



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Secretaría de Posgrado

Del arte a la experiencia estética

Interpretación y efectos cognitivos en la función estética

Esteban Guio Aguilar
(UNMdP)

Tesis para optar por el grado de Doctor en Filosofía

Director: Dr. José María Gil (UNMdP-CONICET)
Co-director: Dr. Alberto Moretti (UNLP-UBA-CONICET)

Mar del Plata, 7 de julio de 2015

El presente trabajo ha sido realizado en el marco de una Beca de Postgrado Tipo II otorgada por CONICET y una beca de investigación categoría Formación Superior otorgada por la UNMdP

RESUMEN

El objetivo general de la presente tesis es el de contribuir al esclarecimiento de los procesos interpretativos que se dan frente al símbolo que opera estéticamente y, así, comprender en qué consiste el funcionamiento estético. Conjuntamente, es también la intención intensificar una línea de investigación en torno a los efectos cognitivos que este particular tipo de interpretación, constituyente de la función estética, promueve en los individuos. Esta tarea será justificada a partir de comprender que, en la actualidad, no hay forma de producir una acabada definición del arte sin tener en cuenta su peculiar funcionamiento. Este inconveniente se hace evidente con la aparición de objetos físicamente idénticos que presentan relaciones ontológicas completamente opuestas entre sí dependiendo la situación de aparición; cuestión representada con el célebre argumento de los homólogos indiscernibles producido por Arthur Danto. En consecuencia, dado que cualquier artefacto tiene la posibilidad de transformarse en una obra de arte con total independencia de su morfología perceptible, y teniendo en cuenta nociones extraídas de la perspectiva funcionalista de Nelson Goodman, se promoverá trasladarse desde los estudios que buscan una definición del arte hacia las investigaciones interesadas en describir su funcionamiento. Por otro lado, se defenderá la idea de que los cambios radicales producidos en el arte contemporáneo se dan como consecuencia de su transformación en una actividad autónoma escindida de funciones prácticas a cumplir. Esta tesis será apoyada con un análisis histórico-crítico de la evolución del mensaje estético y las funciones extra-artísticas asignadas al arte, desde la antigüedad clásica hasta el presente. Finalmente, todos los conceptos desarrollados serán reelaborados a partir de la idea de Dewey en torno a la experiencia estética, lo que finalmente derivará en un intento por aproximarse a la explicación de los efectos cognitivos que promueve dicha experiencia. Todo el planteo que aquí se presenta supone, tanto para el arte como para el símbolo estético en general, cierta propiedad representacional. Esto genera, necesariamente, que los vínculos de lo peculiarmente estético con la cognición y el conocimiento se muestren ineludibles para todo el desarrollo aquí propuesto.

PALABRAS CLAVE:

arte – definición – experiencia estética – interpretación – función – cognición

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
PARTE I. UNA HISTORIA DEL ARTE COMO MENSAJE ESTÉTICO	14
1. Grecia: de la conservación de creencias al placer estético.....	17
1.1. Arte y <i>paideia</i> . Platón y el combate contra la poesía mimética.....	17
1.1.1. La tradición oral poética-mimética.....	19
1.1.2. El nacimiento de la poesía.....	21
1.1.3. <i>Mimesis</i> como copia y <i>mimesis</i> como identificación.....	24
1.1.4. Los criterios externos para el nuevo discurso.....	28
1.1.5. Transformación en la configuración interna del discurso.....	31
1.1.6. El mito como instrumento persuasivo.....	35
1.1.7. Consideraciones finales.....	39
1.2. Arte y placer estético. La representación mimética en Aristóteles.....	40
1.2.1. Las perspectivas clásicas en torno al <i>telos</i> del drama trágico.....	42
1.2.2. <i>Kátharsis</i> como clarificación intelectual.....	44
1.2.3. Objeciones a la teoría de la “clarificación intelectual”.....	46
1.2.4. La perspectiva anti-cognitivista.....	55
1.2.5. El placer como sustrato común a toda representación mimética.....	59
2. La Edad Media: el arte como alfabeto simbólico de la doctrina cristiana.....	64
2.1. La herencia antigua.....	64
2.2. El pensamiento simbólico-alegórico del sujeto medieval.....	68
2.3. El arte como herramienta pedagógica.....	72
2.4. El lento tránsito hacia la modernidad.....	74
3. Modernidad: el giro subjetivista.....	78
3.1. La autonomía del juicio estético en Kant y su validez intersubjetiva.....	78
3.2. Hegel: arte como verdad y fin del arte.....	84
3.3. Romanticismo: primer antecedente de <i>obra abierta</i>	87
4. El siglo XX.....	92
4.1. “Deshumanización del arte”: hermetismo en el mensaje estético.....	92

11.2. El modelo ostensivo-inferencial. Implicaturas débiles y efectos poéticos...	169
11.3. La teoría de redes relacionales.....	178
12. Hacia una teoría de la interpretación del objeto estético.....	193
12.1. La perspectiva conexionista.....	193
12.2. Unidades mínimas de información y simultaneidad de activación.....	195
12.3. La interpretación según el grado de codificación.....	202
12.4. La interpretación del objeto estético (o la interpretación –estética- del objeto).....	209
PARTE IV. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.....	213
13. John Dewey: El reencuentro de la estética con la filosofía del arte.....	214
13.1. Experiencia estética en John Dewey.....	214
13.2. Emoción y conformación del significado de la experiencia.....	218
14. La función estética.....	222
14.1. La obra de arte como objeto susceptible de experimentación estética.....	222
14.2. Los efectos cognitivos de la experiencia estética.....	227
CONCLUSIÓN.....	234
ANEXO. OBJECIONES A LA NEUROESTÉTICA COMO NUEVA	
“CIENCIA” DEL ARTE.....	241
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	252

INTRODUCCIÓN

—Est libro no corre en línea recta desde su comienzo a su final. Se dedica a cazar, y en esa caza a veces bate el mismo mapache en árboles diferentes, otros a distintos mapaches en el mismo árbol, o incluso aquello que al final se descubre que no es ni mapache ni árbol. A veces, hace renunciios, y se aleja a trochar por otras sendas. Suele beber agua siempre de los mismos arroyos, y tropieza en algún terreno difícil de caminar. Y no lleva cuenta de la caza ganada sino de aquello que se ha aprendido al explorar ese territorio”

Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*

Luego de un breve desarrollo a partir de asistir a su fundación formal, con A. G. Baumgarten, y desde que a inicios del siglo XIX Hegel prescribiera terminantemente su objeto de estudio, la teoría estética ha priorizado las investigaciones sobre el arte en detrimento de cualquier otra cuestión relacionada. En efecto, y aun cuando el término estética fuera acuñado originalmente como una ciencia de la sensación para describir un tipo de conocimiento aprehendido a través de los sentidos, el arte como objeto –y no la *aisthesis* como habilidad cognitiva– fue aquello que interesaría a la mayoría de los filósofos y teóricos del arte del siglo XX.

Muchas pueden haber sido las causas de esta preferencia, empezando por la gran influencia ejercida por el propio Hegel. Pero, probablemente, la razón principal de esta elección tiene que haberse producido por el total estado de confusión sobre el arte que ha existido desde hace más de un siglo, cuando las meras cosas se transformaron en arte, o cuando el arte se transformó en meras cosas. Después de todo, además de estipular que la estética debía ocuparse del arte, Hegel anunció su fin.

En rigor, entender que el arte se transformó en meras cosa en vez de aceptar que las meras cosas se erigieron en arte, no es exactamente lo mismo. Es cierto que, indefectiblemente, si algunas cosas del universo cotidiano comenzaron a ser llamadas obras de arte, debería aceptarse que se han transformado en ello. Sin embargo, si se piensa en el tipo de metamorfosis que sufrió el arte respecto a su fisonomía y a su función, es más entendible concebir que el arte se ha corrido al universo semántico de las cosas antes que las cosas hayan realizado el camino inverso.

Sea como fuere, estas cuestiones desembocarían en lo que hoy se conoce como la crisis del concepto de arte y los problemas en torno a su definición. Con anterioridad al surgimiento de las vanguardias históricas, y previo a esta radical transformación que la escena artística contemporánea evidenciaría, la distinción entre las obras de arte y el resto de las cosas parecía clara y no revestía mayor complejidad. Sin que la definición de arte fuera objeto de especial tratamiento, las teorizaciones al respecto, iniciadas en la antigüedad clásica, abordaban otras cuestiones asociadas, como la de función, valor y creación artística.

El elemento fundamental que promovió las reflexiones en torno a la definición del arte fue el cambio en la apariencia física fácilmente detectable en las manifestaciones artísticas contemporáneas. La clasificación moderna que distinguía, por ejemplo, entre pintura, escultura, arquitectura, música, teatro, etc., quedaría

completamente obsoleta ante fenómenos de lo más diversos e innovadores, que incluían y mezclaban elementos de todas estas disciplinas y muchas otras. En este sentido, y dentro de lo que podría ser considerado las artes visuales (categoría también en crisis), el siglo XX ha visto nacer obras que van desde una pala de nieve¹ hasta un tiburón muerto y conservado en formol dentro de una pecera gigante², pasando por heces de artista envasadas en latas³ y transformaciones faciales mediante intervenciones quirúrgicas televisadas⁴. Este tipo de manifestaciones, aunque en poco se parezcan al *David* de Miguel Ángel o *Las Meninas* de Velázquez, también son señaladas como obras de arte. Todas ellas son creadas por artistas, se exhiben al público en museos y galerías para ser contempladas, y son igualmente objeto de estudio para críticos y teóricos del arte.

Una de las primeras preguntas que surge con respecto a esta cuestión es la vinculada a la causa de tamaña transformación. ¿Qué es aquello que generó este cambio radical en la creación de obras de arte? ¿Cómo pudo ser posible que el arte, durante siglos reconocible a partir de la semejanza física entre los elementos de su universo, produjera objetos tan disímiles en solo algunas décadas? En efecto, parece plausible pensar que si los artistas se permitieron crear este nuevo tipo de obras deben haberse visto impulsados por alguna razón.

Si se comparan las producciones artísticas producidas hasta entrada la modernidad con las obras de arte contemporáneas a las que se hace referencia, es posible vislumbrar que, además de las claras diferencias físicas de los objetos, existe un cambio respecto a su función. Desde que el arte es considerado como tal, con las primeras manifestaciones prehistóricas, la actividad había estado vinculada siempre a tareas extra-artísticas, destacándose la de transmitir y conservar información. Esta función fue completamente relevante cuando no existía otra posibilidad más que la oralidad para su transmisión, y la memoria para su conservación. Elementos que hoy podrían ser considerados estéticos, como el ritmo, la armonía y la utilización de metáforas visuales, estaban al servicio de la optimización de los recursos cognitivos en relación a la incorporación y fijación de creencias en los individuos. De esta manera, el

¹ Marcel Duchamp, *En avance del brazo roto*, 1915.

² Damien Hirst, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo*, 1991.

³ Piero Manzoni, *Mierda de artista*, 1961.

⁴ Orlan, *La reencarnación de Saint Orlan*, 1990.

arte se transformaba en el vehículo de información por excelencia, definiendo así una función de tipo referencial.

En contraposición a esto, el arte contemporáneo no parece poseer ninguna función extra-artística definida. Desde el surgimiento y la consolidación de nuevas tecnologías para la transformación de información, el arte se vio despojado de esta tarea y nunca pareció poder adecuarse a una nueva función. Esta idea, contenida en el concepto de autonomía del arte, transformaría la actividad en algo no vinculante, es decir, sin tareas extra-artísticas asociadas, dando lugar al fenómeno conocido como arte por el arte.

La tesis presentada aquí supone que existe una íntima relación entre el concepto de autonomía del arte y el problema de su definición. Las obras de arte cambian su estructura física y, en consecuencia, problematizan la posibilidad de ser definidas como tales, debido a que el artista no debe constreñir la obra a ninguna función específica. En tanto el arte no se asocie a ningún fin práctico específico, la obra puede ser concebida sin ningún tipo de límites formales.

De modo que, si cualquier objeto, con independencia de su estructura física, tiene la posibilidad de convertirse en una obra de arte y, además, no es posible adjudicarle ninguna función definida, ¿cómo sería posible definir el arte en tanto tal? En efecto, una definición puede ser concebida a partir de especificar las condiciones de necesidad y suficiencia que deben poseer los objetos, y/o describiendo la función específica que deben cumplir. Un cuchillo puede ser definido como un artefacto de no más de 30 cm., compuesto por una parte metálica afilada y un mango que puede ser de diversos materiales y/o, un instrumento que sirve para cortar sin mucha precisión. Pero este tipo de definiciones no parece ajustarse a los requisitos de las nuevas obras de arte.

En este intento de resolver el problema que supone la indistinción física entre meras cosas y obras de arte, los tratamientos en torno al problema de la definición del arte han sido profusos y variados. En general, pueden distinguirse dos estrategias, algunas veces combinadas, que permitirían identificar algo en tanto arte más allá de su forma perceptible. La primera se organiza a partir del concepto de contexto o situación, definiendo el arte en relación al lugar que ocupa en un tiempo determinado. La segunda trata de identificar la función genuinamente artística, y así identificar la obra a partir de lo que hace o produce en aquel que la contempla, destacando el funcionamiento de la obra como símbolo estético. Sin embargo, aunque, en general, tales estrategias tienen

consecuencias explicativas interesantes suelen finalmente fracasar, o bien por no poder dar cuenta de la totalidad de elementos constitutivos del universo artístico, o bien por incluir artefactos que no lo son.

Pero en el intento, en apariencia frustrado, por obtener una definición acabada del arte, algunas teorías que hacen hincapié en la dimensión semántica del arte proveen claves conceptuales para comprender los mecanismos de interpretación que se producen ante el símbolo estético. En efecto, más allá del problema de la definición, autores como Arthur Danto y Nelson Goodman entienden, de modo muy general, que algo puede llegar a convertirse en arte siempre que su funcionamiento simbólico se manifieste de una manera peculiar. Según Danto, los mecanismos en la interpretación artística son de naturaleza metafórica e impiden la obtención de una paráfrasis única, siendo en definitiva intraducibles. En la misma línea, Goodman describe para el símbolo que opera estéticamente ciertos síntomas que *tienden* a producirse y que, en definitiva, generan una referencia múltiple y compleja. Sin embargo, ninguno de ellos logra describir adecuadamente estos procesos interpretativos y, por tanto, explicar cómo se produce la atribución de significado para aquellos objetos que funcionan estéticamente.

De modo que si el objetivo es dar cuenta del funcionamiento del símbolo estético, debe ser posible lograr una adecuada explicación de cómo se produce los procesos de interpretación frente a tales fenómenos de naturaleza metafórica que promueven una referencia múltiple y compleja. A diferencia de la significación estándar que compone un sentido medianamente unívoco, las características de indeterminación y ambigüedad que promueve la naturaleza metafórica complican enormemente la tarea. Perspectivas lingüísticas que analizan los procesos comunicativos en general en función de la noción de código o apelando a mecanismos inferenciales, producen serias inconsistencias cuando intentan dar cuenta de este fenómeno. Sin embargo, desde una perspectiva conexionista es posible describir la producción de significados para el símbolo estético a través de un mecanismo de asignación de sentidos no regulado.

Este tipo de operación, que compone el significado vinculando los rasgos inherentes del estímulo perceptivo con la información contenida sin arreglo a una convención interpretativa, puede ser realizada sobre cualquier tipo de objeto. Vale decir, cualquier clase de objeto puede operar como símbolo estético en la medida que sea interpretado según estos procesos. En definitiva, este particular mecanismo cognitivo

producido sobre los objetos y a partir del material informativo del intérprete será aquello que defina una experiencia estética.

De esta manera, el desarrollo propuesto, exhibido hasta aquí brevemente y de modo muy general, tiene como objetivo trasladarse desde el arte hacia la experiencia estética. Cómo podrá advertirse, todo el planteo aquí presentado descansa en las propiedades representacionales, tanto del arte como del símbolo estético. Esto genera, necesariamente, que la investigación del vínculo de lo estético con la cognición en general y con la posibilidad de vehicular conocimiento en particular se muestre ineludible. En este sentido, toda la tesis estará atravesada por esta problemática, lo que finalmente derivará en un intento por aproximarse a la explicación de los efectos cognitivos que promueve la experiencia estética.

El trabajo se estructura a partir de cuatro grandes partes divididas a su vez en capítulos y secciones. La primera parte contiene una lectura histórica del arte desde el análisis del mensaje estético y su función. Como ya se ha hecho mención, se podrá observar que, hasta el siglo XIX y principalmente el XX, el arte conformó una institución asociada a diferentes tareas a cumplir, destacándose la de transmitir los distintos sistemas de creencias. Se hará especial hincapié en el estudio que tanto Platón como Aristóteles hicieron del arte en su tiempo. En tanto la antigüedad griega registró el paso de la oralidad a la escritura como medio efectivo de transmitir y conservar la información, un especial análisis de esta época podrá resultar muy esclarecedor. La tesis general de este bloque establece que la crisis del concepto de arte se funda en la transformación del fenómeno artístico en un campo autónomo. En consecuencia, la necesidad del tratamiento teórico de su definición es un problema que surge a partir de la consagración del arte como disciplina no vinculante, es decir liberada de los antiguos compromisos a los que fuera afectada.

La segunda parte describe y analiza en qué consiste la crisis del arte y el problema de su definición, con un recorrido por algunas de las principales tesis que pretendieron solucionar la cuestión. La escena artística contemporánea ha evidenciado que no resulta posible extraer algún tipo de propiedad esencial al objeto que le otorgue el estatus de obra de arte. En este sentido, se hará un especial hincapié en las perspectivas funcionalista que recorren la mayoría de las teorías abordadas, señalando su origen en la estética semiológica de J. Mukarovský. Se criticará, en estas perspectivas funcionalistas, la falta de una adecuada explicación de la función estética

y/o artística, y la necesidad de su esclarecimiento. Se señalarán los principales problemas que posee la teoría institucional de G. Dickie y lo insatisfactorio de las soluciones de este tipo. Finalmente, la tesis general a la que se brindará apoyo sostiene, en línea con N. Goodman, que la obra de arte tiende a funcionar como símbolo estético, aunque esto no constituye una condición suficiente para su definición. Se señalará un cambio de dirección respecto al problema para interesarse más en lo que la obra puede hacer como símbolo estético antes que en aquello que la obra es. Asimismo, se dará cuenta de la íntima relación entre la constitución del significado metafórico y el del arte. Finalmente, se fundamentará la necesidad de una teoría de la interpretación del símbolo estético que contribuya positivamente al problema de su funcionamiento.

La tercera parte aborda el problema de la interpretación de la obra de arte y el símbolo estético, y la configuración de sus significados. El objetivo principal es contribuir a una teoría de la interpretación del símbolo estético. Se realizará el análisis de la metáfora y el arte como vehículo de conocimiento, desde las perspectivas de P. Ricoeur y D. Davidson, para luego analizar brevemente los argumentos esgrimidos por el cognitivismo estético contemporáneo. Se argumentará que toda posibilidad de vehicular algún tipo de información requiere de una mediana estabilidad referencial, no aparentando ser posible para fenómenos de naturaleza metafórica. Luego se analizará la función comunicativa del arte desde perspectivas lingüísticas. Se señalarán los inconvenientes de las explicaciones provenientes del tradicional modelo del código y del modelo ostensivo-inferencial, en referencia al significado del arte. También se analizará la teoría de redes relacionales para extraer un concepto más amplio en relación a la "transmisión" de información. A continuación, se intentará dar cuenta del proceso de interpretación de la obra de arte y la constitución de su significado, desde una perspectiva conexionista. Con ello se intentará comprender cómo la interpretación de una obra de arte puede incidir en el sistema cognitivo del individuo sin necesidad de vehicular información estable. Finalmente, y luego de un análisis del concepto de intención en la interpretación artística, se presentará una explicación del proceso de interpretación de la obra de arte y su funcionamiento simbólico a partir de los argumentos extraídos a lo largo del estudio. La tesis general de este bloque se puede dividir en tres tesis particulares: (i) La obra de arte contemporánea y el símbolo que opera estéticamente no constituye un buen candidato para vehicular información dado la inestabilidad de su referencia; (ii) la configuración del significado del símbolo

estético consiste en un proceso de interpretación no regulada que combina libremente rasgos inherentes al estímulo físico con material de la experiencia del intérprete, no existiendo la posibilidad de significados correctos o incorrectos; (iii) la interpretación del símbolo que opera estéticamente es esencialmente distinta a la significación del lenguaje ordinario y debe vincularse a procesos de asignación de nuevos sentidos.

Por último, la cuarta parte constituye una reflexión en torno a la experiencia estética y la posibilidad de unificar la estética con la filosofía del arte. Para tal tarea se propondrá resignificar el proyecto deweyniano, partiendo del análisis de la experiencia en su forma más elemental y recuperando el concepto de placer asociado a la cualidad estética. En tal sentido, se podrá dar cuenta de cómo las diversas relaciones captadas en una experiencia estética alcanzan su unidad mediante la emoción, configurando así su significado. Se sugerirá que el proceso de significación del símbolo estético es estructuralmente el mismo que el de la experiencia estética. Tal proceso involucra una solución a una demanda de sentido para algo que no posee significado o éste no resulta satisfactorio, a partir de un movimiento intencional y consciente del intérprete. Desde esta perspectiva se podrá contribuir, también, a determinar cuál es la incidencia de los efectos de la experiencia estética en el sistema cognitivo de un individuo. Finalmente, podrá dilucidarse en qué consiste la función estética.

El trabajo termina con un apartado final donde se revisarán las cuestiones más importantes desarrolladas a lo largo del texto, señalando las tesis defendidas y las conclusiones alcanzadas.

Por último, se incluye un anexo donde se objeta la posibilidad de que aquellos problemas típicamente filosóficos derivados de la estética sean susceptibles de un tratamiento científico derivado de las neurociencias.

PARTE I

UNA HISTORIA DEL ARTE COMO MENSAJE ESTÉTICO

Aunque los objetos artísticos pueden investigarse fructíferamente al margen de la historia, las teorías estéticas están claramente marcadas por la época en que aparecieron, como se comprueba en la mayoría de los casos mediante un sencillo examen *a posteriori*. Si las teorías estéticas son históricas, una teoría crítica de los objetos artísticos que se esfuerce por aclarar su actividad debe asomarse a su propio carácter histórico. Dicho de otra manera: es válido historizar la teoría estética.

Burger, *Teoría de la Vanguardia*

Esta parte de la tesis pretende reconstruir algunos de los aspectos más destacados de la historia del pensamiento occidental en torno al arte. Se mostrará cómo la paulatina pérdida de una función asociada a las manifestaciones artísticas condujo a la crisis del concepto de arte en el siglo XX. Asimismo, podrá evidenciarse cómo algunas ideas en torno a la relación entre arte y conocimiento que se presentarán posteriormente tienen, germinalmente, anclajes en períodos anteriores. Se abordará este fenómeno desde el análisis del mensaje estético y, en relación a ello, se podrá vislumbrar en qué sentido el arte no ha sido siempre una esfera autónoma, tal como suele ser entendido en la actualidad.

La intención será mostrar cómo, a lo largo de la historia, la obra de arte ha presentado diversas características referenciales funcionando como intermediario entre el autor y la comunidad. Tal perspectiva comprende que dentro de las propiedades que el arte presenta siempre aparecen elementos externos a la propia obra. En consecuencia, reconocer que la obra de arte posee una propiedad de tipo simbólica referencial hará significativo el análisis de las condiciones en las que acontece, permitiendo contribuir al esclarecimiento de esta función asociada de carácter comunicativa.

Además, la función simbólica de la obra, en tanto refiera a particularidades externas a ella misma, posiblemente esté atravesada por los fenómenos extra-artísticos de cada contexto que le sea propio. Por consiguiente, lo que se intenta realizar desde un análisis de este tipo es exhibir la configuración del mensaje estético en relación a los sistemas de creencias y las tareas asignadas, de modo de hacer comprensible el lugar que ha ocupado el arte a lo largo del tiempo.

Asimismo, podrá observarse cómo la evolución de la institución artística fue liberando a la obra de arte de aquellas tareas asociadas y consagrando la actividad como un fenómeno autónomo. En efecto, el recorrido histórico permitirá evidenciar cómo una disciplina que primariamente se asoció a necesidades y utilidades específicas, fue perdiendo todo tipo de mandato externo, liberando el vínculo entre el artista y la comunidad receptora. Bajo esta óptica, la evasión de compromisos produjo, para el arte, un déficit de legitimación al transformarse en una actividad autónoma sin ninguna función práctica asociada. Éste elemento fue fundamental para que, sin encargos que gobiernen la actividad, la obra de arte y el mensaje estético modifiquen radicalmente su configuración y, en consecuencia, sus posibilidades interpretativas. Finalmente, quedará de manifiesto la relación entre esta paulatina pérdida de función y el surgimiento del

problema de la definición del arte, tema central de las reflexiones estéticas contemporáneas y que esta tesis aborda especialmente.

1. Grecia: de la conservación de creencias al placer estético

1.1. Arte y *paideia*. Platón y el combate contra la poesía mimética

A lo largo de la historia, el arte se ha utilizado como instrumento para la transmisión de información. Tal perspectiva ha posicionado a la obra como gran candidato para vehicular conocimiento y portar verdad. Desde este punto de vista resulta sencillo imaginar cómo el arte en general, y en particular la poesía, hayan sido la principal herramienta de conservación y transmisión del saber en culturas antiguas, donde el escaso nivel de alfabetización dificultaba otras alternativas. Sin embargo la tradición que confiere al arte contenido cognoscitivo y vínculo con la verdad también penetró profundamente una vez instaurada la cultura de la escritura.

En contraposición a esto, fue Platón el primero en pronunciar una sólida crítica hacia el arte –principalmente hacia la poesía heredera de la tradición oral –homérica” – como portador de verdad. Naturalmente, Platón no desconocía la capacidad comunicativa del arte y la poesía. Pero eso no habilitaba, según él creía, a posicionarlas como el vehículo de conocimiento por excelencia. Por el contrario, Platón comprendió que las características propias del mensaje estético lo transformaban en un elemento fuertemente persuasivo pero completamente alejado de la verdad.

Esto último también plantea cierta problemática al evidenciar una aparente contradicción entre la crítica de Platón y los propios medios del filósofo con los que se expresa y argumenta: ¿cómo es posible que tamaña acusación a los poetas fuera realizada desde un extraordinario manejo de recursos estéticos y/o estilísticos? Por otro lado, en numerosos pasajes de su obra, Platón rescata al mito poético con fines pedagógicos, destacando su fuerte carácter persuasivo y consecuente utilidad para la formación más temprana. Entonces, ¿por qué lleva adelante una batalla contra la tradición oral poético-mimética sustentada principalmente en el mito y, al mismo tiempo, defiende el mito como herramienta educativa?

Giovanni Reale plantea parte de esta problemática (Reale, 2002) contrastando sus tesis con la propuesta de Erick A. Havelock desarrollada en su texto *Prefacio a Platón* (Havelock, 1994). En principio, Reale recupera la idea de Havelock en relación a

la necesidad de analizar la crítica platónica en el contexto específico donde dos tradiciones discursivas se oponían. En efecto, la filosofía platónica tenía lugar en medio de un período de transición que involucraba, entre otras cosas, el cierre del lento proceso por el cual la cultura griega se alfabetizaba. Esto posibilitaría contar con una nueva tecnología para el intercambio de información, lo cual implicaría un paulatino abandono de aquella mentalidad oral y la consolidación de una cultura fundamentada principalmente en la escritura.

Sin embargo, Reale entiende que en Havelock existe un excesivo reduccionismo al englobar dentro de la oralidad poético-mimética, todo tipo de discurso oral posible. La tesis central de *Prefacio a Platón* estipula que la emergencia del pensamiento abstracto y el desarrollo en torno a ello realizado por Platón es la consecuencia directa y necesaria de la aparición de una nueva tecnología de comunicación, vale decir, de la escritura. Pero en virtud de brindar apoyo a esta idea, Havelock desestima por completo la crítica que Platón confiere a la escritura, la defensa de la oralidad para expresar las cosas más importantes, así como también la intención de recuperar el mito para ciertos fines. En este sentido, su perspectiva no permite comprender, entre otras cosas, aquellas aparentes contradicciones previamente planteadas.

La solución de Reale refiere, como punto de partida, a la coexistencia de tres formas diferentes de oralidad a partir del s. V a.C. Junto a la tradicional oralidad poético-mimética, él describe en su estudio el surgimiento de dos nuevos modos discursivos: la oralidad retórica, con la cual Platón también polemizó; y la oralidad dialéctica-socrática, defendida por el ateniense como la mejor forma de transmitir el conocimiento filosófico. Esta perspectiva permitiría vislumbrar por qué Platón, aún cuando criticara duramente todo aquello relacionado a la tradición homérica - emparentada aquí a la oralidad poético-mimética-, seguía proclamando la supremacía de la oralidad por sobre la escritura. Según esta idea, estrictamente su defensa se correspondía a la oralidad-dialéctica⁵.

Sin embargo, este punto de vista no podría explicar por qué el ateniense también produjo abundante material escrito. Tampoco ilumina respecto a la posible contradicción platónica entre la intención de expulsar de la ciudad a los creadores de

⁵ Giovanni Reale se inscribe en la línea originada en la escuela de Tübingen, la cual considera que el verdadero núcleo de la filosofía platónica se encontraba en los textos “esotéricos”, de circulación interna y no dados a publicidad. De modo que lo sustancial de la doctrina provenía de las enseñanzas impartidas en el seno de la Academia de forma oral antes que de sus diálogos.

mitos y la defensa del mito para ciertos fines. Finalmente, no resuelve por qué, a pesar de su disputa con los poetas, su prolífica obra escrita -plagada de recursos estéticos- manifiesta una enorme preocupación por el aspecto estilístico.

Como se intentará exponer, la atención de Platón estaba puesta en un tipo particular de forma discursiva, independientemente del medio seleccionado para su difusión. Acompañando lo sustancial de su doctrina, en Platón opera primordialmente una transformación del discurso en lo que refiere a su estructura lógico-formal. Si bien según algunos pasajes puede presumirse cierta preferencia por la oralidad-dialéctica, también es evidente que utilizó abundantemente la palabra escrita. Por otra parte, mientras criticó duramente al poeta clásico y toda la cultura heredera de la oralidad poética-mimética, se desarrolló con soltura y estilo en el plano estrictamente estético del discurso. Asimismo, también recuperó cierto tipo de mito con pretensiones pedagógicas.

Con independencia de la tecnología utilizada para difundir su doctrina o el modo expresivo con el cual se manifestó, Platón defendió un relato que, ante todo, pudiera responder a operaciones deductivas desde un primer supuesto e implicaciones derivadas, respetando siempre principios lógicos. De modo que lo determinante en la configuración del discurso no residía en si éste era oral o escrito, en modo mítico-poético o en prosa, etc. Aquello que estrictamente no podía suceder era la falta de coherencia interna, fundamento epistemológico necesario para la transmisión de todo el conocimiento, cuando no verdadero, al menos posible.

1.1.1. La tradición oral poética-mimética

La tradición oral se comprende adecuadamente desde la descripción del funcionamiento de la memoria colectiva. Si bien ésta implica la memoria individual, la posibilidad de conservar la información de mejor modo y por más tiempo radica en aumentar el número de individuos que compartan tal información. Este esfuerzo cognitivo requiere de una selección específica en los acontecimientos a recordar. En efecto, la necesaria acumulación de hechos haría imposible memorizar todo lo sucedido desde la fundación de una determinada comunidad. De manera que este tipo de memoria selectiva opera de modo indisoluble con el olvido.

Esto supone, entonces, ciertos parámetros de selección que definan aquellos acontecimientos susceptibles de ser memorizados. Al respecto, es Platón quien parece ofrecer la clave para reconocer qué rasgos distintivos debía poseer un hecho para ser recordado: «Desde antiguo registramos y conservamos en nuestros templos todo aquello que llega a nuestros oídos acerca de lo que pasa entre vosotros, aquí o en cualquier otro lugar, si sucedió algo bello, importante (grande) o con otra peculiaridad (que presenta alguna diferencia)” (Platón, 1992, *Tim.* 23a1-5: 165).

Siguiendo el análisis que Luc Brisson hace de este fragmento (Brisson, 2005: 30), es posible identificar claramente tres criterios que, en principio, requeriría un evento para ser recordado y, en consecuencia, transformarse en objeto de memoria colectiva:

- a. «que presenta alguna diferencia». Con ello se describe la necesidad de que tal suceso posea ciertas particularidades que hagan necesario incorporarlo a la memoria. Refiere, en algún sentido, a que el hecho sea extraordinario. Resulta claro que aquellos acontecimientos ordinarios no requerirían ser recordados especialmente. De modo que parece plausible pensar que, en principio, sean aquellos sucesos poco frecuentes y con características particulares, los susceptibles de convertirse en objeto de memoria.
- b. «bello» y «grande». A lo inusual del hecho extraordinario, se le adicionan dos cualidades valorativas que limitan la totalidad de los acontecimientos distintivos posibles, según los intereses de la colectividad. Esto implica incorporar un criterio de tipo ético-moral: no cualquier suceso que sale de lo habitual merece ser recordado, sino que deberá ser útil a la comunidad en función de su sistema de valores. En este sentido, los hechos a incrementar la memoria colectiva deberán servir como objeto de alabanza o de sanción ejemplificadora.
- c. «aquí o en cualquier otro lugar». No solo los acontecimientos de la propia comunidad son susceptibles de ser recordados. También es posible apropiarse de hechos sobresalientes de otras comunidades si resultan ser significativos para la propia colectividad y concordantes con su escala de valores.

Sin embargo, estas características no parecen ser exclusivas del relato mítico. También la historia se nutre de acontecimientos pasados que bien pueden poseer las

particularidades mencionadas. El mito requiere, además, que los acontecimientos incluidos en su discurso sean parte de un contexto temporal extremadamente pasado. La consecuencia inmediata de algo así se manifiesta en la imposibilidad de verificación a través de algún testimonio directo o indirecto. Esto impide cualquier intento de datación precisa e implica una ignorancia total respecto al acontecimiento relatado. En este sentido, el pasado mítico se desdibuja y permite la adaptación de los acontecimientos míticos a las circunstancias de su ejecución.

De manera que los datos y explicaciones que provee el mito se constituyen en un saber imposible de contrastar con otras fuentes. El mito, entonces, se transforma en un discurso completamente autónomo e independiente de la realidad aún cuando, paradójicamente, sea el encargado de imponer un sistema de valores específico y transmitir todo el cúmulo de creencias de una colectividad.

1.1.2. El nacimiento de la poesía

En su forma más primitiva, la cultura de la oralidad se valió para vehiculizar este tipo de información del “boca en boca” o, más ajustadamente como se designa en otras lenguas, del “boca a oreja”⁶. Esta denominación actual para referirse a la sencilla práctica de transmisión oral se corresponde con los términos *phéme* «palabra», derivado del verbo *phémi* «decir»; y *akoé* «oído», derivado del verbo *akoúo* «oír» (Brisson, *ob. cit.*: 45).

