunda teoría que fue diametralmente opuesta. Sócrates fue quien la expresó: éste definió el arte como la imitación de la realidad. Esta definición implicaba que el objeto del arte es la verdad. Sócrates sacó sus ejemplos de las artes visuales, pero su idea era aplicable igualmente a la poesía. Esta idea fue adoptada por Platón, y gracias a su autoridad se convirtió durante dos mil años en un axioma de la teoría del arte. Platón, y después también Aristóteles y sus incontables sucesores, definió la poesía y las artes visuales como artes «miméticas», esto es, como artes que imitan la realidad e intentan aprehender la verdad. La verdad, construida como la conformidad con la realidad, se reconoció como un rasgo esencial del arte, y entró a formar parte de la definición del arte.

Sin embargo, la situación no fue de ningún modo sencilla. Los antiguos se dieron cuenta de que aunque incluso no alteremos la

realidad intencionalmente, lo hacemos involuntariamente; nuestros ojos cambian —deforman— lo que ven. Nuestro modo de observar a un hombre difiere si lo hacemos desde un primer plano que a distancia, si está al sol o a la sombra; y es evidente que ambos modos no pueden ser ciertos. Surgió así la cuestión, ¿cómo han de representar el pintor y el escultor al hombre —como es o como le vemos? Los pintores escenógrafos y los pintores siluetadores* griegos pintaban las cosas tal y como las vemos, pues estaban convencidos de que así tenían que representarse verdaderamente las cosas. Los filósofos de esa época, Demócrito y Anaxágoras, estudiaron las leyes de la perspectiva según la cual deformamos las cosas que vemos; pensaban que las mismas leyes eran aplicables al arte. Sin embargo, Platón no interpretó la verdad así; según él, toda deformación, aunque estuviera de acuerdo incluso con las leyes de la óptica, era falsa. Diferenció dos tipos de *εἰκαστικός*, que presentaba lidegindamente las configuraciones de las cosas, y la *φανταστικός* que describe estas configuraciones deformadas. Consideraba que sólo la primera era «verdadera». Utilizando una terminología más reciente, puede decirse que existen dos verdades en arte: la objetiva y la subjetiva. Platón aceptó sólo la objetiva. Su postura ganó muchos partidarios y persistió en arte durante siglos, especialmente en la teoría del arte.

La situación fue aún más compleja. Pues existen dos formas de interpretar la verdad objetiva: la individual y la universal. La primera requería que el artista representase las cosas tal como existen, sin suprimir ninguno de sus rasgos, incluso los que son incidentales o esmeros. La segunda requería que el artista eliminase de sus representaciones de las cosas no sólo la reacción subjetiva del espectador, sino también todo aquello que es fortuito, efímero y contingente, conservando sólo lo que es esencial, universal y necesario. La verdad construida de este modo era una verdad «esencial», «universal», «ideal». Esta era la verdad que Platón exigía del artista, distinta de lo que la mayoría de los estetas modernos entienden por «verdad». Y desde la época de Platón ha existido esta dualidad en la interpretación de la verdad artística, pues su idea no ha dejado de ganarse también entusiastas en los tiempos modernos. En particular, la poética clásica del siglo XVII determinaba que una obra es «verdadera» cuando expresa «los principios universales de la existencia», representando las cosas como «deben ser».

Los artistas y teóricos del arte se enfrentaron aún con la siguiente cuestión: ¿Si el arte significa presentar la verdad, entonces cómo se logra este objetivo? La mayoría de los antiguos creían que lo que

* En inglés, «Greek scenographers and skiagraphers» (esto es, aquellos que formaban las figuras delineando las sombras). (N. del T.)

hay que hacer es «imitar» simplemente la realidad. Sin embargo, esto no resultaba evidente; podía enseñarse también, como hizo Filóstrato, que la imaginación tiene más posibilidades que la imitación. «Es más sabia que la imitación», escribe (*Vita apoll.*, VI, 19), «porque no se limita a lo que ve».

El pensamiento occidental iba a intentar descubrir una solución de compromiso. Requeriendo la verdad del arte, postulando su mimesis, recomienda que se haga uso también de la imaginación y de la creatividad. Desde el Este llegaron, por otra parte, ideas extremas que estaban dispuestas a sacrificar incluso el arte para no ofender a la verdad. Según el filósofo judío Filón de Alejandría, «Moisés condenó las artes de la pintura y escultura porque corrompen la verdad con la falsedad», y más tarde el filósofo árabe Averroes escribió (*Determinatio in Poética Aristotelis*, 1491) que «al poeta no se le permite representar las cosas con la ayuda de ficciones falsas y fortuitas: debe hablar exclusivamente de las cosas que existan o que puedan existir». Filón y Averroes influyeron extensamente en el pensamiento occidental, no sólo en la Edad Media, sino también durante el Renacimiento.

Lo opuesto a la verdad es la falsedad, así como lo no-intencionado y lo intencionado. En arte, todo es intencionado, y la falsedad intencionada no es otra cosa que la mentira. Según esto, todo lo que en arte no es verdad ha sido considerado una y otra vez como mentira. Los antiguos acusaron raramente a los poetas o a los artistas visuales de mentir; donde más frecuentemente se hizo esto fue en la Edad Media y en el Renacimiento. Para Dante, la poesía era una «bella mentira»; mientras tanto Boccaccio, el más moderno, protestaba contra esta formulación (*Genealogía*, XIX, 13): «*dico poëtas non esse mendaces*» —los poetas no son mentirosos, porque mentir es engañar, y las invenciones de los poetas no son eso, su objeto es completamente diferente al de querer engañar a alguien. El mismo Dante (*De vulg. el.*, II 4) empleó la expresión adecuada al definir la poesía como «*fictio rhetorica in musica composita*» —no se trata ni de un error ni de una mentira o engaño, sino de una invención, de una ficción. Ni siquiera tenía que haber inventado una fórmula, una expresión, un concepto o una distinción —éstas se sabían ya desde hacía mucho tiempo. Isidoro de Sevilla había separado lo «*falsum*» de lo «*fictum*»: El arte no comprende la verdad y la mentira, la verdad y la falsedad, sino la verdad y la ficción. Sin embargo, casi ninguno de los teóricos medievales ni del Renacimiento recordaron esto y continuaron sopesando la verdad y la falsedad en el arte.

B. Aristóteles y Agustín. Entretanto, la filosofía poseía ya, desde el siglo IV a. de J. C., una teoría que era superior en lo referente a la

relación entre arte y verdad. Se trataba de la teoría de Aristóteles. Este había escrito, concretamente en un tratado lógico (*De interpr.* 17 a 2), que entre nuestras expresiones se encuentran aquellas que no son proposiciones, no siendo por lo tanto ni verdaderas ni falsas. Y las expresiones de la poesía son precisamente de este tipo: no son ni verdaderas ni falsas. Los poetas (según diciendo Aristóteles), cuando escriben sobre cosas inexistentes o imposibles, pueden hacer errores lógicos —pero a pesar de ello lo que hacen está bien. Esto significa que el arte no tiene nada en común con la verdad o falsedad. Esos conceptos pertenecen al ámbito del conocimiento, no al de la creatividad. Aristóteles había escrito esto de la poesía, pero sus argumentos son aplicables *a fortiori* a las artes visuales.

Sin embargo, esta idea se olvidó, y durante siglos varias poéticas y tratados de arte siguieron afirmando que puesto que las aserciones que hacen los poetas no son verdad, entonces son falsas y mentiroosas. Existieron por supuesto excepciones: por ejemplo, sir Philip Sidney, bastante partidario del espíritu del Estagirita, escribió (*The Defence of Poesie*, 1594, p. 53) que el poeta inventa sólo pero nunca engaña. «De todos los escritores que hay bajo el sol, el Poeta es quien menos miente... Porque el poeta, no afirma ni niega nada.»

En la época helenística posterior a Aristóteles, al arte se le exigió de nuevo la verdad, concretamente en poesía. Los filósofos fueron especialmente quienes lo hicieron. Epicuro la exigió, pero no la descubrió, condenando por lo tanto la poesía. Los estoicos descubrieron en ella la verdad, pero utilizando un recurso artificial, a saber, aplicando el método de la alegoría. Fueron radicales en sus aserciones. Afirmaron que la poesía puede revelar incluso la verdad mejor de lo que lo hace la filosofía: por decirlo así, cuando se trata de asuntos divinos. Y no sólo exigieron del arte la verdad, sino una verdad de peso. El helenismo contenía por supuesto otra corriente más: Luciano pensaba que el arte —teniendo como tiene otras tareas diferentes a las del saber— se somete sólo a una ley, a la voluntad del poeta. Y para Demetrio, el problema de la verdad se había hecho secundario: en arte, lo importante no es *lo que* se dice, sino *cómo* se dice; por lo tanto, el arte tiene libertad para expresar tanto la falsedad como la verdad.

Entre los primeros escritores cristianos, algunos perseveraron en estigmatizar la falsedad y las ficciones de la literatura. Tertuliano fue uno de los que lo hizo especialmente. Otros, como por ejemplo Lactancio, se alzó en defensa de la ficción. Y Agustín presentó su gran concepto, un concepto de la misma categoría que el de Aristóteles. El Estagirita había afirmado que el arte *trasciende la verdad y la falsedad*, y Agustín sosténía que el arte *no puede ser verdadero*.

Estetas anteriores habían planteado la cuestión de si el arte *debe* esforzarse por conseguir la verdad, pero no se habían preguntado si

puede lograrla. Y Agustín diferenció entre ambas cosas (*Soliloquia*, II 10.18): *falsum esse velle — verum esse non posse*; una cosa es desear la falsedad, y otra no poder lograr la verdad. El arte considera que la verdad es su meta —pero ¿es una meta asequible? Agustín fue seguramente el primero en darse cuenta de las dificultades que implicaba intentar conseguir la verdad en el arte; él fue sin duda alguna el primero que se dio cuenta de que el arte, para poder ser verdadero, debe ser al mismo tiempo falso. Tomó como ejemplo el teatro. Cuando el actor Roscius interpreta a Príamo es, escribió, un actor verdadero, pero para ser un verdadero actor, tendría que ser un falso Príamo. Esta extraordinaria correlación (*mirabile*) entre verdad y falsedad tiene lugar del mismo modo, según Agustín, en otras artes: «¿Cómo podría ser verdadero un cuadro que representara un caballo, si el caballo que se ha pintado no fuera un caballo falso?»

Las dudas referentes al problema de la verdad en el arte persistieron durante la Edad Media. Esto se manifestaba incluso en los nombres. A un poeta se le denominaba «*auctor*», o sea, alguien que aumenta (de aquí se deriva nuestra palabra «autor»). O se le denominaría un creador de ficción, «*fictor*», porque habla *pro veris falsis*, según la frase de Konrad de Hirschau. A pesar de todo eso, la época escribía que la poesía le proporcionara la verdad. Solucionaron la cuestión de un modo parecido a como lo hicieron los estoicos, esto es, recurriendo a una interpretación metafórica, *sensus allegoricus*. Esto fue propio de la poesía, porque casi nadie de la época se preocupó de estudiar el problema de la verdad en las artes visuales. No obstante, Alano de Lille sí que escribió (*Anticlaudianus*, I 4) sobre «el milagro de pintar», que convierte las sombras de las cosas en realidad, y hace verdaderas todas las ficciones. Esta opinión era, por decirlo así, contraria a la opinión de Konrad. De cualquier modo, «hacer verdadera» significaba todavía algo diferente a describir la verdad. La desconfianza en la verdad poética siguió existiendo incluso en la «*bella menzogna*» dantesca (*bella mentira*).

Los hombres del Renacimiento reflexionaron más acerca de la verdad del arte. En particular, estaban más convencidos de que el arte puede expresar la verdad. Los representantes clásicos de esta creencia fueron Leonardo y Durero. Es cierto que Castelvetro fue una excepción, declarando (en el período de declive del Renacimiento, en 1570) lo siguiente: «dejémosle la verdad a los filósofos».

C. *Varias verdades*. Mucho se escribió también sobre la verdad del arte en la época del barroco y del academicismo. La quintaesencia de las ideas contemporáneas fue presentada en cierto modo por Roger de Piles en el *Cours de peinture par principes*, escrito en el siglo XVII, pero publicado a principios del XVIII, en 1708. Este afirmó

que la verdad es lo más importante en arte, lo que más atrae al lector y al espectador. Y (operando con un material pictórico) distinguió sus variedades. Existe una verdad simple que él denominó como verdad «primera» —ésta se encuentra en la fiel imitación de la naturaleza, y produciendo la ilusión de lo que describe. A partir de ésta, distinguió una «segunda» verdad ideal —que se halla en la elección de las perfecciones que no se encuentran reunidas en la naturaleza, pero que el artista puede *reunir* a partir de varios objetos. En esta verdad ideal existe lugar para la riqueza de ideas, para la belleza de expresión, y para la elegancia de los contornos. Esta es tan real como la primera verdad, porque no se inventa nada, sino que lo que hace es simplemente reunir —y es más perfecta que la primera verdad. No obstante, la primera verdad constituye su fundamento, le da sabor y vida. La verdad ideal es una verdad asombrosa, porque tal y como pensaba de Piles (*Cours de peinture*), «añade (a un objeto) aquello que le falta a un objeto, pero que podría tener».

Es cierto que aquí ha cambiado el significado básico de la expresión «verdad». El cambio no ocurrió de repente: se supone que ya mucho antes había dicho Miguel Ángel (según Francesco da Hollanda) que «se tiene la costumbre de pintar cosas que *nunca existieron*, y esta libertad es razonable y *consistente con la verdad*. Si un gran pintor crea una obra que parece artificial y falsa, entonces esta *falsedad es verdad*».

Por los años 1700, el concepto estético de verdad cambió. Por una parte, se flexibilizó incluyendo las generalizaciones y la idealización —esto puede verse en los escritos de Piles. Por otra parte, el concepto de verdad en la literatura y en el arte se amplió abarcando la *metáfora*. Emanuel Tesauro (*Canachiale Aristotelico*, 1655, p. 74) definió la metáfora como «imitación poética». Dominique Bouhours (*La manière de bien penser*, 1687, p. 16) escribió que «la metáfora no es falsa, posee su verdad igual que la ficción poética». Giovanni Battista Vico (*De nostri temporis studiorum ratione*, 1709, p. 63) vio de hecho en la verdad poética una forma de verdad más perfecta: «Los poetas agudizan la falsedad para ser, en cierto sentido, más verdaderos».

No obstante, los escritores del siglo XVIII se dieron cuenta completamente que la verdad poética no es verdad en el sentido apropiado. Diderot escribió incluso (*Salon*, 1757, XI, p. 165) que «en toda composición poética se miente siempre un poco (*un peu de mensonge*)». Pero esto no lo afirmaron en contra del arte. Edmund Burke pensaba que «todo gran arte engaña» realmente. No hay ninguna duda: El término «verdad» ha sido más permanente y más unívoco que su concepto. Merece la pena presentar aquí una lista de las principales variantes del concepto de verdad:

1. La verdad según la construcción precisa de los lógicos, como *adaequatio intellectus et rei*, podría aplicarse únicamente a la estética de la literatura. (Solón y Píndaro se dieron ya cuenta incluso de que en este limitado campo ésta se da muy poco.)

2. En un sentido más amplio, la verdad significaba presentar como fuera y de un modo fidedigno la realidad: a través de proposiciones, pinturas o estatuas. Este concepto de verdad no era aplicable a la música o a la arquitectura, pero además de la literatura, se aplicó a la pintura y a la escultura. Tenía un sentido amplio y flexible, como puede verse por las declaraciones que hicieron Miguel Angel y de Piles. (Debería añadirse que, en los tratados de arte, la «verdad» designaba a veces no sólo la representación de la realidad, sino la realidad misma. Debería decirse que tal y tal novela representan un verdadero acontecimiento, y que tal y tal cuadro, un verdadero paisaje.)