En el mito, *phéme* designa la palabra dicha, la cual es divina y colectiva, configurando con ello el núcleo sustancial del mensaje. Pero tal instancia de ejecución, en la tradición oral, es indisociable de su recepción. De manera que el sentido final del mito emerge de la conjunción de la palabra dicha con su audición, *akoúo*. “En la medida en que un mensaje es sólo objeto de una transmisión oral, la fabricación es tan indisociable de su emisión como la emisión lo es de su recepción” (Ibídem: 55). Desde esta perspectiva, el especial auditorio en el que se produce la emisión también es un factor decisivo en las transformaciones que pudiera sufrir el contenido del mito.

⁶ *Bouche à oreille* en francés, *bocaorella* en catalán o *hearsay* en inglés.

Transformaciones que, por otro lado, son difíciles de evitar dado las características de autonomía ya mencionadas para este tipo de relato.

Si la información suministrada por el mito era imposible de ser contrastada con otras fuentes o testimonios, a la vez que cada auditorio influía desde sus particularidades en el sentido final del mito, entonces parecía imposible esperar que el mensaje contenido no sufriera algún tipo de distorsión a lo largo del tiempo. En este sentido, resultaba indispensable encontrar alguna manera de evitar -al menos disminuir- la degradación del mensaje. Lejos aún de contar con una colectividad mayoritariamente alfabetizada, la tecnología que irrumpe para tal cometido es provista por la poesía.

El poeta, identificado en Platón como *poietés*, no es otra cosa que el encargado de la “fabricación” (*poíesis*) de mitos⁷. En clara analogía al demiurgo, quien fabrica todas las cosas del mundo, el poeta se ocupa de fabricar el mito a partir de la reorganización de los objetos contenidos en la memoria colectiva. Es decir que su materia prima resulta de los acontecimientos recordados -estén ordenados en forma de mito o no- y el artificio con el cual opera proviene de las técnicas poéticas. Con ello, construye un relato a partir de la selección de estos elementos derivados de la tradición oral en función de cierto interés para la colectividad y con el fin de preservarlos. Esto último se convierte, entonces, en su función primordial. A través de la poesía se evoca el recuerdo y se presentan los hechos relevantes del pasado al público en general.

Esta empresa no se reconoce sin ayuda divina. Por el contrario, el poeta aquí es considerado el intérprete y medio por el cual los dioses se manifiestan. Es decir que aquella sociedad entre la palabra dicha -generadora del mito- y los dioses se mantiene, reforzando aún más la independencia de la información mítica. Tal dimensión religiosa se verifica fácilmente en la permanente invocación a las divinidades -las Musas y su madre, la diosa *Mnemósine*- que los poetas antiguos más importantes realizaban al comienzo de sus obras. Esto supondría, en principio, circunscribir tal actividad fuera del dominio de lo racional. Así se explica por qué la fabricación de mitos se manifiesta en Platón como opuesta a la fabricación de discursos argumentativos (Platón, 1988, *Fed.* 61b: 33). En este sentido el poeta se contrapone al filósofo, no solo en relación al contenido del discurso sino también al modo de construirlo y expresarlo.

⁷ El término *poíesis* designa la acción de producir algo, en general a través de cierto instrumento o artificio. En este sentido, también el término suele ser traducido como “creación”. Sin embargo, aquí se sigue la designación utilizada por Brisson de “fabricación”, pues facilita el vínculo con el concepto antiguo de arte entendido como *tecknhé*.

Tanto Reale como Havelock acuerdan en la necesidad de contextualizar la obra de Platón en aquel momento en que estas dos posiciones discursivas antagónicas se disputaban el título de “maestros de verdad”. Ya con anterioridad Jaeger, en su célebre *Paideia*, había sugerido tal necesidad:

La historia de la *paideia*, considerada como la morfología genética de las relaciones entre el hombre y la *polis*, es el fondo filosófico indispensable sobre el que debe proyectarse la comprensión de la obra platónica. [...] Toda la obra escrita de Platón culmina en los dos grandes sistemas educativos que son la *República* y las *Leyes*, y su pensamiento gira constantemente en torno al problema de las premisas filosóficas de toda educación y tiene conciencia de sí mismo como la suprema fuerza educadora de hombres. (Jaeger, 2001: 465)

Aún cuando este no fuere el marco correcto para interpretar la totalidad de los diálogos platónicos, al menos parece ser muy adecuado para comprender el ataque que en ellos se profiere a los poetas clásicos. Éstos, encarnados principalmente en las figuras de Homero y Hesíodo, se habían posicionado como los administradores del saber en la antigua Grecia. Al respecto, Reale afirma que “la poesía era el único vehículo importante de comunicación de conocimientos históricos, políticos, morales y también tecnológicos, es decir una especie de ‘enciclopedia social’ que contenía todo el saber informativo del hombre” (Reale, *ob. cit.*: 56). A diferencia de lo que en general representa el arte hoy, aquella poesía se manifestaba como una disciplina subsidiaria de funciones específicas a cumplir. Lejos de conceptos mucho más cercanos en el tiempo como el de “*arte por el arte*”, la poesía que critica Platón era la institución educativa encargada de conservar y transmitir la totalidad del antiguo sistema de creencias.

Esta importante tarea asignada determinaba la configuración del mensaje y definía su estructura discursiva. Es decir, las reglas que gobernarán la creación poética debían ser capaces de diseñar un producto tal que, en virtud de ser parte de un circuito comunicativo primordialmente oral, conservara su contenido a lo largo del tiempo sin transformaciones substanciales y se incorporara fácilmente en la comunidad. En consecuencia, del éxito de esta tecnología de conservación dependía la memoria colectiva, necesaria para cualquier tipo de funcionamiento social y civil.

1.1.3. *Mimesis* como copia y *mimesis* como identificación

El concepto de *mimesis* resulta de vital importancia para comprender el funcionamiento de la poesía enmarcada en la tradición oral poético-mimética. En efecto, la idea de copia o imitación se manifiesta de forma constante en las descripciones que Platón hace de la poesía en *República*. Esto concierne no solo a lo que se expresa, identificado con el *lógos* y desarrollado por Platón fundamentalmente en el libro X, sino también al modo en que se presenta el relato, reconocido como la *lexis* y presentado en los libros II y III.

En relación al contenido del mensaje poético, la crítica de Platón es perfectamente coherente con su modelo metafísico del mundo. Si el ser de las cosas no coincide con los objetos físicos sino que se encuentra en las ideas o formas inteligibles, lo verdaderamente real será, en consecuencia, aquello que comprenda necesidad y que no se vea afectado por lo cambiante y contradictorio del mundo sensible. La comprensión inteligible de lo eterno es lo que se conforma como el verdadero conocimiento objetivo, una realidad que no depende de las contingencias propias del hombre, la naturaleza y el tiempo; que escapa a cualquier tipo de relatividad y que se constituye como lo inmutable, perfecto y absoluto. Estos atributos serán concentrados en la idea platónica de bien, operando como una fuerza iluminadora que permite el acceso cognoscitivo a la verdad.

Esto significa que el modelo de referencia para la producción artística no provenía de aquella realidad inmutable y eterna. Por el contrario, el arte se servía de objetos que ya de por sí eran copias, tomando éstos su nombre y definición de las ideas pero teniendo existencia sólo por participación. El poeta, en este sentido, se alejaba de la verdad pues, al imitar apariencias, fabricaba objetos extremadamente distanciados de la forma inteligible:

- Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad: antes bien, como acabamos de decir, el pintor, al no estar versado en el arte de la zapatería, hará lo que parezca un zapatero a los profanos en dicho arte, que juzgan sólo en base a colores y a figuras.

-De acuerdo. (Platón, 1988, *Rep.* X 601a: 466)

De manera que esta actividad no solo negaba cuestionar las apariencias sino que las aceptaba, imitaba y reproducía. En consecuencia, el resultado provocaba un aumento de la brecha ontológica respecto del verdadero ser.

El reflejo directo de tomar el “mundo en devenir” como modelo se observa en el carácter temporal del discurso poético: “¿acaso no sucede que todo cuanto es relatado por compositores de mitos o por poetas es una narración de cosas que han pasado, de cosas que pasan y cosas que pasarán?” (Ibídem, *Rep.* III 392d: 160). En efecto, la tradición de los poetas clásicos estructuraba el mensaje, primordialmente, a partir de una concatenación de actos y sucesos temporales que describían las aventuras de héroes y dioses. Tal procedimiento respondía a la necesidad de memorizar rítmicamente la historia, posibilitando su conservación a lo largo del tiempo.

Havelock, en su análisis de la expresión poética, resume este procedimiento del siguiente modo:

En primer lugar, todos los datos o supuestos, sin excepción, tienen que expresarse como sucesos temporales. Todos están condicionados por el tiempo. [...] En segundo lugar, los datos o supuestos se recuerdan y se fijan en la crónica como episodios inconexos o separados, revistiendo cada uno el carácter de completo y satisfactorio, dentro de una serie que se aglutina de modo paratáctico. Tras la acción viene la acción, en una especie de cadena interminable. [...] En tercer lugar, los hechos y supuestos independientes se expresan de un modo que les permita conservar un alto contenido de sugerencia visual. (Havelock, *ob. cit.*: 173)

Como puede observarse en el pasaje anterior, las razones de la condena platónica a la poesía no se agotaban en aquello que esta actividad podía expresar, vale decir, en su contenido temático. El modelo que servía a la reproducción poética sumado a la función específica a cumplir -asociada a la conservación de creencias-, repercutían igualmente en la *lexis* discursiva. De modo que la crítica platónica también se funda en lo pernicioso del modo en que se expresan estos contenidos alejados de la verdad.

El libro III contiene una descripción de los estilos poéticos, dividiendo los tipos de narraciones (*diégesis*) en: 1) simples –relato indirecto o donde el autor narra sin ocultarse, en tercera persona-, 2) imitativas –relato directo, en la que el autor produce la narración ocultándose tras el personaje, en primera persona- y 3) mixtas –la

combinación de los dos anteriores- (Platón, 1988, *Rep.* III 392d 6: 160). La crítica al estilo con el cual se expresan los relatos gira, nuevamente, en torno al concepto de mimesis y, en consecuencia, fundamentalmente reposa sobre el relato directo y el mixto.

A diferencia de la imitación que opera en el *lógos* poético, donde lo que se copia es un objeto sensible, la mimesis en el dominio de la *lexis* se manifiesta a través de una identificación emotiva con aquello que se expresa, que va desde el poeta hasta el auditorio. Es decir, el proceso de identificación que nace en el poeta creador, se repite en los ejecutantes de la poesía para que finalmente sea el público quien se identifique plenamente con el contenido del relato. De este modo, desde la copia directa de las particularidades presentes en el mundo sensible, la poesía se sirve de aquellos recursos expresivos que le permitan una correcta adecuación al objeto del relato y posibiliten la empatía emotiva del espectador.

Esto significa que, si se acepta la doctrina platónica, un discurso polimórfico que atienda a todo tipo de variaciones y promueva emotivamente en el espectador tales características, alejará al público del verdadero conocimiento. —El medio poético, lejos de desvelar las verdaderas relaciones de las cosas o las verdaderas definiciones de las virtudes morales, tiende una especie de pantalla refractaria que disfraza y distorsiona la realidad —y que, al mismo tiempo, nos distrae, jugando con nosotros, apelando a las zonas más chatas de nuestra sensibilidad” (Havelock, *ob. cit.*: 39). En clara alusión a la alegoría de la caverna, Havelock sintetiza la condena platónica a los poetas en estas dos razones en torno al concepto de *mimesis*. En relación al *logos*, los poetas no expresan el verdadero ser de las cosas sino que contribuyen y aumentan la distorsión propia del mundo sensible. Con respecto a la *lexis*, configuran un tipo de narración directa que tiende a la identificación emotiva del espectador.

La configuración de este relato de tipo mimético tiene como elementos distintivos la armonía «*harmonía*» y el ritmo «*rhythmós*». Estos componentes son subsidiarios del discurso y su diseño debe ajustarse plenamente a lo que la poesía pretenda imitar. Esto implica que, en este contexto, la armonía y el ritmo no se utilizan como elementos autónomos y con fines estéticos, sino que se manifiestan funcionales a la recepción y a la consecuente identificación emotiva del discurso por parte del auditorio. Son las herramientas de las cuales se vale el poeta para lograr la identificación mimética del público con el relato y, finalmente, servir a la conservación de la creencia transmitida.

A su vez, la interpretación de la narración poética puede estar acompañada de música y danza, posiblemente también destinadas a aumentar la eficacia de este tipo de identificación. Como es de esperarse, también estos elementos resultan funcionales al proceso de empatía, adecuándose a la configuración expresiva de la poesía: “Basándose en la estructura métrica del discurso, la música y la danza prolongan la imitación hablada en una imitación actuada, cuya danza constituye el resultado” (Brisson, *ob. cit.*: 99).

De esta manera, el concepto de mimesis interviene en todo el proceso poético que va desde la fabricación del mito hasta su recepción por parte del público. No solo explica el contenido temático de un discurso, a partir de la selección de elementos constitutivos del mundo sensible y objetos de memoria, configurando su *logos*. Además la mimesis opera en el dominio de la *lexis a partir* de las técnicas señaladas, posibilitando así la identificación emotiva con el contenido del discurso y siendo, en consecuencia, la causa principal del éxito comunicativo en la transmisión del mito: “A través del proceso de comunicación, la realidad que constituye el objeto del mensaje comunicado llega a hacerse presente al receptor de un modo tan intenso que su ausencia efectiva se olvida y, por consiguiente, desencadena un proceso de identificación que modifica el comportamiento físico y moral del receptor en cuestión” (Ibídem: 101).

Platón comprende que el triunfo persuasivo de la poesía reside en el hecho de que todos estos recursos estructurados en torno al concepto de mimesis son dirigidos predominantemente hacia la parte apetitiva del alma. Es por ello que el mito narrado en forma poético-mimética tiene la posibilidad de provocar placer y producir un estado de encantamiento (*epoidé*) en el espectador. Su eficacia está dada, entonces, en la medida en que la parte deliberativa o racional del alma intervenga lo menos posible en el proceso interpretativo del mito. En efecto, la parte apetitiva del alma es descrita por Platón como susceptible a los hechizos, incapaz de comprender el lenguaje racional y situada en el sector más alejado posible respecto de la parte deliberativa. Tal alejamiento permitiría a la razón reflexionar tranquilamente acerca de lo más conveniente sin las influencias negativas de aquella área apetitiva, no racional y vinculada a lo animal (Platón, 1992, *Tim.* 70e4–71b1: 231-232).

En la medida que el espectador experimente el contenido mimético de la poesía sin la intervención de la parte racional, será seducido por el hechizo del mito sufriendo la identificación emotiva con aquello que se expresa. Con todo, esta identificación

supone olvidar ~~la~~ ausencia efectiva de la realidad imitada para dar a la apariencia así producida el estatus de realidad en pleno derecho” (Brisson, ob. cit.: 104). Sin duda alguna esta no puede ser otra que la causa principal por la cual Platón condena la poesía mimética. Un mecanismo que produzca tal estado de ensoñación donde las meras apariencias sean consideradas verdades, necesariamente corrompe el pensamiento de los espectadores predisponiendo, además, modificaciones en el comportamiento moral. Incluso, desde el predominio total de la parte apetitiva del alma, la poesía imitativa podía llegar a destruir su parte racional:

-- Por lo tanto, es justo que lo atacemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma y no con la mejor. Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos. Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad. (Platón, *Rep.* 605a7-c5: 472-472)

1.1.4. Los criterios externos para el nuevo discurso

Se ha referido hasta aquí a *logos* en un sentido amplio, incluyendo también en ello al contenido expresado y representado a través del mito. Sin embargo, la pretensión de Platón será asociar el concepto de *logos* únicamente al discurso verificable o argumentativo.

A partir de la lectura de Luc Brisson (*Cfr. ob. cit.:* 127-150), es posible extraer del *Sofista* las características propias de un discurso que lentamente intenta dejar afuera de su dominio a la oralidad poético-mimética. Hacia el final del diálogo, el extranjero de Elea define al discurso mínimo posible a partir de tres elementos esenciales:

- a. En primer término, un discurso debe estructurarse a partir de la relación de un nombre con un verbo:

EXTR. - Cuando se dice «el hombre aprende», ¿dirías que éste es el discurso más pequeño y primero?

TEET. - Yo, sí.

EXTR. - Pone en evidencia, en ese caso, en cierto modo, cosas que fueron, que son o que serán, y no se limita a nombrarlas, sino que ofrece cierta información, gracias a la combinación de los verbos y de los nombres. Por eso decimos que él no sólo nombra, sino que afirma, y para este complejo proclamamos el nombre de discurso.

TEET. - Correctamente. (Platón, 1985, *Sof.* 262c7–d7: 465-466)

Aquí, Platón parece referirse a la estructura sintáctica y temporal del discurso presente también en el relato mítico, de manera similar a la mención que realiza en el fragmento de *República* III 392d ya citado. El extranjero describe la imposibilidad de construir un relato con sentido mediante la concatenación de nombres únicamente o con la sola utilización continua de verbos. Será necesaria la participación de ambos componentes en la medida en que el verbo se corresponda a la acción y el nombre al sujeto autor de ésta. La particularidad para el caso del mito estará dada por los sujetos específicos susceptibles de predicación y las acciones atribuidas. El mito contará con nombres propios distribuidos entre dioses, démones, héroes, habitantes del Hades y hombres. Asimismo, sus acciones serán condicionadas por el tiempo y se corresponderán con acontecimientos desarrollados en el mundo sensible y en un contexto histórico de imposible datación y verificación.

- b. En segundo lugar, es necesario que el discurso posea referencia:

EXTR. - Cuando hay discurso, es necesario que éste sea discurso de algo, pues, si no es de algo, es imposible. (Ibídem 262e5: 466)

Platón establece aquí la necesidad de que el sujeto de predicación posea algún tipo de entidad, al menos la necesaria para constituirse en objeto de pensamiento. Esto posibilitaría pensar que Platón reclama, para la configuración del discurso, una referencia extralingüística. Pero aún cuando parece haber cierta dirección en este

sentido, debe mencionarse que esta perspectiva resulta problemática con el desarrollo completo que se realiza en el Sofista donde el logro es, justamente, demostrar la realidad del no ser a título de alteridad y, en consecuencia, probar la posibilidad de hablar o pensar acerca de cosas que no son. La necesidad de una referencia existente y posible de verificar se observa con mayor nitidez en el último punto.

c. Finalmente, todo discurso debe poseer valor de verdad:

EXTR. - Pero decimos que es necesario que cada discurso sea de un tipo determinado.

TEET. - Sí.

EXTR. - ¿Qué debe afirmarse acerca de la clase de cada uno?

TEET. - Que uno, en cierto modo, es falso, y que el otro es verdadero. (Ibídem, 263a10: 467-468)

Esto implicaría que debe ser posible, al menos para enunciados que refieren al mundo, algún tipo de contrastación, verificación o justificación de modo tal que sea posible determinar su verdad o falsedad. En íntima relación con el punto anterior, esta nueva exigencia para con el discurso complica definitivamente la inclusión del mito en tal dominio. El contenido mítico de la poesía, configurado de forma autónoma e independiente de la realidad, debilita su consagración como discurso debido a la imposibilidad de ser justificado. En efecto, los sujetos presentes en el mito son herencia de la tradición oral y no se sustentan en testimonios directos ni indirectos, haciendo imposible el acceso a ellos mediante los sentidos o el intelecto.

Se observa, así, cómo es necesario que el enunciado con pretensión de discurso refiera a formas apprehendidas mediante intelecciones o, en su defecto, a cosas del mundo sensible que, aun existiendo solo por participación, se puedan verificar por ser presentes o de un pasado cercano. En el mito, la imposibilidad de verificación directa o indirecta, la total ignorancia con respecto al acontecimiento relatado, impiden dar algún tipo de apoyo a su contenido. No hay forma de verificar si la acción realizada por un determinado sujeto o alguna cualidad de éste se corresponde efectivamente con algún hecho en el mundo. En consecuencia, sería imposible establecer si la afirmación es verdadera o falsa.

Como se observa, si bien el primer ítem señala cierta continuidad entre *mýthos* y *lógos*, los dos posteriores -fundamentalmente el último- marcan claramente la oposición entre el relato mítico y el discurso propiamente dicho. Esta distinción se realiza, en este caso, desde un criterio externo. En efecto, las diferencias se trazan en relación a la posibilidad de identificar para el enunciado un referente extralingüístico que permita determinar, en relación a la acción enunciada, su correspondencia o no con la realidad.

Sin embargo, también es posible señalar las diferencias a partir de un criterio interno fundado en la organización estructural del enunciado e independientemente de la posibilidad de contrastación con la realidad. Esto refiere, fundamentalmente, a la oposición entre el mito y el discurso en relación a su capacidad argumentativa y su coherencia lógica.

1.1.5. Transformación en la configuración interna del discurso

Las diferencias hasta aquí mencionadas entre la poesía heredera de la tradición oral poético-mimética y el *logos* propiamente dicho, promueven también distinciones en la estructura interna de ambos tipos de discursos.

Recapitulando, la mimesis poética reflejaba aspectos del mundo sensible. El poeta representaba de forma imitativa eventos extraordinarios del mundo físico, propios de un contexto extremadamente pasado y sin testimonio alguno ni posibilidad de verificación. A partir de los objetos de memoria heredados de la tradición oral más primitiva, se fabricaba el mito mediante una tecnología que permitía optimizar la conservación y transmisión de aquellos acontecimientos relevantes. De modo que el contenido específico de esta poesía se sustentaba en una sucesión de hechos en los que participaban ciertos agentes determinados. Asimismo, ya que la función principal de esta tecnología era la preservación del contenido, estos hechos se expresaban desde una permanente sugerencia visual a fin de simplificar la tarea de recordarlos.

En este contexto, Havelock describe como característica fundamental de la poesía heredera de la tradición oral un proceso de extrema simplificación de la cadena causal en los hechos relatados (Havelock, *ob. cit.*: 165). En efecto, trasladar a la poesía la complejidad natural de las causas propias de cada evento sería un verdadero obstáculo para el éxito de la tarea asignada. Más si se tiene en cuenta que tales causas

debían poder ser relatadas desde una técnica de comunicación que se sirviera primordialmente de la “metáfora visual” como recurso expresivo. De manera que la poesía, en virtud de promover la conservación de los hechos relevantes mediante la transmisión oral, debía recortar y transformar la cadena causal en algo “visible”, de modo que sea factible para cada individuo fijar el contenido del relato en su memoria.

Concretamente, la principal operación que se efectúa en este proceso de simplificación implica trocar las posibles causas de un acontecimiento determinado por un agente. Este sujeto/causa, convertido en el responsable de un evento extraordinario, deberá ser poseedor de características sobresalientes que le permitan motivar el hecho en cuestión. Como se hiciera mención anteriormente, los sujetos susceptibles de predicación en el relato mítico se corresponden a dioses, demonios, héroes, habitantes del Hades y hombres. En consecuencia, son generalmente divinidades y héroes quienes, a partir de sus cualidades extraordinarias, se transforman en la causa de los diferentes fenómenos y el destino de los hombres.

Esto explica por qué en la elaboración de la poesía era difícil producir una intrincada cadena causal que estructurara el relato de manera coherente y ordenada. Su configuración se establecía a partir de episodios en los que se narraban diversos sucesos, cada uno motivado por un agente. Esta permutación de las causas por personificaciones activas simplificaba la explicación y facilitaba el esfuerzo cognitivo al permitir la memorización a través de un proceso de visualización. El procedimiento de integración estructural del relato no reflejaba una sucesión de hechos todos conectados entre sí y explicados a partir de relaciones causales e implicaciones. Por el contrario, su forma interna más representativa se lograba desde la sumatoria de episodios donde cada acontecimiento poseía su particular sujeto/causa, vinculándose entre sí a través de una asociación temática y un ordenamiento temporal.

En consecuencia, las exigencias de una gnoseología como la de Platón exhiben claramente los límites y las dificultades con los que la poesía mimética se enfrentaba para expresar el verdadero conocimiento. La imitación de una pluralidad de acontecimientos afectados siempre por el paso del tiempo y organizados únicamente a partir de una asociación temática y cronológica, solo podría transmitir un conocimiento rudimentario y acerca de lo múltiple, caracterizado en Platón negativamente como pura *doxa*.

Esta falta de sistematización y coherencia interna del relato poético facilitaba la inclusión de elementos contradictorios y, seguido, anulaba toda pretensión de coherencia interna. En efecto, resultaba habitual que el poeta llevara a cabo consideraciones diferentes de las mismas cosas pues es natural que éstas así se manifiesten 'a primera vista': \neg las mismas cosas parecen curvas o rectas según se las contemple dentro del agua o fuera de ésta, [...]" (Platón, *Rep.* X 602c10: 469). La poesía mimética, por su propia configuración temporal, necesariamente presentaba predicaciones inestables, vale decir que los vínculos entre las acciones o cualidades de los sujetos y los agentes portadores de estas, difícilmente podrían ser permanentes. Con todo, el inconveniente se profundizaba cuando estas relaciones no solo se modificaban a lo largo del relato sino que se presentaban incompatibles entre sí. De modo que la imitación de un mundo con tales características de multiplicidad podía conducir, sin demasiados obstáculos, hacia un tipo de discurso que pudiera infringir el principio de no contradicción.

El contraste radical se termina de comprender al atender al verdadero objeto de conocimiento que en Platón es alcanzado por la ciencia del ser eterno o *episteme*. El verdadero ser no puede provenir de la multiplicidad del mundo sensible pues no es posible conocer lo que está en permanente cambio. Solo lo eterno, inmutable y absoluto es susceptible de ser conocido verdaderamente. Pero, como se expresara anteriormente, las características propias de la poesía le impedían ser vehículo de un conocimiento con estas cualidades. Su configuración fundada en una permanente utilización de metáforas visuales, su imposibilidad de reproducir complejas relaciones causales, su carencia de sistematización y, finalmente, su permanente predisposición hacia el cambio y la contradicción, le imposibilitaban la transmisión del verdadero conocimiento. Y más aún, Platón comprendió que este tipo de poesía no solo se mostraba inútil frente a la necesidad de exponer el verdadero ser sino que, peligrosamente, podría transformarse en un obstáculo.

A diferencia del relato mítico, Platón deja entrever que el nuevo *logos* debe configurarse respetando un criterio interno que asegure la coherencia lógica de la narración y que explique de forma completa reproduciendo, con la mayor precisión posible, la cadena causal. Es necesario, entonces, estructurar el relato de modo argumentativo, partiendo de una suposición inicial y derivando las consecuencias implicadas, valiéndose fundamentalmente del principio de no-contradicción. Esta

operación deductiva en la construcción del discurso aseguraría que las relaciones causales se mantuvieran estables a lo largo de todo el sistema de creencias, independientemente del tema en cuestión, generando así un discurso coherente que no violaría principios lógicos y posibilitando un mejor acercamiento a la verdad:

EXTR. - Que a este método de argumentación no le preocupa más un tema venerable que uno que no lo es, y no asigna menos valor a lo más pequeño y más a lo más grande, sino que siempre, en conformidad consigo mismo, logra alcanzar lo que es más verdadero. (Platón, 1988, *Pol.* 266d7: 521)

En el *Político*, si bien no contiene instrucciones de cómo debe estructurarse un relato argumentativo, es visible cómo los procedimientos de búsqueda de definiciones pretenden cumplir con las nuevas exigencias. El método de división dicotómica, lejos de simplificar la explicación reduciendo la complejidad de las causas a meros agentes, intenta reproducir la cadena causal en toda su magnitud a fin de lograr una correcta explicación, sustentada en argumentos y principios lógicos.

Una clara evidencia de este nuevo modo discursivo se manifiesta cuando el extranjero de Elea y Sócrates aplican el método en busca de la definición del arte de tejer la lana (*Cfr.* *Ibíd.* 279c-283b: 549-558). La argumentación comienza con la división del dominio general al que pertenecería el objeto de análisis en dos clases. Respetando el principio de no contradicción, todo elemento posible debe pertenecer a alguna de las clases pero un mismo elemento no puede ser de ambas clases al mismo tiempo y en el mismo sentido. La división, entonces, debe generar dos clases conjuntamente exhaustivas y mutuamente excluyentes. Posteriormente, se selecciona la clase en la que estuviera contenido el objeto a definir. Este procedimiento debe repetirse tantas veces sea necesario hasta llegar a dar con el particular pretendido, exponiéndose así todos los elementos de la definición buscada.

De esta manera, partiendo de todas las cosas fabricadas se arriba al arte del tejido, recorriendo analíticamente cada subconjunto al que pertenece la actividad. Asimismo, se realiza una compleja explicación de cómo se fabrica la vestimenta tejida, atendiendo a las causas directas y a las denominadas allí concausas, relativas a los instrumentos que sirven a la confección final. Este ejemplo permite observar la enorme complejidad que opera en el nuevo discurso filosófico. Para explicar algo en apariencia

sencillo, y que incluso sólo es utilizado como pequeño modelo para facilitar el acceso a la definición del político, se clasifica y analiza con extrema rigurosidad. Se describen las causas en toda su complejidad y se logra dar con una definición de manera ordenada y coherente.

Finalmente, la oposición entre este tipo de discurso y el relato mítico queda explícitamente señalada por Platón sobre el final de este diálogo. El extranjero de Elea relata un mito extenso con la pretensión de distinguir al político de los demás “pastores de rebaños”, donde se sugiere la analogía entre la divinidad encargada del cuidado de los hombres y el rey. Pero si bien el mito puede ser tenido en cuenta como punto de partida, no es suficiente para conocer la verdadera naturaleza de la definición buscada:

EXTR. - Pero yo creo, Sócrates que la figura del pastor divino es demasiado grande para parangonarla al rey y que nuestros políticos actuales son mucho más semejantes por su naturaleza a los hombres por ellos gobernados y que la cultura y la educación de la que tienen parte se aproximan mucho más a las de sus gobernados.

SÓC. - Si, sin duda alguna.

EXTR. - Seguramente habrá de examinárselos, ni menos ni más, sea su naturaleza de un tipo o de otro. (Ibíd., 275b10-c7: 540)

El extranjero entiende que el relato mítico ya no explica ajustadamente la realidad. No quedan dudas que, a esta altura, los relatos míticos no satisfacen las pretensiones gnoseológicas de Platón. Si la exigencia es superar la simplicidad del mito y acercarse a la verdad, será necesario revisar y analizar el relato a la luz de los nuevos procedimientos argumentativos a fin de estructurar un discurso sistemático, coherente y completo.

1.1.6. El mito como instrumento persuasivo.

Si bien Platón se concentra en los inconvenientes de la tradición oral poético-mimética para la transmisión del verdadero ser, no deja de reconocer el fuerte carácter persuasivo del mito y, en consecuencia, su utilidad para ciertos fines. Las particularidades que hacían del relato mítico un mal vehículo para el verdadero

conocimiento lo posicionaban, sin embargo, como un excelente instrumento pedagógico en contextos donde la verdad resultaba de difícil transmisión o simplemente se ignoraba.

A pesar de la definitiva censura para la poesía imitativa sobre el final de *República* (Cfr. *Ob. cit.*, X 595a: 457), Platón había sugerido en el libro II que la educación más temprana de los futuros guardianes debía realizarse a través del mito (Cfr. *Ibidem* II 377a4: 135). También esta perspectiva pedagógica es sugerida en *Protágoras* donde el sofista, en ocasión de demostrar su capacidad de enseñar la virtud política a sus alumnos, decide hacerlo a través del mito de Prometeo por considerar aún joven a su auditorio (Cfr. Platón, 1985, *Prot.* 320c3: 523). De modo similar sucede en la mención del relato mítico llevada a cabo por el extranjero de Elea en el *Político*, donde se vincula la narración del mito con los niños y los juegos infantiles (Platón, *Pol.* 268e5: 525). Por último, seguramente sea en *Las Leyes* donde esta idea se expone con más fuerza. Allí la educación se presenta como el arte de imprimir en los jóvenes las directivas que la ley impone según la recta razón, con el objetivo de conducir al individuo hacia la virtud. Y el modo de llevar a cabo tal empresa es a través del encantamiento que produce el mito:

ATENIENSE.- [...] Para que el alma de los jóvenes no se acostumbre a sentimientos de placer o de dolor contrarios a la ley y a lo que ésta recomienda y que antes bien en sus gustos y aversiones acepte o deseche los mismos objetos que la ancianidad, se han inventado con esta mira los cantos, que son verdaderos encantamientos, destinados a producir esta conformidad de que hablamos. Y como los jóvenes no pueden sufrir nada serio, ha sido preciso disfrazar estos encantamientos con el nombre de juegos y de cantos, y de esta manera hacérselos aceptar. (Platón, 1991, *Leyes* II 659d: 39).

Si bien la experiencia de la ancianidad permitía comprender a través de argumentos las recomendaciones de las leyes conformes a la recta razón, la niñez se convertía en un obstáculo para transmitir estos preceptos del mismo modo. Es en este sentido que el mito se transforma en una herramienta útil como modo de imprimir en el joven individuo el carácter virtuoso necesario para el desarrollo del Estado.

Pero aquello que es transmitido en la primera edad, por fijarse fácilmente y moldear el carácter de los jóvenes, trae consigo el riesgo de corromper su pensamiento

sino se determina previamente su contenido y su forma. Justamente esta particularidad, producto de la *lexis* poética-mimética que inducía a la identificación emotiva del espectador, había sido una de las razones para su condena. Asimismo, la salvedad que realiza Platón para la utilización de cierto tipo de mitos en algunos contextos específicos no implica que éstos se transformen en verdaderos. Platón sigue manifestando que el contenido discursivo del mito es en general falso; de manera que deben estipularse cuidadosamente las pautas de fabricación del mito “útil” el cual, sin dejar de ser falso, pueda poseer algo de verdad (Cfr. Platón, *Rep.* 377a7: 135).

Estas pautas son ejemplificadas por Platón en ocasión de estipular los criterios de fabricación del mito que pretenda referirse a la divinidad. En *República* II 379a, manifiesta la necesidad de estructurar un relato que describa a los dioses partiendo de una suposición inicial que implique incorporar una recta opinión en el individuo (ej.: Dios es bueno en sí) y prosiguiendo con implicaciones que se sigan necesariamente de ésta a partir de principios lógicos. Vale decir, la historia debe responder formalmente a un razonamiento válido donde cada contenido sea parte de una inferencia deductiva:

-Correcto -dijo-, pero precisamente en relación con este mismo punto: ¿cuáles serían estas pautas referentes al modo de hablar sobre los dioses?

-Aproximadamente éstas: debe representarse siempre al dios como es realmente, ya sea en versos épicos o líricos o en la tragedia.

-Eso es necesario.

-Ahora bien, ¿no es el dios realmente bueno por sí, y de ese modo debe hablarse de él?

-¡Claro!

-Pero nada que sea bueno es perjudicial. ¿O no?

-Me parece que no puede ser perjudicial.

-¿Y acaso lo que no es perjudicial perjudica?

-De ningún modo.

-Lo que no perjudica ¿produce algún mal?

-Tampoco.

-Y lo que no produce mal alguno ¿podría ser causa de un mal?

-No veo cómo.

-Pues bien, ¿es benéfico lo bueno?

-Sí.

-¿Es, entonces, causa de un bienestar?

-Sí.

-En ese caso, lo bueno no es causa de todas las cosas; es causa de las cosas que están bien, no de las malas.

-Absolutamente de acuerdo - expresó Adimanto.

-Por consiguiente - proseguí-, dado que Dios es bueno, no podría ser causa de todo como dice la mayoría de la gente; sería sólo causante de unas pocas cosas que acontecen a los hombres, pero inocente de la mayor parte de ellas. En efecto, las cosas buenas que nos suceden son muchas menos que las malas, y si de las buenas no debe haber otra causa que el dios, de las malas debe buscarse otra causa (Ibíd., 379a-379c: 138-139).

Frente a un conocimiento ignorado, se estipula un punto de partida axiomático que se pretende verdadero y útil, en el sentido de contribuir a la formación virtuosa del ciudadano. Luego, si la suposición inicial fuera verdadera, la estructura lógica del discurso aseguraría que las implicaciones obtenidas también lo serán. Si el dios es bueno en sí, no es perjudicial. Si no es perjudicial, no perjudica ni produce ningún mal. Esto implica que no puede ser causa de ningún mal ni, por ende, causa de todas las cosas. Será solo causante de lo bueno.

Claramente hay aquí una oposición radical frente al modo en que los poetas construían su discurso. No sólo es visible tal diferencia en el análisis de las relaciones causales y la forma lógica del enunciado, sino también en el abandono del condicionamiento temporal en la sintaxis discursiva. En efecto, el pasaje anteriormente citado muestra en qué modo el verbo *ser* se utiliza de manera atemporal. Desde esta perspectiva, es posible observar la pretensión de expresar un conocimiento estable, independiente de las contingencias y el devenir propios del mundo sensible:

Es a ese rasgo de la mentalidad homérica al que se dirigen tanto Platón como otros pensadores preplatónicos, solicitando que el discurso del «devenir» -la interminable sucesión de hechos y sucesos- sea remplazada por el discurso del «ser» -el de las expresiones que, en jerga moderna, llamaríamos analíticas, libres de todo condicionamiento temporal-. (Havelock, *ob. cit.*: 174)

En consecuencia, aun cuando Platón rescata la utilidad del mito para ciertos fines pedagógicos, no renuncia a un discurso sistemático y coherente. La pretensión lógica se mantiene, ya sea en una argumentación filosófica como en un relato mítico.

1.1.7. Consideraciones finales

La posibilidad de describir a la poesía heredera de la tradición oral como una herramienta al servicio de la transmisión y conservación del sistema de creencias de una comunidad, permite comprender adecuadamente la crítica de Platón. Su condena para con el poeta y la necesidad de una estricta regulación para su actividad, respondían a la función que éste cumplía en el mundo antiguo. La poesía no se asociaba a las características del arte actual, sino que debe entenderse como una elaborada técnica que, a partir de los mecanismos desarrollados, optimizaba el uso de la memoria colectiva. Y estos mecanismos, útiles para ciertos casos, resultaban inadecuados para vehicular el “nuevo” conocimiento propuesto.

La configuración del relato mítico-poético buscaba facilitar en el individuo la memorización de la información mínima necesaria para la vida social de la comunidad. De modo que los recursos propios de la poesía, tales como la utilización del ritmo, la armonía y la permanente presencia de la “metáfora visual”, no eran entendidos como algo meramente estético. En sus orígenes, estas cualidades eran técnicas que debían cumplir la función de colaborar en el esfuerzo cognitivo que implicaba la actividad de recordar algo.

Pero un sistema gnoseológico como el de Platón necesariamente requería de otro tipo de discurso que se adecuara a su objeto último de conocimiento. El relato mítico, procedente de la tradición oral, pudiendo transmitir solamente un tipo de conocimiento rudimentario y elemental, comenzaba a mostrarse insuficiente frente a las nuevas demandas de una verdad eterna, inmutable y absoluta. Los nuevos criterios para con el *logos* supondrían un discurso verificable y/o argumentativo. Principalmente, era preferible la existencia de una referencia extra-lingüística que permitiera cierto grado de contrastación. Pero aún en aquellas ocasiones donde esto no podía darse, el discurso debía siempre cumplir con nuevas pautas de estructuración interna, las cuales impedían la violación de principios lógicos y aseguraban una explicación ordenada, completa y coherente.

Esto supone en relación al nuevo *logos* que, si bien Platón podría haber sugerido un cambio en los criterios externos, primordialmente su prescripción fue la de un discurso que conserve, en cualquier formato posible, una determinada estructura interna en el plano lógico-formal. Es esta la razón por la cual conviven en la doctrina platónica

la palabra escrita, la defensa de la oralidad, la preocupación estética en la expresión y la recuperación del mito para ciertos fines. El sustrato común que todo medio o modo expresivo debía poseer era, entonces, la coherencia interna.

Esto último queda claro con la defensa que Platón realiza del mito con pretensiones pedagógicas. En circunstancias donde la verdad es imposible de ser conocida por tratarse de acontecimientos extremadamente pasados, o bien frente a la inexperiencia del niño que invalida su capacidad para comprender solamente mediante argumentos, habilita la posibilidad del mito. Pero, a pesar de ello, fija reglas para que también este relato deba respetar las nuevas exigencias epistemológicas ya mencionadas.

1.2. Arte y placer estético. La representación mimética en Aristóteles.

Mientras Platón había combatido tenazmente la consagración del poeta como maestro de verdad y del arte como vehículo de conocimiento, Aristóteles no pareció mostrar preocupación alguna por tal competencia. Por el contrario, se permitió valorar al arte mimético no solamente a partir de alguna función específica sino también atendiendo a un efecto peculiarmente estético: la generación de cierto tipo de placer.

Las principales reflexiones en torno al arte aparecen, en Aristóteles, con las notas de clases presuntamente incompletas que se conocen con el nombre de *Poética*, preparadas por el filósofo durante su segunda estancia en Atenas como director del *Liceo*, alrededor del año 340 a.C. Es probable que a esa altura existiera en Grecia un alto grado de alfabetización debido, fundamentalmente, a la incorporación de la escritura en la enseñanza de los primeros niveles escolares desde el último tercio del s. V a.C. (*Cfr.* Reale, *ob. cit.*: 30-31). De modo que la época de Aristóteles significó la consolidación, en el mundo griego, de una nueva tradición fundada en la escritura que se superponía a la cultura oral poético-mimética.

La percepción de que la antigua cultura oral “homérica” había sido definitivamente superada puede haber promovido la positiva valoración de la poesía por parte de Aristóteles. Éste otorga a la poesía un lugar de privilegio por sobre la historia e incluso, en cierto sentido, a la par de la filosofía. Es probable que desde el momento en que la representación mimética dejara de ser una competencia de riesgo como vehículo

de conocimiento, fuera factible valorar sus cualidades peculiares y distinguir una función específica distinta a la de transmitir creencias. Es esto lo que parece haber intentado en *Poética* aunque, lamentablemente, las dificultades de interpretación en torno a sus reflexiones estéticas sean tan grandes como la influencia que ejerció su obra a lo largo del tiempo.

Estas dificultades surgen de la falta de desarrollo en los tópicos centrales del texto, los cuales permitirían dilucidar la perspectiva aristotélica respecto al *telos* de la imitación en general y de la poesía trágica en particular. Esto último, meramente mencionado en un solo pasaje de esta obra, es aquello que ha sido asociado al término *kátharsis*, concepto clave nunca definido por Aristóteles. La interpretación clásica al respecto enuncia que la *kátharsis*, supuesto fin último del drama trágico, se vincularía a cierto proceso de purga o purificación de las emociones lo cual provocaría cierto grado de alivio y consecuente placer. Esta perspectiva ha sido fuertemente criticada y ha dado lugar a dos nuevas corrientes interpretativas: una vincula la *kátharsis* a cierto tipo de clarificación intelectual y, en tal sentido, atribuye a la poesía trágica un determinado vínculo con el conocimiento; la otra intenta dar cuenta del placer que suscita la tragedia desde una perspectiva anti-cognitivista.

De modo que el objetivo aquí será arribar a una adecuada interpretación del concepto de *kátharsis*, a fin de comprender en qué consiste el placer derivado de la experiencia estética propia de la tragedia. En tal sentido, tal esclarecimiento será fundamental para dilucidar el *telos* de la *mimesis*. El presente desarrollo permitirá mostrar en qué sentido Aristóteles comprende al placer o goce estético derivado de la representación mimética como el sustrato común a toda obra. De manera que, si bien no le es posible abandonar la idea de un arte vinculado a funciones extra-artísticas, Aristóteles manifiesta la presencia de un rasgo característico, consistente en la generación de placer a partir de cualidades puramente estéticas. Esto significaría que, aún pensando en un arte asociado a diversos usos, Aristóteles lograr aislar el elemento puramente estético que constituye su peculiaridad y rasgo común. En este sentido, con Aristóteles se generaría por primera vez una valoración positiva del arte sin la necesidad de atender a aquellos propósitos extra-artísticos que le fueran encomendados.

1.2.1. Las perspectivas clásicas en torno al *telos* del drama trágico

Todas las artes según Aristóteles son esencialmente copia y se distinguen entre sí por el objeto que imitan, los medios que utilizan y la manera en que lo realizan (Aristóteles, 2005, 1447a 10-15: 25). La tragedia, entonces, se corresponde a un tipo particular de *mímesis* definida por Aristóteles como “la imitación de una acción digna y completa en sí misma, enriquecida en el lenguaje de deleites adecuados para las diversas partes de la obra, presentada con personajes en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan compasión y temor, mediante los que se realiza la *kátharsis* de tales emociones” (Ibídem, 1449b 22-27: 39).

La perspectiva más reconocida proviene de la influencia ejercida por la obra de J. Bernays, donde se recupera la larga tradición que comprende a la *kátharsis* como “expurgación”. Esta posición se apoya en el uso que se hacía de *kátharsis* en la antigua Grecia para designar cierta práctica de cura homeopática en la que se introducía un elemento extraño al cuerpo para eliminar su contrario. En este sentido, esta interpretación supone que la tragedia configura una cura para estados emocionales patológicos, permitiendo eliminar ciertas cargas emocionales nocivas para la salud y provocando el consecuente alivio. Sin embargo, comprender la utilización de la palabra *kátharsis* por parte de Aristóteles de modo tan directo, además de resultar demasiado general y poco esclarecedor, no parece correcto.

La única evidencia a favor de esta interpretación proviene del Libro VIII del *Político* (no existe nada que de apoyo a esta perspectiva en *Poética*), donde Aristóteles trata la relación entre la música y cierto tipo de *kátharsis*. Pero como señala Jonathan Lear (Cfr. Lear, 1988: 300-301), allí Aristóteles menciona que tal efecto de *kátharsis* se produce necesariamente en la totalidad de los individuos:

Eso mismo, por cierto, es forzosamente experimentado no sólo por los inclinados a la piedad sino también por los sujetos al terror y, en general, por los poseídos por la pasión, y los demás, en la medida que tales emociones puedan afectar a cada uno, y forzosamente en todos se dará cierta purificación [*katharsis*] y alivio mezclados con placer. (Aristóteles, 2007: 1342a 10-15: 470)

Esto implica que también el hombre virtuoso es susceptible de verse afectado por el temor, la compasión y la consecuente *kátharsis*. A pesar de ello, parecería absurdo pensar que esta clase de individuos sobresalientes pueda tener alguna patología de tipo emocional que requiera alguna clase de tratamiento o cura.

Lear supone, además, que las emociones no son la clase de cosas que puedan ser expulsadas. Una emoción, según Aristóteles, no es sólo un sentimiento. El temor, por ejemplo, es definido por Aristóteles como el dolor o alteración producidos por imaginar alguna maldad destructiva o dolorosa en el futuro (Cfr. Aristóteles, 1999, 1382a21: 334). De manera que la emoción del miedo implicaría la creencia de que se estará en peligro y un estado mental que supone al peligro en cuestión digno de miedo. Esto sugiere que, en tanto se entienda a la emoción como un sentimiento complejo que incluye una creencia respecto del mundo y una actitud para con esa creencia, difícilmente pueda pensarse en eliminarla a través de un procedimiento de purga.

La segunda interpretación tradicional, posiblemente fundada por Lessing, supone que la *kátharsis* produce cierto tipo de purificación moral en el receptor. Esta idea, que tampoco encuentra ningún apoyo en *Poética*, parece tomar una segunda acepción original del término vinculada a la purificación religiosa de la culpa. Se ha sugerido que la purificación refiere, en *Poética*, ha cierto proceso de transformación del dolor, propio del temor y la compasión, en placer estético (Muller en: Lear, *ob. cit.*: 302). Sin embargo, la compasión y el temor no parecen ser sentimientos nocivos que deban ser eliminados. Es, por el contrario, la respuesta emocional correcta que cualquier hombre, incluso el virtuoso, debería sentir. Aristóteles manifiesta claramente que el poeta debe imitar acciones que provoquen tales efectos dolorosos. Como señala Lear, el temor y la compasión no aparecen como emociones impuras que requieren una transformación. Es por adición a estas emociones producidas como respuesta a los eventos trágicos y no por su eliminación, que el individuo puede experimentar cierto alivio o placer (Lear, *ob. cit.*: 302).

También en la misma línea que relaciona *kátharsis* con moral, se ha entendido que el objetivo de la tragedia es servir a la educación ética de los individuos. Tal perspectiva parece haber sido inspirado en el desarrollo que realiza Aristóteles en el libro segundo de su *Ética a Nicómaco*, donde se menciona la compasión y el temor como emociones fundamentales que deben ser ejercitadas a través del hábito. En efecto, si la tarea central de la educación moral residía en un entrenamiento para sentir la

emoción correcta de modo apropiado frente a los diferentes objetos o hechos, parecería viable comprender a la tragedia como una posible práctica de habituación a tales estados. Sin embargo, esta nueva perspectiva tampoco resulta coherente con la idea, ya mencionada, de que el hombre virtuoso también experimente la afectación típica del drama trágico. Parece claro que este individuo no necesita un adiestramiento moral para adecuar las emociones a su justo medio. Por otro lado, esta perspectiva no puede explicar el placer estético que debe asociarse a la *kátharsis*.

Aristóteles entiende que la tragedia debe provocar, necesariamente, un tipo de placer especial que se lograría a partir de imitar adecuadamente aquellas acciones tendientes a producir, en primer término, temor y compasión (Aristóteles, 2005, 1453b6-11: 63). Sin embargo, no es esperable que ante circunstancias reales que producen emociones de temor o compasión, finalmente, el individuo sienta algún tipo de placer. En consecuencia, la tragedia brindaría un pobre entrenamiento para las emociones propias de la vida real: en primera instancia, no tendría sentido ser entrenado en buscar los elementos trágicos en la vida real como en el teatro; por otro lado, tampoco debería sentirse ningún placer frente a los eventos trágicos de la vida real (Lear, ob. cit.: 306). La posibilidad de que tales emociones ocurran efectivamente en el teatro y no en la vida real se funda en que el espectador sabe, en última instancia, que la tragedia del teatro es diferente a la de la vida real.

1.2.2. *Kátharsis* como clarificación intelectual

Las inconsistencias generadas por las interpretaciones clásicas han dado lugar a otras perspectivas de tipo cognitivistas, destacándose el trabajo de Leon Golden (1962, 1969, 1976), quien intenta asociar este problemático término con cierto proceso de clarificación intelectual.

Golden entiende, en primer lugar, que las interpretaciones tradicionales de *kátharsis* se han realizado desde un supuesto demostrablemente falso. No sería correcto afirmar que el término era utilizado, en la antigua Grecia, solamente para hacer referencia a la purga o a la purificación. Por el contrario, Golden señala que en numerosos pasajes de Platón, por ejemplo, se haría uso de la palabra *kátharsis* para

designar un procedimiento vinculado a la instrucción y la educación (*Cfr.*, Golden, 1976: 339-440).

La primera prueba que extrae Golden a favor de esta tesis proviene del *Sofista*. Su análisis del pasaje 226d-230e, pretende señalar cómo el extranjero de Elea desarrolla varias formas del término *kátharsis* las cuales, desde una alusión al cuerpo y al alma, suponen cierto vínculo con la cognición. Allí se presentan las perversiones del alma, distinguiéndose dos grupos: el primero incluye la insolencia, la injusticia y la cobardía, encontrando el correctivo específico en el arte de la justicia; el segundo se sintetiza en la ignorancia, la cual se corrige mediante la instrucción. Finalmente, Platón designa con *kátharsis* el método por el cual se elimina la ignorancia, un proceso de “purificación” del alma en el que se descartan las opiniones falsas y se conservan las verdaderas, basado en exhibir las contradicciones del discurso (*Ibidem*: 444).

Golden completa su argumentación haciendo referencia al *Fedón* 67c-d, donde Platón utiliza el término *kátharsis* para describir el procedimiento por el cual el alma se separa del cuerpo. Este proceso se presenta como característico de los filósofos en la medida en que su pretensión sea aprehender la verdadera naturaleza de las cosas. En efecto, la contemplación de la realidad en Platón no es posible si, continuamente, el cuerpo interfiere con el alma. De manera que este proceso, el cual sólo es perfecto con la muerte, resulta esencial para la obtención del verdadero conocimiento (*Ibidem*: 445).

Todo esto demostraría, según Golden, cómo el término *kátharsis* significaba también clarificación intelectual. El objetivo del autor será, luego, mostrar que en *Poética* Aristóteles lo utiliza en este sentido. Golden señala que el *telos* de la tragedia debe ser coherente con el fin último de la *mímesis* en general. Esto es correcto y se deriva de la mención Aristotélica de que toda forma de poesía –y toda forma de arte- es una forma de *mímesis*. De modo que el punto central de su argumentación será mostrar que la naturaleza de toda imitación consiste en un proceso de aprendizaje que ofrece un placer de tipo intelectual.

La primera evidencia a favor de esta tesis es encontrada por Golden en el fragmento 1448b4-19, donde Aristóteles alude al aprendizaje que se produce a través de la imitación y, además, al goce que esto genera. Aristóteles menciona allí el hecho de que aprender es algo agradable para todos los seres humanos y observar imágenes permite aprender de ellas y razonar sobre el sentido de las cosas.

En segundo lugar, Golden argumenta que, en 1451b5-11, Aristóteles refiere a este proceso de aprendizaje cuando compara la historia con la poesía, donde la primera relata lo que sucedió y la segunda lo que podría haber sucedido. Esto implicaría que la historia refiere a particulares y la poesía a universales, provocando en Aristóteles una revalorización de la poesía al considerarla más filosófica que la historia y, en consecuencia, de mayor dignidad. De modo que la poesía, desde el momento en que posee la capacidad de representar universales, tiene la posibilidad de iluminar el significado de los particulares que se subsumen a ellos y, en este sentido, adquiere una dimensión filosófica.

En consecuencia, Golden entiende que el fin último del arte en tanto *mimesis* es producir una experiencia de aprendizaje que, consecuentemente, generará goce. El movimiento que va del particular al universal involucrado en toda experiencia mimética, es un acto de aprendizaje que produce placer intelectual (Cfr. *Ibidem*: 446). Finalmente, el autor señala que, según Aristóteles, las actividades de aprendizaje mimético en la tragedia están explícitamente dirigidas a las dimensiones de la experiencia humana que involucran temor y compasión. El fin de la mimesis trágica es, entonces, la experiencia de un proceso agradable de aprendizaje que se relaciona a la naturaleza universal del temor y la compasión en la condición humana.

1.2.3. Objeciones a la teoría de la “clarificación intelectual”.

Golden entiende que concebir el proceso de *kátharsis* como clarificación intelectual provee la única interpretación posible del fin de la tragedia coherente con todo el desarrollo de *Poética*. Su análisis permite, también, profundizar los conflictos que provocan las interpretaciones de *kátharsis* como purga o purificación. Asimismo, parece correcto el supuesto de que el fin de la tragedia debe ser compatible con el propósito de la *mimesis* en general. Sin embargo, la mera mención en *Poética* de que es posible aprender a través de la imitación adquiere, como se verá a continuación, una fuerza argumentativa excesiva y poco justificada. Al mismo tiempo, esta interpretación resulta incompatible con el desarrollo del tema en otros textos aristotélicos.

La pretensión de Golden era demostrar, como punto de partida, la falsedad de suponer que las acepciones originales de *kátharsis* se asociaban, únicamente, a la

expurgación o a la purificación. Sus pruebas eran extraídas de fragmentos de *Sofista* y *Fedón* donde, Platón, utilizaría formas del término asociadas a la clarificación intelectual. Pero los fragmentos seleccionados muestran claramente que, si bien la pretensión final de Platón es dar cuenta de cierto proceso de aprehensión del verdadero conocimiento, la utilización de *kátharsis* allí es completamente metafórica y refiere primariamente a la acepción original de “purificación”.

Platón comienza indicando en *Sofista* 226b cierto tipo de tareas domésticas que refieren a modos de división, operando en todas ellas la técnica de separación. Luego, en 226d menciona que es posible la distinción de “separar lo semejante de lo desemejante” y “separar lo mejor de lo peor”. Finalmente, esta última técnica doméstica de separación es reconocida por Platón como purificación:

EXTR. - Entre las divisiones que antes mencionamos, algunas consistían en separar lo mejor de lo peor, y otras, lo semejante de lo desemejante.

TEET. - Ahora que tú lo dices, casi parece así.

EXTR- Para una de ellas no tengo ningún nombre que darle, pero si tengo uno para la separación que conserva lo mejor y abandona lo peor.

TEET. - Dilo.

EXTR. -A mi entender, toda separación de este tipo ha de considerarse en forma unánime como una cierta purificación [*katarmós*].

TEET. - Así se llama, en efecto. (Platón, 1985, *Sof.* 262d-e: 358-359)

Platón, como es su costumbre, prosigue con este desarrollo construyendo y explicando la metáfora que, finalmente, intentará ilustrar cierto proceso de clarificación intelectual. Pero el hecho de no utilizar alguna forma de *kátharsis* de modo directo para tal propósito es prueba, justamente, de que la acepción corriente no se vinculaba a la eliminación de opiniones falsas. Claramente, Platón explica que el término se utilizaba para referir a una técnica doméstica de separación y esta imagen le sirve para introducir su idea de clarificación intelectual.

Un análisis similar podría realizarse del fragmento de *Fedón* seleccionado por Golden. Sócrates, preocupado por liberar al alma de la interferencia que provoca el cuerpo, dice:

-¿Pero es que no viene a ser una purificación [*kátharsis*] eso, lo que desde antiguo se dice en la sentencia «el separar al máximo el alma del cuerpo» y a acostumbrarse ella a recogerse y concentrarse en si misma fuera del cuerpo, y a habitar en lo posible tanto en el tiempo presente como en el futuro, sola en si misma liberada del cuerpo como de una cadenas? (Platón, 1988, *Fed.* 67c6-12: 46).

Nuevamente, la utilización del término pretende incorporar en el diálogo una de sus acepciones originales: purificación. En este caso, el hecho de que Platón se refiera aquí a separar el alma del cuerpo, le permite introducir de modo metafórico el término *kátharsis*, pues como se viera, su referencia tradicional se vinculaba a una técnica doméstica de separación. Pero de ninguna manera este fragmento prueba que *kátharsis*, además de sus acepciones tradicionales, también fuera utilizada normalmente para aludir a cierta clarificación intelectual u otra cosa. Claramente, la referencia del término aquí vuelve a ser la de separar lo bueno de lo malo. El desplazamiento metafórico que opera al asociar la antigua sentencia –el separar al máximo el alma del cuerpo” con cierto tipo de purificación corre por cuenta de Platón y adquiere sentido atendiendo al conjunto de su doctrina gnoseológica y metafísica.

En consecuencia, no es correcto pensar que el análisis de Golden demuestra que *kátharsis* era utilizada para designar algo diferente a expurgación o purificación. La alusión de Platón es claramente un desarrollo metafórico construido por él, donde la referencia primera apunta a una de las acepciones originales del término. La metáfora se vuelve efectiva pues conserva su rasgo semántico habitual más fuerte: –separar” lo bueno de lo malo. Por otro lado, no puede darse un análisis de este tipo sin hacer referencia al sistema gnoseológico de Platón. La idea de asociar este proceso de purificación con la instrucción o educación, se vincula a la creencia platónica de que el alma puede descubrir en sí mismas verdades que ya posee. De allí que conocer o aprender sea, para Platón, esencialmente *anamnesis*.

Pero el hecho de que *kátharsis* no fuera utilizado originalmente para referirse en forma directa a cierta instancia de clarificación intelectual no impide que Aristóteles quisiera sugerir algo en esta dirección. Como se viera anteriormente, Golden supone que el fin último de la *mimesis* en general es el de contribuir a una experiencia de aprendizaje que proporciona placer intelectual. Su interpretación indica que en tanto *mimesis*, el *telos* de la tragedia también debe leerse en este sentido y la *kátharsis* debe

comprenderse como una actividad de aprendizaje mimético vinculada con aquellas experiencias humanas que involucran temor y compasión. Sin embargo, y al igual que las interpretaciones “médica” y “religiosa”, esta posición no escapa a ciertas inconsistencias de importancia.

El primer problema de la perspectiva “cognitivista” se manifiesta en el desarrollo que Aristóteles realiza en el Libro VIII de *Política* en relación a la educación musical. Allí se produce, al menos en dos ocasiones, una clara distinción entre educación y *kátharsis*: “Y además, la flauta no es un instrumento formador del carácter, sino más bien orgiástico, de modo que debe utilizarse en aquellas ocasiones en las que el espectáculo apunta más a la purificación [*kátharsis*], que a la enseñanza.” (Aristóteles, 2007: 1341a 20-25: 466). Luego, en relación a la distinción de melodías según su uso, dice:

[...] afirmamos que la música debe utilizarse no a causa de un beneficio único, sino de muchos (pues puede utilizarse para la educación y para la purificación [*kátharsis*] –y a que llamamos “purificación”, que ahora empleamos sin más, nuevamente lo diremos con mayor claridad en los tratados sobre Poética- y en tercer lugar, para diversión, relajación y descanso de la tensión). (Ibidem 1341b 35-40: 465-470)

Si bien estos pasajes no refieren particularmente al *telos* del drama trágico, debe tenerse en cuenta que, al menos para la música, allí se mencionan en forma precisa tres usos diferentes: el primero relacionado a la educación, el segundo a la *kátharsis*, y finalmente un tercer uso que incluía diversión, relajación y descanso. Asimismo, Aristóteles relaciona un espectáculo que apunta a la *kátharsis* con algo orgiástico, en alusión a la celebración de *orgia*, ritos donde el objetivo no se vinculaba con ninguna instancia educativa sino que buscaba despertar el entusiasmo o la excitación en los participantes. En consecuencia, si la intención es obtener una interpretación que no entre en conflicto con la totalidad del corpus aristotélico, la perspectiva que asocia *kátharsis* con educación no parece del todo adecuada.

Como ya se viera, Golden fundamenta su interpretación a partir de dos ideas que Aristóteles desarrolla brevemente en *Poética*: (1) los seres humanos aprenden mediante la imitación y gozan a causa de esto (Cap. IV); y (2) la poesía es más filosófica que la historia puesto que sus afirmaciones refieren a universales (Cap. IX).

En efecto, estos argumentos aparecen como el punto más fuerte a favor de cualquier perspectiva que suponga un vínculo entre *mimesis* y cognición. Sin embargo, además de no ser consistente con el desarrollo antes mencionado de *Política*, también se vuelve problemática con pasajes de la misma *Poética*.

La alusión a (1) por parte de Aristóteles se realiza en ocasión de explicar el origen y la evolución de la poesía y la tragedia. En este contexto, Aristóteles dice:

La imitación es algo natural para el hombre desde la infancia (y en esto se diferencia de los seres inferiores, pues el hombre tiene gran capacidad para la imitación, y aprende mediante esta habilidad sus primeros conocimientos); además los seres humanos gozan mediante la imitación. (Aristóteles, 2005, 1448b6-11: 33)

En principio, el fragmento refiere a la *mimesis* como cierta habilidad natural al hombre y a la posibilidad de aprender a través de ella. Seguido, Aristóteles asocia imitación y placer sin, de momento, explicitar que el goce sea estrictamente derivado del proceso de aprendizaje mediante *mimesis*. Pero se deja en claro que son los primeros conocimientos aquellos que pueden ser incorporados a través de la imitación. De modo que, si bien este pasaje puede aludir al placer que se experimenta en el aprendizaje, la referencia es hacia una forma de aprendizaje rudimentaria. Si el fin último de la *mimesis* fuera proporcionar una experiencia de aprendizaje elemental, difícilmente pudiera estar dirigida también al espectador adulto, mucho menos al virtuoso. Resulta claro que la gran mayoría que contempla la imitación ya posee los “primeros conocimientos” y, en consecuencia, no sería susceptible de verse afectado por este tipo de placer.

Luego, al explicar por qué la representación de objetos que son originalmente desagradables promueve una actividad placentera, Aristóteles introduce la relación entre el aprendizaje y el placer:

La razón se encuentra en un hecho muy preciso: aprender es muy agradable y no sólo para el filósofo, sino también para el resto de los hombres, por mínima que sea su capacidad para ello; todos nos complacemos al observar algunas imágenes porque al mirarlas se aprende de ellas y se razona sobre el sentido de las cosas. Es decir se aprende lo que cada cosa representa, y aunque uno no haya visto antes el objeto imitado, la obra de arte igual genera placer, no como

imitación, sino por la mera ejecución, el color o alguna otra posible razón.
(Ibidem 1448b 13-20: 33)

Aquí se menciona el hecho de que aprender es algo agradable y se señala la posibilidad de aprender y razonar sobre el sentido de las cosas al mirar imágenes. Pero la alusión a hombres con mínimas capacidades para el aprendizaje refuerza la idea de que Aristóteles está pensando en un conocimiento básico y elemental. En la última oración aclara aquello que es posible aprender mediante imágenes: “que cada cosa representa”.

En relación a esto, Jonathan Lear señala que en *Partes de los animales* I.5 645a8, Aristóteles distingue el placer “cognitivo” derivado de comprender causas del placer “mimético” propia de la apreciación de las habilidades imitativas del artista. Teniendo en cuenta esta clara distinción aristotélica, puede comprenderse que estos pasajes de *Poética* no refieren al placer derivado de aprender las causas. Por el contrario, Aristóteles está pensando en un placer “mimético” que se genera mediante la incorporación de algo con la forma “esto es aquello” (Cfr. Lear, *ob. cit.*: 308 – 309).

Finalmente, Aristóteles menciona el hecho de que la “imagen”, más allá de su condición de arte imitativa, podría generar placer a partir de razones relacionadas a la propia representación: color, ejecución, etc. De modo que el valor allí descansa en la imitación en sí, independientemente de lo que pudiera estar representado. Obviamente esto no impide que, en efecto, la “imagen” pudiera referirse a algún objeto concreto o hecho del mundo y, en consecuencia, que se pueda “aprender” esta relación entre representación y “cosa” representada. Pero el punto aquí es que Aristóteles aclara explícitamente que esto no es necesario para generar placer, sino que éste puede surgir de las características propias de la representación, independientemente del objeto que designe. De modo que, a diferencia de lo propuesto por Leon Golden, esto muestra que el placer derivado de la *mimesis* no requiere ser “intelectual”, es decir, no necesita surgir de una instancia de aprendizaje.

El otro argumento de peso que utiliza Golden, antes identificado con (2), proviene del desarrollo realizado por Aristóteles en el cap. IX de *Poética*, donde compara a la poesía con la historia y la filosofía. Allí, en ocasión de diferenciar la historia de la poesía, dice respectivamente:

De lo dicho anteriormente se desprende que la tarea del poeta no es describir lo que ha acontecido, sino lo que podría haber sucedido, esto es, tanto lo que es posible como verosímil o necesario. [...]La diferencia se aloja en que una relata lo que ha sucedido, y la otra lo que podría haber ocurrido. Por esto, la poesía es más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares. (Aristóteles, 2005, 1451a35-1451b7: 49)

Aristóteles señala, efectivamente, que el discurso poético debe estructurarse de modo que los sucesos se presenten como posibles, ya sea por ser necesarios o al menos verosímiles. Pero en ningún momento Aristóteles dice que, en virtud de esta característica, el espectador puede aprehender el verdadero objeto de conocimiento –la esencia-, a través de las afirmaciones de la poesía. El capítulo, por el contrario, pretende introducir la idea de que, en virtud de provocar temor y compasión, la tragedia debe representar acciones que, al menos, parezcan posibles de ocurrir en la vida real.

Según Aristóteles, la trama argumentativa de la poesía –y la tragedia-, debía estructurarse de manera que las acciones se presenten creíbles para el auditorio. La razón es clara y no se vincula al aprendizaje de conocimiento de tipo universal o filosófico. Este hecho se debe a que la tragedia provoca el efecto deseado en la medida que el espectador cree que, en su vida cotidiana, es posible experimentar el tipo de acciones imitadas:

La tragedia es una imitación no sólo de una acción completa, sino también de hechos capaces de provocar temor y compasión. Tales hechos tienen el máximo de efecto sobre la mente cuando ocurren de manera inesperada y cuando al mismo tiempo se suceden unos a otros; entonces resultan más asombrosos que si acontecieran automáticamente o por simple casualidad. (Ibidem 1452a-5: 51)

La pretensión de que los hechos no sean casuales sino que se vinculen unos con otros tiene como meta provocar temor y compasión. En este débil sentido es que las afirmaciones de la poesía pueden ser consideradas del tipo de las universales. Pero en rigor, Aristóteles está pensando más en verosimilitud que en universalidad o necesidad. El poeta, si quiere lograr el efecto deseado en el espectador, debe relatar

la historia de forma creíble pues, en palabras de Aristóteles, “lo que convence es lo verosímil” (Ibídem 1451b5: 50).