3. En el siglo XVIII, la expresión «verdad» apareció frecuentemente en los tratados de arte con un sentido diferente, más bien metafórico, que era aplicable incluso a las artes que no eran imitativas. El tratado de arquitectura de Jacques François Blondel, *Cours d'architecture civile* (1771-1777), puede servir como ejemplo. Este escribió lo siguiente: «Se dice metafóricamente, "esta arquitectura es verdadera", cuando se piensa en aquella arquitectura cuyas partes mantienen el estilo que le es propio sin mezclarse con otro, utilizando solamente los ornamentos indispensables, evitando una diversidad inapropiada, dando prioridad a la simetría y regularidad; en resumen: la verdadera arquitectura es aquella que agrada al ojo porque es consistente con la idea que poseemos de ese tipo de estructura.»

Así, Blondel aclara que entiende por verdad la unidad de estilo, economía de ornamento y regularidad. Este concepto de verdad no es claro e inequívoco: según él mismo confiesa, entiende la verdad de un modo metafórico. Este concepto tiene poco en común con la verdad como representación de la realidad; surge también a partir de otros conceptos de verdad que figuran en los diccionarios. Este escritor del siglo XVIII entendía por arquitectura «verdadera» aquella arquitectura que se consideraba buena simplemente.

4. En tiempos más recientes, se han elaborado además otros conceptos de verdad. Verdadero significa también auténtico: se habla de un «verdadero Rembrandt», entendiendo por tal un cuadro que no es ni una copia ni una falsificación. ¿Es la verdad así construida una condición de la experiencia estética? Ese es un problema importante, pero lo es menos que el problema de la verdad según Aristóteles o de Piles.

5. A finales del siglo XX, la expresión «verdad en arte» adoptó en la teoría del arte otros significados adicionales. Según algunos autores, como por ejemplo Maurice Denis, la «verdad» de una obra de arte significaba la *consistencia* con su *fin y medios*. Otros la entendieron también como *sinceridad* —una obra de arte es verdadera cuando expresa lo que el artista pensaba y sentía realmente. Estos dos conceptos tuvieron gran importancia, pero eran muy diferentes del concepto de verdad tradicional. No eran conceptos que hubieran sido elaborados por los filósofos o que pertenecieran al pensamiento convencional —se trataba de ideas de artistas y estetas.

Roman Ingarden, un esteta original y al mismo tiempo representante de nuestra época, percibió, al analizar el concepto de «verdad» artística, una multiplicidad de significados en él. La verdad se entiende como: a) la correspondencia entre el objeto representado y la realidad; o b) como la representación adecuada de la idea del artista; c) como sinceridad; d) como conformidad interna. Esta multiplicidad puede reducirse quizás a tres significados: conformidad con la realidad, conformidad con la idea del creador, y conformidad interna de la obra, o los signifiados que han sido mencionados anteriormente como 1 y 5.

Tomando la generalización más extensa, el concepto de verdad en arte parece fluctuar a través de los siglos de la conformidad con el objeto representado a la conformidad con la intención del creador.

D. *La relación de la verdad con la belleza.* En aquellos tiempos en los que había sido evidente y se había supuesto que el arte representaba la verdad, había sido necesario explicar por qué se apartó no obstante de la verdad.

Los escritores antiguos habían explicado que el arte hace eso para dar a la gente la *ilusión* de algo todavía mejor, más bello, más atractivo que la verdad. Y los escritores modernos han explicado que hace tal cosa para conseguir que las cosas sean más bellas de lo que son en realidad. Y como la belleza y la verdad no se excluyen mutuamente (como sucede con la ilusión y la verdad), la relación podía construirse por tanto, y así se hizo, de modos diferentes.

1) La verdad es una condición necesaria, pero no suficiente, de la belleza. Este es un concepto clásico que surgió pronto y que aparece de forma explícita en Platón.

2) La idea contraria surgió igualmente en la antigüedad —la verdad no es ni una condición suficiente ni necesaria de la belleza. Cicerón afirmó por tanto que, si bastase con la verdad, entonces el arte sería superfluo.

3) En la Edad Media surgió un concepto que aproximó la belleza a la verdad de un modo diferente —resultan de la disposición misma de las cosas: exceptuando que la verdad es «*relata ad inte-*

rius», y la belleza «*ad exterius*», según escribió el autor de la *Summae Alexandri*.

4) Los tiempos modernos: La verdad no es condición necesaria de la belleza, pero es el medio más seguro de obtenerla. Así pensaba el teórico de arte más influyente del Renacimiento, Leone Battista Alberti.

5) Algo más prudente: La belleza se sirve de la verdad, pero también de su contrario, la ficción. Esta idea se encuentra frecuentemente en los teóricos posteriores del Renacimiento. Aeneas Sylvius Piccolomini escribió lo siguiente (*Opera*, Basel, 1571, p. 646): «*Il dire vero o il falso è cosa al poeta accidentale.*» Y el autor de otra poética del Renacimiento, Marco Girolano Vida, afirmó que el poeta tiene libertad para añadir ficción a la verdad (*ficta addere veris*).

6) En la época del barroco y el nuevo clasicismo predominó, sin embargo, una postura radical, más radical incluso que la clásica: La verdad es condición suficiente de la belleza, y es, en efecto, idéntica a la belleza. Boileau escribió lo siguiente: «*Rien n'est que le vrai*», y Shaftesbury: «Toda belleza es verdad.»

7) El paso del clasicismo al romanticismo fue radical; la idea siguiente se hizo ahora una idea típica: la ficción no sólo sirve a la belleza, sino que le sirve mejor que la verdad, que a menudo es mala yfea. En la vida no puede ignorarse la verdad, pero en arte uno puede «elevarse hacia el reino celestial de la ilusión».

8) En el idealismo filosófico y en su encarnación polaca, el mesianismo, a pesar de su aparente afinidad con el romanticismo, la actitud que se tenía hacia la verdad fue diferente. Estos filósofos creían que la verdad era condición suficiente de la belleza, inclusive la belleza misma. Pero, entonces, no pensaban en la triste verdad de la vida, sino en la magnífica verdad de la idea. El mismo Hegel escribió lo siguiente: «La vocación del arte es el descubrimiento de la verdad.» Y también: «La esfera de la verdad divina, presentada artísticamente a la visión y emoción, constituye el punto central de todo el reino del arte.» Los pensadores polacos contemporáneos escribieron de un modo parecido. Karol Libelt: «Las bellas artes... deben representar la verdad, aunque no una verdad abstracta, desnuda, culta —sino una verdad revestida de una forma apropiada, concebida como ideal.» Otros hablaron de un modo todavía más enfático. Bronisław Trentowski en su *Panteón*: «La belleza es una forma de verdad. Cuanta más verdad, más belleza». Zygmunt Krasiński: «La belleza esencial, bien sea en lienzo, en mármol o en poesía, no es nada más que la configuración exterior de la verdad.» Even Kazimierz Brodziński en su primera *Carta sobre Literatura polaca*: «No es toda verdad bella, y también lo es cualquier belleza que no sea verdadera?»

9) En tiempos cercanos a los nuestros ha surgido una idea moderada y pluralista de la relación que existe entre verdad y

belleza, mejor quizás que otras ideas que se corresponden con los hechos: Ciertas cosas son bellas y constituyen una fuente de experiencia estética porque son verdaderas y evocan sentimientos agradables propios de lo real, lo verdadero y lo familiar; mientras que otras son bellas porque, justo al contrario, son irreales, y evocan sentimientos que son asimismo agradables —sentimientos de irrealidad, de trascendencia de la realidad.

En nuestra época, seguimos divergiendo al respecto. Joseph Conrad en el prólogo de *The Nigger of the «Narcissus»* escribió lo siguiente: «El artista, entonces, como el pensador o el científico, busca la verdad y presenta su apelación.» Algo parecido hizo el filósofo polaco, crítico literario y novelista Stanisław Brzozowski (1878-1911): «¿Por qué es, después de todo, la belleza? Efectivamente, sería buscar en vano otra definición que no fuera la de una amorosa visión de la verdad.» Por otra parte, el poeta Leopold Staff (1878-1957) coloca en boca de la Verdad personificada las siguientes palabras: «Quien me siga, deberá abandonar la belleza.»

La idea de la relación entre el arte y la belleza con la verdad no ha seguido una evolución rectilínea, pero ha dirigido sus pasos de extremo a extremo hacia la moderación.

Capítulo undécimo

La experiencia estética: historia del concepto

There is no unique emotion which we can label the aesthetic emotion.

C. W. Valentine, *The Experimental Psychology of Beauty**

1. EL PRINCIPIO DE LA HISTORIA

Durante los últimos cien años, la mayoría de las publicaciones que trataron la idea de la belleza y del arte han tenido un carácter psicológico, y su tema de estudio ha sido la respuesta humana a la belleza y al arte; aquello que se denomina como la experiencia estética o sensación, sus propiedades, elementos y desarrollo han sido investigados; también se ha investigado la naturaleza de la actitud mental que requiere. Ha sido considerado como el principal problema de la estética; se ha considerado que es, aunque de un modo exagerado, el único problema, pensando que los demás son una serie de problemas ilusorios y poco eruditos.

Los escritores del siglo XIX presumían de ser unos innovadores y de haber dado origen a la estética psicológica. Esto fue también una exageración. En el pasado remoto, algunos escritores habían expresado ya sus opiniones referentes a la psicología de la belleza y el arte. Es cierto que fueron pocos; el tema universal actual fue estudiado raramente en el pasado. En parte quizás porque el problema parecía demasiado sencillo: existe belleza en el mundo, y para percibirla se necesita sólo tener un par de ojos y utilizarlos. De un modo más preciso y general: uno debe ser capaz de percibir la belleza y actuar de un modo adecuado ante ella.

* Por aquello de respetar el ritmo poético de la fonética del parecido, lo traduzco a continuación: «No existe una única emoción que/ podamos catalogar como la emoción estética.» (N. del T.)

Los enunciados que se han hecho sobre la belleza comienzan con toda probabilidad con Pitágoras. Su texto, traducido al latín por Diógenes Laercio, dice lo siguiente: «La vida es como una competición atlética; algunos son luchadores, otros vendedores ambulantes, pero los mejores aparecen como espectadores.» Suponemos que por espectadores el griego antiguo se refería a aquéllos, y sólo a aquéllos, que asumieron la experiencia estética, identificando realmente esta actitud con la del espectador. Este texto, que inicia la historia del concepto de la experiencia estética, puede servir como lema de las observaciones históricas.

A. *Cognitio aesthetica*. En los primeros siglos, incluso aquellos que se interesaron por la experiencia estética no la denominaron así: el término es posterior, y bastante por cierto, al mismo concepto. Este es un ejemplo clásico del hecho de que los conceptos no sean coetáneos a los nombres que se les da.

El adjetivo «estético» es evidentemente de origen griego. Los griegos utilizaron la palabra *αἰσθητικός*, refiriéndose a las impresiones sensoriales, asociándola a *νόησις*, que significaba pensamiento. Estos dos términos se utilizaron también de forma adjetiva, *αἰσθητικός* y *νοητικός*, significando por tal lo sensitivo e intelectual respectivamente. En latín, especialmente en latín medieval, sus equivalentes fueron *sensatio* e *intellectus*, *sensitivus* e *intellectivus*; y a *sensitivus* se le denominó a veces, según el modo griego, *aestheticus*. Todos estos términos fueron utilizados en la filosofía de la antigüedad y de la Edad Media; sin embargo, únicamente en la filosofía teórica, porque en las discusiones sobre la belleza, en el arte y en las experiencias relacionadas, no se utilizó el término de estética. Este fue el estado de cosas que persistió durante mucho tiempo: inclusive en el siglo XVIII.

Fue a mediados del siglo XVIII, en Alemania, cuando uno de los filósofos de la escuela de Leibniz y Wolff, Alexander Baumgarten, conservando la antigua distinción entre conocimiento intelectual y sensible, *cognitio intellectiva* y *sensitiva*, la interpretó de un modo nuevo y sorprendente: identificó *cognitio sensitiva*, el conocimiento sensible, con el conocimiento de la belleza, denominando el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre grecolatino de *cognitio aesthetica*, o *estética*, para resumir. El nombre de «estética» y el adjetivo «estético» entraron a formar parte de las lenguas modernas a partir del latín moderno.

Los nombres se asimilaron, aunque no de una forma inmediata ni completa; al principio, sólo en Alemania, en la escuela de Wolff. Otras escuelas los consideraron como barbarismos. Kant, que conocía bien las obras de Baumgarten, hizo caso omiso en un principio (en *La crítica de la razón pura*) de su terminología, pero después (en

La crítica del juicio) la aceptó. Esto significó una ruptura. A principios del siglo XIX, Herbart y Hegel utilizaron el término de estética en títulos de obras suyas. Así, el nombre fue utilizado para señalar una de las grandes divisiones, junto a la lógica y a la ética, de la filosofía.

Junto al nombre, se extendió el adjetivo. Hasta ahora habían sido clasificados como «estéticos» una serie de inefables estados mentales, experiencias y respuestas emotivas al arte y la belleza. Es



34. Pablo Picasso, *El escultor y la modelo arrodillada*, aguafuerte, 1933.

sorprendente que Platón y Aristóteles, Escoto Erígena y Tomás de Aquino no sólo pudieran pasar sin esos términos para referirse a estas sensaciones, sino que también pasarán sin ellos los muy avanzados estetas modernos ingleses y franceses del siglo XVIII. La experiencia «estética» demostró ser un nombre tardío para aquellos fenómenos que habían sido discutidos al menos durante dos mil años. Fue de lo más extraño que en su etimología no hubiese ni belleza, ni arte, ni deleite. Al principio, incluso en el siglo XIX, el nombre fue utilizado con recelo; el concepto de estética de Heine implicaba aún artificialidad y exageración; sin embargo, esto pasó bastante rápido.

La experiencia que desde el siglo XVIII ha sido denominada como estética, había sido sencillamente definida en siglos anteriores como la percepción de la belleza. Hoy día incluso existe una creencia bastante extendida de que la experiencia estética y la experiencia de la belleza es lo mismo; se piensa que para definir la experiencia estética basta con decir «Esta es una experiencia de la belleza». Por tanto, a partir del desarrollo del concepto de experiencia «estética», los eruditos no se han preocupado de su definición, sino sólo de su teoría; esto es, han pensado que es fácil reconocer la experiencia estética, pero difícil formular sus rasgos distintivos y su esencia.

Sin embargo, no es, ni ha sido, fácil definir la experiencia estética. Los estetas han distinguido varias propiedades como por ejemplo la sublimidad, lo pintoresco, el encanto, lo trágico y lo cómico, que son parecidos a la estética, pero diferentes a ella. Las experiencias de estas cualidades se incluyen generalmente en la experiencia estética. Así, el ámbito del concepto de «experiencia estética» se diferencia aún del ámbito del concepto de «experiencia de la belleza»; y aún más de la «experiencia del arte». Cada uno de los tres grandes conceptos de la estética —belleza, arte y experiencia estética, o (en forma adjetivada) lo bello, lo artístico, y lo estético— tiene un ámbito especial propio.

B. Concentración. El enunciado de Pitágoras sobre la experiencia estética que ha sido citado anteriormente no fue accidental: se correspondía aparentemente con la opinión natural según la cual experimentar la belleza es simplemente percibirla, observarla. La antigua noción de percibir y observar (*θέα* en griego) tenía un extenso ámbito; comprendía tanto la actitud del estudiante como la del espectador, siempre y cuando este último observara atentamente y viera de un modo exacto. El pensamiento de Pitágoras podía haberse expresado de otro modo: para percibir la belleza (en la naturaleza o en el arte), debemos centrar nuestros ojos en ella.

Sin embargo, este concepto único de los ojos se había extendido muy pronto a los oídos, que son igualmente órganos para percibir la

belleza. Del mismo modo que para percibir la belleza visualmente tenemos que concentrar los ojos, del mismo modo, para vislumbrar la belleza de una melodía tenemos que escucharla, concentrando nuestra audición y atención en ella. Este concepto —que la percepción de la belleza requiere la concentración de un sentido, mejor dicho, es la concentración de los sentidos— respondía al propósito de los griegos: éste había constituido, si bien no el destino, si certamente el punto de partida de su estética. Lo expresaron de un modo simplificado, indicando que nuestro conocimiento de la belleza se origina en los sentidos: nuestros ojos ven la simetría, nuestros oídos oyen la armonía. ¿Pero qué sucede con la belleza de la poesía? En ese aspecto afirmaron también que la audición señala el camino. En poesía, nuestros oídos son el mejor juez, *optime iudicant aures*, como escribiría más tarde Quintiliano. Sólo había que tener un oído «entrenado», ésa fue la condición que exigió Diógenes de Babilonia (*Filodemo, De musica*, II).

C. Encantamiento. Esta primera opinión sobre las experiencias estéticas, que se identificaron con las experiencias de un espectador (u oyente), habían sido ya presentadas de una forma completa y decisiva en un principio en Grecia por Aristóteles: no en su *Poética*, sino en sus obras éticas. Oculta allí dentro, la teoría de la experiencia estética había pasado inadvertida por los historiadores, pues estaba elaborada de un modo especial en la *Etica a Eudemo* (1230. b. 31) que había sido leída mucho menos. Es cierto que no utiliza el término de experiencia «estética», pero sí que describe exactamente lo que entendemos por tal nombre.

La teoría de Aristóteles es compleja. Pueden encontrarse en ella seis rasgos de la sensación que experimentamos cuando asumimos la actitud de «spectador». Así, dice el Estagirita, *a)* se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva de observar o escuchar, un placer tan intenso que puede resultarle al hombre difícil apartarse de él; *b)* esta experiencia produce la suspensión de la voluntad hasta tal punto que se encuentra, por decirlo así, «encantado por las sirenas, como desprovisto de su voluntad»; *c)* la experiencia tiene varios grados de intensidad, resultando a veces «excesiva»; sin embargo, en comparación con otros placeres que, cuando son excesivos, resultan repugnantes, nadie encuentra repugnante un exceso en este tipo de experiencia; *d)* la experiencia es característica del hombre y sólo de él; otras criaturas tienen sus placeres, pero éstos se derivan más bien del gusto y del olfato que de la vista y la armonía percibida; *e)* la experiencia se origina en los sentidos, sin embargo no depende de su agudeza: los sentidos de los animales son más agudos que los de los hombres, sin embargo los animales no tienen este tipo de placer se origina en las

mismas sensaciones (y no en las asociaciones, tal y como hoy día se las denomina): de lo que se trata es que las sensaciones puedan disfrutarse bien sea por sí mismas, o por las cosas con las que se las asocia, o con las que evocan o anticipan; por ejemplo, el olor a comida y bebida gusta porque anticipa los placeres de comer y beber, mientras que el ver y escuchar deleitan por sí mismos. Los placeres de comer y beber están biológicamente condicionados; Aristóteles comparó los placeres biológicos con otros, que no denominó estéticos (tuvieron que pasar dos mil años para que la palabra adquiriese su significado actual), pero demostró por su descripción que se refería a lo que nosotros denominamos con ese nombre. Aristóteles vislumbró lo característico de la experiencia estética.

D. *Idea.* En la filosofía griega anterior a Aristóteles se había formado otra teoría de estas experiencias, concretamente en las obras de Platón. La estética de Platón trató la teoría de la belleza; sin embargo, llevó, indirectamente, hacia una teoría de la experiencia estética. Platón no buscaba la verdadera belleza en los objetos, sino en las ideas. Nuestros ojos y oídos pueden percibir la belleza de los objetos, pero no la de las ideas; por consiguiente, Platón tuvo que estipular una facultad especial del alma que percibiría la belleza ideal. Mientras que Aristóteles describió la actitud estética, Platón describió la facultad de la mente que es indispensable para experimentar emociones estéticas.

La convicción de que esta facultad es inherente al hombre constituyó el tema platónico de la historia de la estética; se trató de un tema recurrente en el desarrollo que tuvo la obra de Platón. Al declinar la antigüedad, cambió, en las obras de Plotino, especialmente de forma.

Plotino afirmó que sólo quien posee una belleza inherente podría percibir la belleza del mundo. Declaró lo siguiente: «Ningún alma ve la belleza a menos que ella misma sea bella.» Pensaba que era un requisito previo para poder experimentar las emociones estéticas no sólo la posesión de un sentido especial de belleza, sino también, y sobre todo, la posesión de ciertas cualidades morales y espirituales, una sublimidad de mente.

Existen sólo unas cuantas declaraciones referentes a la experiencia estética en los comienzos de la literatura griega; y, además, como pertenecen a Platón, Aristóteles y Plotino, estas declaraciones son de una extrema importancia histórica. Contienen la primera descripción (cuya importancia no se ha superado quizás) de la experiencia estética y de las primeras reflexiones que se hicieron sobre las facultades mentales que hacen posible esta experiencia.

E. *Sensus animi.* En la Edad Media no disminuyó el interés por el problema de la experiencia estética en comparación con la anti-

güedad, pero aportó pocas ideas nuevas; las nociones antiguas, los conceptos y las teorías se conservaron en principio —es decir, la primera teoría, al parecer natural, de que la experiencia estética es básicamente ver y escuchar, sin requerir ninguna actitud que sea diferente a la del espectador u oyente. Guido de Arezzo escribió en el siglo XI en su *Micrologus* (P.L. CXLI, c. 393) que la dulzura de las cosas que encanta a los oídos y a los ojos penetra milagrosamente en el corazón (*delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis*).

Tomás de Aquino aceptó y desarrolló la teoría aristotélica de una experiencia estética especial en su obra principal, la *Summa Theologiae* (IIa IIae q. 141 a. 4 ad 3). Su texto dice así: «A un león le agrada percibir u oír a un venado que es la presa del león. Pero un hombre se deleita con otros sentidos, no sólo con la comida, sino también con la congruencia de las impresiones sensoriales (*propter convenientiam sensibilium*). Las impresiones que surgen de estos sentidos deleitan por su congruencia, como cuando un hombre encuentra placer en un sonido bien armonizado (*sono bene harmonizato*), este deleite no tiene que ver con mantenerle vivo.» Aristóteles pensaba de un modo parecido, y bajo su influencia, aunque de un modo distinto, Aquino distinguió la actitud estética de la biológicamente condicionada; la primera se da sólo en el hombre y no en los animales. «Sólo el hombre», escribió, «se deleita con la belleza de los objetos sensibles» (*in ipsa pulchritudine sensibilium secundum se ipsum*).

Mientras que Aquino conservó la teoría de Aristóteles, otros pensadores medievales que desarrollaron las ideas de Platón y Plotino se preocuparon del órgano específico que percibía la belleza, la facultad, peculiar del hombre, de experimentar sensaciones estéticas. Boecio sirvió aquí de intermediario entre la antigüedad y la Edad Media. Afirmó, como los neoplatónicos, que para percibir la belleza el hombre debe poseer la belleza en sí mismo. «Nos deleitamos con la estructura apropiada de los sonidos», escribió, «porque estamos hechos de un modo parecido». (*Institutio musica*, I, 1.)

Los escritores medievales buscaron en el hombre la facultad particular que le capacita para percibir la belleza; intentaron definir y nombrar esta capacidad. Juan Escoto Erigena la denominó como un «sentido interior del alma» (*interior sensus animi*), y San Buenaventura, como una «visión espiritual». Estos pensamientos surgieron de la tradición platónica, igual que el de Aquino surgió del aristotélico.

Además de la idea de un sentido de belleza, que por entonces se había generalizado, Erígena tuvo además otra que resultaba nueva y extraordinaria para aquellos tiempos. Esta había surgido del concepto de Aristóteles, pero presentaba la idea de un modo más claro de

Lo que la había hecho Aristóteles. De este modo, Erígena contrastó la actitud estética, contemplativa —la del espectador— con la actitud práctica, oponiendo el deleite a la codicia. Algunos se sienten atraídos por los objetos bellos (Erígena mencionó una vasija como ejemplo), por su codicia, por el deseo de posesión; sin embargo (*De divisione naturae*, IV), es posible y apropiado tener una actitud diferente hacia estas cosas —una en la que «no se revela ninguna avidez de riqueza o de cualquier otro deseo» (*nulla cupidus*). Quien asuma esta actitud contemplará en un objeto de belleza sólo la «gloria del Creador y de sus obras». Erígena formuló en términos religiosos la actitud que nosotros consideramos que es la apropiada de la belleza: quienes «se acerquen a la belleza de las configuraciones con codicia (*libidinoso appetitu*)», escribió, hacen mal.

F. *Lentezza*. Los teóricos del Renacimiento conservaron la actitud según la cual para la experiencia estética (o mejor dicho, la experiencia de la belleza, como dirían ellos) se necesita no sólo la *belleza de un objeto*, sino también la *facultad* mental especial del sujeto, es decir, la actitud adecuada. Esta actitud se concibió en el Renacimiento de dos modos completamente diferentes, de una forma activa o pasiva.

Según el concepto anterior, para percibir la belleza que hay en los objetos la mente debe poseer una idea de la belleza. «La belleza atrae cuando se corresponde con nuestra idea inherente de belleza», escribió Marsilio Ficino siguiendo la tradición platónica (*Commentarium in Plotini Enn.*, I, 6).

Por otra parte, Leon Battista Alberti afirmó que el receptor de la belleza necesita sólo una *lentezza d'animo*, una sumisión del alma (*Opere Volgari*, I, 9). Para percibir la belleza, es más importante someterse pasivamente a ella que poseer una idea activa que controle la experiencia.

Ambos conceptos fueron expresados en el mismo círculo del Quattrocento florentino: el platónico, que basaba la experiencia en la idea que la regía, junto a la idea aristotélica, que estipulaba únicamente una sumisión a la acción de los objetos bellos. Ambos conceptos tendrán posteriormente sus partidarios.

G. *Delirio*. Las ideas sobre la experiencia estética tenían aún otro punto polémico: ¿qué poderes mentales son aquellos que perciben la belleza? ¿Son poderes racionales, o son simplemente emociones irracionales? Sin embargo, la actitud de los eruditos fue durante mucho tiempo unánimemente racionalista, y no hubo ningún tipo de discusión. La comprensión racional de las experiencias estéticas fueron expresadas especialmente en aquellos tratados antiguos que constituyeron la autoridad del Renacimiento: en la *Poética* de Aristóteles, y en la teoría de las artes visuales de Vitruvio.

Hubo que esperar hasta el barroco tardío para que apareciera el punto de vista contrario; pero cuando esto ocurrió, fue con venganza. Su elaboración se realizó en la *Ragion poetica* de Gian Vincenzo Gravina de 1708 (I, 1), y se trató de una elaboración extrema. Gravina afirmó que la respuesta a la belleza y al arte se distingue por el hecho mismo de las emociones irracionales que toman posesión de la mente, llevándola hacia un estado de exaltación, y alejándola de su curso normal. Este estado de euforia que se encuentra al borde del frenesi, como cuando «la gente sueña con los ojos abiertos», fue denominado por Gravina como delirio. Parecía que sólo había hecho resurgir la antigua teoría platónica según la cual la esencia del arte era la *μανία*, la locura. No obstante, existía una diferencia fundamental; pues Gravina incluía también en su concepto al receptor de la belleza; pensaba no sólo en la experiencia creativa, sino también en la estética. En este campo no tuvo precursores, o en todo caso ninguno que fuera tan determinado y extremo como él mismo.

H. *Remedio para el aburrimiento*. Resumiendo estos períodos, la antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento trataron la experiencia estética hasta cierto punto, pero el ámbito de sus investigaciones fue limitado. Las cuestiones que se plantearon fueron principalmente las siguientes: ¿A qué debemos la experiencia de estas emociones, y qué facultades y actitudes requieren?; más bien que, ¿cómo han de definirse estas emociones? Pues la definición parecía simple: la experiencia estética es la experiencia de la belleza. Sólo excepcionalmente se consideró el género al que pertenecían estas cuestiones. Menos aún fueron las cuestiones que se hicieron sobre sus *differentia specifica*. Únicamente en tiempos menos remotos será cuando esto se convierta en un problema importante en estética.

De aparición igualmente tardía fue la siguiente cuestión: ¿Para qué se necesitan estas experiencias? Parecía evidente que servían para percibir la belleza, que es el fin y el sentido de la vida. Se compartía el pensamiento de Platón, según el cual «si la vida merece la pena vivirse, lo es sólo para percibir la belleza»; no se veía por tanto aquí ningún problema. Finalmente, éste apareció en el período posrenacentista. Se dice algo de ello en las obras de los escritores franceses del siglo XVII, creándose a principios del siguiente siglo toda una teoría sobre este tema. Se publicó en 1719 por J. B. Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, Sección I, III, 23). Su teoría asumía que el hombre hace aquello, y sólo aquello, que satisface sus necesidades; y una de sus necesidades es mantener ocupada la mente, ya que de otro modo se aburre y se siente infeliz. Para evitar el aburrimiento realiza varias actividades, siendo incluso algunas de ellas difíciles y peligrosas, pero también puede alcanzarse

el mismo objetivo de un modo que no sea peligroso ni perjudicial, esto es, por medio del arte y la experiencia estética. Para lograr ese propósito hay que mantener activas las mentes de las gentes. Esta fue, con toda probabilidad, la primera teoría que explicaba el propósito de la experiencia estética. Puede que a los amantes de la belleza les pareciera cínica, por eso tuvo menos partidarios en vida del autor de los que tiene hoy día.

La teoría de Dubos, como la de Gravina, surgió a finales del siglo XVII; inmediatamente después empezaron a cambiar muchos de los intereses y predilecciones de los eruditos. El problema de la experiencia estética pasó a primer plano a causa de este cambio. Una cuestión que hasta entonces había ocasionado relativamente pocas declaraciones en Platón y Aristóteles, Erígena y Aquino, Gravina y Dubos, se convirtió en el lema de innumerables tratados.

2. LA EPOCA DE LA ILUSTRACION

En cierto momento de la historia, comenzó a sentirse un interés por preguntas como: ¿Qué es la belleza?, y ¿qué cosas son bellas? Esas preguntas parecían no tener sentido, pues para una persona era bella una cosa, mientras que para otra persona era bella otra. El problema era más bien el siguiente: ¿Qué es lo que a la gente le agrada? ¿Qué es lo que *consideran bello*? La conclusión que a menudo se sacaría sería que una teoría de la belleza sólo puede ser una teoría del gusto, un análisis de la mente, una teoría de la experiencia estética. Esta conclusión estaba de acuerdo con el espíritu del siglo XVIII, con el interés psicológico de la Ilustración. Los eruditos llegaron a ella a principios del siglo, especialmente en Inglaterra.