De modo que no es correcto pensar, como sugiere Golden, que la relación entre poesía y filosofía introducida por Aristóteles en el capítulo IX se vincula a la posibilidad de que ambas disciplinas provean un aprendizaje de lo universal. Su intención era únicamente introducir el concepto de verosimilitud. Asimismo, ya en el primer capítulo de *Poética* Aristóteles había diferenciado explícitamente la poesía de la filosofía:

[...] cuando exponen una teoría médica o de filosofía física y se expresan en forma de versos, suelen denominarlos poetas, y no obstante, Homero y Empédocles, no tienen absolutamente nada en común, más allá del uso común del verso. Por eso, resulta adecuado llamar poeta a aquel, y filósofo de la naturaleza, en vez de poeta, a éste. (Ibídem 1447b 16-20: 27)

Aristóteles deja entrever que, con independencia de la *lexis* —el modo en que se presenta la información—, el contenido del mensaje también resulta de gran importancia para establecer la distinción entre poesía y filosofía. Este pasaje sugiere que el *logos* propio de cada mensaje, su contenido temático específico, se torna esencial para identificar una narración como poética o filosófica.

Las afirmaciones de la poesía, entonces, requieren ser verosímiles, pues de ese modo puede alcanzarse el efecto deseado. Por otro lado, la filosofía pretende contener afirmaciones universales y, en tal sentido, necesarias. Una aparente similitud puede darse en el plano de la *lexis* pero, en rigor, existe un enorme contraste entre los discursos: mientras las afirmaciones de la filosofía deben ser necesarias, alcanza con que las de la poesía lo parezcan: “En cuanto al efecto poético es preferible una imposibilidad convincente a una posibilidad inaceptable” (Ibídem 1461b11: 110).

Sobre el final del capítulo IX, Aristóteles introduce un ejemplo representativo de lo que acaba de decirse:

En efecto, hasta los hechos ocasionales parecen más asombrosos cuando parecen guardar relación con los precedentes. Así, por ejemplo, el caso de la estatua de Mitis en Argos que mató al hombre que había causado la muerte de aquel cayéndole encima en una ceremonia; hechos de este tipo no parecen

sucesos no relacionados entre sí. Por eso, las fábulas de esa clase resultan necesariamente las más bellas. (Ibídem 1452a5-10: 51)

En este pasaje, resulta evidente que Aristóteles se refiere a una causalidad aparente y no a una verdadera relación necesaria entre los sucesos. Esto sólo puede deberse a que los fines pretendidos con la filosofía no son los mismos que con la poesía. El discurso filosófico debía utilizar afirmaciones del tipo de las universales pues su objetivo era contribuir a la aprehensión del verdadero conocimiento. La tragedia, en cambio, debía provocar temor y compasión. Para ello basta con la verosimilitud, una herramienta que busca lograr el máximo efecto en el espectador.

De modo que la poesía no tiene como objetivo proveer un entendimiento último de las cosas en el sentido de conocimiento de esencias universales. Aristóteles entiende que para que el auditorio sienta temor y piedad, debe considerar que los acontecimientos propios de la tragedia también podrían ocurrir en sus vidas. Es por ello que señala enfáticamente la diferencia entre la historia y la poesía. Esta última no necesitaba relatar acontecimientos que efectivamente sucedieron, aunque eventualmente pudiera hacerlo. La exigencia para el poeta era la de narrar eventos que aparezcan a la vista del auditorio como posibles de ocurrir. Así, en virtud de mostrarse verosímiles, las acciones imitadas podían lograr la afectación de los espectadores generando temor y compasión.

Finalmente, el cap. XXV de *Poética* confirma el hecho de que el fin de la poesía no debe vincularse a ninguna instancia de aprendizaje o clarificación intelectual. Allí se desarrolla el modo en que la poesía debe representar las cosas y los errores que puede cometer sin, por ello, desviarse de su objetivo último:

Si el poeta se propusiera imitar con precisión, y fracasa por falta de poder de expresión, su arte sería en esencia defectuoso. Pero si su error reside en que intenta imitar algo de modo incorrecto (hacer, por ejemplo, que el caballo adelante a la vez las dos patas derechas) tal falla va contra un arte en concreto (digamos, en medicina o alguna otra ciencia especial), o ha dejado deslizar cosas imposibles de cualquier género en su descripción, su error, en tal caso, no radica en la esencia del arte poético. (Ibídem 1460b17-23: 105)

Aristóteles reconoce que, en poesía, es válido representar cosas de modo incorrecto e incluso imposibles. Aquello que conforma un error grave en otras ciencias, no impide a la poesía llevar a cabo su objetivo. En consecuencia, el propósito del arte poético no parece ser brindar una instancia de aprendizaje o clarificación intelectual. Aunque eventualmente lo haga, resulta claro que, según Aristóteles, el *telos* de la poesía no se vincula a la representación fidedigna de la realidad ni tampoco a la exposición de un conocimiento del tipo universal. Por el contrario, las artes imitativas pueden incurrir en falsedades siempre y cuando cumplan su objetivo.

De modo que la poesía puede representar cosas distintas a como en realidad son e, incluso, representar cosas que jamás podrían ocurrir, sin por ello desviarse de su objetivo. Esto resultaría inaceptable si, como sostiene Golden, el fin último de la *mímesis* en general y la tragedia en particular fuera brindar una instancia de aprendizaje o clarificación intelectual. Nunca una meta de este tipo podría admitir un discurso que incurra en errores descriptivos, falsedades o circunstancias imposibles. Pero esto sí se permite en las artes imitativas: “Todas las imposibilidades que existan en su descripción de las cosas son errores. Pero desde otro punto de vista resultan excusables, si con ello se logra la finalidad del arte, [...]” (Ibídem, 1460b24-27: 106). Claramente, se sigue que la *telos* del arte no puede ser nunca proveer una descripción de la realidad o un conocimiento de lo posible.

1.2.4. La perspectiva anti-cognitivista.

El análisis hasta aquí efectuado muestra los problemas de las interpretaciones tradicionales del término *kátharsis*. Asimismo, se ha prestado especial atención a las inconsistencias que supone la perspectiva cognitivista respecto al *telos* de la *mímesis* y la tragedia. A pesar de ello, aún no se ha podido esclarecer cuál es el fin último de las artes imitativas ni de la tragedia según Aristóteles. En relación a esto, Jonathan Lear en su artículo *Katharsis* (1988), sugiere que deben tenerse en cuenta ciertas restricciones a la hora de interpretar el término en cuestión. De modo que a fin de circunscribir el espacio en el que debería leerse este problemático término según Aristóteles, enumera aquellas características que toda interpretación posible debe tener:

1. Existe alguna razón por la cual hombres virtuosos y experimentados también deben verse afectados por la *kátharsis* de la compasión y el temor.
2. Se sigue que la *kátharsis* no puede ser un proceso que sea esencial y crucialmente correctivo: no puede ser una purga en el sentido de cura, no puede ser la expulsión de algo tóxico o nocivo, no puede ser una educación de las emociones.
3. Lo que es sentido por el auditorio en el evento representado por la tragedia no es lo que debe sentirse en la vida real.
4. El hecho de que la audiencia nunca pierda de vista que aquello representado en la tragedia no es un hecho de la vida real es lo que le posibilita sentir algún tipo de placer.
5. La mera expresión o liberación de las emociones no parece ser en sí algo placentero. Para Aristóteles, la compasión y el temor son algo verdaderamente doloroso. De modo que la mera oportunidad de sentir este tipo de emociones no implica necesariamente algo placentero sino que dependerá de las condiciones en las que esas dolorosas emociones hayan sido sentidas.
6. La catarsis provee cierto tipo de alivio.
7. Los eventos que en la tragedia provocan el temor y la compasión en el auditorio deben ser tales que la audiencia crea que son de la clase de eventos que podrían sucederles a ellos mismos en la vida real. (Cfr. Lear, *ob. cit.*: 314-321)

Las restricciones de Lear respecto al modo de interpretar *“kátharsis”* parecen correctas y se centran en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, (1) puede fundamentarse con el pasaje ya citado de *Política* (1342a10-15), mostrando que todas las personas –incluso individuos virtuosos– son susceptibles de afectación; de lo que puede derivarse (2) donde se excluyen experiencias de tipo correctiva o educativa. En segundo lugar, los puntos (3), (4), (5) y (6) se vinculan a la idea de que, a diferencia de lo normalmente ocurrido en la vida real, las emociones de temor y compasión provocadas en la representación no se agotan en algo doloroso sino que devienen en una experiencia de alivio y deleite. Aristóteles debe suponer, entonces, que la acción de la vida real y su representación son perfectamente distinguibles para el auditorio, hecho que posibilita convertir la experiencia mimética en algo placentero. Finalmente, el punto (7) refiere al desarrollo del capítulo IX tratado anteriormente, donde se establece que el

efecto se maximiza en la medida de que el espectador siente que la acción representada es verosímil y puede ocurrirle a él.

El objetivo de Lear es obtener una interpretación de *kátharsis* que permita comprender el efecto del placer mencionado por Aristóteles desde una posición no cognitivista. Sus restricciones (1) y (2) comprometen seriamente las perspectivas clásicas y también cualquier tipo de interpretación que postule cierto proceso educativo o de clarificación intelectual. Pero, ¿cómo es posible explicar el pasaje de una experiencia dolorosa en algo placentero sin caer en ninguna de las interpretaciones mencionadas?

Lear sostiene que el poeta, según Aristóteles, cumple frente a las emociones el mismo rol que el escéptico desempeña frente al conocimiento. En este sentido, el drama trágico abre los ojos del espectador respecto de ciertas posibilidades emocionales que no son consideradas en la vida real. Lear supone que, de esta manera, se alimenta imaginativamente la experiencia de vivir acontecimientos emocionales extremos que, dado la improbabilidad de suceder en la vida real, suelen ser ignorados. Si bien los eventos de las representaciones trágicas difícilmente puedan ser experimentados por el hombre común, es algo propio de la condición humana vivir con esa posibilidad. Y a pesar de constituir una instancia remota, no es más remota que la posibilidad escéptica (Ibídem: 324).

Esta iluminación respecto a emociones infrecuentes pero posibles, debe realizarse en un ambiente donde el auditorio sepa que los hechos no suceden realmente. Lear es claro respecto al hecho de que la diferencia, perceptible por el espectador, entre la tragedia representada y la tragedia real es aquello que permite asociar aquellas emociones de temor y compasión con el peculiar placer que se produce. El auditorio, entonces, puede vivir imaginativamente una experiencia de extrema compasión y terror sin ponerse en riesgo realmente. Esto último debe necesariamente provocar cierto alivio: el alivio de poder desatar estas emociones en un ambiente seguro. Pero esto no alcanza, dice Lear, para comprender qué significa esta experiencia de alivio que Aristóteles denominó *kátharsis*. Para ello debe conocerse el contenido de ese alivio.

Aristóteles insiste en que la buena tragedia debe poseer un argumento verosímil, donde las acciones se sucedan unas a otras sin situaciones aparentemente casuales. Asimismo, sugiere que lo trágico debe sobrevenir sobre un buen hombre pero que ha cometido algún error, vale decir, debe existir alguna razón para que un buen hombre

pase de la buena a la mala fortuna (Cfr. Aristóteles, 2005, 1453a10-25: 60). En este sentido, Lear entiende que la tragedia, según Aristóteles, ofrece un consuelo: aún cuando se representan los eventos más terribles capaces de incitar temor y compasión, esto no ocurre en un mundo caótico y sin sentido. Esto implica que el protagonista carga con la responsabilidad del hecho, permitiendo que el “mundo” sea absuelto. Asimismo, el buen drama se vuelve inspirador cuando permite ver que, aún bajo el sufrimiento de los más terribles sucesos –como el caso de Edipo Rey, de Sófocles- el héroe actúa con dignidad y genera la admiración del espectador (Lear, *ob. cit.*: 325-326).

Finalmente, Lear introduce un pasaje de *Retórica* donde Aristóteles dice que aquellos individuos que han pasado por experiencias de grandes desastres y horrores, difícilmente puedan volver a sentir miedo (Aristóteles, 1999, II.5 1383a3-5: 338). A partir de ello, Lear entiende que mediante la tragedia el espectador tiene la posibilidad de ocupar esa posición extrema sin correr riesgos. En consecuencia, el alivio y placer que provee la tragedia trata del consuelo que significa, para lo que sigue de la vida, haber experimentado lo peor. El espectador, luego de contemplar el drama trágico, puede sentir que no hay nada más que temer y, de todos modos, saber que el mundo continúa siendo un lugar racional donde una persona puede conducirse noblemente y con dignidad (Lear, *ob. cit.*: 326).

Si bien las restricciones que había sugerido Lear resultan adecuadas y se ajustan al corpus aristotélico en general, su interpretación de *kátharsis* no parece convincente pues parece violar, en algún sentido, algunas de sus propias condiciones. Si, como sugiere Lear, la tragedia ilumina respecto a posibilidades emocionales remotas entonces se transforma, de algún modo, en una instancia educativa de las emociones. Postular que la tragedia provee el consuelo de saber que es posible conducirse dignamente aún frente a las más grandes tragedias, implica entender que esta representación brinda algún tipo de pauta moral frente a posibles hechos de la vida. Si el espectador puede, además, comprender que aún en las circunstancias más extremadamente dramáticas el mundo se comporta racionalmente y no es responsable de los hechos, también supone cierta iluminación respecto a la realidad. De este modo, la interpretación de Lear se vuelve una perspectiva que entiende al proceso de *kátharsis* primordialmente como una educación para las emociones comprometiendo, en consecuencia, los puntos (1) y (2) de sus limitaciones.

Es cierto que negar todo tipo de función moral a la tragedia presentando, como único argumento, el pasaje donde se establece que todo individuo se verá afectado por la *kátharsis* (*Pol.* 1342a10-15), parece poco justificado. Pero a ello se suma que los desarrollos aristotélicos en torno a cuestiones éticas no poseen ni una sola mención a la tragedia como herramienta educativa de las emociones o generadora de buenos hábitos. Por otro lado, si se aceptara esta perspectiva respecto al fin último de la tragedia, ¿cuál sería su relación con el *telos* de las artes imitativas en general? Proporcionar en algunos espectadores este particular alivio o consuelo –significando entonces cierto entrenamiento de tipo moral- se convierte en una función aislada que no parece guardar relación con el fin último de la *mímesis* en general.

1.2.5. El placer como sustrato común a toda representación mimética

Golden, correctamente, había sugerido que el objetivo final de la tragedia debía ser coherente con el *telos* de la imitación en general. Todas las imitaciones tienen en común la generación de placer en los seres humanos (*Poét.* Cap. IV). Por otro lado, todas las artes imitativas se diferenciaban entre sí por los medios que utilizan, los objetos que representan y el modo en que lo hacen (*Poét.* Cap. I). Aristóteles explícitamente indica, en el capítulo XIII, que la función de la tragedia es provocar temor y compasión. Asimismo, en el capítulo XIV incorpora, a la necesidad de provocar este efecto, el placer propio de la imitación:

[...] no se debe exigir de la tragedia cualquier clase de deleite, sino sólo su propio goce. El placer trágico es el de la compasión y el temor, y el poeta debe producirlo mediante la imitación; es claro, en consecuencia, que las acciones son las que deben lograr esto. (Aristóteles, 2005, 1453b10-15: 63)

Independientemente del efecto particular que pudiera buscar la tragedia, Aristóteles añade en este pasaje la nota común que toda representación mimética debe tener: el goce. La diferencia estará en el tipo de placer, que para el caso de la tragedia será el de la compasión y el temor. De modo que no parece ser necesario descartar cierta función de tipo moral –que en el caso de la tragedia podría constituir su particularidad- para

distinguir, además, el rasgo común que en general debe poseer toda *mimesis*: la búsqueda de placer.

Esta idea resulta coherente con algunos pasajes del capítulo VII de *Política* en relación a la música, donde se distinguen diferentes utilidades que no necesariamente parecen guardar una relación. Allí Aristóteles acepta la división de melodías que según sus usos se identifican como éticas, prácticas y entusiásticas. En relación a ello diferencia sus beneficios: educación, *kátharsis*, diversión, relajación y descanso de la tensión. Respecto a la educación, ya se ha mencionado el hecho de que, según Aristóteles, es posible aprender un conocimiento básico y elemental a través de la imitación y esto resulta agradable. Luego, al igual que las referencias realizadas en torno a la tragedia, en *Política* también incorpora la generación de placer al efecto catártico: “[...] y forzosamente en todos se dará cierta purificación [*kátharsis*] y alivio mezclado con placer” (Aristóteles, 2007, 1342a15: 470). Finalmente, también en los usos vinculados a la diversión, relajación y descanso, Aristóteles indica la generación de placer:

Y de modo semejante también los cantos “activos” proporcionan a los hombres un gozo inofensivo. Por ese motivo hay que permitir que los ejecutantes de música teatral interpreten tales melodías y modos musicales; y dado que el espectador es de dos tipos: por una parte, el libre y educado, y por otra, el vulgar, formado por trabajadores manuales, jornaleros y otros semejantes, hay que suministrarles también a ellos competencias y espectáculos para su descanso. [...] Pues a cada uno le causa placer lo propio de su naturaleza; y precisamente por eso hay que permitir a los concursantes la posibilidad de utilizar tal género de música para un espectador de tal tipo. (Ibidem, 1342a15-25: 470-471)

Con independencia de los usos particulares, nuevamente asocia a cada beneficio la producción de placer. Luego, su preocupación está dada por el efecto adicional que según cada uso deba generar las distintas melodías. Su prescripción indica que deben ejecutarse distintas melodías y músicas según el tipo de espectador y el propósito particular, pero siempre buscando, además, la generación de placer.

Se puede observar que, aún distinguiendo los diversos tipos de representaciones miméticas, existe un sustrato común que todas deben poseer. Estas diversas maneras

pueden esconder, a su vez, funciones asociadas que, como es explícito para el caso de la tragedia, será la generación de temor y compasión con la consecuente realización de la *kátharsis*. Quizás, en definitiva, este efecto sí busque algún tipo de alivio terapéutico para estados de extrema exaltación. Aristóteles, cuando se refiere a la música que busca provocar *kátharsis*, asocia explícitamente este beneficio con cierto apaciguamiento y sanación (Ibídem 1342a5-10: 470).

De cualquier modo, el punto aquí es comprender que toda representación mimética comparte el hecho de ser generadora de placer. El error de Golden y de Lear, entonces, fue identificar el placer que necesariamente debe provocar la representación mimética y constituye su *telos* con ciertos efectos particulares que, eventualmente, alguna imitación pudiera promover. Es en este sentido que el placer, en la perspectiva de Golden, se vinculaba a una experiencia de clarificación intelectual; mientras que en la interpretación de Lear el placer provenía del alivio y consuelo ya mencionados. Pero en rigor, más allá de los efectos aparentemente correctivos que para estos casos pudieran existir, el placer propio de la imitación parece ir por otros carriles.

En el capítulo IV de *Poética* se señala que tanto la imitación como la posibilidad de gozar a través de ella son cosas propias de la naturaleza humana. Aristóteles muestra la verdad de esta afirmación diciendo: “muchos objetos que nos resultan penosos en el original nos causan placer cuando los miramos en las imágenes copiadas lo más fielmente posible, como por ejemplo los animales más repulsivos y los cuerpos muertos” (Aristóteles, 2005, 1448b10-13: 33). De modo que si el objeto real causa pena y su copia placer, es claro que Aristóteles está poniendo el foco en las características propias de la representación por sobre lo representado. Este pasaje, entonces, se convierte en un indicio de cómo, en la mimesis, pueden valorarse las cualidades estéticas como generadoras de placer, independientemente de otras funciones asociadas.

Mas adelante Aristóteles confirma esta idea al explicar la razón que promueve este placer en el espectador. En relación a que es posible aprender los primeros conocimientos a través de la imitación, refiere al hecho de que aprender es algo muy agradable. Pero como ya se citara, Aristóteles aclara: “Es decir, se aprende lo que cada cosa representa, y aunque uno no haya visto antes el objeto imitado, la obra de arte igual genera placer, no como imitación, sino por la mera ejecución, el color, o alguna otra posible razón” (Ibídem 1448b15-20: 33). Esto ratifica claramente que el placer no requiere identificar un objeto conocido con la copia y, en tal sentido, aprender lo que

cada cosa representa. Aún ignorando por completo lo representado, la obra de arte generará placer a partir de sus cualidades estéticas.

Estas cualidades estéticas generadoras de placer se concentran en un ideal de belleza estructurado en torno a un ordenamiento formal:

Y puesto que la Bondad y la Belleza son cosas diversas (aquella, en efecto, se da siempre en la acción, mientras que la Belleza se da también en las cosas inmóviles), yerran quienes afirman que las ciencias matemáticas no dicen nada acerca de la Belleza o la Bondad. Hablan, en efecto, de ellas y la muestran en grado sumo. Aunque no las nombren, no es que no hablen de ellas, puesto que muestran sus obras y sus razones. Por su parte, las formas supremas de la Belleza son el orden, la proporción y la delimitación, que las ciencias matemáticas manifiestan en grado sumo. (Aristóteles, 1994, 1078a30-35: 513-514)

Este ideal de belleza emerge a lo largo de numerosos pasajes de *Poética* para dar cuenta del modo en que deben producirse los “deleites adecuados” propios del lenguaje poético o, como aparece en el capítulo XIV, para explicar qué significa “tratar de una bella manera”.

Quizás la referencia más explícita aparezca en el capítulo VII. Allí, en relación a la fábula o argumento, lo cual constituye la parte más importante de la tragedia, Aristóteles prescribe las pautas con las cuales se debe estructurar el entramado de las acciones. Para ello introduce, en clara relación al pasaje anteriormente citado de *Metafísica*, los conceptos principales en los que consiste la belleza: (1) el orden, estipulando que una “acción completa” es aquella que se representa con un principio, un medio y un fin; y (2) la magnitud, la cual implica una extensión tal que permita ser retenida por la memoria.

De esta manera, Aristóteles parece valorar por primera vez el arte mimético más allá de cualquier posible función asociada. En algún sentido, ha podido descubrir el elemento peculiar que subsiste a toda representación imitativa. En todas sus variantes, el arte debe producir placer en el receptor. Como se viera anteriormente, el goce o deleite propio de la representación, no debe explicarse a partir de la efectiva realización de otra tarea encomendada. El placer característico de toda representación no es el producto de identificar en la copia el original, ni tampoco se asocia al alivio o consuelo que pudiera producir la tragedia. Por sobre todas estas cuestiones, la obra promoverá un tipo de

placer que proviene de cualidades estéticas e intrínsecas a la representación, asociadas a un ideal de belleza de tipo formal.

Este análisis posibilita observar, entonces, de qué manera el arte es considerado por primera vez sin atender únicamente a sus funciones prácticas asociadas. Es cierto que este fenómeno, resumido en el concepto de “arte por el arte”, no se desarrolló plenamente hasta el siglo XIX. Sin embargo, el estudio del tratamiento aristotélico al respecto muestra que, una vez superada la tradición que erguía a la mimesis como la exclusiva herramienta encargada de transmitir creencias, fue posible vislumbrar por parte de Aristóteles el elemento peculiarmente estético de las distintas representaciones imitativas.

2. La Edad Media: el arte como alfabeto simbólico de la doctrina cristiana

2.1. La herencia antigua.

Si alguien cree que en el agua el remo se quiebra y al sacarlo de allí vuelve a su integridad, no tiene un mensajero malo, sino un mal juez. [...] el ojo informa bien, pues fue creado para ver; el ánimo obra mal, pues para contemplar la soberana hermosura está hecha la mente, no el ojo. (San Agustín, 1951-1959: 147)

Se podría decir, desde un criterio tópico-temático, que la historia de la filosofía medieval es la resultante de confluir las cosmovisiones antiguas con las tres grandes religiones, fundamentalmente con el cristianismo. Bajo esta perspectiva, se confrontan dos grandes tradiciones en donde se intenta justificar el saber revelado desde las categorías antiguas, principalmente extraídas de la doctrina de Platón, en un primer momento, y de Aristóteles después. En consecuencia, la pregunta por el ser y las inquisiciones acerca de las posibilidades cognoscitivas estarán inevitablemente atravesadas por la idea de Dios. Más aún, la certeza medieval proviene de la fe, por lo que el hombre del Medioevo no puede más que depender del don divino para garantizar un conocimiento verdadero.

Las escuelas neoplatónicas perduraron con fuerza varios siglos y Platón, presente en gran parte de los pensadores medievales, es revivido con enorme elocuencia por San Agustín⁸. Pensar un mundo escindido de las cosas materiales donde habitan las ideas inmateriales y eternas, se mostraba inmejorable para la justificación de la existencia de Dios. Éste parecía poseer, sino todos los atributos de la idea platónica de bien, gran parte de ellos. Por lo que para Agustín como para la mayor parte de la reflexión teórica medieval, la demostración de la existencia de Dios se convirtió en la posibilidad de concebir un conocimiento verdadero que, a su vez, sería causa de todas las demás existencias.

⁸ Gran parte de las ideas platónicas, fáciles de advertir en el pensamiento agustiniano, provienen de las tesis de Plotino, puente entre lo grecolatino y paleocristiano, quien consideraba al arte como la doctrina de la salvación del alma.

El paralelismo se muestra así ineludible. Los medievales, envueltos en las categorías extraídas de la antigüedad, discuten los problemas estéticos en los mismos términos. La belleza sigue persistiendo en algún sentido como una entidad inteligible. Al igual que en la antigüedad clásica lo bello coincidía con lo bueno y lo verdadero, y todo esto, con Dios. De todas maneras, sería erróneo pensar que este concepto, aun en un mismo pensador como Agustín, no se mostró conflictivo ni digno de ser cuestionado.

La solución formulada desde el clasicismo griego, la de una realidad objetiva que hace confluir en el propio objeto los elementos que evidencian la belleza y, en consecuencia, el sólo contemplarlo permitía el acceso a una actividad placentera, se enfrentaba a la posibilidad de que fuera el placer producido ante la fruición estética de un objeto lo que produjera que éste último sea considerado bello. Efectivamente, la búsqueda del motivo, de la causa por la cual un determinado objeto se presentaba bello ante los hombres, se manifiesta inevitablemente relacionada con el placer que esta belleza suscita en el espectador.

No es extraño, entonces, que ya en San Agustín apareciera este cuestionamiento: “Y primero le preguntaré, si acaso [las cosas] son bellas porque agradan, o al revés, si deleitan porque son bellas. No hay duda que se me responderá que agrada porque es bella” (Ibídem: 143). Si bien el Santo aprobaba una concepción objetivista de la realidad, este pasaje nos permite comprender que aquella adhesión no era producto de la imposibilidad de pensar lo contrario, es decir, suponer que fuera el sujeto quien imprimiera en el objeto las condiciones de su determinación. Por lo tanto existía en San Agustín, y posiblemente en la imaginación del pensador medieval, la hipotética alternativa de hallar en el sujeto la fuerza activa que otorgara belleza al objeto. De cualquier modo, acorde a un sistema gnoseológico donde Dios era la única garantía de conocimiento verdadero, fue la solución objetivista la posición dominante. Es por esto que aquellos conceptos relativos a un ordenamiento formal presentes en la perspectiva antigua, continuarían regulando en buen grado la contemplación del objeto.

La estética de la proporción se diseminó rápidamente en las producciones artísticas medievales. Según Agustín, la belleza consistía y se juzgaba a partir de tres elementos: especie, número y orden. Sobre esta idea, el Santo había elaborado una doctrina de lo bello la cual giraba en torno a la regularidad geométrica:

Agustín afirmaba que el triángulo equilátero es más bello que el escaleno porque en el primero hay mayor igualdad; mejor aún el cuadrado donde ángulos iguales oponen lados iguales, y bellissimo es el círculo, donde ningún ángulo rompe la continua igualdad de la circunferencia. (Eco, 1997: 58)

Sin embargo, el concepto evoluciona y ya no se piensa en una única proporción, sino que comienza a permitirse la creación de diferentes tipos de sistemas, de distintas relaciones numéricas, todos igualmente capaces de ordenar y armonizar formalmente un objeto. Aquella proporción rígida que, proveniente de la antigüedad, forjara una relación específica y fuera dogmatizada a través de un canon, se prueba en las distintas actividades del artesanado y del contacto con éstas sufre variantes. Podría hablarse de una adecuación práctica más evidente en lo concreto de la idea inteligible de proporción. En suma, se manifiesta una multiplicación de sistemas normativos formales que, si bien regulaban la producción y contemplación artística al igual que el Canon griego, gozaban de las variantes necesarias que la adecuación a la praxis exigía.

Por otra parte, el Medioevo también nos muestra un nuevo gusto por la realidad sensible. El placer por la luz y el color se sumarían al de la armonización formal, construyendo un placer de índole cualitativo. Esto mostraba que la sola solución de la proporción como recurso estético ya no resultaba suficiente.

La metáfora lumínica, presente en Platón, se repite en San Agustín con una nueva fórmula. En el intento de escapar a la concepción maniqueísta donde el mal era poseedor de un estatus ontológico, éste es concebido como ausencia de bien. Así, como la oscuridad no es otra cosa que la privación de una fuente lumínica, el mal es la total falta de bien y no existe por sí solo. Esto, además de fracturar la dicotomía bien-mal, hacía posible pensar al bien como una cuestión de grados, comparable a las cualidades observables en la luz que se representaban en la obra plástica.

Mientras que el placer producido por lo armónico y proporcionado era una herencia extraña que se amoldaba a los sistemas gnoseológicos del Medioevo, el gusto por el color y la luz aparecía como característico del individuo medieval y, a la vez, se adecuaba perfectamente al ideal cristiano. Aunque la relación divinidad-luz también ya se había manifestado en numerosas culturas anteriores, no se había mostrado ni había sido representada con tanto entusiasmo como en la Edad Media. Así lo marca Umberto

Eco, quien entiende que el gusto por la luz y el color se daba en este período con total espontaneidad:

[...] la belleza del color es sentida uniformemente como belleza simple, de inmediata perceptibilidad, de naturaleza indivisa, no debida a una relación, como sucedía con la belleza proporcional. (Ibidem: 59)

Podríamos atribuir este nuevo interés por la realidad sensible, a la idea dominante en la época que describía a Dios habitando en todos los cuerpos materiales. Este concepto es recogido por Santo Tomás, quien produce un nuevo aporte a esta revalorización del mundo inmanente. Influenciado por la metafísica de Aristóteles, entiende que, desde la búsqueda en el orden natural, es posible obtener un punto de apoyo que nos conduzca a Dios.

La materia no precede temporalmente a la forma y, en el mundo material, solo existen en acto sustancias concretas⁹. Tomás va a reivindicar la sustancia por sobre la forma. El ser o existir de los entes siempre es existir como algo, es decir, atraviesa una forma. El ser queda recortado en el ente, lo que constituye una delimitación de la propia sustancia. La forma es inmanente a la propia materia, por lo que la esencia es un aspecto de la propia sustancia y no un arquetipo del cual el ente es copia, como en el neoplatonismo. Mientras que para Agustín la esencia es anterior al ente, en Tomás, el ente tiene ser, forma, materia y accidentes y la esencia es un aspecto de la sustancia.

Se configura así una ontología existencial. La gracia divina está presente y participa de la unificación entre materia y forma, otorgando sentido a su existencia. Ya no será necesaria la búsqueda de arquetipos suprasensibles que otorguen validez a lo sensible y, en consecuencia, a la heredada estética de la proporción se sumará una representación que también hará referencia a una realidad con características que le son naturales como la incidencia lumínica y el consecuente color.

⁹ Al igual que en el pensamiento aristotélico, Tomás considera la cosa en su movimiento. Un ser existente sin acto no puede existir. El primer elemento del cambio, es la ~~—materia~~ "materia prima", la cual es pura potencialidad, el segundo será la ~~—forma~~ "forma substancial", que será el acto primero, el cual sitúa al cuerpo en su propia especie y determina su esencia.

2.2. El pensamiento simbólico-alegórico del sujeto medieval

La premisa perceptiva del sujeto medieval establecía que nada de lo creado por Dios era vacío, sin una razón. De manera que la búsqueda de un sentido oculto detrás del objeto sensible se presentaba ineludible. Esto supuso el desarrollo de un pensamiento de tipo simbólico que extendía la operación semiótica sobre todo lo conocido. De esta manera, la simbología cristiana no era configurada, solamente, mediante representaciones, sino que los objetos en sí mismos también reflejaban relaciones de significación.

Johan Huizinga caracteriza este tipo de pensamiento simbólico con lo que comúnmente se entiende como pensamiento primitivo. La operación consiste en incorporar al objeto percibido cualquier cosa que se una a éste por simple contigüidad o analogía. En concordancia con la perspectiva de Havelock respecto a la tradición oral poético-mimética de la antigüedad, Huizinga entiende que este tipo de pensamiento resulta incompatible con la posibilidad de construir explicaciones causales:

El pensamiento no busca la unión entre dos cosas, recorriendo las escondidas sinuosidades de su conexión causal, sino que la encuentra súbitamente, por medio de un salto, no como la unión causa y efecto, sino como una unión de sentido y finalidad. La convicción de la existencia de un nexo semejante puede surgir tan pronto como dos cosas tienen una propiedad esencial común, que se refiere a algo de valor universal. O con otras palabras: toda asociación fundada en una semejanza cualquiera puede transformarse inmediatamente en la conciencia de una conexión esencial y mística. (Huizinga, 1965: 317)

Como menciona Étienne Gilson, reducir todo tipo de explicación causal a una analogía entre el efecto y la causa parecía una consecuencia inevitable a interpretar la causalidad como un don del ser. La simple observación de la experiencia cotidiana proveía la prueba más cabal de esta relación de semejanza. La reproducción de seres vivos, por ejemplo, daba cuenta de que un animal o una planta provocaban la aparición de otro animal u otra planta con similares características. También el mundo inorgánico y la física más elemental brindaban elementos para arribar a las mismas conclusiones; el fuego produce fuego y el movimiento genera movimiento. La razón metafísica parece

clara: en tanto la causa de todas las cosas sea el ser, este se comunica con el efecto y se difunde en él:

Puesto que todo lo que causa obra está en acto, toda causa produce un efecto que se le asemeja. La similitud no es aquí una cualidad adicional, contingente, que sobrevendría no se sabe cómo para coronar la eficacia: es coesencial a la naturaleza misma de la eficiencia, de la cual no es sino el signo exterior y la manifestación sensible. [...] Así, pues, si el universo cristiano es un efecto de Dios, y la noción de creación lo implica, debe necesariamente ser un análogo de Dios. (Gilson, 1952: 103).

Se configura así una relación entre ambos extremos del símbolo –el objeto sensible y su significación oculta- donde su posibilidad radica en que las propiedades de las cosas sean entendidas como realidades esenciales que en todo momento comparten una unidad de sentido. El individuo medieval, entonces, encontraba casi naturalmente los sentidos subyacentes en cada uno de los objetos percibidos. Las rosas blancas son las vírgenes pues comparten las mismas propiedades: belleza, delicadeza y pureza. Las rojas son los mártires, con el color de los pétalos y de la sangre derramada como propiedad común. Ambas florecen en tallos repletos de espinas, los cuales son sus perseguidores (*Cfr.* Huizinga, *ob. cit.*: 318). De esta manera, la conexión se presenta clara e inevitable. Las rosas blancas son vírgenes, las rojas mártires y las espinas martirizadores puesto que se comparten propiedades esenciales entre el objeto sensible y el objeto representado.

Admitir que toda relación causal se funda en una analogía entre el origen y la consecuencia, y conjuntamente considerar a Dios como causa de absolutamente todo, promueve una búsqueda de semejanzas siempre posibles de hallar. Jesús es un pelicano, pero también un pez. Hasta una nuez era entendida como claro símbolo de Cristo: el núcleo expresaba su naturaleza divina, la corteza simbolizaba lo humana y el tabique interno la cruz. El grado más alto del proceso de simbólico se daba en la Eucaristía, donde la concordancia deja de establecerse a través de la semejanza y pasa a ser identidad: la hostia es Cristo. (Ibídem: 321)

Como la percepción del sujeto medieval se edificaba sobre una visión simbólica del universo, la cosa, entonces, no siempre era lo que en principio aparecía sino que se

manifestaba como signo de algo más. Es claro que un pensamiento de este tipo provocaría que lo real se desdibujara bajo las significaciones atribuidas:

El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobre sentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león, no era sólo un león, una nuez no era sólo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que éste era signo, existencialmente prescindible, de una verdad superior. (Ibídem: 69)

Pero este tipo de pensamiento, capaz de unir por semejanza absolutamente cualquier cosa con Dios, podía ser al mismo tiempo proclive a la construcción de analogías no concordantes con la doctrina cristiana. En efecto, si el mecanismo para la atribución de significaciones a los objetos fuera únicamente el de la analogía, entonces cualquier tipo de sentido podía fácilmente ser configurado para un objeto dado. La enorme amplitud que proporciona la categoría –semejanza” permitía relacionar todo tipo de objetos con múltiples significados.

De modo que, en rigor, no todos los hombres del Medioevo contaban con la libertad de construir estas relaciones semióticas justificadas. Por el contrario, sus interpretaciones fueron dirigidas por numerosos pensadores medievales, evangelistas y escolásticos. En tanto la oralidad dominaba el modo de transmitir la información, el texto era configurado bajo las exigencias de un receptor que recordaría solamente a través de la escucha. Nuevamente, la metáfora visual y la figuración se transformaban en elementos fundamentales. Pero al mismo tiempo, la ausencia de marcas claras para configurar un significado unívoco provocaba la necesidad de intérpretes especialistas.

Filón de Alejandría, uno de los primeros promotores de las interpretaciones –correctas” del Antiguo Testamento, atribuía al relato bíblico la idea de –filosofar por símbolos más que por el sentido propio de las palabras”. Su intención, entonces, era desentramar el contenido simbólico de estas palabras y atribuir los significados más adecuados para los distintos elementos que allí se sucedían. Por ejemplo, Filón objeta la existencia en el pasado de árboles de conocimiento, en relación a la referencia bíblica de que en el paraíso divino todas las plantas eran animadas y razonables, llevando como frutos la virtud, el conocimiento, la sabiduría del bien y del mal, etc. Por el contrario, Filón entiende que la alusión allí es hacia la parte directriz del alma, donde existen

tantas opiniones como plantas en el paraíso. En este contexto, “árbol de vida” será significado como la piedad hacia Dios que hace el alma inmortal, y “árbol de conocimiento del bien y del mal” hará referencia a la prudencia y la posibilidad de juzgar.

Así, el alejandrino comprendía al relato bíblico como un material que requería de una interpretación más allá de los sentidos habituales de las palabras. Frente a la imposibilidad de concebir aquello expresado por el sentido literal, el intérprete debía encontrar el sentido oculto apelando, nuevamente, a las posibles analogías entre los elementos. Pero en rigor, la analogía no era la causa de la relación semiótica sino su justificación. La verdadera razón de las interpretaciones atribuidas tenían que ver con la conveniencia para con la transmisión del ideal cristiano:

[...] Éstas no son ficciones de las fábulas a las que son afectos los poetas y los sofistas, sino muestras de figuras que llaman a la interpretación alegórica, seguidas de explicaciones por un sentido subyacente. Uniéndose a una conjetura verosímil, uno dirá convenientemente que la serpiente en cuestión es el símbolo del placer, puesto que ella desde el primer momento es un animal sin patas, hundida en toda su extensión sobre el vientre; además, porque se nutre de palabras terrestres; en tercer lugar, porque transmite su veneno por los dientes y porque mata a aquellos que ha mordido. (Filón de Alejandría, *Sobre la creación del mundo según Moisés*, 1976, 157: 67)

También San Agustín se ocupa de elucidar sentidos ocultos detrás de las palabras sagradas. En *Enarrationes sobre los Salmos*, el santo instruye acerca de los distintos pasajes bíblicos estableciendo las interpretaciones adecuadas. Por ejemplo, en relación al Salmo 101, 7-8: “*Me asemejo al pelícano, que habita en la soledad; soy como búho, que vive en muros derruidos. Vigilé y soy como pájaro solitario en el tejado.*»⁴⁵ (Salmo 101,7-8), el santo ensaya dos explicaciones posibles. Por un lado, las tres aves simbolizan al hombre, donde el pelícano es el no cristiano y, por ende, está sólo; el búho representa al hombre que fue cristiano pero abandona su condición, cayendo en ruinas; y finalmente el gorrión que canta sobre el tejado representa aquel hombre creyente que reproduce los preceptos cristianos. Por el otro, las aves también pueden simbolizar a Cristo, siendo pelícano en su nacimiento, búho en su muerte y gorrión en su resurrección. (en Ledesma, 2005: 405)

Estas construcciones alegóricas, aquí ejemplificadas solamente con Filón de Alejandría y San Agustín pero presente en numerosos pensadores medievales, fueron configurando un sistema rígido de significación que establecía los sentidos ocultos detrás de los objetos y las representaciones. De esta manera se construye un lenguaje comprensible donde un extremo del símbolo era constituido por objetos sensibles más o menos cotidianos y su significado siempre reproducía distintos aspectos del dogma cristiano. La simplicidad y rigidez de un sistema con estas características permitía una significación con escaso margen de error. Como puede verse, esto no implica que la representación medieval fuera literal. El lenguaje se manifestaba altamente simbólico-alegórico¹⁰, pero su símbolo se estructuraba desde un alto grado de codificación impuesto por los intérpretes –especialistas”. Esto posibilitaría la aparición de un mensaje estético el cual era utilizado a manera de –alfabeto” con el que el pueblo se instruía.

2.3. El arte como herramienta pedagógica

En la Edad Media un soldado levantaba su casco para mostrar que su rostro reflejaba un semblante pacífico y, con ello, hacía saber que su intención no era atacar. Esta acción construyó con el tiempo la relación entre levantarse el sombrero y la cortesía. Se configura así un significado primario, donde el contenido se incorpora de modo natural, sin una instrucción específica a tal efecto. Esto se realiza identificando formas puras y supone el reconocimiento del significado como algo automático. En cuanto un individuo observa cierta configuración formal o el cambio de la misma como un significado, pasa de la pura percepción sensible a la esfera del contenido. Para esta comprensión basta con la experiencia más elemental vinculada al hacer práctico de la vida cotidiana. Esto puede ser denominado significado fáctico (Panofsky, 1987: 26).

Erwing Panofsky entiende que el lenguaje simbólico alegórico típico del Medioevo tiene que haber sido incorporado de forma similar al significado fáctico, es decir, a través de los estímulos que la vida cotidiana de ese tiempo proveía. Sin

¹⁰ Si bien hoy en día se identifica el símbolo como la apertura que propone el mensaje poético y alegoría como herramienta didáctica transmisora de conceptos, esta distinción constituye un hecho moderno. Tanto en la antigüedad clásica como en el Medioevo, símbolo y alegoría eran usualmente considerados sinónimos.

embargo, parecería que estas relaciones semióticas no podrían haberse construido de este modo. Es decir, la relación que puede haber entre un pelícano y Dios, una nuez y Cristo o una rosa roja y un mártir, no parece ser del mismo tipo que la relación entre levantarse el casco para mostrar un semblante pacífico y la intención de no atacar. Pero la concepción metafísica antes descrita, promotora de la conexión entre objetos que comparten propiedades esenciales, estaba tan fuertemente arraigada al pensamiento medieval que estos significados, en realidad convencionales, eran considerados como algo natural.

En general, el sujeto de la Edad Media estaba inmerso en la doctrina cristiana de múltiples maneras desde temprana edad. Pero, sin duda, unas de las herramientas más poderosas que instruía sobre la doctrina cristiana y transformaba estas relaciones convencionales en algo familiar, era el arte. Se definía así una clara función a desempeñar por parte de las manifestaciones artísticas. La tarea era la de reproducir y transmitir las relaciones simbólicas construidas por los intérpretes especializados a espectadores que, en general, poseían un escaso nivel de alfabetización. De manera que la configuración de la obra estaba estructurada a partir de esta función específica a cumplir y el gusto por la belleza tenía sentido en tanto provocara un acercamiento a la pureza de Dios y, por consiguiente, a la moral cristiana.

En general el artesano que producía las diferentes obras, en tanto sujeto medieval, poseía las nociones básicas de este sistema simbólico configurado a través de los siglos pues era parte de su realidad cotidiana. Pero también tenía la posibilidad de acceder, por ejemplo, a documentación y enciclopedias que contenían claras descripciones de las relaciones simbólicas. Como menciona Panofsky, también es muy probable que, por ejemplo, los constructores hayan leído a distintos pensadores de la época. Estos últimos llegaban a prescribir, como en el caso de Buenaventura, aquellas imágenes consideradas admisibles (Panofsky, 1986: 40). Finalmente, existían representantes del clero encargados de definir y transmitir los programas litúrgicos e iconográficos. Estos se transformaban en consejeros eruditos que ejercían una enorme influencia en los artistas definiendo los contenidos y controlando la actividad y sus productos. (Ibídem: 37)

En este contexto es entendible que la obra medieval emitiera un mensaje de enorme univocidad. El hombre del Medioevo difícilmente podía interpretar libremente,

sino que ~~le~~ía” la doctrina cristiana a través de un código específico edificado a través de los siglos desde la simbología bíblica:

El orden de la obra de arte es el mismo de una sociedad imperial y teocrática; las reglas de lectura son reglas de gobierno autoritario que guían al hombre en todos sus actos, prescribiéndole los fines y ofreciéndole los medios para realizarlos (Eco, 1985: 68)

En consecuencia y como es de esperarse, la recepción artística medieval no significaba una actividad autónoma donde el goce estético de la contemplación se manifestara desinteresadamente. Por el contrario, éste debía permitir ~~captar~~ todas las relaciones sobrenaturales entre el objeto y el cosmos, en advertir en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Dios” (Eco, 1997: 27). Aquello que mediante la palabra era difícil de comprender por el vulgo común, provisto en general con una escasa o nula instrucción, era enseñado por la obra de arte, la cual transmitía belleza sagrada. La ~~palabra~~” de Dios era traspolada a la ~~imagen~~” divina y, así, la producción artística se transformó en una poderosa herramienta pedagógica que introducía en el individuo una determinada doctrina.

El gusto por la belleza medieval tenía sentido, entonces, en tanto provocara un acercamiento a la pureza de Dios y, por consiguiente, a la moral cristiana. Esto se manifestaba no solo en la contemplación artística sino que también era trasladado a otros aspectos de la vida cotidiana. Por ejemplo, y en relación a la construcción de estereotipos estéticos, el ideal físico femenino respondía a la necesidad de no contrariar los mandatos bíblicos. A diferencia de la voluptuosidad y desnudez que posteriormente exhibirían los cuerpos de mujeres en el Renacimiento y más aún en el Barroco, se prescribía un perfil más sobrio y austero que no despertara el instinto lujurioso del sujeto medieval: ~~Bellos~~ son, en efecto, los senos, que se elevan poco y son moderadamente túrgidos [...] retenidos, no comprimidos, dulcemente sujetos, no libremente fluctuantes” (Ibídem: 27).

2.4. El lento tránsito hacia la modernidad

—Es estudios alegóricos son obra de gente ociosas. ¿O creéis que me resultaría difícil jugar con alegorías sobre cada cosa creada? ¿Quién es tan pobre de ingenio que no pueda probar hacer alegorías?” (Lutero, *De captivitate babilonica ecclesiae praeludium*, VI, 562, en: Huzinga, *ob.cit.*: 332)

Esta característica simbólica, inherente al sentimiento medieval y reproducida por las representaciones artísticas, fue el caldo de cultivo ideal para la alegorización del pensamiento típico del Medioevo. Es posible, como señala Eco, que los motivos originales de la criptografía en la doctrina cristiana tuvieran que ver con esconder el verdadero mensaje y evitar persecuciones (Eco, 1997: 70). Pero aún cuando esta hubiera sido la motivación originaria, no cabe duda que su utilización fue clave en la transmisión de la doctrina a un receptor mayoritariamente analfabeto. La posibilidad que brindaba esta herramienta implicaba condensar y definir un concepto en una imagen. Asimismo, la simplificación de las conexiones suponía una fosilización del concepto, el cual así podía permanecer inalterable detrás de la imagen. De esta manera, había sido posible normalizar la transmisión de creencias a través de un procedimiento que no requería grandes competencias y que facilitaba su multiplicación.

En la simplicidad de esta herramienta de asociación simbólica radicaba, entonces, su fuerza normativa y su imposibilidad de discutir. El pensador medieval descomponía el mundo entero en ideas independientes y luego conectaba estas ideas mediante relaciones de analogía, construyendo un sistema jerárquico y piramidal con Dios en su vértice más alto. A través de este sencillo mecanismo, se creó una explicación de absolutamente todo lo conocido, donde la unidad del universo y la conexión entre las cosas alcanzaba un grado difícil de superar:

Todas las ideas y conceptos, las exactas y las inexactas están como estrellas en el firmamento. Para conocer la esencia de una cosa no se pregunta por su estructura interna, no se mira a la larga sombra de la historia, que hay detrás de ella, sino que se levanta la vista al cielo, donde irradia la idea. El hábito de prolongar siempre las cosas con una línea auxiliar en la dirección de la idea, domina el método medieval de tratar todas las cuestiones políticas, sociales y morales. No se acierta a considerar ni siquiera lo más insignificante y lo más vulgar, si no es una conexión universal. En la Universidad de París discútese, por ejemplo, si debe exigirse algún pago

por el grado de licenciado. Pierre d'Ailly toma la palabra para impugnar la exigencia frente al canciller de la Universidad. Pero en lugar de examinar el fundamento histórico de la exigencia o de indagar su validez en el derecho positivo, la demostración resulta totalmente escolástica; partiendo del texto *Radix omnium malorum cupiditas*, aduce d'Ailly una triple prueba: que la exigencia de aquel derecho es simonía, que la pretensión va contra el derecho natural y el derecho divino y que es herejía. (Huizinga, *ob. cit.*: 334)

Sin embargo, ya en el siglo XII este tipo de procedimientos explicativos comenzaban a mostrarse inadecuados para dar cuenta de la totalidad de los fenómenos. Aquella mirada permanente sobre la naturaleza inmediata para registrar la proximidad con Dios dio cuenta, finalmente, de la debilidad de las explicaciones por analogía. De esta manera, pensadores como Roberto Grosseteste, Roger Bacon y Santo Tomás de Aquino reaccionaron frente a esta visión alegórica y se transformaron en el eslabón hacia una concepción científica y racional del mundo.

Este paulatino debilitamiento en el pensamiento simbólico-alegórico que había dominado gran parte de la vida medieval coincide con la aparición con un fenómeno de creciente alfabetización producto, fundamentalmente, del surgimiento de las escuelas episcopales y las universidades en la Baja Edad Media. A esto se sumaría la posterior aparición y difusión de la imprenta, tecnología fundamental para la reproducción de textos escritos.

Desde luego que el pasaje entre estos dos tipos de pensamiento no pudo haber sido inmediato ni tampoco significó que el arte abandonara su función pedagógica rápidamente. En relación a la cuestión de si los preceptos ceremoniales debían ser figurativos, Santo Tomás mantiene la idea de que las verdades divinas deban ser transmitidas mediante figuras sensibles. Sin embargo, el santo es explícito en mencionar que esta herramienta se transforma en necesaria en la medida que los hombres no tengan la capacidad de alcanzar ese conocimiento por otros medios:

Las verdades divinas no se han de revelar a los hombres sino según su capacidad, pues de otro modo se les daría ocasión de ruina, despreciando lo que no pueden entender. Por eso fue más útil que bajo el velo de las figuras se comunicasen al pueblo rudo los misterios divinos. Por esta vía gozarían

de un conocimiento implícito al servirse de aquellas figuras para honrar a Dios. (Santo Tomás, 2001, S. Th. 1-2 q.101 a.2: 866)

En rigor, la pretensión de Santo Tomás era reconciliar la razón y la fe. Aunque no fuera posible aportar una prueba directa de aspectos tales como la Trinidad o la Encarnación, la razón podría elucidar y clarificar esos conceptos aportando una descripción superadora respecto a la figuración por imágenes. También podían ser construidas argumentaciones negativas para refutar las objeciones contra las verdades sagradas. Al mismo tiempo, la razón sí podía formular pruebas completas de aquellos elementos deducibles de los principios no revelado, como pueden ser las doctrinas físicas y metafísicas. (Panovsky, 1986: 38)

Resulta claro que todo este tipo de explicaciones y argumentaciones racionales no podían ser incorporadas a objetos sensibles o representaciones ni, consecuentemente, transmitidas por éstas. En la medida que la elucidación y clarificación de los artículos de fe podían ser realizadas a través de construcciones argumentativas racionales, la naturaleza se vuelve interesante en sí misma y no un modo de justificar la existencia de Dios. Así, y aunque la mirada del sujeto medieval nunca dejó de posarse sobre la naturaleza que lo circundaba, el interés dejó de estar en el simbolismo permitiendo captar otro tipo de relaciones más allá de la búsqueda de sentidos subyacentes por simples analogía.

Finalmente, es destacable el evidente paralelismo entre este período de la baja Edad Media con lo registrado por Platón en relación a la poesía mimética. Nuevamente, ante la necesidad de transmitir un conocimiento complejo, racional y organizado coherentemente, los mecanismos expresivos utilizados por el arte hasta ese momento se vuelven un obstáculo.

3. Modernidad: el giro subjetivista

3.1. La autonomía del juicio estético en Kant y su validez intersubjetiva

La belleza no es una cualidad de las cosas mismas. Existe tan solo en la mente del que las contempla y cada mente percibe una belleza distinta. Puede incluso suceder que alguien perciba fealdad donde otro experimenta una sensación de belleza; y cada uno debería conformarse con su sensación sin pretender regular la de los demás. Buscar la belleza real o la fealdad real es una búsqueda tan infructuosa como pretender establecer lo que es realmente dulce o amargo. (Hume en: Eco, 2004: 247)

Es el Renacimiento el período en el que la mayoría de los relatos históricos acuerdan el comienzo de la edad moderna. El hombre definitivamente se interesa por el mundo sensible y comienza a perfilarse un movimiento hacia la secularización del pensamiento. La fe en Dios, que había garantizado el verdadero conocimiento durante toda la Edad Media, se debilita conforme la ciencia avanza, cimentada a partir de una racionalización metódica que buscaba develar los misterios de la naturaleza desde la perspectiva humana.

René Descartes se traslada desde la fe en Dios a la certeza que le provoca su propia existencia. La incertidumbre ya no solo proviene de los objetos del mundo sensible sino que, en busca de la verdad, el filósofo se permite dudar hiperbólicamente de todo, incluso de las verdades lógicas. El verdadero conocimiento deberá ser indubitable y la búsqueda de la evidencia será el fundamento que permita volver a poseer tierra firme. Es así como se produce el hallazgo del cogito cartesiano. El hombre se desprende de la tutela divina y alcanza por sí mismo un saber del cual no se puede dudar. Se manifiesta en Descartes una evidencia inmediata y racional de sí totalmente autónoma y, con ello, se inaugura un período donde la autoconciencia, la posibilidad de pensarse a sí mismo, dominará las reflexiones filosóficas y determinará un enorme impulso hacia la comprensión del mundo subjetivo. Esto quedará reflejado en la

generación de conocimientos donde el individuo se presentará como determinante en todos los ámbitos.

A partir de esto es entendible que el concepto de belleza objetiva que había prevalecido tantos siglos comience a decaer. La aparición de la estética como disciplina específica a través de A. T. Baumgarten a mediados del s. XVIII, nos presenta las primeras caracterizaciones de un conocimiento creado desde la sensibilidad del hombre y una nueva valoración del gusto individual.

La estima que comienza a provocar la perspectiva particular del sujeto genera la aparición del genio creador y, con esto, el arte comienza a desembarazarse lentamente de su antigua vestidura semántica (*tekhné*). En efecto, aquella idea de un arte vinculante, relacionado a una habilidad práctica, a un oficio específico con reglas y normas particulares para cada reproducción y, fundamentalmente, con una tarea de tipo pedagógica o moral, se debilita.

Sin embargo, aún en Baumgarten, la función del arte se mantenía asociada a los preceptos del pasado. Si bien el artista erguido como figura genial imprimía su sello particular y con esto, una lectura propia de la realidad, el mensaje artístico aún debía ocuparse de una temática específica: “Sea cual sea nuestra parte en la ciudad divina, estamos obligados a consignar en verso todo lo que promueve virtud y la religión” (Baumgarten, 1964: 22). Es cierto que ya se gestaban algunas obras dotadas con cierta autonomía ideológica, pero será en el romanticismo cuando esto se transforme en un hecho dominante.

Con la influencia de Baumgarten y, principalmente, con la de Edmund Burke, Immanuel Kant es conducido hacia una sistematización de la estética de vital importancia para el mundo moderno. No sería demasiado arriesgado sostener que, con la aparición de *Crítica del juicio* (1790), Kant inaugura finalmente lo que podría denominarse “la estética moderna”. Diversos elementos que se desprenden de su crítica podrían dar cuenta de ello, pero la cuestión central para aseverar tal importancia en esta obra gira en torno a la preocupación del filósofo, coherente con todo su desarrollo intelectual, por establecer las condiciones de posibilidad de la facultad de juzgar. Esto es lo que denomina Kant “intención trascendental” (Kant, 2005: 10). Su preocupación

no pasa primordialmente por describir el *gusto*¹¹, sino que radica en determinar los principios regulativos *a priori* presentes en la facultad del gusto como juicio estético.

Ya en sus anteriores críticas, Kant había mostrado los principios normativos tanto para la facultad de conocer aplicada a la naturaleza, en *Crítica de la razón pura* (1781), como para la facultad de apetecer aplicada a la libertad, en *Crítica de la razón práctica* (1788). Así, el entendimiento para la primera y la razón para la segunda, se convertían en los principios *a priori* que legislan dichas facultades. Con ello, y derivado del sentimiento de agrado, Kant concibe a la facultad de juzgar como una capacidad intermedia entre el entendimiento y la razón, y por tanto, análogamente, presupone que también deberá contener un principio *a priori* capaz de regular esta facultad.

Así, el planteo kantiano significó la definitiva ruptura con una concepción de la estética más preocupada por definir criterios de belleza y asignar funciones al arte que por explicar su propio fundamento. Desde la lectura del párrafo sexto de *Crítica del juicio*, es posible iniciar la comprensión de los conceptos de autonomía y validez introducidos por Kant, y dilucidar así sus implicancias en la discusión actual en torno a la significación del mensaje estético:

§ 6. *Lo bello es lo que, sin conceptos, se representa como objeto de un placer universal*

Esta definición de lo bello puede deducirse de su anterior definición como objeto de un placer ajeno a todo interés, puesto que quien tiene conciencia de que el placer que algo le produce es ajeno a todo interés, no puede sino juzgar que eso contiene necesariamente un motivo de placer para todos. En efecto, como no se funda en alguna inclinación del sujeto (ni en otro interés alguno reflexivo), sino que el que juzga se siente completamente libre con respecto al placer que encuentra en el objeto, no puede descubrir como motivo de su placer ninguna condición privada a la que sólo su sujeto se adhiera, y, en consecuencia, tiene que considerarlo fundado en lo que él puede presuponer también en cualquier otra persona; por consiguiente, debe creer que tiene motivo para atribuir a todas un placer semejante. En consecuencia, hablará de lo bello como si la belleza fuese una cualidad del objeto, y como si su juicio fuese lógico (como si proporcionara, por medio de conceptos del objeto, un conocimiento de éste), a pesar de que solo es estético y no contiene más que una referencia de la representación del objeto al sujeto; precisamente porque tiene con el lógico la semejanza de que en esa circunstancia puede presuponerse que es válido para todos. Pero esta universalidad no puede resultar de conceptos, pues desde éstos no se pasa al sentimiento de agrado o desagrado (salvo en leyes prácticas puras, que, sin embargo, encierran un interés que no va asociado al puro juicio del gusto). Por consiguiente, el juicio del gusto, junto con la conciencia de hallarse apartado de todo interés, tiene

¹¹ Kant llama *gusto* a la facultad de una percepción estética, es decir, fundada en la sensibilidad del sujeto.

que implicar una pretensión a tener validez para todos, aunque no una universalidad basada en objetos, es decir: que necesita llevar asociada a él una pretensión a universalidad subjetiva. (Kant, *ob. cit.*: 53)

El juicio del gusto en Kant es estético pues, a diferencia de un juicio de conocimiento, carece de conceptos y, en consecuencia, es únicamente determinado por el sujeto. Lo único que afecta y motiva a esta particular facultad es la representación. Una representación que se referirá completamente al sujeto y a su sentimiento de agrado o desagrado, con independencia del objeto que pudiera estar representando. Esto es lo que entiende Kant cuando se refiere, en el fragmento citado, a un placer ~~ajeno~~ a todo interés”. Es la completa indiferencia respecto a la existencia del objeto y la total subordinación del placer del juicio a la representación. Solo cuando estemos ante un juicio de tales características, podremos afirmar la presencia de un juicio *puro* del gusto.

Si lo que motiva el placer suscitado en un juicio estético no se encuentra determinado por contingencias empíricas ni condiciones privadas particulares a cada individuo, parecería perfectamente asequible pensar que en otros sujetos dotados de las mismas facultades innatas se emitiera el mismo juicio. Y si además se fuera consciente de que los juicios estéticos responden, en todo individuo, a esta mecánica ~~desinteresada~~”, seguramente, como lo advierte Kant, pretenderíamos que nuestros juicios fueran necesarios y, por ende, universales. Es esto lo que según el filósofo sucede cuando nos referimos a lo bello, lo cual hace pensar a la belleza como cualidad objetiva. No por ser determinada por el objeto, sino justamente todo lo contrario. Desde una motivación exclusivamente subjetiva, se *pretende* al resultado del juicio estético válido universalmente. Con ello, Kant libera en gran medida el camino para la suposición de un principio regulativo a priori, por él llamado *sensus communis*, el cual, a partir del sentimiento de agrado o desagrado, establecerá lo que *debe* gustar o disgustar en todos los individuos, generando un tipo de validez ejemplar y necesaria.

Dos elementos asociados permiten explicar el funcionamiento de esta actividad. La primera condición para emitir un juicio es la *imaginación*. Puesto que la capacidad de juzgar es ajena a todo interés, el juicio se emite en función de la representación sin dependencia necesaria a la existencia del objeto. Es decir que la imaginación se necesita pues permite ~~hacer~~ presente a la mente aquello que está ausente a la intuición sensible” (Arendt, 2003: 145). Entonces, lo que afecta y motiva a esta particular facultad es aquella representación que la imaginación provee, refiriéndose al sujeto y a su

sentimiento de agrado o desagrado. –Por lo tanto, el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, un juicio lógico, sino estético, o sea un juicio cuyo motivo determinante sólo puede ser subjetivo” (Kant, *ob. cit.* § 1: 46).

Ahora bien, el hecho de que la facultad de la imaginación permita juzgar el objeto ausente, provoca que el sujeto se distancie de la percepción sensible. Siendo el objeto a juzgar re-presentación y, consecuentemente, carezca de toda posibilidad de afectación directa, es susceptible de la operación de reflexión. Esta distancia frente al objeto se transforma en la primera condición para el juicio *reflexionante*¹², lo cual trae aparejado imparcialidad y, por ende, universalidad en el juicio.

Sin embargo, podría pensarse que un juicio puro del gusto donde la determinación se asocia exclusivamente a la representación, por ser éste subjetivo, se manifestaría relativo a cada sujeto que juzga. En tal caso, la imparcialidad y universalidad del juicio se vería seriamente afectada. Desde el momento en que el juicio sólo depende del sujeto, la distancia frente al objeto juzgado no aseguraría necesariamente lo imparcial. Pero el hecho de emitir juicios en convivencia con otros hombres, implica la existencia de un segundo elemento asociado a esta capacidad que, combinado con la imaginación, posibilitan la aparición de aquel sentido comunitario o *sensus communis*: la *comunicabilidad*:

Y hasta podría definirse el gusto como la capacidad de juzgar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento provocado por una dada representación sin mediación de ningún concepto. (Kant, *ob. cit.* § 40: 145)

Así como la imaginación es pensable como una facultad inherente al hombre en tanto ser humano, la comunicabilidad solo puede fundarse como una necesidad propia del espacio público. Esto conlleva la idea de que esta facultad de juzgar es primordialmente social. A diferencia de los juicios lógicos, los cuales podrían efectuarse en aislamiento, el juicio del gusto requiere de la existencia del otro para su realización. Si el acto de juzgar implica el compromiso de comunicar nuestro juicio, el espacio público al que se pertenece condiciona el contenido del mismo. La razón estriba en que,

¹² A diferencia del juicio *determinante*, donde lo particular se subsume a lo universal, el juicio *reflexionante* es aquel en el que la falta de una regla universal obliga a juzgar desde el propio hecho particular y aquellos elementos contextuales que lo completan. En consecuencia, esta especial facultad se desarrolla desde la reflexión que el objeto inusual representado suscita y sin una normativa a priori, con lo cual se deriva la regla universal, reduciéndose a un concepto que fundamente el juicio.

para estos casos, no existe ningún procedimiento que asegure la validez del juicio a través de pruebas irrefutables. Lo que le otorga veracidad es la posibilidad de consenso que la necesaria comunicabilidad del proceso implica. Esto, sumado a la idea de que el juicio es ajeno a todo interés, hace que el sujeto que juzga *pretenda* su juicio válido universalmente.

También la actividad de juzgar involucra un aspecto social del hombre desde el momento en que el juicio estético se refiere a un mundo común. Los objetos susceptibles de ser juzgados son aquellos que se muestran perceptibles a todos. Los elementos privados, personales y desconocidos por el otro, no necesitan ser juzgados. Esta es igualmente razón para que Kant piense como condición necesaria para el juicio, la capacidad en éste de ser comunicable.

A su vez, el sujeto debe tener en cuenta a los demás individuos, pues es esperable el deseo de que éstos reconozcan válidos los juicios emitidos. Opera en cierto modo un deseo de confirmación respecto de los juicios por parte de la comunidad:

El juicio del gusto exige el asentimiento de todos, y quien declara algo bello, pretende que todos *deben* dar su aplauso al objeto presente y declararlo igualmente bello. (Kant, *ob. cit.* § 19: 81)

En cierta medida, se podría hablar de un juicio intersubjetivo al ya no considerarse como acto individual sino como parte de una esfera pública. El hecho de desear el consentimiento de los demás implica tener en cuenta sus puntos de vista. Al ser capaz de situarse en las otras perspectivas presentes en una comunidad, es posible entender que se favorece la imparcialidad del juicio. El individuo, también gracias a la imaginación, puede examinar otros juicios reales o hipotéticos y, así, construir lo que Kant denomina “modo de pensar extensivo”. De esta manera se da forma a un arreglo potencial, lo que eventualmente creará las condiciones de algún acuerdo. Algo que Kant expresaba en una de sus máximas del entendimiento humano como el hecho de “pensar poniéndose en el lugar del otro” (Kant, *ob. cit.* § 40: 144).

Esta es la razón por la cual Kant entiende que al establecer la belleza de un objeto, se considera que este sentimiento valorativo es común a todos. Y no se piensa común por el hecho de que dicho juicio postule su universalidad en sí mismo. Se considera universal, pues se pretende que así sea.

Sin embargo, esto no implica necesariamente que, desde esta perspectiva, el mensaje estético deba interpretarse unívocamente. Por el contrario, Kant entiende que el resultado de este juicio, si bien es pretendido válido universalmente, no puede expresarse lingüísticamente de forma definitiva. Esto se debe a que, como se viera anteriormente, por ser un juicio estético no se funda en conceptos:

[...] entendiendo por idea estética aquella representación de la imaginación que mueve mucho a pensar, sin que pueda tener, no obstante, ningún pensamiento determinado, es decir, concepto adecuado; representación, pues, a la cual ningún lenguaje llega totalmente, ni logra hacer totalmente comprensible (Kant, *ob. cit.* § 49: 164).

De esta manera, Kant elabora la primera descripción de aquello que podría ser considerado como una experiencia estética. Además, vinculando el juicio del gusto a un sentido comunitario fundado en su comunicabilidad, descubre en este tipo de experiencias un aspecto social. Finalmente, postulando un estatus autónomo para el gusto estético y su ausencia de conceptos en su constitución, Kant libera al arte de cualquier tipo de tarea adjudicada. De este modo, se registra el fin de una actividad artística vinculante asociada a diversas utilidades, dando así nacimiento a la posibilidad de existencia para un arte con una finalidad sin fin, un arte por el arte.

3.2. Hegel: arte como verdad y fin del arte

Si bien la presencia de un principio animado en las cosas naturales representa, para Hegel, un elevado grado de belleza, el hecho de poseer una vida limitada por su particular existencia y ser esclava de sus propias necesidades físicas, les quita valor. Por otro lado, este principio en la naturaleza jamás puede poseer conciencia de sí, por lo cual nunca es exteriorizado. En cambio el arte, sustrae de la realidad exterior sus accidentes y particularidades, manifestando la idea libre e independiente desde lo sensible. Hegel encuentra así el objeto de estudio del cual la estética deberá ocuparse. Su dominio será lo bello en el arte. Una belleza que deberá participar del espíritu y, en consecuencia, ser portadora de verdad.

A diferencia de Kant, pareciera, en principio, que el aporte de G.W. Hegel a la estética moderna es un tanto anticuado. Si bien propone, coincidente al pensamiento kantiano, un arte libre, Hegel vuelve a asignarle la difícil labor de exponer la verdad. De esta manera, posiciona al arte junto a la religión y la filosofía, asignándole la misma ~~“tarea~~ “tarea suprema”. Ya que el arte no se asocia ni con la naturaleza ni con los sentidos, sino con el espíritu, contiene la exigencia de exhibir veracidad y verdad.