A. En Inglaterra, la evolución de estos eruditos había sido parcial —tuvieron dos antecesores. El origen de sus ideas fueron las ideas de Locke, quien había incorporado a la filosofía un punto de vista consistentemente psicológico, sustituyendo el análisis del ser por el análisis de la mente. Pero sus ideas se originaron también de Shaftesbury, quien daba todavía más importancia a la cuestión de las emociones y de los valores que a los del conocimiento y del ser. La estética del siglo XVIII ha tomado del primero su sobrio intelectualismo, del segundo, su antiintelectualismo poético. Ambas tendencias se encontraban en desigual proporción en la nueva estética inglesa, predominando la teoría de Locke.

Uno de los problemas principales fue averiguar a qué facultad de la mente le debemos la experiencia estética (W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, especialmente la parte I, capítulos I-IV). Las doctrinas platónicas y neoplatónicas habían supuesto desde

hacía mucho tiempo que las experiencias estéticas se las debemos no sólo a las facultades de la percepción y del razonamiento, sino además a otra: la intuición. Según estas doctrinas, la intuición ayudaba a reconocer la belleza igual que lo hacia para conocer la verdad. En esa época, en el siglo XVIII, surgió la idea de una facultad específica que servía exclusivamente al reconocimiento de la belleza. El concepto favorito de la época fue el del gusto (*goût, taste*), utilizado por filósofos y psicólogos, e incluso también por artistas, hombres de letras y otros círculos más amplios de intelectuales. El gusto no se entendía tanto como una facultad para la percepción intuitiva de la belleza, sino como una facultad para distinguirla de lo que es feo. Kant la definió como *sensus communis aestheticus*, la facultad que determina aquello que le gusta a todo el mundo. Otros, como por ejemplo Diderot, subrayaron la desigual distribución del gusto entre la gente y su escasez. («*Il y a mille gens de bon sens contre un homme de goût.*») —«Existen mil hombres con sentido común por cada hombre de gusto.» Los filósofos ingleses estipularon que existía una facultad específica para percibir y reconocer la belleza, y la denominaron como el «sentido de belleza». Afirman que todo el mundo tiene este sentido. La teoría se originó con Shaftesbury quien, sin embargo, asoció la facultad para reconocer la belleza con la de sentir la bondad, denominándolas conjuntamente como el «sentido moral». Pero ya en la siguiente generación, en 1725, F. Hutcheson, el sucesor de Shaftesbury, distinguió entre «sentido de belleza» y «sentido moral», definiendo el primero como la facultad pasiva para percibir la belleza. El nombre y la definición sugerían que —contrariamente a la tradición— la belleza no es un objeto de conocimiento racional. Además, el conocimiento de la belleza no se obtiene por medio de la comparación, el razonamiento, o la aplicación de principios; la belleza es perceptible inmediatamente por medio del sentido específico. Posteriormente, se multiplicaron incluso los «sentidos de belleza». A. Gerard, en 1759, suponía la existencia de unos siete «sentidos interiores»: sentido de belleza, sentido de innovación, sentido de imaginación, sentido de armonía, sentido del ridículo, sentido de sublimidad y sentido de la virtud. No fue, sin embargo, esta proliferación, sino el concepto de un sentido de belleza ampliamente concebido lo que fue típico de los comienzos de la Ilustración.

El análisis psicológico de las experiencias de la belleza, o de las experiencias estéticas (como se diría actualmente), iniciado en Inglaterra por Shaftesbury, y continuado por Addison y Hutcheson, fue cultivado allí intensamente durante todo el siglo. Sus logros principales tuvieron lugar a mediados del siglo; se trataba de las publicaciones de Edmund Burke, en 1756, y las de Henry Home, en 1762. Pero el tema psicológico en cuestión y el método persistieron hasta

finales de siglo, y en algunos escritores incluso hasta el siglo XIX —p. ej. R. Payne Knight, en 1810. (W. J. Hippel, Jr., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, I, 11, 1957.)

La transformación más significativa de la teoría estética del siglo XVIII fue la transición que se llevó a cabo para explicar la experiencia estética sin tener que recurrir a las suposiciones de Shaftesbury y Hutcheson, esto es, sin la hipótesis de un sentido específico de belleza. La experiencia estética comenzó a explicarse de un modo diferente; hablando simplemente, algunas cosas podían producir una sensación de satisfacción estética. El rol esencial para producir esta última se realiza por medio de asociaciones. Para Shaftesbury, las asociaciones habían constituido únicamente una fuente de error; para Hutcheson, habían sido irrelevantes e indiferentes respecto a la experiencia estética; ahora, para muchos escritores de mediados de siglo, empezando por Hume y Hartley, las mismas asociaciones eran las que determinaban la experiencia estética. Burke adoptó una postura intermedia. Según él, algunos objetos pueden producir por sí mismos experiencias estéticas, mientras que otros lo hacen por medio de asociaciones. Los ingleses del siglo XVIII establecieron firmemente el asociacionismo en estética, pero debe recordarse que los fundamentos habían sido establecidos en el siglo anterior por el francés Claude Perrault.

El tratamiento psicológico de las experiencias estéticas del siglo XVIII implicaba una creencia en su subjetividad. Sin embargo, la opinión difería en este aspecto (Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, 1757; Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, 1793-1740; Hume, *Essays Moral, Political and Literary*, 1741-1742). Según Shaftesbury, la belleza era una cualidad objetiva de los objetos, mientras que Hutcheson pensaba que la belleza era una cualidad sensible, la respuesta subjetiva de los sentidos a los estímulos objetivos. Hume en su *Sobre la norma del gusto* expresó un subjetivismo estético extremo. Así, decía, la belleza no es una propiedad de los objetos en sí mismos, sino que existe sólo en la mente que percibe; mientras que, según Burke, «la belleza no es una creación de nuestra razón, es en su mayor parte alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana por medio de la intervención de los sentidos». De cualquier modo, el mismo Hume expresó en su *Tratado* una serie de opiniones que no eran en modo alguno subjetivas: «La belleza es el orden y la estructura capaces de deleitar y satisfacer nuestras almas.» La rica literatura inglesa del siglo XVIII, a pesar de su unidad de preocupaciones y métodos, dejó lugar para diversas soluciones.

El término de «estética» es, en sentido moderno, un producto del siglo XVIII; es más, los escritores, que en esa época se preocupaban

casi todos de la experiencia estética, especialmente los ingleses, no emplearon el término. La expresión que más frecuentemente apareció en sus obras fue la de «sentido de belleza». En los escritos de David Hume, el significado y el ámbito de éste se correspondía con la «experiencia estética», sin embargo no todos los estetas británicos lo utilizaron en ese sentido.

El texto de Burke que sigue a continuación es una prueba de este hecho: «Casi toda la gente ha debido darse cuenta del tipo de sensación que han tenido cuando han viajado rápidamente en un coche cómodo, por un terreno suave, con progresivas subidas y bajadas. Esto dará una mejor idea de lo bello, e indicará su probable causa mejor que ninguna otra cosa.»

Según Burke, sólo podían ser bellos los pequeños objetos suaves que actúan de una forma agradable. Sentido de belleza y sentido de sublimidad significaban para él conjuntamente lo que hoy día se denomina como «experiencia estética». En otros escritores del siglo XVIII, la división del ámbito fue más amplia, produciéndose sentidos de belleza, sublimidad, innovación, magnificencia, etc. Así, cuando estudiaban las experiencias estéticas, no sólo empleaban la expresión, sino que además no todos ellos tuvieron con qué sustituirla. Para ciertos escritores se trataba de la suma de varias experiencias. Paradójicamente, puede decirse que quienes establecieron los fundamentos de nuestro conocimiento de la experiencia estética, no tenían ellos mismos una noción clara de estas experiencias.

B. En Alemania, se hicieron deliberaciones sobre la experiencia estética durante el siglo XVIII de un modo tan intenso como en Inglaterra, pero de una forma diferente y con unos resultados totalmente diferentes. Según Alexander Baumgarten, el creador del término de «estética», la experiencia estética era un conocimiento, pero uno exclusivamente sensual (*representatio sensitiva*), y se trataba por lo tanto de un tipo de conocimiento inferior, pues era «obscuro», *verworren* (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735, pp. 115-116). En cierto aspecto, este concepto se acercaba a la tradición, pues daba cuenta del conocimiento en la experiencia estética; en otro aspecto, se apartaba de la tradición, pues aceptaba la idea de un conocimiento irracional. En Alemania, tuvo partidarios durante todo el siglo XVIII, siendo G. F. Meier una figura notable entre ellos (*Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1748-1750; sobre el «non so ché», cfr. s. 149, también W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, III, 1974).

Debe indicarse que la idea de un conocimiento irracional de la belleza había surgido también ya antes fuera de Alemania, y el resultado de esta reflexión es que la belleza es indefinible, es un «je ne sais quoi».

C. *Síntesis.* Un acontecimiento importante en la historia de la experiencia estética fue lograr a finales del siglo XIX, en Alemania, una síntesis de ambos conceptos, el inglés y el alemán. Esta síntesis fue obra de Immanuel Kant, educado en un principio en una universidad alemana, y posteriormente, en la literatura inglesa. Fue grande y original. En un estudio anterior a su *Beobachtungen über das Gefühl des Schoenen und Erhabenen*, de 1764, Kant no había llegado aún a esta síntesis; fue configurándose gradualmente en sus conferencias universitarias, hasta que se hubo formulado definitivamente en su *Critica del Juicio* de 1790 (A. Schlapp, *Kants Lehre von Genie die Entstehung der Urteilskraft*, 1901).

Kant aceptó la tesis fundamental de los estetas ingleses. «El juicio del gusto», escribió (*La Crítica del Juicio*, parte I, cap. 1, p. 4), «no es cognoscitivo, y por lo tanto no es lógico, sino estético, lo que significa que su base sólo puede ser subjetiva». Sin embargo, aunque el juicio y toda la experiencia estética no sean un acto de cognición, significan algo más que una mera experimentación de placer. Se aspira a la universalidad. La aspiración no está suficientemente justificada, sin embargo es irrefutable. Esa fue la especial peculiaridad de la experiencia estética que Kant estableció. Además de ésa, Kant descubrió otras peculiaridades; así, a) una experiencia estética es *desinteresada*, en el sentido de que ocurre independientemente de la existencia real de su objeto, ya que no es el objeto en sí lo que agrada, sino la imagen (en esto es en lo que la actitud estética difiere de la moral); b) la experiencia estética *no es conceptual* (esto diferencia la actitud estética de la cognoscitiva); c) hace referencia únicamente a la *forma del objeto* (esto distingue el placer estético del placer sensual normal); d) es un placer que no está basado sólo en la sensación, sino también en la imaginación y en el juicio —se trata de un *placer de toda la mente*. Hablando de un modo más general, según Kant, el placer estético era el placer que resultaba de la correspondencia que existe entre la configuración del objeto y la mente humana; cuando un objeto posee esta configuración adecuada no dejará de gustar, la experiencia estética es un imperativo aunque sólo sea subjetivo. Otra propiedad más de la experiencia estética: e) no existe una regla universal que determine qué objetos nos gustarán. Cada objeto debe valorarse y comprobarse *por separado*. Esa es la razón por la cual los juicios que hacen referencia al placer estético pueden ser sólo individuales. Además, como las mentes humanas están construidas de un modo parecido, existen fundamentos para esperar que un objeto que agrade a un hombre agradará también a otros; por lo tanto, los juicios estéticos se caracterizan por la universalidad, aunque se trata de una *universalidad* muy especial pues se resiste a que la definan cualquier tipo de reglas.

De este modo, las características de la experiencia estética son: el

desinterés, el no ser conceptual, su formalismo, el estar implicada toda la mente, su necesidad (pero subjetiva), y su universalidad (pero sin reglas). Nunca se había propuesto anteriormente una teoría tan complicada y paradójica de la experiencia estética. Era normal que de las especulaciones de Kant resultase una teoría que no fuera tan simple. Y tenía que parecer paradójica, ya que la naturaleza de la experiencia estética es completamente diferente a la del conocimiento (Kant, *La crítica del juicio*, 1791). Aunque la teoría kantiana de la experiencia estética encontró partidarios, resultó demasiado difícil satisfacer a todo el mundo. Por tanto, se siguió buscando una fórmula más sencilla.

D. *La teoría de la contemplación.* Casi no había pasado un cuarto de siglo cuando surgió —gracias en gran parte a la inspiración de Kant— y ganó aceptación una teoría bastante simple de la experiencia estética. Esto no sucedió en la época de la Ilustración, sino en el período de los sistemas idealistas. Se trataba de la teoría de Schopenhauer, publicada en 1818 en su obra principal, *El mundo como voluntad y representación* (libro III, caps. 34, 37, 38). Afirma que la experiencia estética es simplemente contemplación. Un hombre experimenta esta sensación cuando asume la actitud de espectador, cuando abandona —como escribía Schopenhauer— la actitud normal, práctica hacia las cosas, dejando de pensar en su origen y propósito, concentrándose solamente en lo que tiene ante él. Deja de pensar de un modo abstracto y somete los poderes de la mente a la percepción de los objetos, sumergiéndose en ellos, situando en su conciencia lo que percibe —lo que tiene ante él. Se olvida de su propia personalidad, doblegando su voluntad; el sujeto se convierte en una reflexión del objeto, desapareciendo en su conciencia la división en espectador y lo observado; toda su conciencia se llena de una representación pictórica del mundo. Este estado de la mente, esta sumisión pasiva a los objetos fue denominado por Schopenhauer como percepción, como *contemplación o placer estético* (*aesthetisches Wohlgefallen*, cap. 37) y como «la actitud estética» (*aesthetische Betrachtungsweise*, cap. 38).

Tal definición de la experiencia estética se correspondía con un concepto natural que había sido popular durante siglos, con la actitud del «espectador» que había comentado Pitágoras. Tal concepto, sin embargo, como ocurre frecuentemente con los conceptos naturales, no había sido explícitamente formulado durante mucho tiempo. Así, el concepto de Schopenhauer constituyó en cierto sentido una innovación, aunque hubiera existido desde tiempos inmemoriales. Se trata de aquello a lo que se habían referido Aristóteles y Aquino, aunque ninguno de ellos le diese un nombre o una fórmula clara. De cualquier modo, nadie lo había formulado de un modo tan

convinciente como lo hizo Schopenhauer. Es admirable que la simple teoría de Schopenhauer dependiera de la compleja teoría de Kant, de la que adoptó motivos tales como el desinterés y la formalidad de la experiencia estética.

Schopenhauer complicó su teoría entrelazándola dentro de un sistema metafísico: interpretó la contemplación como si fuera el consuelo de una voluntad incansable; incluyó la teoría estética de la contemplación en la metafísica. Eso hizo que unos se interesaran por la teoría, pero que otros se desanimaran.

3. LOS ULTIMOS CIEN AÑOS

En los grandes sistemas filosóficos de la primera mitad del siglo XIX, la *belleza* fue el principal concepto de la estética, pero esto no duró mucho. En la segunda mitad del siglo, la *experiencia estética* llegó a dominar la estética mucho más de lo que lo hiciera durante la Ilustración. La estética se convirtió en gran medida en una rama de la psicología, asumiendo el *status* de una ciencia empírica y experimental, siguiendo las obras de G. T. Fechner de 1860.

¿Qué fue lo que originó esta transformación respecto a los temas y al método? El esteta polaco J. Segal escribió en la *Revista Filosófica* polaca en 1911 que los objetos bellos no tienen características comunes, sino formas y características diferentes; por tanto, no puede concebirse una teoría general de la belleza; por otra parte, lo que puede hacerse es descubrir las características comunes que experimentamos cuando nos encontramos ante objetos que son bellos; esto es, podemos descubrir los rasgos comunes de la experiencia estética.