Siendo el espíritu lo único verdadero, se sigue que, desde ésta óptica, sea la belleza artística superior a la belleza de la naturaleza:

Dejará de parecerlo si se observa que la belleza, como obra de arte, es más elevada que la belleza de la naturaleza; pues ha nacido del espíritu. Además, si es verdad que el espíritu es el ser verdadero que lo comprende todo en sí mismo, es preciso decir que lo bello no es verdaderamente bello más que cuanto participa del espíritu y está creado por éste. (Hegel, 1989, V.1: 13)

Si bien la presencia de un principio animado en las cosas naturales representa, para Hegel, un elevado grado de belleza, el hecho de poseer una vida limitada por su particular existencia y esclava de sus propias necesidades físicas, le quita valor. Por otro lado, este principio en la naturaleza jamás puede poseer conciencia de sí, por lo cual nunca es exteriorizado. En cambio el arte, sustrae de la realidad exterior sus accidentes y particularidades, manifestando la idea libre e independiente desde lo sensible. Hegel encuentra así el objeto de estudio del cual la estética deberá ocuparse. Su dominio será lo bello en el arte. Una belleza que deberá participar del espíritu y, en consecuencia, ser portadora de verdad. Así pues, lo bello en Hegel será la manifestación sensible de la idea.

La concepción de una arte semejante significa otorgarle nuevamente una función pedagógica a la actividad. La belleza en el arte se corresponde a la manifestación sensible de ~~“lo~~ “lo supremo”, vale decir, del espíritu. En este sentido, el necesario cumplimiento de esta tarea posiciona al arte como una herramienta que, situada entre lo meramente sensible y el pensamiento puro, se transforma en una guía hacia la verdad partiendo desde los sentidos:

Si se concede así al arte la alta misión de representar lo verdadero en una imagen sensible, no es preciso sostener que no tenga su fin en sí mismo. La

religión lo toma a su servicio cuando quiere revelar a los sentidos y a la imaginación la verdad religiosa. Pero, es precisamente cuando el arte ha llegado a su más alto grado de desarrollo y perfección cuando encuentra en el dominio de la representación sensible el modo de expresión más conveniente para la exposición de la verdad. (Hegel, *ob. cit.* V.1: 43)

Sin embargo, Hegel entiende que la factibilidad de descubrir la verdad en el arte, no es absoluta: “—existe una manera más profunda de comprender la verdad: cuando esta no está en alianza con lo sensible y lo sobrepasa hasta tal punto que no puede ni contenerla ni expresarla” (Hegel, *ob. cit.* V.1: 17). Hegel comprende que conforme se produce el desenvolvimiento del espíritu absoluto, se presenta un momento en el que el desarrollo progresivo de los pueblos provoca que el arte sea insuficiente para la difícil tarea de exponer la verdad.

Esta idea es coherente con su concepción de historia, en la que el proyecto de la humanidad se concibe como progreso en la conciencia de la libertad. Lo que el arte pudo exponer sólo ejemplarmente y la religión en forma de mito, la filosofía lo manifiesta como libre pensamiento del espíritu absoluto. Es esta la causa por la cual Hegel considera que Platón, según se viera anteriormente, condena al artista y lo pretende fuera de su ciudad. Puesto que siempre llega el momento en el que “—el pensamiento ha protestado contra la representación sensible de la divinidad por el arte” (Hegel, *ob. cit.* V.1: 44). En consecuencia, la asignada función al arte, la que debía ocuparse de indicar el camino hacia la verdad, ya no tiene sentido. El grado de racionalización con el que se contempla la obra desdibuja su misión y es la filosofía quien debe asumir el compromiso de exponer la verdad.

Pero en esta proclamación del fin del arte, aparece un elemento nuevo que será de suma importancia para el posterior desarrollo de la estética. Y es justamente el asociar junto al arte la posibilidad de racionalización:

El arte tiene su origen en el principio en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí; es decir, que no solamente existe, sino que existe para sí. Ser en sí y para sí, es reflexionar sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y por ello desenvolverse como actividad reflexiva. (Hegel, *ob. cit.* V.1: 24)

A diferencia de Kant, el pensamiento de Hegel unifica el goce estético a la reflexión conceptual, provocando un enorme antecedente para el romanticismo y extendiéndose en todo el desarrollo estético contemporáneo.

Por otro lado, Hegel comprende perfectamente que de continuar la actividad artística, como de hecho ocurre, esta no podrá ser una actividad vinculante. Su libertad y autonomía, aquella cualidad estética que ya Kant había registrado, condena al arte funcional a su extinción.

Es éste el arte que muere, aquella actividad gobernada por finalidades específicas, asociadas a la transmisión de mensajes particulares. El arte deja de ser definitivamente *arte de encargo*. De este modo, la necesidad de transmitir un mensaje unívoco, dotado de un contenido específico acorde a la cosmovisión dominante, desaparece.

3.3 Romanticismo: primer antecedente de obra abierta

Es comúnmente aceptado que el término *Romanticismo* designe un movimiento artístico e intelectual comprendido entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. A pesar de esto, es posible observar que detrás de este período en particular, existen una serie de características y relaciones específicas que podríamos denominar “románticas”, las cuales configuran rasgos esenciales de una constante histórica, que adquiere una preponderancia fundamental en casi todo el desarrollo del arte que siguió a esta época. Estos signos “románticos” que, aunque subordinados, abundan a lo largo de la historia del pensamiento humano, pueden ser asociados a lo que Nietzsche relacionó con el espíritu *dionisiaco*. En oposición al orden *apolíneo*, lo “romántico” denotan un interés por lo velado, lo oscuro, lo que subyace, frente a lo dado, lo que aparece en la superficie. Síntesis y sentimientos se fortalecen frente al análisis y la razón. Lo imprevisible se prefiere a la obviedad, lo trágicamente implícito a la comedia explícita, lo sublime se sobrepone a lo objetivamente bello.

Impregnado de un espíritu con tales características, no es extraño que el *Romanticismo*, se manifieste como reacción a los supuestos que habían adquirido total dominio en la ilustración y erguían a la razón como exclusiva herramienta gnoseológica. De esta manera se configura una estética en clara oposición a los preceptos establecidos

por el arte clásico. El romanticismo impone, según lo caracterizara el propio A. W. Schlegel, “expresión de una misteriosa y secreta aspiración al Caos incesantemente agitado a fin de generar cosas nuevas y maravillosas” (Schlegel en Aguiar e Silva, 1982: 328). Parece evidente que las categorías estéticas de representación que el neoclasicismo había recuperado, se ponen en crisis. Orden armonía y proporción colapsan frente a una multiplicidad de elementos heterogéneos en aparente desorden, que intentan explicar de manera global, lo que la razón analítica deja escapar.

Pero además de cambios en los modos de representación, lo que también deja entrever este movimiento es un antecedente fundamental en la recepción estética posterior. Se produce, a partir del *Romanticismo*, un movimiento hacia la apertura de la obra de arte hasta entonces inédito. El arte clásico “retiniano”, que suponía un espectador contemplativo ante un mensaje con alto grado de univocidad, se va transformando conforme a una estética de apertura que permite un aumento en las posibilidades interpretativas. Esto no significa que la poética tradicional no permitiera interpretar activamente. Pero sin duda, esta acción hermenéutica no tenía el mismo grado de libertad que el manifestado a partir del movimiento romántico. El nivel de extrañamiento e incertidumbre que se podía vivir en la recepción del arte clásico sin duda era mucho menor, y las posibilidades interpretativas se veían generalmente controladas por el autor o los “especialistas”.

El Romanticismo fue un movimiento que abarcó toda Europa y difícilmente pueda encauzarse en un único autor o una única línea de pensamiento. Incluso el romanticismo alemán presenta diferencias considerables entre sus máximos exponentes. Sin embargo, siguiendo la lectura realizada por Walter Benjamin en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, es posible recuperar la esencia del romanticismo, específicamente en lo relativo a la estética, siguiendo principalmente las tesis de Friedrich Schlegel y junto a éstas, las de Novalis. Si bien la doctrina de Fichte contiene elementos fundamentales para la comprensión del movimiento, F. Schlegel y Novalis fueron los autores que sentaron las bases de una teoría del arte romántica, fundada a su vez en supuestos gnoseológicos con herencia hegeliana.

El punto de partida para la construcción de una teoría del conocimiento de estos dos autores, es la reflexión. Ésta es entendida como el pensamiento en relación consigo mismo. Es pensar lo pensado. La progresiva constitución del sujeto como objeto propio de conocimiento que se venía gestando desde el racionalismo cartesiano y alcanzaba su

pico en el sujeto trascendental de Kant, extiende su evolución hacia lo pensado como objeto de conocimiento. Parece imposible para los románticos conocer algo que no sea pensamiento. F. Schlegel dirá que “la facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser el yo del yo, es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que nosotros mismos.” (Schlegel en Benjamin, 2000: 42). Esto no solo aseguraba garantía de validez, sino también, garantía de inmediatez. Pensar lo pensado significa pensar una forma, por lo cual el conocimiento que se obtiene de esta reflexión es forma de forma. Siendo el sujeto el único referente directo en esta acción, parece difícil argumentar en contra de su inmediatez, fácilmente transformable en autoconciencia e intuición.

Cada reflexión, cada formalización de un nuevo pensamiento, cada pensamiento de pensamiento es potencialmente objeto de una nueva formalización, es pensar lo pensado (de lo pensado), lo que manifiesta la posible infinitud del proceso reflexivo. Sin embargo, Schlegel y Novalis no ven un problema en esto (no así Fichte). Lo que entienden como infinito en la reflexión, no será el proceso, sino la relación misma entre pensamientos. “De manera mediata, esta relación puede concebirse a partir de una infinita multiplicidad de niveles de reflexión, mientras que las restantes reflexiones en conjunto seguirán gradualmente su curso en todas direcciones.” (Benjamin, *ob. cit.*: 52). En cada nuevo nivel de reflexión, hay nuevas relaciones, nuevas posibilidades de conocimiento, desacreditando así cualquier intento de concebir este proceso como un continuo vacío.

Esta reflexión es una acción entendida como el yo absoluto y, como muestra Benjamin, es posible comprenderlo como un pensamiento relativamente objetivo, pues es la formalización de una intuición intelectual, de una acción de autoconciencia. Esta formalización en los sucesivos niveles de pensamiento, tiende a disolverse frente a lo infinito, el pensamiento pierde su forma paulatinamente y es así como se configura el objeto puro de conocimiento, el absoluto. Schlegel comprende que la totalidad de lo real, se concibe a partir del ejercicio infinito en sus relaciones de la reflexión, que tiende inevitablemente hacia el absoluto.

Lo que se desprende de este proceso gnoseológico es la inevitable relatividad de cualquier conocimiento objetivo a la reflexión del sujeto, al acto de autoconciencia. Novalis se pregunta retóricamente: “¿Es que acaso no vemos cada cuerpo sólo en la medida en que él se ve a sí mismo y nos vemos a nosotros mismos?” (Novalis en

Benjamin, *ob. cit.*: 87). El conocimiento del objeto, escindido del autoconocimiento, no será posible para los preceptos románticos. El sujeto no escapa de su esfera propia para aprehender al objeto, sino que todo proceso gnoseológico se realiza en el absoluto, en un centro de reflexión, en un sujeto cognoscente.

Mientras que el arte clásico es medida, claro y completo en cuanto a la expresión, y sus modos de representación nunca logran desprenderse por completo de la idea de *mimesis* que Aristóteles sistematizara en su Poética, el arte del romanticismo se caracteriza por la exaltación de los estados de ánimo y sentimientos, y la búsqueda de los modos de representación en el interior mismo del sujeto. Aquella *mimesis* clásica se desvanece a partir de representaciones mediadas por un individuo que configura a su medida la forma misma de las cosas y la naturaleza.

El arte romántico es una determinación de la reflexión. Así como ésta concebía al absoluto, la reflexión igualmente concibe al arte. Hay que comprender que si la reflexión era forma de forma, de la misma manera el arte nace en la autoconciencia del sujeto. Incluso Novalis expresaba que pensar y poetizar son esencialmente la misma acción, y siempre se piensa o se poetiza sobre un objeto que es igualmente pensamiento. El objeto de representación, en consecuencia, no será como hasta fines del s.XVIII la naturaleza objetiva de forma directa. Al asemejarse a la reflexión, se hace arte de lo pensado, pues esto es lo único cognoscible, lo único real.

La obra será en esencia, una manifestación puramente formal del pensamiento. Esto permite que la obra de arte, se transforme en un objeto posible de ser pensado, de ser nuevamente formalizado. La reflexión de la obra, que es expresión objetiva del pensamiento, se transforma en algo inherente al sujeto y será lo que posibilite el goce estético. Lo que manifiesta Benjamín en su análisis es que la reflexión, que tiene como objeto a la obra artística, es inevitablemente una reflexión individual y, por tanto, relativa al sujeto particular que ejercita el acto estético. Así como la actividad cognoscitiva del sujeto se presentaba relativa a la propia autoconciencia de cada individuo, la reflexión del arte, por ser de igual modo pensamiento de lo pensado, es concebible de manera particular.

Esto no significa que la reflexión de la obra se transforme en un juicio subjetivo similar al concepto kantiano. Pues en *Crítica del Juicio*, se generaba una fractura radical entre la sensibilidad y la razón. Sin reflexión conceptual de por medio, los juicios estéticos eran regulados por una herramienta especial, propia de la constitución del ser

humano: el *sensus communis*, que desconociendo completamente las facultades cognoscitivas del sujeto, y sin tener en cuenta las variantes con que cada sujeto se desenvuelve en un contexto determinado, se ocupa de universalizar los juicios del gusto pretendiéndolos necesarios. Es así como la explicación analítica que Kant propone, significa la inevitable escisión de las facultades del ser humano. Pero el romanticismo permite recomponer aquella escisión entre juicio estético y posibilidades cognoscitivas. Arte y pensamiento, desarrollo estético y posibilidades gnoseológicas, se generan exclusivamente desde la reflexión. Ésta se realiza en cada sujeto, a partir de la formalización objetiva que esta expresada a través de un pensamiento, de una obra. Y en los sucesivos grados de reflexión, en la suma de relaciones manifestadas en cada nivel de pensamiento, se arriba al absoluto. —La poesía romántica es una poesía universal en progresión.” (Schlegel en Benjamin, *ob. cit.*: 133)

Parece definirse a partir de la estética del romanticismo, la conciencia del acto libre que supone ejecutar y observar una obra de arte. Nacida de una teoría del conocimiento que establece que lo real está dado por las relaciones de reflexión que se conciben desde la propia autoconciencia, la libertad interpretativa alcanza un grado de concreción en la recepción estética que nunca antes se había manifestado. La poética abierta de la obra de arte se afirma en la esfera estética y permite al arte ser aquella manifestación del hombre que no necesita ser poseedora de una verdad manifiesta. Se constituye como ficción y no pretende otra cosa que la de estimular la libre significación activa del sujeto a partir de la obra. Novalis veía clara esta función del arte: —Cuando una obra presenta muchos pretextos, muchos significados y, sobre todo, muchas facetas y muchas maneras de ser comprendida y amada, entonces es sin duda interesantísima, entonces es pura expresión de la personalidad.” (Novalis en Eco, 1985: 79).

4. El siglo XX

4.1. “Deshumanización del arte”: hermetismo en el mensaje estético

Iniciado el siglo XX, la poética en general y su objeto de representación, parecen dar un vuelco definitivo al promover cambios esenciales en los procesos que vinculan al artista con el espectador.

Uno de los primeros teóricos que registrara y describiera esta ruptura fue Ortega y Gasset quien, en *La deshumanización del arte* (1925), proclama un destino inevitable de impopularidad para aquella obra que refiera más a la inteligencia que a la sensibilidad. Algo que el desenvolvimiento del arte aún hoy sostiene, cuando observamos la permanente auto-expulsión de gran parte del público en general ante una obra hermética que no comprenden, coto exclusivo de artistas, críticos y mercaderes de arte.

La primera característica observable frente a aquellas nuevas expresiones estéticas será, entonces, su permanente rechazo. No se trataba simplemente de un arte innovador que, aunque originalmente se mostraba inaccesible, en algún momento sería popular: “el arte nuevo es impopular por esencia” (Ortega y Gasset, 1958: 3). La obra se transforma en una herramienta que secciona a la sociedad en dos grupos antagónicos, donde el filtro de selección estará dado por la comprensión. A diferencia de la concepción estética de Kant, donde el arte proponía sensaciones de agrado o desagrado, Ortega nos presenta un nuevo funcionamiento donde la posibilidad de acceder a la obra estará dada por el entendimiento y su consecuente significación, quedando la masa mayoritaria fuera de toda posibilidad receptiva y gestándose, así, un arte para artistas¹³.

Si la mayor parte del público encuentra ininteligible al “arte nuevo”, esto se debe a que “sus resortes no son los genéricamente humanos” (Ibídem: 6). Las cosas representadas ya no remiten al mundo habitual o, si lo hacen, no es mediante

¹³ Ortega y Gasset presenta en su obra la idea dicotómica de una sociedad europea dividida entre una elite de potencia, definida por su inteligencia y productividad, y una *masa* pasiva en la que se incluía la aristocracia anquilosada.

mecanismos que faciliten el acceso. Es pues, necesario, un ejercicio activo de interpretación que permita abordar la obra. Ortega dirá que los sentimientos y pasiones que intervienen en la nueva recepción son específicamente estéticos y que, ante la “realidad” acechante, esta fuga deshumanizadora propia del nuevo estilo implica astucia para su creación y entendimiento para su recepción.

Este movimiento es el que correspondería a tomar a las ideas no como reflejo de la realidad, sino como meros esquemas subjetivos. Como ya se exhibiera en la sección correspondiente al romanticismo, esta nueva mecánica significa dejar de trasladarse de la idea a la cosa, para permitir una objetivación de los esquemas:

El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona cuando, en verdad, y a lo sumo, ha dejado una esquemática selección caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real. ¿Qué tal si en lugar de querer pintar a ésta, el pintor resolviese pintar su idea, su esquema de la persona? Entonces el cuadro sería la verdad misma y no sobrevendría el fracaso. El cuadro, renunciando a emular la realidad se convertiría en lo que auténticamente es: una cuadro-una irrealidad. (Ibidem: 37)

En consecuencia, lo que en principio implica esta nueva configuración estética es el abandono del realismo mimético que había dominado la escena artística hasta entonces. Esto supone que una de las dificultades interpretativas radicaría en que el instrumento que permitiría significar la obra no puede ser más la semejanza. En efecto, como señala Nelson Goodman, la similitud de ninguna manera es necesaria para la referencia en el arte. Ya que “la denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza” (Goodman, 1976: 23). Ocurre que, en realidad, detrás de la imitación sólo parece existir aquella selección, caracterizada por Ortega como caprichosa, de alguno de los modos de ser del objeto. Y esto que se convierte en un problema cuando la referencia intenta ser una porción de la realidad, puede obviamente volverse más complejo en el caso de la ficción.

De todas maneras, no sería correcto afirmar que la posible oposición entre representación y mimesis, recién se manifestaría en el siglo XX. Como se presentara, por ejemplo, para el arte medieval, la significación se concretaba desde una precisa

utilización del símbolo. Con ella era posible referirse a un mártir con una rosa roja o representar a Jesús desde un pelícano.

Sin embargo, aún en estos casos donde el grado de semejanza disminuye enormemente, nos encontrábamos frente a un mensaje relativamente unívoco. En efecto, aquel mundo medieval simbólico o alegórico era estructurado a partir de una estricta codificación donde, desde la institución eclesiástica, se prefijaba el vínculo entre el referente y el elemento que lo denotaba.

Pero el nuevo mensaje estético, además de abandonar con la semejanza su herramienta interpretativa más poderosa, parece referir a algo que no se encuentra claramente definido. Comienza a estructurarse así, un mensaje provisto de sólo sugerencia y mucha indeterminación, para el cual no existe un sistema de reglas que garantice una significación unívoca y necesaria.

Fundamentalmente, lo que los críticos contemporáneos coinciden en manifestar es que los mensajes estéticos se tornan cada vez más ambiguos. Esta ambigüedad supone principalmente la existencia de múltiples sentidos, con lo cual el arte demandaría la participación cada vez más activa de la comunidad receptora, la cual deberá co-crear sentido junto al artista (*Cfr.* Oliveras, 2001, 2000; López Anaya, 1999).

Como viéramos en capítulos precedentes, el arte "retiniano", que suponía un espectador contemplativo ante un mensaje con alto grado de univocidad, se va transformando acorde a una estética de apertura que posibilita innumerables interpretaciones. Esto no significa que la poética tradicional inhabilitara por completo la posibilidad de interpretar activamente. Pero sin duda, esta acción hermenéutica no tenía el mismo grado de libertad que se manifiesta hoy en día. El nivel de extrañamiento¹⁴ e incertidumbre que se podía vivir en la recepción del arte previo a las vanguardias era mucho menor y las posibilidades interpretativas se veían generalmente controladas por el autor. Hoy existe mayor conciencia de esta realidad, por lo que la obra contemporánea plantea la posibilidad de generar una enorme cantidad de interrogantes que el espectador deberá resolver, para alcanzar cierta valoración estética.

¹⁴ El concepto de extrañamiento o desautomatización, desarrollado primordialmente por el formalismo ruso a principios del s. XX, es un elemento con la que numerosos teóricos han caracterizado al arte. Este consistía en un procedimiento que debía hacer parecer extraño al objeto representado, desautomatizarlo. Esto permitía que, en un intento por comprenderlo, aumentara la dificultad y duración de la percepción. Este proceso puede lograrse por diferentes medios, destacándose la singularización de los objetos, presentando lo cotidiano como desconocido. De esta manera, se puede, desde otra óptica, redescubrirlo, originándose así una percepción particular del objeto.

Es en este contexto donde Umberto Eco idea una nueva categoría explicativa para describir las nuevas tendencias estéticas contemporáneas: la poética de la “obra abierta”:

Las poéticas contemporáneas –aquellas que estrictamente merecen tal nombre– se edifican en torno a la ambigüedad porque lo único estrictamente válido en el momento histórico presente es a partir del Desorden, es reflejar lo inacabado mediante una multiplicidad de sentidos. Esto es lo que efectúa la obra de arte “abierta”. (Eco, 1985, Introd.: III)

Eco parece justificar la aparición de esta nueva poética de apertura en la idea, surgida en el siglo XX, que ha tendido a considerar un debilitamiento en las categorías modernas tendientes a pensar un cosmos ordenado y jerarquizado. Si bien las discusiones teóricas referidas a la legitimidad de la época posmoderna no se encuentran agotadas, esta posición de Eco suele ser compartida por críticos y teóricos del arte que asocian este nuevo funcionamiento artístico con un supuesto quiebre en el discurso que propusiera el “proyecto de la modernidad” (Cfr. Habermas, 1989). En efecto, aquellas nociones centrales que, configuradas alrededor del concepto de Razón, postulaban un sujeto autónomo –garantía de conocimiento– y una concepción positiva de la historia –lineal y progresiva–, se ponen en tela de juicio ya que no podrían dar cuenta de la totalidad de los fenómenos. De esta forma, surgiría un pensamiento plural estructurado alrededor de una ideología débil que renuncia a las interpretaciones omnicomprendidas y, con ello, a la unicidad del sentido.

Sin embargo, la razón por la cual se estructura este nuevo tipo de poética podría ser más simple. Sin pretender discutir si, efectivamente, el “proyecto de la modernidad” ha fracasado o si las categorías centrales del pensamiento moderno no pueden dar cuenta de los fenómenos actuales; la causa primordial por la cual el arte promueve pluralidad de sentidos y se estructura en torno a esta nueva poética se encuentra en que éste no es requerido como herramienta para la transmisión de información. En la medida que existen otras tecnologías más adecuadas para la tarea, el arte se libera definitivamente de aquella función extra-artística.

Como se habrá podido observar, las dificultades que los lenguajes artísticos manifestaban para transmitir contenidos cognitivos complejos ya había sido reconocida

tanto en la antigüedad clásica en Grecia como en la baja Edad Media; momentos históricos donde, además, se registraba un aumento en la alfabetización de la población en general. Esto significaba que las posibilidades de contar con otra tecnología más adecuada para esta función eran mayores. Finalmente sería Hegel quien, comprendiendo las dificultades que el arte tendría para llevar a cabo la tarea que le era propia –exponer la verdad–, proclamaría su fin.

Pero además, el arte también perdería terreno en el ámbito de la transmisión de información simple por identificación emotiva. El siglo XX ha desarrollado toda clase de mecanismos claramente superadores para los fines de adoctrinamiento o propagandísticos. Los medios masivos de comunicación y la aparición de las nuevas tecnologías posibilitaron no solo perfeccionar este tipo de herramientas sino también multiplicar exponencialmente su alcance.

De modo que el arte abandona los sistemas representacionales de sencilla lectura pues la transmisión de información puede lograrse más adecuadamente por otros medios. Ni siquiera el retrato o el paisaje, único medio de documentación de imágenes hasta el siglo XIX, tienen vigencia. La fotografía, y posteriormente el cine cumplirán acabadamente esa tarea.

En consecuencia, tanto desde el artista creador como desde la comunidad receptora, la obra es concebida a partir de esta nueva perspectiva de apertura. Por un lado, la obra responde a una mecánica abierta explícita. Esto quiere decir que desde la propia creación del objeto estético se estructura intencionalmente un mensaje plurivalente. De esta manera, la apertura se encuentra dirigida desde los componentes propios de la obra. El artista organiza voluntariamente una serie de elementos narrativos que promueven un mensaje ambiguo o, al menos, no se preocupa por configurar un clave de lectura unívoca. Pero además, la comunidad receptora comprende que la obra ya no exige desentramar un sentido específico y se desenvuelve en torno a una libertad interpretativa inusitada. Por consiguiente, se añade a la configuración ambigua propuesta por el artista, la conciencia de saber que es posible construir sentido junto al artista desde la propia esfera del espectador:

La poética de la obra abierta tiende, como dice Pousseur, a promover en el interprete –actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin

estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de organización de la obra disfrutada (Ibídem: 66).

De modo que la instauración de una poética abierta debe ser relacionada al gradual proceso de autonomía que sufriera el arte a partir de la modernidad, el cual desembocaría en la completa desvinculación de funciones extra-artísticas. Es cierto que las vanguardias históricas buscaron definir para la actividad artística una nueva y peculiar tarea, prescribiendo como tema objetos de representación que no pudieran ser mostrados por otros medios: la luz, los sentimientos y emociones, el movimiento y el tiempo, el inconsciente, etc. Pero ninguna de estas nuevas tareas asignadas pudo prevalecer por mucho tiempo.

Cuando en 1917, Marcel Duchamp realizara su ready-made¹⁵ titulado *Fuente*, difícilmente podría haber sido incluido dentro de alguna categoría artística. Aquel urinario de porcelana, el mismo “artefacto” que podía encontrarse en un baño público o algún comercio dedicado a la venta de sanitarios, era imposible de concebir como parte de un salón de arte. Por lo que pensar en un producto de estas características como primordialmente estético habría resultado imposible décadas previas a su ejecución. Aquel hecho fracturaba todo ideal de belleza existente, cualquier pretensión de representación mimética y todo tipo de intento de comparación con cualquier objeto previamente considerado arte. Sin embargo, a pesar de mostrarse en principio enormemente resistido, paulatinamente fue incorporándose al mundo del arte hasta llegar a transformarse en una de las obras más influyentes del siglo XX.

No parece haber dudas de lo que implica un mingitorio en un baño. Un sanitario, producido para ocupar un espacio definido y con una función específica. El problema se da cuando este objeto “extraño” se presenta en un territorio ajeno en el que no debería aparecer, o al menos que no es esperable. Un objeto que se transforma en singular desde el momento en que se lo desplaza de su contexto cotidiano y se lo margina de su utilidad precisa. Con ello se manifiesta una anulación completa de su función práctica. Es en este instante donde el espectador experimenta esa extrañeza e incertidumbre ya mencionada en este escrito; y esto ocurre a partir de que el público se cuestiona acerca

¹⁵ André Bretón, en *Faro de la novia* (1934), define ready-made como “objetos manufacturados promovidos a la dignidad de arte por la elección del artista”.

de la naturaleza del objeto que contempla. Se produce así una –situación totalmente inédita hasta el siglo XX de ambigüedad ontológica” (Oliveras, 2001: 35) respecto de la obra de arte que significará un claro antecedente de los desarrollos artísticos ulteriores.

El fenómeno del ready-made permite entender que, sin ninguna función extra-artística asociada, la obra de arte no requiere ninguna estructura física en particular. No hay nada que limite la creación artística porque no hay ninguna tarea que el arte deba cumplir. El objeto estético abandona, así, la necesidad de conservar aquellas cualidades distintivas que le permitían acceder al selecto dominio de las bellas artes. Acaso las artes visuales sean las que proporcionan los más claros ejemplos al respecto: la pintura de caballete, la escultura, el grabado y el dibujo han perdido su hegemonía ante fenómenos tan diversos como el mencionado *ready-made*, el *happening*, la instalación o el *video-performance*.

Esta multiplicidad y pluralidad de objetos en la actividad pone de manifiesto la imposibilidad de definir a la obra de arte apelando a condiciones de necesidad y suficiencia. Vale decir, no parecen existir propiedades esenciales en el amplio y variado universo de las manifestaciones artísticas. El arte hoy, no tiene la obligación de representar algo en particular, de utilizar ninguna materialidad específica, de cumplir función alguna ni de provocar nada en especial. Presumiblemente, cualquier clase de objeto y todo tipo de actividad tengan la posibilidad de transformarse en una obra de arte.

En consecuencia, definir el arte contemporáneo y explicitar su fin se ha convertido, para la filosofía del arte, en una tarea que afronta serias dificultades. Un arte completamente autónomo que, además, se configura desde objetos ontológicamente ambiguos, debilita cualquier intento de estéticas *normativo-teleológicas* (donde lo definitorio es la función a cumplir por parte de la obra) y de estéticas *esencialistas* tradicionales (donde se pretende captar la propiedad específica que define la obra de arte como tal). Cuando el estatus de obra de arte se independizó absolutamente de una función asociada y, consecuentemente, de la configuración física del objeto, resultó ineludible cierto andamiaje teórico-conceptual que le otorgara algún grado de legitimidad.

Quizás uno de los meritos más evidentes de la obra de Duchamp haya sido, entonces, el de permitir la reflexión acerca del estatus ontológico del arte. ¿Cómo es posible que un mismo objeto presente relaciones ontológicas completamente distintas

entre sí? ¿Por qué aquel urinario, exactamente idéntico a los otros, es elevado a la categoría de arte mientras que sus semejantes permanecen, como simples cosas, en un comercio de sanitarios o algún baño?

PARTE II

¿QUÉ ES EL ARTE? EL PROBLEMA DE SU DEFINICIÓN

...la verdad cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el «ingenio lego» Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. (Borges, *Ficciones*)

Con anterioridad a la aparición de las vanguardias históricas, existía una comprensión fundamental del arte que no requería un tratamiento exhaustivo de su definición. Cierta relativa continuidad en el desarrollo histórico del arte permitía reconocer que algo constituía una obra con facilidad, primordialmente a través de su parecido físico con algún elemento del conjunto de objetos comúnmente denominados arte. A diferencia de lo acontecido en la escena artística contemporánea hasta el siglo XIX y posiblemente principios del siglo XX, tanto el artista y el teórico como el público en general, entendían a qué se referían cuando hablaban de arte y sus inquisiciones solían abordar otros aspectos del fenómeno, como la creación artística y sus poéticas, la contemplación y valoración estética, etc.

Sin embargo, la radicalidad de las transformaciones producidas al siglo pasado derribaría por completo aquel criterio de semejanza y comparación. Desde que el arte, fundamentalmente a partir de la modernidad, comenzara a mostrarse como una actividad emancipada, vale decir, desde que la práctica artística paulatinamente se retirara de aquellas obligaciones vinculadas a la conservación y transmisión de información, las construcciones teóricas al respecto comenzaban a perder eficacia. Esto derivaría en la crisis del concepto del arte que se desprende de concebir al hecho artístico como algo autónomo sin una finalidad específica. Tal crisis se profundizó cuando se puso de manifiesto que las propiedades que otorgan el estatus de obra de arte no pueden estar exclusivamente en el objeto. Una misma cosa puede presentar una configuración ambigua, exhibiendo relaciones ontológicas radicalmente opuestas según el contexto de aparición.

A continuación se llevará a cabo el tratamiento del problema de la definición del arte, cuestión que ha dominado las investigaciones de la filosofía del arte en los últimos años y que intenta responder por la pregunta *¿qué es el arte?* Para tal empresa, y luego de presentar sucintamente la perspectiva semiológica de Jan Mukarovsky, se evaluarán algunas de las posiciones contextualistas y semántico-funcionalistas.

Dentro de lo que podría ser considerada la teoría más representativa de la perspectiva contextualista, se encuentra el desarrollo de George Dickie, donde la obra de arte se define a partir de su pertenencia a un determinado marco institucional. En este sentido, un objeto no se convierte en una obra de arte a partir de ciertas cualidades estéticas e intrínsecas a su configuración física. Tampoco se transformaría en arte desde una particular significación promovida por la percepción –estética” del espectador. Esta

teoría del tipo institucional establece, lisa y llanamente, que algo es arte en tanto sea parte constitutiva de cierta institución social (el mundo del arte).

La otra posición, enmarcada dentro del amplio espectro de fenómenos del lenguaje, concibe al arte a partir de los procesos interpretativos que se dan en su contemplación. En general para esta perspectiva, comúnmente denominada “analítica”, el arte no admite propiedades esenciales y la posibilidad de asignarle determinados significados al objeto es lo que configura su estatus de obra de arte. Dos de los filósofos más destacados del programa analítico son Arthur Danto y Nelson Goodman. Aunque el primero circunscribe los procesos interpretativos a un entorno de teoría artística, ambos comprenden que el hecho artístico tiene que justificarse desde su dimensión semántica.

Finalmente, y a partir del análisis de estas perspectivas, se intentará argumentar la necesidad de una teoría de la interpretación del mensaje estético como modo de contribuir, no solo al problema de la definición del arte, sino también a la elucidación de los efectos cognitivos producidos en la experiencia estética.

5. Jan Mukarovsky: la obra como intermediario entre el autor y la comunidad

5.1. El signo autónomo y su comunicabilidad

La teoría estética de Jan Mukarovsky, aunque generalmente restringida a la teoría literaria y pocas veces reconocida en la filosofía del arte, constituye uno de los principales antecedentes de las teorías contextualistas o socio-institucionales del arte. En cierto sentido, la teoría de Mukarovsky es uno de los primeros intentos por incluir dentro del dominio de la esfera artística aquellos artefactos que, como el ya mencionado *ready-made*, originalmente no fueron confeccionados como arte y se presentan idénticos a cosas que no lo son.