Con la aplicación de los métodos psicológicos, la estética adquirió un material extenso y detallado basado en hechos; sin embargo, los estetas del siglo XIX y XX deseaban algo más: intentaron incluir este material en una teoría general. El detallado material era de confianza, pero toda teoría lo excedía. Ninguna teoría resultaba por tanto adecuada y, como ninguna era adecuada, se dieron muchas teorías.

Revisaremos aquí las teorías que fueron más típicas e influyentes. Surgieron principalmente como teorías nuevas, como descubrimientos de nuestros tiempos, sin embargo, un historiador se da cuenta de que casi todas ellas se corresponden con las ideas que surgieron en tiempos más antiguos, cuando nadie había hablado aún de una psicología experimental de la estética.

A. *La teoría más simple*: La experiencia estética es una experiencia peculiar irreducible a otras y que no es susceptible de análisis. Esta opinión fue expresada por psicólogos notables como W.

Wundt, por estetas tales como por ejemplo G. T. Fechner, y por filósofos tales como J. Cohn. Wundt pensaba que existían unos «sentimientos estéticos elementales» y especiales (*aesthetische Elementargefühle*). Esta opinión era una formulación, más cautelosa y moderna, de la idea del siglo XVIII de un sentido especial de belleza. Se le han opuesto los intentos que se han llevado a cabo para analizar el sentimiento estético, prolífico en los siglos XIX y XX. Su revisión debe comenzar con una teoría que sea simple y extensa: la hedonista.

B. *La teoría hedonista* sostenía que la experiencia estética no es nada más que un sentimiento de placer (en el caso de una experiencia negativa, un sentimiento de desagrado o de fealdad). Según la fórmula extrema del filósofo hispano-americano Jorge Santayana (*El sentido de la belleza*, 1896), se trata sólo de un placer, considerado sólo como la cualidad de una cosa. El filósofo alemán R. Müller-Freienfels («Das Urteil in der Kunst», *Archiv für systematische Philosophie*, 1909) presentó la teoría del hedonismo estético en su forma radical, deduciendo simultáneamente de ella una teoría del valor estético: una experiencia estética, afirmó, tiene tanto valor como placer contenga. Su valor ha de medirse sólo por la intensidad y la persistencia del placer; sin embargo, como la intensidad escapa a la medida, depende sólo de la persistencia que tenga para afectar a individuos y generaciones. La superioridad de una sonata de Beethoven sobre la música de baile se debe sólo a que su efecto es más duradero.

La teoría hedonista era una de las teorías que había surgido antes de que existiese el concepto de una psicología empírica de la estética. La teoría hedonista de Hipias había aparecido en la Grecia clásica cuando se empezaba a reflexionar sobre estética. Posteriormente, el hedonismo tendría también partidarios, aunque incluso había sido sustituido —tanto en la antigüedad como en la Edad Media y el Renacimiento— por las tradiciones platónica y aristotélica. No obstante, resurgió en los tiempos modernos, al menos a partir del gran Descartes (*Oeuvres complètes*, I, 1909), quien (en su famosa carta a Mersenne de fecha 18 de marzo de 1630) identificaba simplemente la belleza con el placer. Más tarde, en la estética inglesa del siglo XVIII, el tratamiento hedonista de la experiencia estética se convirtió en algo que caía por su peso (Addison denominó la experiencia como «el placer de la imaginación»). En los siglos XIX y XX, la teoría hedonista no ocuparía el lugar excepcional que había disfrutado en el siglo XVIII; fue por entonces una de las muchas teorías que se profesaron, tratándose de una que era mucho más primitiva que las otras.

Otras teorías estéticas que han surgido durante los pasados cien años han intentado definir la experiencia estética, y lo han hecho

utilizando una serie de diversos términos que han sido a veces mutuamente contradictorios. Una teoría firmaba que la experiencia estética es conocimiento, otras, que es ilusión; una afirmaba que es una experiencia activa, otra, la consideraba pasiva; una consideraba que era una experiencia racional, otra, emotiva.

C. *Un grupo de teorías cognoscitivas* afirmó que la experiencia estética es un tipo de conocimiento. Tenía también sus antecedentes, especialmente en la doctrina de la *representatio cognitiva*.

En el curso de los siglos XIX y XX, surgió de diferentes formas. Benedetto Croce (*Breviario di estetica*, 1913) observó en la experiencia estética una «intuición», una «síntesis espiritual», una ilustración de la mente a través de una fórmula que está relacionada con el fenómeno. Sin embargo, la teoría de K. Fiedler fue algo especialmente original, ignorada por sus contemporáneos, pero admirada por generaciones posteriores; en ésta se afirmaba que la mente halla en la experiencia estética del arte una explicación de la esencia visible del mundo, *der Verstand werde über das anschauliche wesen der Welt durch das Kunstwerk aufgeklärtwerde* (*Schriften über Kunst*, 1913-1914).

D. *El ilusionismo* constituyó el extremo opuesto de la teoría cognoscitiva. Según el ilusionismo, las experiencias estéticas se producen en un mundo de ilusiones, apariencias, imaginación, habiendo abandonado el mundo de la realidad.

Tampoco esta teoría era nueva: había surgido en los orígenes mismos de la estética europea, en las obras de Gorgias y los sofistas. Poco conocida durante muchos años por el pensamiento europeo, volvió a aparecer en los siglos XIX y a principios del XX. Reapareció modificándose mucho:

1. La experiencia estética es una ilusión consciente (*bewusste Selbstdäuschung*): ésa fue la versión de ilusionismo que propagó K. Lange (*Das Wesen der Kunst*, 1907). Este pensaba que en la actitud estética la mente oscila entre la ilusión y un estado de conciencia de la ilusión. Somos momentáneamente conscientes de una ilusión, sin embargo caemos en ella de nuevo. Lo que se le criticó a esta teoría fue que una oscilación tal de la conciencia no ocurre sólo en la experiencia estética, y que la experiencia estética tiene lugar justo cuando la mente deja de interesarse en si el objeto es real o ilusorio.

2. La experiencia estética se distingue por el hecho de que los sentimientos que están implicados en ella son *espúrios*. Esta opinión halló su expresión en las obras de E. von Hartmann, *Estética*, 1907-1909; M. Geiger, *Das Problem der Scheingesühle*, 1910). También ellos tuvieron un precursor en San Agustín. Quienes fueron partidarios de la teoría —como San Agustín— consideraban espúrios los

sentimientos de tristeza y alegría que se experimentaban en el teatro o leyendo una novela. Consideraban falso el miedo que experimentaban el espectador o el lector; después de todo, nadie sale huyendo del teatro asustado. La característica peculiar de los sentimientos espúrios es que, aunque sean desagradables, no alteran el placer. Esto se denomina como «el problema de Dubos», quien ya a principios del siglo XVIII se dio cuenta de ello e intentó solucionarlo. Nuestra época critica, sin embargo, la teoría de los sentimientos espúrios. En primer lugar, estos sentimientos no constituyen una categoría diferente, son simplemente más débiles que otros; no obstante, no ocurren únicamente en la experiencia estética y no pueden considerarse como la *differentia specifica* de la experiencia estética.

3. Otra variante de la teoría ilusionista de la experiencia estética consideraba que lo espurio y lo ficticio no se encontraban en los sentimientos, sino en los *juicios* y en las representaciones. A. Meinong pensaba que los juicios que emitimos en el teatro son ficticios; tratan de las *dramatis personae*, aunque seamos conscientes de que las personas que tenemos ante nosotros son actores. L. Blaustein, un erudito polaco, intentó corregir esta teoría, argumentando que lo que es ficticio en la experiencia estética son las *representaciones* y no los juicios [A. Meinong, *Abhandlungen zur Erkenntnistheorie und Gegenstandstheorie*, 1917; L. Blaustein, *Przedstawienie imaginatywne (Representaciones imaginarias)*, 1930]. Estas teorías se han encontrado con críticas parecidas a las que se hicieran contra las teorías de Lange y von Hartmann: esto es, que aunque los juicios «imaginarios» y las representaciones tengan lugar sólo en las experiencias estéticas, no sucede así en todas las experiencias estéticas.

4. Una teoría que se parecía bastante a la teoría ilusionista era la que consideraba la experiencia estética como un tipo de *juego*. Esta se prefiguró en Kant, y halló su formulación clásica en Friedrich Schiller. En la segunda mitad del siglo XIX, reapareció en Darwin y Spencer con una particular justificación biológica. Y fue desarrollada por E. Groos (*Einleitung in die Ästhetik*, 1892). Pero se trataba sobre todo de una teoría del arte más que de una teoría completa de la experiencia estética.

E. *La teoría de la naturaleza activa de las experiencias estéticas, o de la empatía**, fue formulada en primer lugar en Alemania, adqui-

* Además de la explicación que Ferrater Mora nos ofrece en su *Diccionario de Filosofía*, el *Diccionario Webster* nos presenta las siguientes definiciones que traduzco a continuación para facilitar la comprensión de *empathy*:

1) La proyección imaginaria de un estado subjetivo en un objeto de un modo tal que el objeto parece fundirse con él, y

2) La capacidad para participar en los sentimientos o ideas de otra persona. (N. del T.)

riendo allí el nombre original de *Einfühlung*; más tarde se impuso, sin embargo, un término inglés cuya etimología era griega, *empathy*. El origen de esta teoría se retrotrae al siglo XVIII, a Herder, y al romántico Novalis. Halló pronto un portavoz en F. T. Vischer, asociado con Hegel y con el idealismo. Más tarde, entró a formar parte de la filosofía de H. Lotze, pero fue T. Lipps, un profesor de Munich, el único que, a finales del siglo XX, la desarrolló significativamente (T. Lipps, *Ästhetik*, 1903).

La tesis que defiende esta teoría es que la experiencia estética tiene lugar únicamente cuando el sujeto transfiere su propia actividad al objeto; de este modo atribuye al objeto estético unas propiedades que éste no posee en sí mismo. Ocurre entonces, según Vischer, algo así como que el sujeto transfiere sus propias experiencias al objeto, *ein Leihen, ein Einfühlen der Seele in unbeseelte Formen*. Este es, argüía Lipps, el origen del placer: descubrirse uno mismo en un objeto diferente a sí mismo; esto es, *ein objektivierter Selbstgenuss*. Tiene lugar entonces una «resonancia psíquica» que produce una peculiar satisfacción. Es cierto que la experiencia estética no es la única modalidad de este fenómeno, pero es, con toda certeza, la más importante.

La empatía se interpretaba de diversos modos: Vischer la entendía como un instinto primitivo, inexplicable; Lotze la comprendió de un modo empírico, como el efecto de una serie de experiencias y asociaciones; Fechner, y en su primera etapa Lipps, pensaban de un modo parecido. Esta interpretación predominó durante algún tiempo. Sin embargo, J. Volket indicó que las asociaciones individuales juegan un rol insignificante en la empatía, que este fenómeno aparece ya en los niños, y parece ser por tanto más bien una disposición hereditaria. Los puntos discutibles de la teoría de la empatía fueron todavía más numerosos: ¿Es la empatía estética una empatía de los sentimientos o de las ideas? ¿Una empatía de toda la personalidad o de una serie de experiencias particulares?

Por otra parte, los críticos de la teoría de la empatía señalaron que no toda empatía de las ideas y sentimientos produce un efecto estético, y que no toda experiencia estética implica una empatía de ideas y sentimientos. Según estos críticos, la teoría parece exagerada: parece que es una teoría que universaliza un fenómeno que ocurre ocasionalmente, y que toma como esencia los requisitos previos de la actitud estética.

F. La teoría de la contemplación se oponía diametralmente a la teoría de la empatía. Sostenía que en una experiencia estética el placer que sentimos no se deriva en modo alguno de nosotros mismos, esto es, del sujeto, sino que lo obtenemos de hecho de los objetos —de las cosas que observamos— sometiéndonos a ellas y aprehendiendo su belleza.

Esta teoría no era nueva; había aparecido ya en los orígenes del pensamiento estético, y había sido, a través de los siglos, la teoría que más se había aceptado, tanto entre profanos como entre eruditos. A menudo, se consideró que era tan evidente que no hubo necesidad de clasificarla por separado. A principios mismo del siglo XIX, Schopenhauer la formuló dándole su configuración clásica y un nombre. El nombre no es muy afortunado, pues no sólo designa la contemplación estética del mundo externo, sino otra que es completamente diferente, religiosa, la contemplación de la experiencia interior. Cuando Jean Jacques Rousseau habla por ejemplo de la «contemplación del mundo» —*contemplation de l'univers*— puede entenderse de ambos modos.

Durante los últimos cien años, la teoría de la contemplación, que es una teoría de la concentración estética, de la sumisión pasiva a la belleza, ha encontrado partidarios en O. Külpe, en Alemania, C. J. Ducasse, en América, y J. Segal, en Polonia; este último escribió que la contemplación es una «característica común de todas las experiencias estéticas sin importar el tipo de arte y el sentido al que apela», siendo ése «el único punto de partida de la estética». Incluso H. Bergson pensaba que la poesía era algo parecido, y escribió que ésta trata de «adormecer las facultades activas de nuestra mente haciendo que se someta a los pensamientos y sentimientos sugeridos». (C. J. Ducasse, *Philosophy of Art*, 1929; O. Külpe, *Grundlagen der Ästhetik*, 1921; y anteriormente: H. Siebeck, *Das Wesen der ästhetischen Anschauung*, 1872).

La esencia de la contemplación es la pasividad, la concentración en los objetos exteriores: difiere así tanto de la actitud práctica como de la investigativa. Se trata de una percepción, pero de un tipo especial que es diferente de la normal (la cual, estando al servicio de la vida práctica, capta con el ojo o el oído únicamente aquellos rasgos que son importantes o necesarios en un momento dado). Es una percepción total, pasiva, concentrada que, como dice Schopenhauer, «se sumerge» en el objeto, «llenándose» de él, «convirtiéndose en su reflejo».

Esta teoría parece que es más apropiada de las artes visuales que de la música o de la poesía, porque ¿cómo contemplar los sonidos que se desvanecen, o los objetos literarios que representan las palabras?

Sin embargo, el problema radica en que la contemplación no es sólo la percepción de sensaciones; implica también funciones mentales: cuando contemplamos un cuadro, no vemos sólo figuras y colores, sino que sabemos también lo que representan. La contemplación no sólo incluye las sensaciones, sino también la memoria, esto es más evidente en la música y en la poesía —nuestra memoria relaciona las partes sucesivas de la composición. La anticipación juega también un

rol en la contemplación: junto a la memoria, unifica las composiciones que se contemplan. Teniendo eso en mente, Aristóteles postuló que una obra de arte debe ser *εἰσίνοντος*, es decir, no debe exceder las dimensiones que hagan que puedan ser contempladas como un todo por los sentidos y el intelecto. La contemplación del mundo visible (como subrayaron sus partidarios) no es una percepción estática, sino un gradual «ir tomando posesión de». El proceso de la contemplación tiene en las artes visuales un proceder parecido al de la música y la literatura; se trata de reunir y relacionar las diversas partes de una obra y de recordarlas. Aunque el objeto que se contempla con los ojos esté inmóvil, los ojos de la persona que lo contempla no lo están. La contemplación de un cuadro o de una escultura es un proceso que tiene lugar en el tiempo, de una forma gradual, como cuando se escucha una sonata o se lee un poema.

G. *Corolarios de la teoría de la contemplación.* Entre las teorías de los siglos XIX y XX se encuentran aquellas que pueden considerarse que son no tanto unas teorías distintas, sino como corolarios de la teoría de la contemplación.