Si bien la estética semiológica de Jan Mukarovsky está fuertemente influenciada por el estructuralismo, a diferencia del programa de Saussure, en el que el estudio del signo debía realizarse primordialmente de manera sincrónica, Mukarovsky sostiene que una explicación de este tipo debe abarcar la evolución diacrónica del lenguaje y así, poder mostrar la funcionalidad de los elementos propios de la estructura¹⁶. Lo que se intenta con esto es que a la relación propia entre cada elemento del lenguaje, se la vincule con todos los demás factores externos que determinan el fenómeno.

El interés de una tesis de este tipo radica en que, al obtener una perspectiva global y funcional de todos los elementos participantes en el fenómeno estético, el estudio no es restringido a la obra de arte en sí o a un estado temporal determinado. Por el contrario, esta perspectiva permite articular al objeto estético con el artista y la comunidad, en un todo interrelacionado en el tiempo. Si bien es factible considerar que los hechos sincrónicos son lo que posibilitan la explicación estructural de un sistema, es en el análisis diacrónico donde se manifiesta el funcionamiento de dicho sistema.

Mukarovsky entiende que cada contenido psíquico individual está determinado en gran medida por la conciencia colectiva. Cuando este contenido individual sobrepasa

¹⁶ La obra del checo Jan Mukarovsky se desarrolla junto a la de otros estudiosos en el ámbito del denominado —Gtulo de Praga”, a partir de 1925. El programa teórico de esta escuela incluía diversas manifestaciones próximas al análisis estructural del lenguaje, con una clara influencia de la fenomenología hegeliana y el formalismo ruso.

los límites de su propia conciencia, adquiere el carácter de signo por el hecho de su comunicabilidad. La obra de arte se define así, como un signo autónomo que opera como intermediario entre el autor y los espectadores. Este signo estaría conformado por la "cosa" en el mundo sensorial, denominada en esta teoría como "artefacto" y operando como símbolo exterior; y el objeto estético, determinado por los estados subjetivos comunes de conciencia en los miembros de una comunidad determinada. En términos de Saussure, el artefacto funcionaría como significante y evocaría en los espectadores el objeto estético, el cual representaría al significado.

Mukarovský observa que si bien es posible deducir de forma natural que en la concepción de signo debe existir un hecho que es igualmente entendido por el emisor y el receptor, cuando nos referimos a signo autónomo, ese hecho no está claramente definido. A pesar de esto, entiende que es posible definir paralelamente a la función de signo autónomo de la obra de arte, una función comunicativa, configurando así una doble significación semiológica:

Si el signo (ante todo, el lingüístico) existe para vehicular información, si es por ello un elemento que determina y construye una socialidad determinada, en suma, si es un elemento que utiliza el individuo para poder dirigirse (y consolidar, de hecho) a la sociedad que le rodea, entonces el signo estético (suponiendo siempre que funcione de manera parecida al signo lingüístico) no se haya como producto autónomo creado porque sí o como creación en sí y para sí, sino que se presenta a la sociedad como comunicación para los demás. (Llovet en Mukarovský, 1977: 24)

En este proceso comunicativo, la cosa designada por el signo autónomo que corresponde a la obra de arte referiría al contexto general de fenómenos sociales, aunque no parece estar atada a alguna convención previamente fijada. Es justamente esto lo que conforma una antinomia dialéctica entre la función autónoma y la comunicativa, y permite la variabilidad de apreciaciones en el fenómeno estético.

Todo ello parecería implicar que la significación, la búsqueda de sentido que provoca el artefacto en la mente del receptor, no se efectúa a partir de un sistema de reglas configurado previamente y conocido por todos. En efecto, el signo estético, siendo en esta tesis portador de una referencia difusa, también manifiesta aquella

tendencia enunciada anteriormente a concebir una obra de arte como polisémica o dentro de una poética –abierta”.

5.2. La función estética

Por otro lado, Mukarovsky expresa la existencia de dos esferas, la estética y la extra-estética. Los objetos no pertenecen a una u otra esfera en virtud de su propia estructura como artefactos. Por el contrario, es el particular escenario de aparición para cada objeto, el contexto espacio-temporal en el que se manifiestan, aquello que posibilita determinar si son portadores de la función estética. Esta función estética no se limita en absoluto al campo del arte. Cualquier objeto o acción pueden ser portadores de la función estética porque, ésta, no es una propiedad real del objeto. Así se consolida esta tesis como una teoría socio-institucional del arte:

[...] no hay ningún límite fijo entre la esfera estética y la extraestética, no existen ni objetos ni procesos que, por su esencia y su estructura y sin que se tenga en cuenta el tiempo, el lugar y el criterio con que se les valore, sean portadores de la función estética, ni tampoco otros que tengan que estar, en vista de su estructura real, eliminados de su alcance. (Mukarovsky, *ob. cit.*: 47)

En una lectura diacrónica, se entiende que las esferas estéticas y extra-estéticas no se separan con precisión ni sin conexiones mutuas. Existe una relación dinámica permanente que se conforma por la tensión constante entre presencia y ausencia de la función estética.

Dentro de la esfera estética, existe cierto límite, también flexible, que separa al arte de los fenómenos estéticos extra-artísticos. La diferencia radica en que en la obra de arte, la función estética es dominante, mientras que en el ámbito de lo extra-artístico, aunque presente, es una función secundaria. La antinomia dialéctica en este caso, trabaja entre el dominio y la subordinación de la función estética a otras funciones, como lo es la función práctica, la teórica, la comunicativa, etc. Esta tensión de fuerzas contradictorias es la que provoca ininterrumpidamente el continuo desarrollo en el arte y, en definitiva, es justamente lo que imposibilita delimitar estrictamente el campo de la estética.

Este proceso evolutivo se da como conjunto y de forma integral, debido a que es una conciencia colectiva la que establece las relaciones a partir de los artefactos, brindándoles la función estética en el momento que unifican los estados psíquicos de la conciencia individual. Esta conciencia colectiva, entendida como hecho social, manifiesta una fuerza normativa. Así, la esfera de lo estético se constituye en la colectividad como un sistema de normas que se generan a partir de ésta.

Si bien la norma, por ser en esencia una regla y una medida, es estática, también se basa en una antinomia dialéctica fundamental entre la validez incondicional que caracteriza a toda legalidad normativa y la siempre presente posibilidad de su violación:

Una obra de arte auténtica, oscila siempre entre los estados pasado y futuro de la norma estética: el presente bajo cuyo punto de vista la percibimos, aparece como tensión entre la norma pasada y su violación, destinada a llegar a ser parte de la norma futura. (Ibidem: 67)

Se arriba así a la noción de valor estético, el cual no es un estado, sino un proceso variable, relacionado a la variabilidad de la norma. Dentro del arte, es el valor quien en definitiva subordina a la norma. Por consiguiente, es la nueva valoración lo que, ante una violación de la norma preexistente, se impone y promueve la pauta futura. De este modo se configura la regla para la valoración de la función estética en la esfera extra-artística. Fuera del arte, es el cumplimiento de la norma lo que rige y somete a la valoración. De manera que la infracción a la legalidad valorativa sólo se produce en la esfera artística, creando la pauta regulativa para la totalidad de los fenómenos. Acorde a ello, las relaciones de esta dinámica serían sociales. Así, el movimiento de este proceso de valoración se determina por la evolución de la propia estructura artística, y los cambios de la estructura de la convivencia social.

5.3. Consideraciones finales

Esta visión permite, entonces, definir la obra de arte por el lugar que ocupa al interior de un determinado contexto, articulando al objeto estético con el artista y la comunidad en un todo interrelacionado en el tiempo. En tal sentido, un artefacto

constituye un objeto estético cuando, con independencia de su estructura física, es portador de una función estética que subordina cualquier otra posible función. Pero, ¿en qué consiste esta función estética?

Mukarovsky ensaya, en principio, cierta definición negativa al describir la función estética como aquella función que no es práctica, teórica ni comunicativa. Este tipo de definiciones, aunque puede colaborar en la comprensión del fenómeno, no parece del todo satisfactorio; más teniendo en cuenta que, para esta teoría, la posibilidad de describir algo como arte estriba en el funcionamiento estético del artefacto. Sin embargo, seguidamente Mukarovsky incluye ciertas características fundamentales y esclarecedoras.

En primer lugar, dicha función se caracteriza por producir cierta capacidad de aislamiento en el artefacto afectado. Esto se explica describiendo el proceso según el cual el espectador dirige la máxima atención sobre el artefacto en cuestión (*Cfr.* ibidem: 58). Cuando la función estética subordina todas las otras funciones, la atención del espectador se posiciona sobre elementos específicos del objeto sin tener en cuenta cualquier otra posible función asociada. Se puede ilustrar esto imaginándose el actuar de un individuo frente, por ejemplo, a un semáforo. Él se conduciría con arreglo a las indicaciones que cada color representa y, en tal sentido, respondería a su función práctica. Pero, si por el contrario, estuviera dominado por la función estética, prestaría atención al semáforo como objeto en sí mismo, sin tener en cuenta qué significa convencionalmente cada color y reaccionando, entonces, con total independencia respecto a la función práctica prevista.

Mukarovsky completa la descripción positiva de la función estética adjudicándole la propiedad de producir placer en el espectador que contempla el objeto. (*Cfr.* Ibídem: 59) Con ello, permite explicar cómo es posible facilitar funciones prácticas o comunicativas cuando el objeto presenta simultáneamente cierto grado de función estética. El placer derivado de esta última colaboraría en el éxito de cualquier otra posible función asociada. Sin embargo, no especifica en qué consiste este placer o cómo se produce. En cierto sentido, la explicación resulta deficiente pues es claro que el placer puede ser producido por múltiples fenómenos y no todos serían considerados estéticos. A pesar de ello, su posición recupera la idea de que el placer estético puede ser independiente de las funciones relacionadas que acompañan circunstancialmente al fenómeno.

Es así como en el intento de producir una descripción positiva de la función estética, tanto la idea kantiana de un placer ajeno a todo interés como la noción aristotélica de un placer escindido de funciones asociadas vuelven a aparecer. Si bien Mukarovsky no plantea una relación entre el fenómeno de aislamiento que la función estética produce en el objeto con el placer que éste provoca, menciona los dos elementos como constitutivos del fenómeno.

6. George Dickie. La teoría institucional del arte

6.1. La obra de arte como artefacto

A mediados del siglo XX, algunos autores ya habían señalado la imposibilidad de distinguir propiedades comunes a los objetos del dominio artístico. Paul Ziff (1953) y Morris Weitz (1956) concluyeron que no es posible diferenciar alguna condición compartida e indispensable por la cual un determinado objeto deba ser considerado “obra de arte”. Con una clara influencia del “segundo” Wittgenstein, sus análisis en los usos ordinarios de las expresiones “arte” y “obra de arte” revelaban que éstos no poseían ningún rasgo común capaz de otorgar fundamento a algún tipo de esencialismo. En consecuencia, este enfoque negaba cualquier posibilidad de definir el arte apelando a condiciones de necesidad y suficiencia.

La imposibilidad de distinguir propiedades esenciales e intrínsecas a la obra de arte que la definan como tal, promovieron el éxito de teorías de tipo institucional como la de George Dickie (Cfr. Dickie, 2005, 2004, 1974), probablemente la más difundida aunque claramente deudora de la propuesta de Jan Mukarovsky. Su teoría institucional del arte acepta que no puedan existir propiedades esenciales e intrínsecas al objeto, capaces de conferir el estatus de obra de arte. A pesar de ello, Dickie entiende que tales condiciones pueden ser formuladas a partir de un estudio del arte en relación al marco institucional que le es propio. De modo que, si bien subsiste la pretensión de superar las teorías esencialistas tradicionales, su tesis también busca establecer condiciones necesarias y suficientes. Tales condiciones ya no serán propias del objeto o del artefacto artístico, sino que serán consecuencia de la posición que éste ocupe en el “mundo del arte”.

Dickie reconoce que su teoría institucional se inspira en “el argumento de los homólogos indiscernibles” desarrollado originalmente por Arthur Danto en *The Artworld* (1964) a partir del análisis de la *Caja Brillo* de Andy Warhol. Esta obra presentaba al público una réplica idéntica de un envase de un producto comercial. A pesar de ser exactamente iguales, la *Caja Brillo* de Warhol era –y sigue siendo- una obra de arte, mientras que la caja del mercado era un envase contenedor de jabón marca

Brillo, listo para su comercialización y uso. Esto evidenciaba que una misma cosa podía mostrar una configuración ambigua al exhibir relaciones ontológicas radicalmente opuestas dependiendo del contexto en el que se presentara. Desde esta perspectiva, Danto comprendía que algo es arte solo de modo relativo, donde su definición se establece en virtud de los presupuestos históricos-artísticos en los que acontece.

Sin embargo, a pesar de esta aproximación a un marco de tipo institucional, Dickie entiende que no existe un verdadero desarrollo de tales presupuestos en la teoría de Danto. Por el contrario, como se verá más adelante, éste acabaría por definir la obra de arte a partir de cierta dimensión semántica. En efecto, aún cuando Danto se interesa por el trasfondo contextual a la obra, finalmente establece que el rasgo distintivo e imprescindible consiste en que el arte sea acerca de algo. Dickie niega esto último como elemento necesario optando por la profundización y explicación de aquel trasfondo institucional en el que sucede la obra, a fin de dilucidar aquellas condiciones de necesidad y suficiencia que permitan definir la práctica artística.

La primera particularidad que observa Dickie como propiedad necesaria para que algo se constituya en obra de arte es su calidad de artefacto. El autor dice: «Por «arte artefactual» entiendo artefactos cuyos creadores pretenden o pretendieron que fuesen arte» (Dickie, 2005.: 33). Siempre que se considere algo como una obra de arte será, entonces, en relación a un objeto especialmente elaborado por el hombre con un propósito específico: funcionar como arte. Esta idea es perfectamente consistente con las propuestas de la filosofía del arte tradicional. Hasta el siglo XX, las teorías al respecto habían partido del mismo supuesto, aún cuando éste permaneciera implícito - por considerarse obvio- o sin un tratamiento exhaustivo. La tarea de estos teóricos había consistido en dilucidar la naturaleza íntima y el funcionamiento de la obra de arte, pero nunca poniendo en duda su condición de objeto creado por la actividad humana en relación a un fin.

Sin embargo, la noción de artefacto acarrea algunas dificultades cuando se analiza la escena del arte actual. Como ya se hiciera mención, el problema se evidencia, fundamentalmente, a partir del surgimiento del *ready-made* hacia principios del siglo pasado por obra de Marcel Duchamp. En 1913, este artista crea *Roue de bicyclette* (Rueda de bicicleta), el primero de sus objetos, mediante el simple procedimiento de ensamblar dos artefactos previamente manufacturados: monta una rueda de bicicleta sobre un banco. En 1914 va más lejos y luego de comprar en un bazar un secador de

botellas crea *Porte-bouteilles*, exhibiendo el artefacto sin producirle modificación alguna. Finalmente, y luego de crear otras obras mediante el mismo procedimiento, crea en 1917 la famosa *Fountain* (Fuente), que si bien fue rechazada en un primer momento, se transformaría en una de las obras más emblemáticas del siglo XX..

En *Roue de bicyclette* se observa, aún, una mínima manipulación de los artefactos en virtud de crear un nuevo objeto que funcione como arte. Si bien ninguno de los artefactos utilizados había sido confeccionado en primera instancia con el fin de producir una pieza artística, la sencilla combinación realizada por Duchamp le permite crear una única obra totalmente nueva y original que comienza a funcionar como arte. Pero el artista llevaría esta idea al límite con obras como *Porte-bouteilles* y *Fountain*. Estos últimos objetos muestran cómo un artefacto que no fuera concebido con la pretensión de ser arte, puede transformarse en una obra sin modificar en absoluto su configuración física.

Tales ejemplos parecerían problematizar con la condición de artefactualidad tradicional aceptada también por Dickie: para hacer arte, debía elaborarse un objeto con vista a su uso ulterior. Es decir, el artista debía crear un artefacto con la pretensión de que sea exhibido como obra de arte. En este sentido, resulta claro que la confección original del secador de botellas o el urinario preveía un uso primordialmente práctico. Sin embargo, Dickie entiende que cualquier cambio en un objeto producido por un individuo crea un nuevo artefacto, aún cuando dicho cambio consista únicamente en ubicar ese objeto en un cierto “marco” (Ibídem: 65). Dickie explica este procedimiento a partir del siguiente ejemplo:

Supongamos que uno recoge un trozo de madera y, sin modificarlo en modo alguno, cava un agujero en la arena o lo blande frente a un perro que le amenaza. El trozo de madera se ha *convertido* en una herramienta o en un arma por el uso que se le adjudica. [...] En ninguno de los dos casos es la madera sola el artefacto; el artefacto es el trozo de madera manipulado y usado de cierto modo. (Ibídem: 69)

El autor distingue dos clases de objetos posibles. El trozo de madera, previo a ser recogido y modificado para su uso ulterior, es un objeto *simple*. Cuando éste se transforma en herramienta para cavar o en arma de defensa, se convierte en un objeto *complejo*. En consecuencia, un objeto original y simple pasa a ser complejo desde el

momento en que algún individuo lo modifica con la finalidad consciente de darle un uso diferente.

Análogamente, Dickie piensa el caso del *ready-made* de Duchamp como la transformación de un objeto simple (urinario) en uno complejo (*Fountain*) a manos de un agente familiarizado con el mundo del arte. Lo que efectivamente produce ubicar el objeto en un nuevo “marco” es el cambio en su utilidad. Colocar el urinario en una sala de exposición significó la anulación del uso práctico para el cual fuera concebido y la asignación de una nueva función. *Fountain* no se utiliza como sanitario sino como obra de arte. Tal transformación fue producida por la intención del artista, quien extrajo un artefacto de su contexto original con la pretensión de crear una obra de arte.

Poco tiempo después al rechazo de *Fountain* en una publicación titulada *El caso de R. Mutt*, de autor anónimo aunque adjudicada al propio Duchamp, se lee: “Que el señor Mutt hiciera o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. La ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo colocó de modo que su significado utilitario desapareciera gracias a un título y a un punto de vista nuevos: creo un pensamiento nuevo para ese objeto” (citado en: Petruschansky, 2008: 20). Consistente con la idea de George Dickie, el propio artista considera la acción de elegir y modificar el marco habitual de un objeto, suficiente para adjudicarse la creación de una nueva obra de arte. Duchamp, entonces, creó un nuevo artefacto a partir de la manipulación de uno ya existente con la pretensión de que funcione como arte. En consecuencia, aun en este caso extremo de mínima intervención, la condición de artefactualidad parece cumplirse.

6.2. George Dickie y el “mundo del arte”

La segunda propiedad necesaria que formula Dickie establece que el objeto elaborado sea “de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte” (Dickie, 2005: 153). Esta idea completa la primera condición referida al artefacto especificando cual debe ser aquel uso que necesariamente debía ser previsto en su elaboración. La pretensión del agente que produce la obra deberá ser la de crear algo para que ocupe un determinado lugar dentro de la práctica cultural denominada aquí “mundo del arte”. En consecuencia, esta segunda condición no hace más que definir el

tipo de función ulterior que el individuo creador debe tener en mente cuando elabora sus artefactos.

Un artefacto dado se convierte en arte, entonces, porque en el proceso de elaboración fue pensado con tal fin. Es el producto de un artista que aplica su conocimiento acerca de la institución del arte en el proceso de elaboración. Tal saber es adquirido típicamente, según Dickie, ~~al~~ haber experimentado ejemplos de arte, al haber sido adiestrado en técnicas artísticas, al haber recibido un conocimiento del arte como trasfondo, etc.” (Ibídem: 80). De manera que este tipo de nociones acerca del mundo del arte se transforman en un conocimiento indispensable para el artista, quien deberá contar con ello previamente a la creación de la obra de arte.

Esto implica que, según esta teoría, el trasfondo institucional afectaría indirectamente la empresa de la creación artística. Estrictamente, no es el lugar efectivo que ocupa el artefacto en un contexto determinado lo que lo posiciona como obra de arte. Es el previo conocimiento del artista acerca de ese contexto socio-institucional denominado aquí ~~el~~ mundo del arte”, sumado a su pretensión de elaborar un artefacto para ocupar un lugar en dicho contexto, aquello que finalmente establece el estatus de arte para un determinado objeto. En suma, el artista produce obras de arte ya que su conocimiento del ~~el~~ mundo del arte” le posibilita crear artefactos con la pretensión de exhibirlos al público propio de ese contexto.

Dickie completa su teoría explicando, finalmente, en qué consiste el ~~el~~ mundo del arte”. Primeramente describe una serie de roles interrelacionados que configuran toda la empresa artística, entre los que se destacan el artista ~~quien crea~~ y el espectador ~~quien percibe y comprende~~. Luego, existe un rol que opera entre los dos anteriores y que consiste en facilitar el encuentro entre artista y espectador: el presentador (directores de escena, directores de museo, personal relacionado, etc.). Según Dickie, estos tres elementos del mundo del arte son esenciales para la presentación y pueden completarse con roles complementarios (productores, críticos, periodistas, etc.), los cuales colaboran con el artista o el público en sus tareas de crear o percibir y comprender (Ibídem: 106). Por último, señala que el mundo del arte se estructura por sistemas que contienen los elementos anteriores y corresponden a cada disciplina artística en particular (teatro, pintura, etc.) Las definiciones específicas que formula el autor en relación al ~~el~~ mundo del arte” son las siguientes:

1. Un *artista* es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte.
2. Una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte.
3. Un *público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado.
4. El *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte.
5. Un *sistema del mundo del arte* es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte.

(Ibídem: 114-117)

6.3. Problemas de la teoría institucional del Arte de George Dickie

Se ha pretendido, hasta aquí, esbozar brevemente la teoría presentada por George Dickie en *El Círculo del arte*. El autor sostiene, finalmente, haber logrado describir el marco esencial para que algo se constituya en una obra de arte y, así, solucionar el problema de su definición. Sin embargo, los inconvenientes que posee esta perspectiva son muchos y difíciles de pasar por alto.

Una dificultad claramente visible es la circularidad lógica en el esquema explicativo del “mundo del arte”. La última definición, aquella que posibilitaría dilucidar todas las anteriores desde el esclarecimiento final del sistema del mundo del arte, se remite a las cuatro anteriores empleando los términos “obra de arte”, “artista”, “público” y “mundo del arte”. Esta evidente circularidad es aceptada por Dickie (el título de su obra, *El círculo del arte*, es una clara alusión a ello) sin que, en su opinión, suponga un problema en absoluto. La falta de información que suele atribuirse a las definiciones circulares no tendría lugar en este caso pues, según Dickie, “no necesitamos ser informados sobre el arte: ya tenemos una comprensión fundamental del mismo” (Ibídem: 117).

Este comentario del autor resulta, sin duda, desconcertante. La definición del arte constituye un problema filosófico interesante, justamente, porque el arte contemporáneo ha puesto en crisis la “comprensión fundamental del mismo”. No es cierto que todo el mundo sepa claramente distinguir una obra de arte de un artefacto que

no lo es. Esta es la razón por la cual, por ejemplo, el urinario de Duchamp fue rechazado en un primer momento. Misma razón que tiene el público para dudar, frecuentemente, de si aquello que ve en un museo es arte o bien algo que dejó olvidado alguna persona, un banco para sentarse, alguien que sufre alguna enfermedad mental o una sala en refacción. Lo que se pretende al abordar el problema de la definición del arte es, entonces, obtener un esclarecimiento que no se poseía previamente: comprender qué es aquello a lo que se designa con el rótulo de “obra de arte”.

Dickie entiende que el carácter informativo presente en su definición esta dado al reflejar apropiadamente la naturaleza del arte y los vínculos entre los elementos que componen el mundo del arte. Es decir, su perspectiva posibilita el entendimiento del “marco” esencial en el que se produce la obra. En este sentido, Dickie expresa que “las definiciones nos ayudan a aclarar algo con lo que ya estamos familiarizados, pero sobre cuya naturaleza no hemos sido suficientemente claros desde un punto de vista teórico” (Ibídem: 118). Sin embargo, aun aceptando esta posición en defensa de la evidente circularidad, su teoría no parece poseer esa adecuación descriptiva que lo salve del inconveniente. Con respecto al artista, se limita a decir que es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de la obra sin aproximarse a cómo se produce tal acto creador. Describe al público como los individuos que están preparados para comprender la obra sin explicar en qué consiste ese entendimiento del arte. Finalmente y en relación a la obra artística, las dos condiciones necesarias y mutuamente suficientes que formula Dickie resultan problemáticas para describir el arte contemporáneo y, probablemente, el arte en general.

En primer lugar, la exigencia de artefactualidad implicaría dejar afuera cosas que efectivamente son arte para muchos artistas, un buen número de público, la crítica especializada y los teóricos del arte. Por ejemplo, se eliminaría gran parte del arte conceptual, justamente el movimiento que impulsa, en alguna de sus variantes, la desmaterialización de la obra de arte en favor de la idea. Esto es expuesto a través de un ejemplo por el propio Dickie, quien manifiesta que la obra *Thoughts (Pensamientos)* del artista conceptual Robert Barry, no puede ser considerada una obra de arte debido a que no cumple con la condición de artefactualidad, incluso cuando gran parte del “mundo del arte” la acepta. La obra consistía, según el propio Barry, en “todas las cosas que conozco, pero en las cuales no estoy pensando en este momento: 1.36 de la tarde, 15 de junio de 1969, Nueva York” (citado en Dickie, 2005: 87).

Si bien no es el objetivo aquí defender que el contenido del enunciado de Barry sea una obra de arte, es esperable que una teoría institucional del arte la incluya. Sobre todo cuando el autor de dicha teoría hace explícita su pretensión de elaborar una teoría del arte clasificatoria antes que evaluativa (Dickie, 2005: 19). Más aún si el autor sostiene como supuesto metodológico que un filósofo del arte ~~debe~~ considerar los desarrollos del mundo del arte, porque el mundo del arte es su dominio principal y los desarrollos que se dan en él ~~especialmente~~ los desarrollos radicales- pueden ser particularmente reveladores” (Ibídem: 25).

En segundo lugar, el otro problema de importancia gira en torno al concepto de intención, condición necesaria para la elaboración de arte según el autor. Para que un objeto se constituya en una obra de arte, éste debía consistir en un artefacto del tipo de los que se exhiben frente al público del mundo del arte y debía ser elaborado con esa pretensión por un artista. La intención al producir el artefacto no necesitaría incluir la expresión de algo en particular a través de su obra o la promoción de ciertos efectos específicos en el espectador. La pretensión del artista debe ser, solamente, crear una obra de arte. Y esto es posible a partir de conocer el ~~marco~~” esencial del mundo del arte y el adiestramiento particular que cada disciplina requiera.

En principio debe decirse que la formulación de esta condición implica la inclusión de artefactos que jamás nadie vio o verá. Un artista que intencionalmente elabore un artefacto del tipo de los que se exhiben pero que, de hecho, jamás lo presente al público, habrá realizado una obra de arte. Será arte, entonces, cuando el espectador nunca sea partícipe de la experiencia de percibir la obra, incluso cuando jamás un crítico o un teórico del arte reflexionen en torno a ella. En suma, aún en el caso de que la totalidad del mundo del arte, con excepción del artista creador, permanezca ajeno a la obra, ésta será arte por el sólo hecho de haber sido creada con esa intención. Nuevamente, esto no parece ser deseable para una teoría socio-institucional.

Por otro lado, tampoco podrán ser considerados arte aquellos artefactos que fueran elaborados con una intención diferente a la de producir objetos del tipo de los que se presentan al público del mundo del arte pero, en la práctica, así sean considerados. Una escultura del Antiguo Egipto del siglo XXIV a.C. o una vasija griega del siglo VII a.C., objetos ampliamente reconocidos como arte, no lo serían según Dickie, pues sus creadores realizaron estos artefactos con un fin primordialmente mágico-religioso o práctico, respectivamente, sin tener idea de lo que significa el marco

esencial del ~~–~~mundo del arte”. Tampoco serían arte obras literarias hoy publicadas y valoradas por su cualidad estética que, originalmente, fueron concebidas como epístolas. Ejemplos de ello son *Cartas al Padre* de Kafka o *Cartas* de Alejandra Pizarnik/León Ostrov, artefactos elaborados sin la intención de ser presentadas a ningún público del ~~–~~mundo del arte”. No obstante y a pesar de la pretensión original de los artistas, hoy son presentadas al ~~–~~mundo del arte” y valoradas estéticamente por el público en general, el crítico y el teórico.

Finalmente, la idea de intención que subyace detrás del artista que toma un objeto de la vida cotidiana y sin modificarlo en absoluto crea una obra de arte, no parece del todo convincente. La consideración del *ready-made* como una nueva obra de arte creada por el artista requiere otro tipo de explicación. Pues, si la elaboración de un artefacto resultaba, según Dickie, de la manipulación del objeto con vista a su uso ulterior (recuérdese el ejemplo del trozo de madera encontrado que se transformaba en un artefacto ya que servía como herramienta o arma), entonces ¿cuál es el nuevo uso que se le da al artefacto previamente elaborado cuando se lo presenta ante el público del ~~–~~mundo del arte”? Resulta claro que colocar un urinario en una sala de exhibición anula su uso práctico; pero ¿en qué consiste su nueva función? Pues el solo hecho de presentarlo ante un público especializado no parece ser un uso. Si ese nuevo uso es solamente especificado como el hecho de funcionar como arte, retornaremos a la circularidad poco informativa. Es el concepto del arte el problemático y el que se busca definir. Apelar a este tipo de argumentos requiere explicar en qué consiste un objeto usado como arte, es decir funcionando como tal. Sin este esclarecimiento, no parece válida la analogía con el trozo de madera.

7. Arthur Danto y el fin del arte

7.1. El problema de los homólogos indiscernibles

Arthur Danto reconoce en la figura de Marcel Duchamp al primer artista que generó una obra de arte capaz de poner en jaque a todas las definiciones de arte hasta entonces conocidas. Sin embargo, fue como consecuencia de asistir a la exposición de Andy Warhol de 1964 en la Stable Gallery, que Danto reflexionaría rigurosamente sobre este fenómeno representado de forma general por el ready-made. Plasmado en su artículo *The Artworld* (1964), la pregunta fundamental que intentaría responder giraba en torno a determinar qué era aquello que transformaba meras cosas en obras de arte: “¿Por qué las cajas de *Brillo* de Warhol eran obras de arte, mientras que sus banales homólogos, en los almacenes y supermercados de toda la cristiandad, no lo eran.” (Danto, 2004: 15)

Su concepto de *mundo del arte*, con menos detalles descriptivos que el posteriormente ofrecido por Dickie, se definía en el citado artículo como “una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte”. Allí argumentaba que aquello que confería el estatus de arte a la obra de Andy Warhol era una teoría del arte capaz de integrarla y justificarla como tal: “La función de las teorías artísticas, hoy en día igual que siempre, es hacer posible el mundo del arte y el arte” (Danto, 1964: 581. Traducción en Vilar, 2005: 97).

Sin embargo, Danto no se conforma con el carácter institucional del arte. Es cierto que debe existir alguna institución que confiere el estatus de obra de arte a los objetos. Pero deben existir razones por las cuales estas instituciones elevan a obra de arte tal o cual objeto: “que algo sea una obra de arte depende de algún conjunto de razones, y nada es realmente una obra de arte fuera del sistema de razones que le da su estatus: las obras de arte no son como los objetos naturales. Una rosa es una rosa cualquiera sea su nombre, pero una obra de arte no” (citado en Vilar, ob. cit.: 99)

Danto inicia su texto *La transfiguración del lugar común* (1981), describiendo una hipotética exposición de cuadros donde se presenta una serie de pinturas idénticas entre sí pero realizadas por distintos artistas con diferentes géneros, títulos e

intenciones. Todos los cuadros son exactamente iguales y consisten en rectángulos rojos de idénticas proporciones. La primera pintura de la exposición de Danto es la que alguna vez describiera Sören Kierkegaard en la que los israelitas cruzan el Mar Rojo y con la que el danés, por ser homogéneamente roja, identificaría el resultado espiritual de su propia vida. Otra sería un retrato psicológico en el que se intentó reflejar el estado anímico de Kierkegaard, titulado “El ánimo de Kierkegaard”. Una tercera, denominada “La plaza Roja”, representaría un paisaje de Moscú. La siguiente, una pieza de arte geométrico minimalista con el título “Cuadrado rojo”. Luego, una naturaleza muerta: “Mantel rojo”. Finalmente, junto a la serie de rectángulos rojos, se exhibe una superficie pintada con el mismo rojo, idéntica a las anteriores salvo por el único detalle de no ser una obra de arte. (Danto, 2004: 21-21).

Debe admitirse que el experimento mental que realiza Danto con su hipotética exposición de pintura podría constituir, sin demasiado esfuerzo, un ejemplo real de una exposición de arte contemporáneo. El caso ya presentado del *ready-made* ejemplifica claramente la imposibilidad de distinguir ciertas obras de arte de meras cosas a partir de sus propiedades físicas. Pero también el arte contemporáneo nos ha provisto de ejemplos donde no es posible distinguir ciertas obras de arte entre sí en función de su configuración física. Del mismo modo que el genial relato de Borges mostrara a Pierre Menard reproduciendo una copia exacta de un fragmento del Quijote y, al mismo tiempo, creando una obra completamente distinta (¡y mejor!) que el original, la escena artística del siglo XX ha presentado al artista apropiacionista Mike Bidlo quien en 1990 expuso una tercera caja Brillo, idéntica a sus predecesoras, con el título *Not Andy Warhol*.

De esta manera, y a pesar de que las primeras reflexiones de Danto en torno a este problema habían inspirado la teoría institucional del arte, éste no acordará radicalmente con una perspectiva de este tipo. No puede ser suficiente la apelación al marco contextual de la obra aquello que explica su condición de arte. Mucho menos, esto podría explicar las diferencias entre obras de arte idénticas, como lo son la *Brillo Box* de Warhol y la *Brillo Box* de Bidlo. Aquello que permite distinguir las cajas *Brillo* como obras de arte y, también, aquello que posibilita identificar diferentes obras de arte entre las idénticas pinturas rojas de la exhibición de Danto, deberá ser cierta propiedad de tipo semántica

Danto supone que en una primera mirada, cuando un espectador cualquiera se dispone a contemplar una obra de arte, traslada los hábitos con que percibe el mundo en general. Para ello, el espectador se representa la obra a partir de “hipótesis espontáneas que guían la percepción”. En este sentido, se descarta aquella información que no encaja en los esquemas preconcebidos contemplando el artefacto a partir de “hábitos inductivos”, orientados a la supervivencia y guiados por la experiencia (Ibídem: 171). Danto ejemplifica esta idea citando la dificultad de muchas personas en notar que la obra de Miguel Ángel *Rondanini*, presenta un brazo de más, o que en la *Pietá con San Nicodemus* del Duomo, falta una pierna. De esta manera, no serían fácilmente detectables aquellos elementos que no se presentan como habituales, que no son reconocibles.