1. *La teoría del aislamiento.* Esta afirma que el aislamiento del objeto y la separación del sujeto es, si no la esencia, sí la primera condición de la experiencia estética. Un exponente de la teoría fue el psicólogo alemán-americano H. Münsterberg, quien escribió (*Principles of Art Education*, 1905, p. 20) lo siguiente: debería permitirse que sólo una única idea ocupara la mente sin dejar lugar en ella para nada más. Si se consigue esto, el resultado es claro: para el objeto, se trata de un completo aislamiento, y para el sujeto la completa inmersión en el objeto; y ése es, en efecto, otro nombre que se utiliza simplemente para referirse al deleite de la belleza.

El historiador de arte R. Hamann (*Ästhetik*, 1911) hizo del aislamiento del objeto la piedra angular de su teoría estética. Entendió ese aislamiento como el aislamiento no sólo de la vida práctica, sino también de todo aquello que rodea al objeto. La experiencia estética se concentra en un único objeto, eliminando otros. Aislar el objeto contemplado es el único objetivo de recurrir a cosas como los marcos de los cuadros, los pedestales de las estatuas, el escenario del teatro; a este mismo fin sirven otros procedimientos (que son a menudo propios del arte) como por ejemplo la estilización y la idealización; su objetivo es también aislar la obra de arte, facilitando así una actitud estética hacia ella. Como han indicado los críticos (H. S. Langfield, *The Aesthetic Attitude*, 1920), está claro que el aislamiento no es una condición suficiente para la experiencia estética, sino una de las condiciones; por tanto, puede considerarse la teoría del aislamiento como un corolario de la teoría de la contemplación.

Algo parecido sucede con las otras teorías que serán tratadas a continuación.

2. *Teoría de la distancia psíquica.* La contemplación requiere concentrarse en un objeto, o por lo menos en «un-primer-nivel de atención». La conciencia, en particular, no puede dividirse entre el pensar lo que se ve y el pensar en sí mismo; es necesario que la persona pierda la conciencia de sí misma. Dicho de otro modo, la experiencia estética requiere una «distancia psíquica», tal y como la denominó el psicólogo inglés E. Bullough (E. Bullough, «Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», *British Journal of Psychology*, vol. 5, 1912; reeditado en *Aesthetics*, 1957). Una tormenta marina es un magnífico espectáculo, pero no para quien piense el peligro que implica. Si una persona que se encuentra en la playa retrocede ante la ola que se aproxima para evitar mojarse los pies, demuestra una pérdida de la actitud estética. En el teatro, el aplauso es una señal de que el público ha tenido una experiencia estética, pero que esta experiencia ha terminado.

3. *Teoría del desinterés.* Esta afirma que la experiencia estética elimina de la conciencia durante algún tiempo todo aquello que prácticamente nos interesa, todos los asuntos personales útiles que tienen una importancia inmediata. Esta idea había sido desarrollada y promocionada mucho por Kant. Sin embargo, no fue él en modo alguno el primero que descubrió la conexión que existe entre la experiencia estética y la actitud de desinterés: se trataba de una actitud a la que Erigena había hecho referencia ya mucho antes. Según Kant, el desinterés era una de las diversas características que determinan la experiencia estética, pero algunos de sus seguidores pensaban que el desinterés era una característica suficiente para describir esa experiencia. Esta exagerada construcción de la teoría provocó una oposición al respecto, contándose entre sus mejores críticos J. M. Guyau y, en Polonia, Wladyslaw Witwicki (J. M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884; W. Witwicki, *Psychologia*, 3.^a ed., 1962). Sin embargo, sus argumentos se basaban en alguna medida en un error: a saber, cuando hacen referencia a la utilidad práctica de la experiencia estética; lo que sucede es que cuando un hombre piensa en las ventajas prácticas, su experiencia deja de ser estética.

4. *La psicología de la Gestalt*, que predominó entre las dos Guerras Mundiales, tuvo como principio rector la idea de que en la percepción el todo es anterior a la parte: reconocemos una cara una vez que la hemos visto, aunque no recordemos la forma de los labios o la dirección de las arrugas. Los desconectados estímulos que proceden del mundo exterior se unifican en la mente del hombre formando totalidades, «configuraciones», «sistemas coherentes».

La teoría de la «Gestalt» no tuvo en cuenta la experiencia estética en un principio, pero finalmente se aplicó también a ese campo: en pintura, en 1957, por R. Arheim, y en arquitectura, desde 1962, por J. Zórawski [R. Arnheim, *Art and visual Perception*, 1957; J. Zórawski, *O budowie formy architektonicznej* (*La estructura de la forma arquitectónica*, 1962)]. Estos explicaron la naturaleza «holística»* de la experiencia estética, que se manifiesta cuando se contempla un cuadro o un edificio. Los comentarios del erudito polaco resultaron ser parecidos a la tesis de Aristóteles, según la cual, la experiencia estética de un objeto sólo es posible si la mente, los sentidos o la memoria pueden captar convenientemente la *totalidad* del objeto. Una obra de arte visual, un cuadro o un edificio, afecta al espectador si tiene unas formas «fuertes» que sean por lo tanto fáciles de percibir. Y eso también es aplicable, *mutatis mutandis*, a otras artes.

Mucho antes de que se formulara la teoría, ésta había sido utilizada por los artistas, músicos y poetas en sus composiciones. La psicología de la Gestalt no es una teoría autosuficiente de la experiencia estética; se trata más bien de un apéndice significativo de la teoría de la contemplación.

Resumamos a continuación los datos que han sido mencionados anteriormente y que hacen referencia a las recientes teorías de la experiencia estética, señalando las discrepancias que existen entre ellas. La interpretación de la experiencia estética como un proceso activo (teoría de la empatía) y su interpretación como un proceso pasivo (teoría de la contemplación) se oponen diametralmente entre sí. Y existen todavía otras polaridades en las teorías de la experiencia estética.

Algunas teorías consideran que la experiencia estética es una experiencia intelectual, otros que es puramente emocional. Las que han sido consideradas anteriormente pertenecen a la primera categoría. Sus partidarios del siglo XIX no cuestionaron qué parte jugaban los sentimientos en la experiencia estética, pero no pensaban que fueran el componente decisivo de la experiencia. Hubo que esperar hasta finales del siglo XIX para que surgiera la idea de que la experiencia estética es una pura emoción, pura euforia. Pero no se trataba de una idea nueva: la doctrina del *delirio* de Gravina había sentado un gran precedente.

H. *Teoría de la euforia*. El hecho de que surgiera una teoría estética puramente emocional inmediatamente después del período positivista, fue algo totalmente inesperado. Fue una sorpresa el que el psicólogo polaco Edward Abramowski respondiera de un modo

extremadamente antiintelectual a la pregunta, «¿Qué es el arte?» («Co to jest sztuka?». *Preglad Filozoficzny*, 1898). Este comprendió que la experiencia estética tiene lugar «cuando rechazamos el elemento intelectual, esto es, cuando nos detenemos ante el umbral del pensamiento»; es entonces, y sólo entonces, cuando un fenómeno «nos revela su otro aspecto intuitivo», surgiendo así «el nacimiento de la belleza en el alma humana». Siempre que el intelecto esté activo, no tiene lugar ninguna intuición, ninguna belleza, ninguna experiencia estética.

A principios del siglo XX, comenzaron a proliferar una serie de enunciados parecidos, especialmente en conexión con la poesía. Uno que fue especialmente importante tuvo su origen en el poeta y pensador francés Paul Valéry. Asimismo, el inglés E. Selincourt, profesor de poética en Oxford, vio en la poesía (*On Poetry*, 1929) la expresión de una «experiencia sentida apasionadamente». Éste escribió que su valor se encuentra en la capacidad que tiene para presentar el sentido de la vida en su infinita variedad.

El portavoz más radical de una «poesía pura» concebida totalmente de una forma emotiva demostró serlo el francés Henri Brémond, autor de la famosa *History of Religious Feeling* (H. Brémond, *Poésie pure*, 1929, y *Poésie et prière*, 1929). Éste entendió la poesía de una forma limitada e inflexible; escribió que en ésta no se incluyen ninguna de nuestras actividades que subsisten en la superficie de la vida, no incluye ni el intelecto, ni la sensibilidad ni nada que haya sido descubierto en los poemas por la gramática o el análisis filosófico; ni aquello que la traducción conserva de los poemas; ni el sujeto de un poema, ni su contenido, ni el sonido de frases individuales, ni la secuencia lógica de las ideas, ni el desarrollo de la historia, ni los detalles de descripción, ni siquiera la emoción surgida inmediatamente. «Instrucción, narración, descripción, producción de una sensación, evocación de lágrimas —para todo esto, la prosa sería completamente suficiente, y, en efecto, ése es el tema natural de la prosa».

¿Qué le queda entonces, según Brémond, a la poesía? Solamente un «encantamiento indefinible». Además, este encantamiento es suficiente para establecer «contacto con una realidad misteriosa» y para «expresar las profundidades de nuestra alma». No es que sea mucho, si lo que únicamente está implicado es el encantamiento, pero es de una gran importancia, pues se trata de las profundidades del alma. En efecto, la música del verso pertenece a la poesía, pero esta música tiene un significado secundario, es un «conductor del fluido». ¿Y qué se consigue con esa poesía pura y con el encantamiento que surge de ella? Mientras que las palabras de la prosa incitan a las actividades cotidianas normales, las palabras de la poesía suspenden estas actividades y ofrecen reposo. Y a través del

* Según el *Diccionario Webster*, el «holismo» es aquella teoría que afirma que los factores determinantes, especialmente de la naturaleza viva, son totalidades irreducibles. Véase también el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora. (N. del T.)

reposo nos conducen hacia otro mundo «donde nos aguarda una presencia que nos humaniza». En último término, la poesía tiende a convertirse en oración.

El test de la poesía, según esta idea, no son sus propiedades formales ni externas, sino un estado del alma, un estado emocional, trascendentalmente místico. ¿En qué se apoya esta comprensión de la poesía? Brémond responde: en el hecho de que leemos la poesía lentamente, prestando poca atención a su contenido; en que sin leer todo el poema, a veces unas pocas palabras bastan para afectarnos; en que a veces nos sometemos a su encanto sin una comprensión precisa de su contenido, igual que hace la gente sencilla cuando lee salmos; en que los contenidos de los poemas considerados como gran poesía son escasos; en que los poemas deleitan exactamente igual cuando su sentido es vago; en que su valor depende de cosas imponentes; basta con cambiar una palabra para destruir la impresión.

Así fue el concepto exclusivamente emocional, antiintelectual de la experiencia estética en su forma más radical; surgió como un concepto de la poesía pero, *mutatis mutandi*, era aplicable a todo lo referente a la experiencia estética. Sin embargo, pierde su carácter paradójico cuando se considera que la euforia no es la única, sino *una de las formas* de la experiencia estética. Esto comienza con Schopenhauer; según él, la euforia era una reacción apropiada a la música, y sólo a la música. Siguiendo su ejemplo, Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*, 1871) creó un concepto dualista de las experiencias estéticas; en parte son «apolíneas», y, en parte, «dionisiacas».

4. EL LEGADO

Las ideas referentes a la experiencia estética que han sido recapituladas anteriormente difieren y no poco; pero, entonces, no siempre hacen referencia a las mismas cuestiones.

A. Unas han intentado crear una definición de la experiencia estética, otras, crear una teoría. Y pocas veces se dio el caso de que estetas anteriores hubieran establecido una definición, y que ésta fuera utilizada por estetas posteriores elaborando una teoría. Casi ningún esteta hizo en absoluto ninguna diferencia entre ambos cometidos.

Una definición de la experiencia estética se encuentra en Aristóteles y en Tomás de Aquino; aparece en sus escritos junto a la descripción de una experiencia típica. Sin embargo, Platón contribuyó más al campo de la teoría: especialmente en lo que respecta a la opinión que hace referencia a las condiciones que tienen que darse, a la facultad mental que tenía que poseer el hombre para que pudiera gozar de la experiencia estética. Las reflexiones de Plotino y las de Ficino trataron un tema parecido al de Platón. Tampoco se preocuparon mucho los estetas de la Ilustración por lograr una

definición, asumiendo, como hicieron, que la experiencia estética es simplemente la experiencia de la belleza y la sublimidad; en su lugar, intentaron determinar qué capacidades mentales son las responsables de esa experiencia. Kant constituyó una gran excepción: en sus escritos encontramos tanto la definición como la teoría. Lo mismo sucede con los escritos de Schopenhauer. Los estetas de los siglos XIX y XX, hedonistas, ilusionistas y «empáticos», pretendieron explicar los fenómenos más bien que darles una definición.

B. Las teorías de la experiencia estética que han evolucionado de un modo gradual han considerado más de un tema. El concepto pitagórico de «spectador» fue una teoría de la *actitud estética*. Algo parecido sucedió con el razonamiento que Erigena hizo del «nulla Cupido». Algo parecido fue también la estética contemplativa de Schopenhauer. Sin embargo, la estética de Platón fue ante todo una teoría de las facultades mentales que se necesitan para que se dé la experiencia estética. Lo mismo sucedió con las teorías de la Ilustración que trataron el problema del «sentido» y del gusto «estético». También, en cierto modo, la teoría kantiana de una «facultad del juicio» que requiere la cooperación de todas las facultades mentales.

El tema en cuestión no es menos diverso en las teorías estéticas más recientes. El *curso* de la experiencia estética constituyó el tema de las teorías «empáticas». La teoría de Brémond hizo hincapié en el *objeto* de la experiencia, a saber, el aislamiento de la vida cotidiana; algo parecido ocurrió con la teoría de la distancia psíquica. Edward Abramowski presentó en su teoría una *condición negativa*, la eliminación del elemento intelectual. La teoría del hedonismo estético estudió los *elementos* de la experiencia. La teoría de las representaciones imaginarias señaló las *facultades* necesarias de la experiencia. La teoría de la oscilación subrayó el orden de las experiencias. Alrededor de 1900, una idea que halló partidarios (entre otros O. Külpe, en Alemania, y J. Segal, en Polonia) afirmó que un concepto fundamental de la estética psicológica es el de la *actitud estética*, el cual determina si se consumará o no la experiencia estética. Respecto a la naturaleza de la actitud, no hubo acuerdo: Külpe y Segal fueron partidarios de la actitud contemplativa; la teoría de la empatía adoptó una postura diferente. De cualquier modo, después de muchos siglos hemos vuelto a la actitud pitagórica del «spectador».

C. La dificultad que ha existido en cuanto a formular una definición y una teoría de la experiencia estética, se ha debido siempre a que el término ha comprendido experiencias muy *diversas*. «La diversidad de las experiencias estéticas», escribió Stanislaw Ossowski (*U podstaw estetyki*, 1958; cfr. *Los fundamentos de la estética*, 1978, p. 271), «no es menor que quizás la diversidad de los objetos de estas experiencias».

Estetas más recientes han pensado que existe algún sentimiento especial que establece por separado la experiencia estética. Han intentado encontrarlo y descubrirlo; eso permitiría establecer claramente los límites de la estética, pero se duda que tal sentimiento exista. Entre los mismos psicólogos ha surgido la idea de que «no existe una única emoción que podamos catalogar como la emoción estética» (C. W. Valentine, *The Experimental Psychology of Beauty*, 1962, p. 9). Lo que determina una experiencia estética es, más bien, una unión armoniosa de una serie de sentimientos diferentes y de una cierta actitud mental. Los artistas de vanguardia piensan de un modo parecido: Robert Morris dice que la diferencia que existe entre una experiencia estética y una normal es cuantitativa, no cualitativa (M. Tucker, 1970).

D. Lo más esencial es que el concepto de experiencia estética no es muy acertado. Cuando una obra de arte actúa a causa de su innovación y rareza, ¿actúa estéticamente? Joseph Addison (*The Spectator*, 1712) opuso lo raro a lo bello; pero en seguida los vinculó como variedades del «placer de la imaginación». Desde entonces se discute su relación, contándose lo raro y la innovación cada vez más en arte: relacionándolo no sólo con lo nuevo, sino también con el arte antiguo, en tiendas de antigüedades y en exposiciones de vanguardia, porque «Lo antiguo se ha hecho desconocido y ha sido clasificado, por lo tanto, como nuevo» (A. Moles, *Esthétique expérimentale*, p. 21). Los viajeros y los visitantes de museos se someten a una emoción estética parecida, pero se trata más bien de una peculiar emoción de los turistas. Paradójicamente, se ha observado (Moles, p. 24) que los coleccionistas de tarjetas postales que representan cuadros son quienes experimentan sentimientos que son más estrictamente «estéticos». Pero el término se emplea a menudo de un modo muy amplio e impreciso, comprendiendo cualquier cosa y todo aquello que no es ni cognición ni acción.

E. Las discrepancias son aquí demasiado grandes como para no instigar intentos de reconciliación. Si los pasados cien años han constituido un período de teorías extremas, entonces el período actual intenta conseguir un acercamiento y descubrirlo en teorías complejas y pluralistas que son alternativas.

Una de estas teorías, originada por Roman Ingarden (*Przeżycie, dzieło, wartość* (*Experiencia, Obras, Valor*, 1966)), intenta demostrar que la experiencia estética es diversa a causa de su mismo desarrollo en el tiempo, y por pasar por una serie de etapas de diferentes caracteres; en una etapa confirma la teoría de la actitud intelectual, en otra, la de la actitud emocional; en una, la teoría de la postura activa, en otra, la de la pasiva.

Según Ingarden, el comienzo de una experiencia estética se indica

por lo que él denomina como una «emoción inicial» que tiene un carácter de excitación. La segunda etapa de la experiencia tiene lugar cuando, bajo la influencia de esa excitación, dirigimos toda nuestra conciencia hacia el objeto que la hizo surgir; el curso normal de la conciencia se detiene, su campo se limita, el interés se centra en la cualidad percibida. Después, a la tercera etapa comienza una «aprehension concentrada» de esa cualidad. En esta tercera etapa puede cesar la experiencia estética, pero también puede continuar. Si continúa, el sujeto se enfrenta al objeto que ha creado ahora y se comunica con él, respondiendo emocionalmente a lo que él mismo ha producido. De este modo, en la experiencia estética se dan de un modo sucesivo: una pura excitación por parte del sujeto, la formación del objeto por el sujeto, y la experiencia perceptiva del objeto. Las etapas anteriores tienen un carácter emocional y dinámico que disminuye en la etapa final ante la contemplación.

F. Existe aún otro concepto pluralista contemporáneo de la experiencia estética. Su tesis es que existen experiencias estéticas de diferentes tipos [W. Tatarkiewicz, «Skupienie i marzenie» (*Concentración y ensueño*), *Marcholt*, II, 1934, reeditado en *Droga przez estetykę* (*El camino de la estética*), 1972]. El concepto de experiencia estética comprende ambas experiencias de carácter activo y pasivo, ambas experiencias contienen un factor claramente intelectual y otros de una naturaleza puramente emocional: comprende ambos estados de contemplación y paz, al igual que una intensa emoción. Todas se dan en el concepto común de experiencia estética, y todas tienen derecho al nombre de experiencia estética. Se mantiene la teoría de que la experiencia estética es euforia, pero sólo para una parte de las experiencias que el término comprende; la actitud se parece a la de la teoría de la contemplación.

Las teorías de la experiencia estética, especialmente las dos últimas que son pluralistas, pueden representarse también en términos más simples, cotidianos, universalmente conocidos. La contemplación significa sólo, después de todo, concentrarse en el objeto que ha de generar la experiencia estética; mientras que lo que las teorías emotivistas observan en esa experiencia es algo parecido a lo que comúnmente se denomina como «ensueño». Podría decirse entonces que, según la teoría de Ingarden, la teoría de la experiencia estética es sucesivamente ensueño y concentración, mientras que de acuerdo con la segunda teoría puede tratarse o bien de un compuesto de concentración y ensueño, o ser exclusivamente ensueño o concentración. Sólo mediante alternativas puede describirse el concepto de la experiencia estética, así es de general e indeterminado.

Conclusión

Varia sunt mundi membra. Variae sunt in membris mundi species. Variae sunt in speciebus individuorum figurae... Tanta igitur naturae conformatus, in omnibus diversitatem, in modo subsistendi, in magnitudine, in forma, in figura, in habitudine, in termino, in situ, et quot poteris discriminibus inde, in agendo, patiendo, elargiendo, capiendo, substrahendo, addendo, allisque modis ut diximus alterando.

Giordano Bruno, *Ars memoriae*

A. Con esta cita termina este libro; es la historia de seis conceptos —en realidad, de muchos más, puesto que también hemos esbozado la historia de los conceptos de gracia, sutileza, sublimidad, clasicismo, romanticismo y alguno más.

La historia de estos seis conceptos fundamentales de la estética actual está llena de discusiones y cambios. Aunque los conceptos parezcan bien definidos, la terminología ha cambiado. Los propios conceptos han cambiado a partir de los términos en los que habían sido definidos. El historiador se ve arrastrado en esta riqueza de ideas sobre unos cuantos temas. Pero el esteta puede descorazonarse; ¿cómo va a proscuir esa difícil historia?, ¿cómo —a la vista de tal diversidad de conceptos y terminología— va a construir una teoría más innovadora y mejor?

Podríamos suponer que aquellas discusiones que manteníamos antiguamente se han calmado por fin, y que en nuestra época, después de dos mil quinientos años de evolución de la cultura europea, hemos logrado una estabilización en los conceptos y en la teoría.

Si ésta se ha conseguido realmente ha sido de una forma muy escasa e inesperada, y no parece que prometa durar. ¿Cuál de los conceptos históricos en estética ha durado?

La imitación, que (bajo los nombres de *imitatio* y de *μίμησις*) ostentó un lugar destacado durante mucho tiempo, ha pasado a ocupar el último lugar. *La creatividad*, que antes nadie le prestaba atención, ha pasado a ocupar el primer lugar. *La forma* ocupa ahora un lugar importante, aunque, a pesar de todo, sigue siendo un

concepto ambiguo y sujeto a controversias. *La belleza*, por otro lado, se utiliza con desconfianza y se contempla como un concepto anticuado. Respecto al *arte*, seguro que leemos por todas partes, pero se trata de una búsqueda de lo que pudo ser, puesto que ha dejado de ser lo que fue durante dos mil años. ¿Dónde está la estabilización? El concepto de arte está hoy día tan saturado como el concepto de belleza. En el siglo XIX, los conceptos de estética parcial que iban a estabilizarse y (hablando en términos kantianos) a «embarcarse en el infalible camino de la ciencia». Sin embargo, el siglo XX está siendo testigo de una crisis. Dos han sido las causas de la crisis. Una es el curso ordinario de la historia: el uso excesivo de los conceptos, la formación en su lugar de otros nuevos, y la fusión de los conceptos nuevos con las reliquias de los antiguos. La otra causa es el momento histórico tan extraordinario que estamos viviendo; la gente quiere un cambio y se consideran como los llamados a realizarlo. En todo, y no van a ser menos los conceptos; en todos los conceptos, y no van a ser menos los estéticos. Si, en el sistema de conceptos, el choque está desplazando a la belleza, y la creatividad, al arte, si está tomando cuerpo una estética sin belleza ni arte, entonces éstas no son ya fases posteriores de la primitiva evolución, especialmente la del siglo XIX, sino que representan más bien una discontinuidad en esa evolución. Hoy en día, hay muchas personas que tienen la sensación de estar en una encrucijada. Y esto les conviene: ellos mismos serían los creadores de la revolución. En el pasado han existido no pocas revoluciones, pero hasta cierto punto no se hicieron de un modo intencionado y consciente. En realidad, fueron no intencionadas, se originaron generalmente por un impulso interno, casi siempre sin tomar conciencia de que habían sido revoluciones. El historiador conoce pocos precedentes del momento presente, y le resulta difícil predecir por analogía lo que serán las próximas etapas; concretamente, no posee ninguna experiencia de si la revolución consciente e intencionada («Cambiemos las cosas que nos rodean») es una revolución profunda y duradera.

B. La historia de las ideas se ha comparado con un cementerio, pero tal comparación no es del todo acertada. Más bien se diría que se parece, en lo que respecta al campo estético, a un taller de reparaciones: unas partes se reparan, otras se quitan y se reemplazan por otras nuevas. La historia de las teorías es la que más se parece a un cementerio. Y en ese cementerio hay una extensa sección dedicada a las teorías estéticas: ¡Cuántas teorías sobre la belleza, el arte, la creatividad, la forma, la experiencia estética están enterradas allí!

La formación de los *conceptos* consiste en que, a partir de la diversidad de los fenómenos, aislamos sus clases; cuando una clase ha sido aislada incorrectamente, cuando han sido incluidos fenóme-

nos que son distintos o se han pasado por alto otros que son parecidos, entonces corregimos, ampliamos o limitamos el concepto modificando los límites de la clase. De aquí que la historia de las ideas sea casi una historia de las correcciones y alteraciones. Esto concierne a los conceptos estéticos ni más ni menos que a los otros.

La formación de las *teorías*, por otra parte, consiste en que descubramos los rasgos que son comunes a la clase aislada, y que describamos y expliquemos la clase basándonos en esos rasgos comunes. Esta operación puede realizarse de varias formas, y cuando una de ellas demuestra que no vale, se intentan otras. Por eso, la historia de las teorías no es tanto una historia de correcciones, sino una historia de sucesivos nuevos intentos.

Es cierto que en la historia de la estética se han dado dos teorías que han durado curiosamente milenarios: éstas son, la teoría de la belleza (como forma) que ha sido denominada anteriormente como la Gran Teoría (grande precisamente por su duración), y la teoría del arte (como imitación) que ha sido denominada anteriormente como la Antigua Teoría, puesto que ha perdido su lugar, aunque sólo después de dos mil años. Aparte de estas dos, el número de teorías que han aparecido sucesivamente o a la vez en el campo estético ha sido bastante grande. Durante cierto tiempo, unas han seguido a otras, pero después surgieron otras que las desplazaron. A la luz de las más nuevas, las antiguas parecían estar equivocadas.

La teoría pitagórica, según la cual la belleza depende exclusivamente de la proporción y el número, y que les resultó tan atractiva a los filósofos y artistas durante tanto tiempo, constituyó sólo una verdad parcial; como teoría general de la belleza es inadecuada y parece equivocada: a no ser que limitemos el concepto normal de belleza, o ampliemos el concepto ordinario de proporción.

La teoría platónica de que existe una idea de belleza que conocemos y utilizamos, y que sólo a través de ella podemos reconocer la belleza, es un error que se reconoció como tal bastante rápidamente, aunque no cesó de tener sus partidarios durante siglos.

Otra teoría platónica —según la cual el arte es moralmente dañino— es también un error.

La teoría aristotélica de la *katharsis*, que considera el arte como un purgativo, es una teoría ambigua que da lugar a muchas interpretaciones; es en parte válida, pero un error como teoría general del arte. El intento aristotélico de crear una teoría general de la tragedia es un error.

La teoría neoplatónica de la «*claritas*», que considera la luz y el esplendor como la esencia de la belleza, está mal definida y no funciona suficientemente para ser una teoría.

Lo mismo ocurre con la identificación escolástica de «*claritas*» con «forma» o con la teoría de que algo es bello cuando su esencia

brilla a través de su apariencia material. Esta teoría, creada por los albertianos del siglo XIII, fue, y con razón, de breve duración.

La «*concinnitas*» del Renacimiento —una bella teoría, pero que sólo puede aplicarse al arte clásico, y resulta inadecuada con respecto a la belleza gótica o barroca.

La teoría de la poesía, que los aristotélicos del siglo XVI desarrollaron y elaboraron detalladamente es, sin embargo, errónea tanto en su concepto general como en la mayoría de sus observaciones y recomendaciones específicas.

Las teorías literarias y artísticas de los académicos franceses del siglo XVII son un error flagrante.

La «*agudeza*» manierista, según la cual la única belleza verdadera reside en la sutileza y el refinamiento, encuentra sólo correspondencia en una gama limitada de obras; como teoría general del arte y la literatura es un error.

El sistema de las bellas artes, elaborado por Charles Batteux, el primer sistema que fue aceptado en principio por los teóricos del siglo XVIII, fue, sin embargo, enmendado, modificado, y, al final, considerado un error.

La primera concepción de la estética como ciencia, que tuvo su origen en la afirmación de Alexander Baumgartem, según la cual la estética es la ciencia de la cognición sensorial (*cognitio sensitiva*), sufrió críticas y se la tachó de errónea ya en el siglo XVIII.

Las estéticas de von Schelling y de Hegel fueron grandes teorías llenas de ideas espléndidas, pero consideradas como un todo fueron un gran error: no se daban suficientes hechos, sino demasiadas elaboraciones.

Las incontables teorías sobre la literatura y las artes creadas por escritores y artistas en los siglos XIX y XX, los realismos y naturalismos, expresionismos y formismos han estado de acuerdo con ciertas tendencias, con un cierto momento histórico, con un cierto grupo de artistas —pero como teorías generales sobre el arte no han tenido éxito y han sido rechazadas por otras tendencias, momentos y grupos.

Por esta misma razón, las teorías filosóficas sobre la belleza, el arte y la experiencia estética, diseñadas y desarrolladas por nuevos estetas —los hedonismos, ilusionismos y teorías de la empatía— han tenido su importancia en tanto que observaciones parciales; no obstante, han sido sometidas a crítica y en tanto que teorías estéticas de proyección universal han sido consideradas erróneas.

En resumen, existen tantos errores como teorías. No sólo se encuentran éstos en las teorías primitivas, con las que se iniciaron las primeras reflexiones estéticas anónimas, sino también en las últimas, teorías más maduras de una estética científica.

Por supuesto que en muchas de esas teorías se ha dado una

particulae veri. Quizá todas la tengan; algunas han contenido menos verdad, otras más, pero probablemente cada una de las teorías que han sido expresadas y respetadas en el curso del tiempo ha contenido alguna parte de verdad. Los errores han consistido, en gran parte, en las aserciones generales que se propusieron cuando se trataba de aserciones particulares las que se justificaban —*in totum pro parte*. Tampoco existe causa para condenar estas teorías que son parcialmente erróneas; históricamente fueron necesarias. En un campo tan complicado y difícil como la teoría del arte, la belleza, la experiencia estética y la creatividad, es probable que no existiera un método mejor que el del ensayo y error (si puede aplicarse aquí este término), no hubo otra forma mejor que expresar teorías extremas que provocaran oposición, que obligasen a las mentes a tomar posiciones extremas dialógicamente para que finalmente llegasen a la verdad intermedia, o más aún, a las muchas verdades particulares que se delimitan y complementan recíprocamente. Para descubrir una teoría particular válida y demostrar su validez, no ha existido en el complejo mundo de la belleza, el arte y la creatividad una manera mejor que empezar por teorías generales falaces y —al tropezar con las dificultades, los argumentos en contra y las desviaciones— darse cuenta de los errores y concluir en teorías particulares, limitadas, pero válidas. Esta —casi todavía sin concluir— ha sido la trayectoria de la estética europea. Quizá así, haya dado pie, y lo sigue haciendo, al orden y a la misma generalización de las ideas con respecto a la belleza y al arte, a la creatividad y a la forma.

C. Conviene, al final de un libro, volver al pensamiento que lo inició. Dicho pensamiento, en el presente libro, era que el mundo es complejo y enmarañado —tanto el de los actos humanos, como el de la naturaleza. Los objetos que se parecen entre sí se encuentran mezclados con los que son diferentes; la situación no es como la de un guardamuebles donde las cosas se encuentran nítidamente clasificadas. Pero la mente humana precisa el orden y la claridad. Y para conseguirlos, *ordena* el mundo, es decir, aísla en sus propias creaciones, como sucede en la naturaleza, las *clases* de los objetos que se parecen.

Y opera con estas clases como si fuesen homogéneas, puesto que agrupa objetos que sólo se parecen en ciertos aspectos y se diferencian en otros; forma clases de esculturas y de mesas, aunque las esculturas sean de varios tipos y las mesas de diversas configuraciones. Para comunicarse con los demás y con él mismo, el hombre necesita no sólo tales clases y conceptos como los de las esculturas y mesas, sino también conceptos y clases más amplios como la naturaleza y la verdad, la belleza y el arte, la creatividad y la experiencia estética. Estos conceptos y clases tan generales presentan una varie-

dad enorme y, por tanto, un contenido que es difícil captar. No obstante, les damos forma e intentamos captar su contenido y cuando nos damos cuenta de que lo hemos hecho mal, lo intentamos de nuevo.

No es tarea más fácil, incluso es más difícil, elaborar *teorías* para estas enormes clases. La finalidad de las teorías no es necesariamente la misma que la de las clases, los conceptos y sus definiciones: no preparan para pensar, no crean marcos y esquemas para pensar; no constituyen su fundamento, el punto de partida ni el comienzo. Al contrario, es el punto final, si no el definitivo, al menos la integración temporal de nuestros pensamientos, de nuestro conocimiento.

Construimos teorías porque son necesarias. Pero es difícil hacerlo en el caso de las grandes clases que abarcan una infinitud de objetos diversos, y que sólo se parcen parcialmente. Las creamos, pero más tarde o más temprano nos demuestran que son inadecuadas porque surgen objetos que no habían existido antes, o que habíamos pasado por alto. Entonces, construimos teorías nuevas que nos parecen mejores, que nos describen e integran mejor los objetos que nos son familiares. Hasta que aparecen otras nuevas experiencias que nos hagan ampliar o cambiar nuestras teorías: entonces intentaremos crear otra nueva teoría. Y así, de teoría en teoría, transcurre la historia del conocimiento de la belleza y del arte, de la forma y de la creatividad: no es nada diferente del modo como conocemos la naturaleza, al hombre y a la sociedad.

Es difícil examinar todos los objetos relativos a unas clases tan gigantescas como son el arte y la belleza —ésa es la razón de que las teorías sean a menudo verdad sólo en cuanto son parte de una clase. No obstante, son verdaderas para la parte que fueron construidas. Su verdad se salva si un campo se limita, o si se da una definición alternativa al concepto más general. El historiador sabe que las teorías generales sobre la belleza y el arte que han fracasado, han demostrado, a pesar de todo, ser útiles para un campo más limitado, para ciertos departamentos del arte, para ciertas formas de belleza.

En lo que se refiere a una formulación general y absoluta fueron errores, pero, aún así, explican ciertas formas de belleza y arte, y en este sentido son útiles.

D. A pesar de la mutabilidad de las teorías y de los conceptos estéticos, su historia presenta no obstante algunos «temas constantes», perennes o recurrentes continuamente. Algunos se han mantenido sin cambios durante siglos, pero otros han sufrido frecuentes transformaciones parciales y una evolución. El historiador podrá precisar fácilmente los momentos en los que esos temas han sido objeto de una reflexión estética. Merece la pena enumerar los más importantes y perdurables y agradecer a quienes los originaron o

mejor los expresaron, denominándolos con los nombres de esas personas. Algunos de estos temas son comunes tanto a la teoría del arte como a la de la belleza, mientras que otros pertenecen sólo a la teoría del arte; aquí los nombraremos juntos.

La historia de las reflexiones estéticas europeas comienza pronto con el tema pitagórico: así, partiendo de sus creadores, la denominaremos aquí como la opinión que determina la belleza por la medida, el número, la armonía, o como la *simetría* y *commensurabilidad*, tal y como fue denominada en un principio. Desde el principio estuvo acompañada del tema órfico, la convicción de que el arte ejerce una influencia sobre quien lo comparte, purificándole, de hecho, espiritualmente. Este tema fue aceptado desde un principio sólo por ciertos grupos de filósofos griegos, y, posteriormente, volvió sólo en ciertos momentos de la historia; el tema pitagórico, en cambio, siguió siendo patrimonio del pensamiento europeo durante más de dos mil años.

Un poco después, en el período clásico griego, fueron surgiendo otros temas estéticos uno tras otro, y éstos han sobrevivido a las épocas. No todos ellos han estado de acuerdo entre sí: por ejemplo, el tema sofista, referente a la relatividad y subjetividad de la belleza, contradecía el tema platónico de una idea eterna de belleza. Sin embargo, ambos han perdurado, aunque encontrasen partidarios en diferentes círculos.

De este período clásico parte el tema de Heráclito sobre la armonía de los opuestos. También lo hace el tema de Sócrates sobre la idealización de la realidad en el arte; el tema de Aristóteles sobre la imitación de la realidad a través del arte. El tema de los estoicos interpretó la belleza de las cosas por su adaptación al fin.

En este período de iniciativa mental plena, surgieron también temas de carácter negativo: el tema de los cirenaicos sobre la inutilidad de la belleza y del arte; el tema sofista sobre la subjetividad de la belleza y la relatividad del arte; el tema de Gorgias, o el ilusionismo —la creencia de que el origen de la acción de la belleza y del arte es la ilusión; el tema epicúreo sobre la subordinación de la belleza y el arte a las necesidades vitales; el tema escéptico o la tesis sobre la imposibilidad de formar una teoría general de la belleza y el arte. Los temas negativos en estética se originaron muy pronto y no han perdurado más que los positivos.

Otros temas estéticos antiguos surgieron en el período helenístico: el tema de Posidonio, o la distinción entre forma y contenido en arte; el tema de Calístrato sobre la inspiración como base del arte; el tema de Filóstrato sobre la imaginación como otra base del arte; el tema de Vitruvio sobre la euritmia, esto es, la convicción con respecto que la naturaleza del arte es mitad-objetiva y mitad-subjetiva; el tema de Dío en cuanto a la dualidad de la poesía y de las artes

visuales (un tema eterno en Grecia, pero que Díos desarrolló y justificó); el *tema de Cicerón*, o el tratamiento pluralista del arte —el tratamiento del arte como fenómeno multiforme y multipotencial; el *tema retórico* o la diferenciación entre las variedades y los niveles del arte; y en los últimos años del mundo antiguo apareció el *tema de Plotino*— la creencia de que la belleza es una cualidad simple y no la disposición y proporción de las partes.

La época cristiana incorporó el *tema de Basilio el Grande* que interpretó la belleza como la relación entre sujeto y objeto. Asimismo, el *tema de Pseudo-Dionisio* o la definición de la belleza como luz. Y el *tema de Agustín*, que concebía la belleza como orden. La Edad Media presencia el comienzo del *tema de Erígena* sobre la actitud desinteresada indispensable para apreciar la belleza. También el *tema de Bernardo de Clairvaux* con su tesis sobre la superioridad de la belleza interior. El *tema de Hugo de San Victor*, o la estructura jerárquica de la belleza y el arte. El *tema de Alberto Magno*, o la derivación de la belleza de las cosas a partir de su forma conceptual. El *tema de Santo Tomás de Aquino* fue la oposición entre la experiencia estética y la percepción ordinaria y las funciones condicionadas biológicamente. Por último, el *tema de Dante*, el de las «cimas gemelas del Parnaso», fue la oposición entre el arte de la mente y el arte de la inspiración.

El Renacimiento comenzó con el *tema de Petrarca* —la interpretación del arte como «ficción encantadora». El *tema humanista* derivó el arte del *furor poëticus*. El *tema de Nicolás de Cusa* acentuó la función activa del artista en la producción de cualquier obra artística. El *tema de Alberti* era parecido a este último, y se dirigió hacia el *diseño* en primer plano: el diseño, la intención del artista. El *tema de Rafael* trató la dependencia de la obra de arte con una idea de la mente del artista. El *tema de Leonardo* —la total subordinación del arte a la naturaleza. El *tema de Miguel Angel* —el factor intelectual en la producción de obras de arte (*si dipinge col cervello*: «se pinta con el cerebro»). El *tema de Vasari* —la diferenciación de las diversas «maneras» en arte. El *tema de Baltasar Castiglione* —la gracia casual (*sprezzatura*) como fuente de belleza. El *tema de Durero* fue que reconocemos la belleza, pero no conocemos su esencia (*was aber die Schönheit sei, weiss ich nicht*). El *tema de Patrizi* es el tema de lo maravilloso (*maraviglia*) en arte. El *tema de Zuccaro* es el *diseño interno* como base del arte. El *tema de Sarbiewski* fue que el artista es creador de un modo parecido a Dios (*instar Dei*). De un estilo completamente diferente fue el *tema de Cardano* de la sutilidad como categoría artística. Aún más diferente fue el *tema de Malherbe* sobre la inutilidad total del arte. En la transición entre el Renacimiento y el barroco comienzan a resurgir (y en algunos casos, a intensificarse) otros temas primitivos. El *tema de*

Malherbe fue, después de todo, una vuelta al tema de los eíneos. El *tema de Giordano Bruno* fue una radicalización del pluralismo estético. El *tema cartesiano* en estética fue un revival del subjetivismo. El *tema de Baltasar Gracián* fue una propaganda extrema en favor de la sutileza. El *tema de Gravina* fue, básicamente, una vuelta al tema órfico. Posteriormente, el *tema de Hume* fue un revival de las tesis sofistas con respecto a la mutabilidad de la belleza; y el *tema de Lessing* fue un revival, un profundizar y propagar el tema de Díos en lo que respecta a las diferencias entre poesía y artes visuales.

De la época del barroco: el *tema de Poussin* de la visión «probable»; el *tema de Racine* sobre la probabilidad como virtud máxima del arte imitativo; el *tema de Boileau* sobre la aplicación de reglas como la condición más general del buen arte; el *tema de Tesauro* o la identificación de la esencia del arte con la metáfora.

Del siglo XVIII tenemos el *tema de Vico* sobre la verdad poética específica. También el *tema de Dubos*, justificando el arte como medio para ocupar el pensamiento y matar el tiempo. El nombre del *tema de Addison* podría aplicarse a la diferenciación de las categorías estéticas, y el *tema de Burke*, a la conjunción de belleza y sublimidad (aunque tuvo un precursor no sólo en Pseudo-Longino sino también en Boileau). El nombre de Kant lo podemos asociar a muchos *temas*, pero si lo más importante es hacer hincapié en ellos, entonces el término del *tema de Kant* debe aplicarse a la convicción de que los juicios estéticos son siempre individuales.

Interpretar la vida estética como contemplación puede denominarse de un modo adecuado como el *tema de Schopenhauer*. El *tema de Hegel* designa propiamente la dialéctica de la belleza. El *tema de Chernyshevsky* es el reconocimiento de la peculiar belleza de la realidad. Y el *tema de Marx* más importante es el condicionamiento social del arte.

En la época contemporánea, el *tema específico de Croce* es el tratamiento de la estética como lingüística. El *tema de Riegl* incorpora en la historiografía el concepto de «voluntad artística» (*Kunstwillen*). El *tema de Lipps* es la teoría de la empatía. El tema de la experiencia estética como choque, típico de nuestra época, podría denominarse como el *tema de Valéry*, y la apertura de las fronteras artísticas, el *tema de Apollinaire*. El tema de la eliminación del arte ornamental es el *tema de Loos*; y el *tema de Le Corbusier* es el tema de la forma funcional aplicada especialmente a la existencia social.

Hay al menos tres temas que pueden asociarse a nombres de polacos: además del tema de Sarbiewski, el de la creatividad, existen dos que son más modernos: la forma pura como el único sentido del arte es el *tema de Witkiewicz* (Stanislaw Ignacy Witkiewicz, 1885-1939), y la estética fundamentada sobre el concepto de la disposición cohesiva de los elementos es el *tema de Zórawski*.

Si alguien se atreve a decir que enumerar los temas estéticos, aunque sólo sea emparejarlos con los nombres de personas individuales, es un pasatiempo banal, *παίγνιον* (como lo denominó Platón), dejémosle que piense en la validez nemotécnica del ejercicio y en el hecho de que, aunque la mayoría de los conceptos y teorías estéticas son un esfuerzo colectivo, han existido anteriormente personas que los han formado y de un modo más perfecto que otras. Este compendio de temas estéticos ha sido trazado para recordar que existe un gran número de ellos y el proceso gradual de su formación. Quizá anime a realizar compendios de conceptos, ideas y teorías estéticas mejores, más completos y más sistemáticos.

Bibliografía

Compilada a partir de las notas del autor
por Janusz Krajewski,
y traducida y actualizada en castellano
por Francisco Rodríguez Martín

I. OBRAS DE REFERENCIA GENERAL

- CARRITT, E. F., (ed.), *Philosophies of Beauty, From Socrates to Robert Bridges*, Oxford, 1962, 1.^a ed., 1947.
- Encyclopaedia Britannica*, W. Benton Publ., Chicago, 1956.
- GILMORE HOLT, E. (ed.), *The Literary Sources of Art History*, Princeton, 1947; nueva ed., *A Documentary History of Art*, Garden City, 2 vols., 1957-1958.
- Grande Antología Filosófica*, ed. V. A. Padovani y A. M. Moschetti, 21 vols., 1954-1971 (*Il pensiero classico*, vols. 1-2; *Il pensiero cristiano*, vols. 3-5; *Il pensiero della Rinascenza e della Riforma*, vols. 6-11).
- ILG, A., *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Viena, desde 1871.
- LALANDE, A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 9.^a ed., París, Presses Universitaires de France, 1962.
- MARINO, A., *Dictionar de idei literare*, vol. 1, Bucarest, 1973.
- OVSIANIKOV, M. F. (ed.), *Istoriya estetiki: pamiatniki mirovoy esteticheskoy mysli*, 4 vols., Moscú, 1962-1968.
- PLEBE, A., *Estética*, en *Storia Antologica dei Problemi Filosofici*, Florencia, 1965.
- WIENER, P. P., (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*, 4 vols. + index, Nueva York, 1973.
- ALLEN, W. D., *Philosophies of Music History*, 1939, 2.^a ed., 1962.
- Art and Society: Collection of Articles* (trad. de *Iskusstvo i Obshchestvo*), Moscú, 1968.
- BAEUMLER, A., *Ästhetik*, en *Handbuch der Philosophie*, I, Munich, 1934.
- BAYER, R., *Histoire de l'esthétique*, Armand Colin, París, 1961. Trad. cast. de J. Reuter, F. C. E., México, 1965.
- BEARDSLEY, M. C., *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, Mac Millan, Nueva York, 1966.
- BOSANQUET, B., *A History of Aesthetics*, Londres, 1892; nueva ed., Nueva York, 1957. (Vers. esp.: *Historia de la Estética*, ed. Nova, Buenos Aires, 1961.)
- CHAMBERS, F. P., *Cycles of Taste*, Harvard Univ. Press. Cambridge Mass., 1928; *A History of Taste: an Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, Nueva York, 1932.
- CHARPIER, J., y P. Seghers, *L'art poétique*, París, 1956.
- DRESDNER, A., *Die Entstehung der Kunstkritik*, I, 1915; nueva ed., Munich, 1968.
- GILBERT, K. E., y H. Kuhn, *A History of Aesthetics*, 1939, 6.^a ed., Bloomington, 1954. (Vers. esp.: *Historia de la Estética*, Ed. Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1948.)