Sin embargo, con una segunda mirada, el espectador podría descubrir esas cosas inicialmente “invisibles”. Una vez percibidos aquellos elementos que se presentan como algo fuera de lo común, deberán ser explicados. Detectar un brazo de más o una pierna de menos modifica completamente la estructura de la obra, invita al espectador a preguntar por su razón de ser y lo conduce a ensayar una respuesta. Y es claro que esta explicación no será, solamente, del elemento “extraño”. Notar lo fuera de lo común se articula con el resto de la obra, componiendo el contenido de la misma. A esto podría sumarse una tercera instancia en la contemplación de la obra donde el espectador lee el título. Aquellas personas familiarizadas con la asistencia a exhibiciones artísticas habrán podido notar cómo la lectura del título de la obra colabora en la comprensión de la misma: “[...] un título es más que un nombre o una etiqueta: es una instrucción para la interpretación” (Ibídem: 177).

Este posible camino en la contemplación de una obra de arte pretende ejemplificar un proceso de interpretación. Como ya puede observarse, la idea de Danto será mostrar que la respuesta del espectador ante una obra incidirá en su conformación como tal; con una clara dependencia hacia del modo de abordarla, los elementos efectivamente percibidos y la manera en que el observador compone el contenido de la obra. Cada nuevo elemento identificado por el observador afecta la elaboración que éste produce y modifica esa hipotética explicación acerca de la obra. Además, no hay una manera estándar o neutral de mirar una obra pues debe ser aceptada la posibilidad de componer a partir de estructuras diferentes. Con todo, el proceso de interpretación de la

obra de arte consiste en “ofrecer una teoría sobre cuál es el tema de la obra, decir sobre qué trata” (Ibídem: 177).

Esta noción de interpretación de la obra de arte contiene la idea, como Danto mismo hace explícito, que la teoría acerca de cuál es el tema de la obra debe estar justificada sobre la base de las identificaciones realizadas y el modo en que éstas se articulan. Vale decir, si bien se acepta cualquier tipo de camino que un espectador pudiera hacer, se entiende que éste debe ser confeccionado a partir de dicho tipo de estructuraciones. Cuando no se pueden generar estos procesos cognitivos, entonces no hay interpretación de la obra. Esto haría, por ejemplo, que no pudiera ser posible distinguir diferentes obras de arte entre los cuadros rojos de la exhibición de Danto o que todos sean considerados igual que la pintura que no constituye una obra de arte. Tampoco sería posible diferenciar el urinario de Duchamp de aquel exhibido en una casa de sanitarios, ni las *Brillo Boxes* de Warhol y Bidlo de sus homólogas del supermercado. Para alguien que no interpreta, no puede haber diferencias, independientemente del contexto o la institución legitimadora:

No interpretar la obra, que es a lo que aludía antes cuando refería a la posibilidad de verla de forma neutral, es no poder hablar de la estructura de la obra; igual que recurrir al mentado homólogo material de una obra de arte, implica no verla como arte. Toda la estructura de la obra, el sistema de las identificaciones artísticas, sufre una transformación acorde con las divergencias de su interpretación. (Ibídem: 178)

Si la posibilidad de distinguir entre una obra de arte y su homólogo indiscernible y, más aún, si la posibilidad de distinguir entre distintas obras de arte pero físicamente idénticas, radica en dar una explicación de cuál es su tema, en definir sobre qué se trata; entonces este tipo de procesos interpretativos se vuelve parte constitutiva del arte. Si, además, se acepta que es imposible contemplar una obra de arte de modo neutral o, al menos, que una contemplación neutral significaría verla como mero objeto y no como obra de arte, entonces “la necesidad de interpretación es inherente al concepto de arte” (Ibídem: 184)

Danto compara el hecho de mirar una obra de arte sin saber que efectivamente constituye una obra de arte con la experiencia que todo individuo puede tener cuando se enfrenta por primera vez a las letras antes de saber leer, previamente a identificarlas

como formas representativas de algo más. Así como en este último caso el individuo vería meras formas, en el caso de desconocer que lo contemplado es una obra de arte vería meros objetos. Esto supone que la posibilidad de ver y contemplar algo como una obra de arte implica trasladarse desde el ámbito de las cosas al ámbito del significado.

Una vez establecida en el ámbito del significado, cada nueva interpretación supone una nueva obra, aun cuando los objetos, como las pinturas rojas de la exposición de Danto, sean idénticas; incluso cuando el objeto de las diferentes interpretaciones sea el mismo: \nexists ...] un objeto o es una obra de arte sólo bajo una interpretación I , donde I es un tipo de función que transfigura o en una obra: $I(o)=O$. Entonces, incluso si o es una constante perceptiva, las variaciones en I constituyen diferentes obras” (Ibídem: 184).

La obra, entonces, es según Danto el objeto interpretado. Sin interpretación, un objeto nunca puede constituirse en arte y, en consecuencia, la interpretación es la responsable de la existencia de la obra de arte como tal. En palabras de Danto, la interpretación funciona como una suerte de bautismo, proporcionando una nueva identidad para el objeto que, a partir de tal procedimiento cognitivo, se transforma en obra de arte. Esto es lo que el autor presenta como “acto de identificación artística”. (Ibídem: 185)

Interpretar un objeto como obra de arte, decir sobre qué trata, explicar cuál es su tema, es identificarlo estableciendo una relación de significación donde la obra de arte “es” tal o cual cosa. Supone conferirle un significado partiendo de la base que aquello que percibe tiene un sentido representacional, está en lugar de algo más y requiere ser explicado. Por ello Danto establece para la interpretación, en principio, cierto límite expresado en dos condiciones cognitivas básicas. La primera, el intérprete debe reconocer que aquello que se identifica con tal o cual cosa no es, efectivamente, tal o cual cosa. Algo similar a lo que Aristóteles mencionaba en relación al drama trágico, cuando para provocar la *katharsis* en el espectador, éste debía saber que lo ocurrido no estaba pasando realmente. El segundo requisito tiene que ver con que el intérprete debe conocer con anterioridad lo que estará en lugar del objeto representativo. Es decir, no puede decir que el objeto está en lugar de tal o cual cosa si no conoce, previamente, tales o cuales cosas.

A estas condiciones, Danto también añade la posibilidad de que el intérprete pueda componer la representación produciendo imaginativamente algo que no existe o, al menos, no conoce en la forma en que lo compone. Por ejemplo, alguien podría

interpretar a partir de un objeto dado un hombre transparente, un animal que habla o que el tiempo y el espacio no son absolutos, a pesar de no poseer el conocimiento previo de ese tipo de entidades o conceptos. Aun en estos casos, Danto diría que debe saberse algo de hombres, transparencia, animales, habla, espacio y tiempo.

Pero resulta claro que esta característica representacional no basta para definir algo en tanto arte desde el momento en que muchos objetos con características simbólicas cumplen estos requisitos y, aún así, no constituyen obras de arte. Cualquier oración es interpretada por un hablante competente mediante reconocimiento, sabiendo en principio que los sonidos o grafemas percibidos no son la cosa representada y, además, conociendo el objeto representado con anterioridad al acto de interpretación. Tampoco toda interpretación imaginativa y espontánea convierte a los objetos en obras de artes. En relación a esto, el mismo Danto provee ejemplos relacionados a los niños que juegan y atribuyen propiedades fantásticas a objetos inanimados y que, no obstante, no producen la transformación de éstos en obras de arte (Ibídem: 188). Un niño juega con un palo y le asigna el contenido representacional de ser un caballo alado, sin dejar de saber realmente que el palo es un palo y no un caballo alado, y componiendo imaginativamente la representación. Pero, nuevamente, este procedimiento cognitivo realizado a partir de los objetos no los transforma en obras de artes.

Tal inconveniente en el planteo de Danto, advertidos por el mismo autor, generan la necesidad de constreñir aún más el tipo de interpretación capaz de conferir al objeto el estatus de obra de arte. En este sentido, Danto adiciona, primero, la idea de que el predicado producto de la imaginación que se pretenda aplicar a un objeto en un acto de interpretación artística debería regirse, al menos en parte, por las creencias del artista (Ibídem: 190). Luego, supone que ver algo como arte y, según lo dicho hasta aquí, decir sobre qué se trata, requeriría de “todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte” (Ibídem: 197).

Sin embargo, tales consideraciones acerca de la interpretación en la obra de arte no resultan del todo esclarecedoras ni mucho menos convincentes. Es claro que la necesidad de constreñir las representaciones artísticas al “mundo del arte” y a las creencias del artista tiene que ver con dejar afuera otro tipo de interpretaciones con características similares que claramente no estarían incluidas en este tipo de fenómeno. Pero al mismo tiempo, no parece ser necesario tener un conocimiento acerca de las creencias del artista o de la historia del arte para producir interpretaciones artísticas de

un objeto. De cualquier modo, aún no queda completamente claro qué se quiere decir con interpretaciones artísticas o qué las diferencia de otro tipo de interpretaciones.

7.2. La naturaleza metafórica en el significado de la obra de arte

Danto supone que la diferencia entre cualquier tipo de interpretación y las interpretaciones artísticas no puede ser explicada, solamente, a partir del contenido de la representación producida. El producto de una interpretación artística no solo busca representar un determinado contenido sino que también *expresa* algo acerca de éste:

Cuando Napoleón es representado como emperador romano, el escultor no sólo nos muestra a Napoleón con un atavío anticuado, con la ropa que se consideraba propia de los emperadores romanos. El escultor está más bien interesado en transmitir al espectador la actitud apropiada ante su motivo, Napoleón: la que corresponde a los más enaltecidos emperadores romanos, como Julio César o Augusto (si fuera Marco Aurelio implicaría otra actitud bien distinta). La figura, así ataviada, es una metáfora de la dignidad, la autoridad, la *grandeur*, el poder y la afirmación política. (Ibídem: 242)

De manera que es el funcionamiento metafórico aquello que permitiría una transfiguración de los atributos del protagonista, donde sin perder su identidad, éste puede ser identificado con ciertos estereotipos propios de otro individuo. Este retrato no modifica el contenido de lo que hubiera sido un retrato con su ropa habitual, o, en caso de haber sido posible, de una fotografía. Aquello que produce esta obra neoclásica representativa de Napoleón es, entonces, una “transfiguración del retrato” donde se muestra al mismo individuo pero con los atributos de un emperador romano. En palabras de Danto, la obra de arte es, así, una representación transfigurativa y “entender la obra de arte es captar la metáfora que siempre hay en ella” (Ibídem: 248).

Pero esta transfiguración que propone Danto a partir de la interpretación artística del retrato de Napoleón (o de cualquier obra de arte), no agota en absoluto los posibles significados que la obra podría expresar. La definición de una obra de arte en estos términos supone comprender cierta analogía entre la estructura de una obra de arte y la estructura de las metáforas. Es entonces aquí, en el funcionamiento metafórico del arte,

donde Danto encontrará la clave para dar cuenta de las interpretaciones artísticas y la posibilidad de distinguir éstas de las meras representaciones.

Un rasgo característico de este tipo de estructura, en la que coinciden arte y metáfora, reside en la imposibilidad de agotar su contenido representacional a través de una paráfrasis. Ninguna explicación del contenido de una obra ni, tampoco, ningún análisis de la metáfora que contiene puede reemplazar a la misma obra en términos de significado (es obvio que no es sustituible en ningún otro término). Por lo tanto, el sentido de una obra de arte no se agota en lo que un intérprete puede decir sobre cuál es su tema o contenido. Siempre, cualquier respuesta en esta dirección podrá ser ampliada o, incluso, modificada.

Danto, entonces, entiende a la metáfora como una herramienta capaz de proporcionar ciertos elementos informativos para que el receptor reaccione frente a la obra. Este tipo de reacción, promovido por la estructura metafórica de la obra, no es reemplazable o traducible mediante ningún otro mecanismo, siendo la experiencia directa imprescindible. Del mismo modo que no hay sustituto de la experiencia directa de ciertas cualidades primarias, como el color, las reacciones que una obra de arte puede producir en el espectador son intransferibles.

Si la estructura metafórica que soporta las interpretaciones artísticas no puede delimitar el contenido específico de una obra de arte al tiempo que ninguna explicación o paráfrasis puede ser un sustituto definitivo de ésta, los rasgos que definen y distinguen una representación artística se multiplican exponencialmente. Pero nuevamente, de mantener esta casi infinita capacidad para asignar significados, se debilita la posibilidad de distinguir la interpretación artística de otro tipo de interpretaciones y, así, establecer la condición necesaria para la constitución de la obra de arte. Debe existir, según el autor, algún tipo de constricción que delimite la totalidad de las posibles interpretaciones a un dominio más específico e íntimamente relacionado al mundo del arte.

¿Cuál es, entonces, la diferencia entre las pinturas rojas de la exhibición de Danto? ¿Qué hace diferentes a la caja marca Brillo del supermercado, la *Brillo Box* de Warhol y la *Brillo Box* de Danto? No es solo la interpretación sino el tipo de interpretación que se realiza. La caja marca Brillo del supermercado es un producto del diseño comercial donde, según Danto, el cartón de la caja refiere a limpieza y el diseño promueve el acto de comprar y utilizar el producto. La *Brillo Box* de Warhol, en cambio

es una obra de arte sobre el arte comercial o de diseño, donde se exagera cierta poética de lo cotidiano derribando fronteras entre arte popular y arte culto. Finalmente, la *Brillo Box* de Bidlo es sobre Warhol, considerado, ya a esa altura (1990), un clásico del arte contemporáneo y del que se propone una reflexión. (Vilar, *ob. cit.*: 102 – 103.) Si bien todos los objetos pueden ser interpretados, solo los últimos dos requieren del mundo del arte para constituir su significado. Esta es la razón por la cual, aunque idénticos a sus homólogos del supermercado, sólo las *Brillo Boxes* de Warhol y Bidlo constituyen obras de artes.

Se puede observar, entonces, que el límite para las interpretaciones artísticas será proporcionado por el contexto en el que se construye la metáfora. La metáfora “presenta” un determinado objeto de una cierta “forma” y esta “forma de presentación” promueve asociaciones y significados solo en relación con el contexto cultural que le es propio: el del mundo del arte. Por eso, Danto insiste en que la posibilidad de identificar algo en tanto arte no puede ser escindido de su contexto: “La «obra en sí misma» presupone tantas conexiones causales con su entorno artístico que una teoría ahistórica del arte carece de cualquier justificación filosófica” (Danto, 2004: 252). De esta manera, la identificación de algo en tanto arte a través de un proceso de interpretación artística, deberá incluir cierta conexión entre el espectador y el artista.

Danto entiende que todo fenómeno artístico puede ser analizado como un hecho intencional donde alguien –el artista– induce una respuesta en otro –el espectador– a través de la obra. Además, el autor es claro al distinguir “intencional” de “inconsciente”, adelantándose a la posible objeción, ya enunciada en ocasión de presentar la propuesta de Dickie: artefactos creados sin ninguna intención de ser obras de arte eran “colocados” en tal posición mediante ciertos procesos socio-institucionales. La idea es, entonces, que la interpretación artística esté más o menos definida por los elementos propios del sistema de creencias del artista. En tal sentido, éste posee la capacidad, a veces sin proponérselo, de presentar mediante la obra su modo de ver el mundo al espectador.

Así, no será el contenido de la obra sino la forma en que es expresado aquello que deja traslucir la interpretación artística. Esto, identificado en Danto mediante el concepto de estilo, remite a una forma particular de representar el mundo que será coincidente con la propia visión del mundo del artista. El estilo, entonces, es entendido por Danto como las cualidades de representación que refieren directamente al artista

creador de la obra. De esta manera, las obras de arte, a través de sus atributos metafóricos estructurados según el estilo del artista, exhiben y exteriorizan su modo de ver el mundo, reflejan su sistema creencias y, finalmente, refieren al contexto cultural que le es propio.

7.3. Consideraciones finales

La propuesta de Danto responde a un intento por escapar a la aparente arbitrariedad que conlleva mantener una perspectiva netamente institucional:

En términos filosóficos, la diferencia entre un institucionalista como Dickie y yo, no radica en que yo fuera un esencialista y él no, sino en que consideré que las decisiones del mundo del arte al constituir la obra como tal requieren de un tipo de razones para no ser meros hechos de la voluntad arbitraria. (Danto, 2003: 221)

Danto propone, así, la idea de que toda obra de arte deberá ser poseedora de un sentido específico producto de una interpretación artística, regida en parte por el mundo del arte. En definitiva, tal tipo de identificación, donde un objeto *es* una forma de presentar tal o cual cosa y, en consecuencia –encarna” su sentido, transforma al objeto interpretado en arte.

Ahora bien, uno de los problemas que contiene esta perspectiva radica en la necesidad de atribuir, a la contemplación artística, interpretaciones correctas e incorrectas y, en tal sentido, no poder dar cuenta o, al menos, no aceptar la pluralidad de interpretaciones que se registran como un fenómeno característico –e interesante– en el arte contemporáneo. Danto intenta salvar este inconveniente presentando la idea de dos tipos posibles de interpretaciones. Por un lado, la interpretación superficial, coincidente con las intenciones del artista y, en última instancia, aquello capaz de contribuir a la identificación de interpretaciones correctas o incorrectas. Por el otro, las interpretaciones profundas, aquellas que van más allá del nivel de superficie y posibilitan múltiples lecturas de la misma obra de arte. (Vilar, *ob. cit.*: 130).

Pero, ¿cuál de estas interpretaciones es aquella que confiere el estatus de arte a los objetos? Si es la interpretación superficial, debería aceptarse que aquello que

convirtiera, por ejemplo, a las pinturas prehistóricas de las cuevas de Lascaux en arte fue la interpretación que el propio artista hizo de ellas o, al menos, alguna interpretación coincidente con su intención, presumiblemente relacionada a cuestiones mágico-religiosas. Sin embargo, es muy difícil que el propio Danto aceptara esto, pues esa interpretación no podría haber dependido de un mundo del arte que delimitara su significado: “Tengo que creer que a los pintores de Lascaux nunca se les habría ocurrido que estaban produciendo *arte* en esas paredes. No a menos que hubiera teóricos del arte neolítico” (Danto en Vilar, *ob. cit.*: 97).

Los límites que Danto establece para que una interpretación sea artística, a saber, que sea coincidente con el sistema de creencia del artista y, además, que requiera un entorno de teoría artística resultan problemáticos si se consideran conjuntamente. Es claro, como en el ejemplo provisto por los “artistas” del neolítico, que muchas veces la teoría del arte se produce a posteriori del fenómeno artístico que abarca. De modo que, al menos para aquellas obras que presentan cambios radicales, la interpretación del artista no puede estar mediada por un entorno de teoría que la contemple.

Si, por el contrario, es la interpretación profunda la encargada de conferir el estatus de arte a los objetos, entonces debe poder ser aceptada la multiplicidad de resultados en la significación del objeto. Pero, si esto es así, surge la cuestión sobre qué tipo de límites impone el mundo del arte y en qué sentido la interpretación capaz de conferir el status de arte a un objeto debe regirse por las creencias del artista. Pareciera que el concepto de *Artworld* dejaría de ser necesario para dar cuenta del arte en tanto tal.

El problema fundamental que posee la definición de Danto es que la condición que propone para discernir entre arte y no arte no siempre parece funcionar de forma necesaria y suficiente. Más allá del concepto de *Artworld*, este tipo de interpretación que Danto intenta describir, explicado desde el funcionamiento metafórico del arte, que puede prescindir de las características físicas del objeto, que exhibe una forma particular y única de representar un contenido, que no agota su significado y que no es sustituible por ninguna paráfrasis, encaja perfectamente con aquello que, en general, se presume parte de la contemplación artística. Sin embargo, debería poder ser reconocida la existencia de obras de arte en las que su contemplación no genere este tipo de interpretaciones.

El hombre de la Edad Media, por ejemplo, frente algunas obras típicamente religiosas, difícilmente podía ser capaz de reproducir este tipo de experiencias con plena libertad interpretativa. Es claro que tal incapacidad respondía al sistema de creencias del sujeto medieval más que a las características físicas de la obra de arte. Pero, de todos modos, algo se convertía en arte sin la necesidad del tipo de interpretación que describe Danto. Esto descartaría, entonces, la interpretación “artística” descrita por él como una condición necesaria para la consagración de algo en tanto arte.

Además, parece evidente que este tipo de interpretaciones, supuestamente “artísticas”, se suceden en muchas situaciones cotidianas sobre diferentes objetos, sin que tal procedimiento confiera estatus de arte sobre las cosas: se puede pensar en una persona que “reconoce” libremente imágenes en las nubes que nadie más ve; otra que interpreta “sin razón aparente” situaciones de la vida cotidiana como “señales” de algo por venir; alguien que, sin ser artista, compone un dibujo en el margen de un libro y le asigna un contenido representacional único e intransferible; etc. Nadie aceptaría, para ninguno de estos casos, que el procedimiento cognitivo que las personas hicieran sobre el objeto pudiera haberlo transformado en arte.

Piénsese en el caso de Duchamp: cuando él ideó sus ready-mades, por ejemplo, produjo seguramente el tipo de interpretación que Danto intenta describir como inherente al hecho artístico. No vio esos artefactos como meros objetos, los interpretó atribuyéndoles características representacionales. Algo que Duchamp, desde el anonimato, expresara diciendo: “creó un pensamiento nuevo para ese objeto”. Además, este contenido representacional, definido por la interpretación de Duchamp, difícilmente podría ser traducido en una única idea (aún persisten las diversas interpretaciones sobre las razones de Duchamp para realizar este tipo de obra). Innegablemente su interpretación se producía dentro del dominio de su sistema de creencias y, en tanto artista, es esperable que Duchamp interpretara bajo cierto entorno de teoría artística. Sin embargo, todo este proceso interpretativo, coincidente con el tipo de interpretación que confiere estatus de arte según Danto, fue necesariamente previo a que el artefacto se transformara efectivamente en arte y no hay nada que haga pensar que fuera la causa de tal transformación.

De hecho, varios de los ready-mades creados por Duchamp nunca vieron la luz de la exhibición artística. Otros, fueron presentados mucho después de haber sido realizados por primera vez. Incluso *Roue de bicyclette*, realizada hacia 1913 en París,

fue desechado por la hermana del artista en una limpieza de su antiguo atelier, mientras Duchamp se encontraba en Nueva York. Recién en octubre de 1916, año en que comienza a exhibir algunos de sus ready-mades, Duchamp volvería a realizar *Roue de bicyclette*.

La idea que se quiere presentar aquí puede quedar clarificada con una confesión por parte de Duchamp en relación a la contemplación de ese ensamble compuesto de un banco y una rueda de bicicleta, realizada en 1913 y que, recién dos años después de su creación, sería bautizada por él con el título *Roue de bicyclette*: “Ver esa rueda girar era muy relajante, muy confortante, una especie de apertura de avenidas hacia otras cosas alejadas de la vida material de cada día...Disfrutaba de ello del mismo modo que disfruto contemplando las llamas de una chimenea” (Duchamp en Petruschansky, *ob. cit.*: 17).

La experiencia que re-significaba la rueda de bicicleta para asignarle un contenido representacional fue previa a su exhibición, incluso previa a que la hermana desechara el objeto. Pero lo más importante es que este tipo de experiencia era análoga, según Duchamp, a lo que la contemplación del fuego le producía. Resulta claro, entonces, que la experiencia de interpretar un objeto con las características más o menos presentadas por Danto como inherentes al hecho artístico no es aquello que confiere el estatus de arte a los objetos. Nuevamente, este proceso cognitivo realizado por Duchamp contemplando el ensamble mencionado no fue aquello que lo transformó en arte, así como evidentemente no lo hizo con las llamas de la chimenea. El proceso, entonces, aunque habitualmente característico de la contemplación artística, no es exclusivo de ésta ni, menos aún, transformador del objeto en arte. Debe admitirse, entonces, que no parece ser tampoco una condición suficiente.

8. Nelson Goodman. Disolución del problema de la definición del arte

8.1. ¿Cuándo hay arte?

Goodman sugiere que el acceso al conocimiento del mundo se da a través de los distintos lenguajes que conforman la experiencia. Estos lenguajes se configuran como sistemas de símbolos donde su especificidad está dada por las diferentes condiciones semánticas y sintácticas (Goodman, 1976). El arte, en esta perspectiva, cobra interés por ser uno de los modos simbólicos mediante el cual se accedería al conocimiento del mundo. Un símbolo, en esta perspectiva, es algo que está en lugar de otra cosa diferente a él mismo, siendo la referencia el núcleo sustancial de la simbolización (Goodman, 1995; Pérez Carreño, 2002). En este contexto, Goodman desarrollará una caracterización del arte desde una perspectiva funcionalista con arreglo al modo en que su función simbólica se presenta.

En *Maneras de hacer mundos* (1978), Nelson Goodman sugiere que plantear la pregunta “¿qué es el arte?” es un nuevo equívoco de las pretensiones filosóficas. Las reiteradas frustraciones y confusiones que generan los intentos de respuesta ante las manifestaciones radicalmente innovadoras, como el ready-made y el arte conceptual, podrían ser un indicio de que el planteo no es el adecuado. En consecuencia, Goodman reformula el problema y la pregunta que intentará responder será ¿cuándo hay arte? (Goodman, 1990: 87).

En clara sintonía con lo que algunos años después desarrollaría Arthur Danto en *La transfiguración del lugar común*, Goodman comprende que la posibilidad de identificar algo en tanto arte se relaciona al funcionamiento simbólico que, de modo relativo, pudiera presentar el objeto. No hay forma, entonces, de establecer qué objetos son arte de modo permanente y la tarea filosófica, para este tipo de cuestiones, debería circunscribirse a dilucidar qué tipo de funcionamiento simbólico es característico en el arte.

El primer inconveniente que Goodman debe superar es el de mostrar que todas las manifestaciones artísticas son simbólicas. Para ello describe una serie de concepciones respecto al arte donde se hacen distinciones entre arte simbólico y no

simbólico. En primer término se presenta la idea, frecuente en la teoría del arte, por la cual se caracteriza a la obra simbólica como aquella que exhibe símbolos para ser descifrados y componer, de manera indirecta, el significado. Desde esta noción, la obra no es entendida en sí misma como símbolo sino como portadora de símbolos. Contrariamente, aquellas obras representacionales que ofrecen su contenido o temática de forma directa, como podrían ser un retrato o un paisaje, se corresponden a obras no simbólicas.

Otra noción, bastante difundida para este tipo de distinción, establece que las obras no simbólicas son, solamente, aquellas que suelen presentarse carentes de temática, como por ejemplo podrían ser las obras abstractas puras, las composiciones musicales, etc. En esta perspectiva, aquellas obras, como retratos y paisajes, descartadas en la anterior concepción, serían incluidas, ampliando el alcance de lo simbólico también a la representación *“directa”*. (Ibídem: 88-89)

Además de estas dos concepciones de símbolo, en lo que podría diferenciarse un sentido estrecho y un sentido amplio del término, Goodman presenta otro punto de vista en el cual propone que los elementos simbólicos que una obra pudiera presentar son, en realidad, extrínsecos a la obra como tal. El valor estético de una obra de arte sería, entonces, completamente independiente de lo que pudiera ser su temática, referencia o contenido representacional, ya sea expresado de forma oculta o directa, sutil u obvia; es decir, en cualquier sentido de símbolo al que se pudiera subscribir. Este tipo de concepción, identificada por Goodman como doctrina *“purista”* o *“formalista”*, prescribe una contemplación centrada en las características intrínsecas de la obra, determinando que aquello que la obra pudiera simbolizar no solo es irrelevante para su constitución como arte sino que, además, interfiere en la contemplación estética (Ibídem: 89-90).

Es claro que la imposición de una perspectiva con estas características derribaría cualquier intento por atribuir a la obra de arte un funcionamiento simbólico particular. También representaría un problema para la definición de arte propuesta por Arthur Danto donde, como se viera anteriormente, el significado que compone el intérprete partir de la obra resulta determinante en la identificación de un objeto como obra de arte.

Goodman reflexiona en torno a la plausibilidad de la doctrina purista y, si bien argumenta que no todo lo que un símbolo simboliza debe ser necesariamente externo a

él, reconoce que los posibles contraejemplos suelen ser bastante especiales y poco frecuentes.¹⁷ Aceptando provisionalmente el supuesto purista donde toda la posible carga simbólica de una obra debe considerarse como algo extrínseco a la misma, se pregunta qué sucede con aquellas representaciones de seres fantásticos como las del Bosco. Consideradas sin discusión como simbólicas, las obras del Bosco no referirían a nada externo pues no hay tales seres más allá de las obras. De modo que, aunque éstas posean un marcado sentido representacional no representan, en rigor, nada externo a ellas y, en consecuencia, la crítica de la doctrina purista se desactivaría. (Ibídem: 92)

Además, Goodman piensa el caso de las obras abstractas, en general tenidas por no simbólicas por carecer en absoluto de carácter representacional. Aun cuando este tipo de manifestaciones artísticas no pareciera representar nada en especial, podría expresar una emoción o una idea; por ejemplo podría expresar la emoción de tristeza o la idea de movimiento. La expresión es, entonces, un modo de simbolizar pues representa algo que se encuentra por fuera de la obra. Así el purista, de mantener su pretensión teórica respecto al valor estético de las obras de arte, también debería rechazar los trabajos abstractos.

La solución del purista era distinguir entre propiedades internas y cualidades externas de la obra. La obra del Bosco o los trabajos abstractos podrían tener un carácter representacional o expresivo pero lo relevante para su valoración siempre será provisto por las propiedades internas. Sin embargo, Goodman encuentra difícil de aceptar una distinción tajante entre propiedades internas y cualidades externas, pues parece claro que una misma obra puede tener características que podrían pertenecer a ambas clases a la vez:

Cabría pensar qué colores y formas habrían de considerarse cualidades internas; pero si han de considerarse cualidades externas aquellas que relacionan la pintura o el objeto con alguna otra cosa, entonces los colores y las formas han de considerarse obviamente también como cualidades externas, pues esas cualidades no solo pueden ser compartidas con otros objetos que también poseen el mismo color y la misma forma, sino que también relacionan a ese objeto con otros que poseen los mismos o diferentes colores o formas. (Ibídem: 93)

¹⁷ Los ejemplos provistos por Goodman para evidenciar que no siempre lo simbolizado es externo al símbolo provienen de proposiciones autorreferenciales como “esta secuencia de palabras”, “palabra”, “eorta” y “tiene seis sílabas”, todas estructuras simbólicas que pueden ser representativas de, o aplicarse a, sí mismas. (Goodman, 1990: 91)

No parece ser posible, entonces, identificar propiedades exclusivamente internas. Aun cuando se apele a supuestas cualidades primarias como el color o la forma, siempre podrán remitir a algo extrínseco a la obra en el sentido de simbolizado por ésta.

Goodman concluye su argumentación en contra de la doctrina purista desarrollando su concepto de muestra o *ejemplificación*. Pensando en las muestras de género que puede proveer una sastrería, el autor da cuenta de que las muestras, en general, muestran solamente algunas propiedades que varían según el contexto, la circunstancia y el objeto que pretenden mostrar. En alguna circunstancia, las muestras de la sastrería, por ejemplo, mostrarían color y textura pero no forma y tamaño. Un purista estaría tentado a decir que, en la muestra, las propiedades intrínsecas se corresponden a la forma y el tamaño, mientras que las extrínsecas al color y la textura. Pero en otras circunstancias, si fuera la experticia del sastre lo que se quisiera ejemplificar, la muestra mostraría corte, confección y, en definitiva, forma. Se sigue que no puede hacerse una clara distinción entre propiedades intrínsecas y extrínsecas invariablemente.

Volviendo a las obras de arte, no hay forma de describir cualidades internas al objeto que no tengan ningún tipo de carácter representacional:

Las cualidades que cuentan en una pintura purista son aquellas que la obra manifiesta, selecciona, enfoca, exhibe, realza en nuestra conciencia, aquellas que pone en primer plano; en resumen, aquellas cualidades que no solo posee, sino que también ejemplifica, de las que ella misma es muestra. Si estas ideas no están equivocadas, incluso la más pura de las pinturas puristas tendrá carácter simbolizador. (Ibídem: 96)

Goodman concluye así la disputa con los puristas, descartando la posibilidad de un arte sin símbolos, en el sentido más amplio de la palabra símbolo: “¿Arte sin representación, sin expresión o sin ejemplificación? Sí. ¿Arte sin ninguna de esas tres cosas? No.” (Ibídem: 97)

Como consecuencia directa de la objeción a la doctrina purista, Goodman reconoce una constante en toda obra de arte. La función simbólica se transforma, así, en la clave para determinar cuándo hay arte. Nuevamente, como en la teoría de Danto, el inconveniente se presenta al notar que muchos otros artefactos, también con una clara

función simbólica, no son obras de arte. En otras palabras, funcionar como símbolo no implica funcionar como obra de arte. De manera que la tarea será determinar qué características específicas presenta la función simbólica de un objeto cuando éste opera como arte.

8.2. Los síntomas del arte. La referencia múltiple y compleja

Interesado en describir una teoría general de los símbolos e inscripto en el denominado grupo de nominalistas de Harvard, Nelson Goodman ya se ocupaba del arte en su célebre texto *Los lenguajes del arte*, publicado en el año 1968. A pesar de que el autor no abordaba el problema de la definición del arte o, desde este nuevo enfoque, no intentaba responder cuándo un objeto opera como arte, ya se presentaban en aquel texto temprano ciertas características de lo estético identificadas allí como síntomas.

El primero de los síntomas es el de *densidad sintáctica*: “un cuerpo es sintácticamente denso si proporciona una infinitud de caracteres ordenados de tal manera que entre cada dos hay un tercero” (Goodman, 1976: 145). Lo que produce un sistema simbólico con tales características es la in-diferenciación de caracteres, impidiendo que pueda ser considerado como cuerpo notacional. Entonces, en un cuerpo sintácticamente denso ninguna señal podría ser determinada como perteneciente a un carácter específico. Esto genera que la más mínima diferencia de algún aspecto físico del objeto experimentado constituya una diferencia entre símbolos (Goodman, 1990: 99)

El segundo síntoma es el de *densidad semántica* y también se presenta en Goodman en ocasión de describir los sistemas simbólicos notacionales. Emparentado con la densidad sintáctica, la *densidad semántica* se relaciona a la imposibilidad de constituir una diferenciación finita semántica en un cuerpo notacional. (Goodman, 1976: 162) En este sentido, un cuerpo semánticamente denso proporciona símbolos a cosas que se diferencian entre sí por el más mínimo detalle de ciertos aspectos, generando un continuo semántico que no permite la relación uno a uno entre carácter y referencia.

Estos dos primeros síntomas proporcionan las claves para comprender el tercero de los síntomas, denominado por Goodman repleción o *plenitud relativa*. Para explicar

este concepto, el autor compara un electrocardiograma con un dibujo del Fujiyama de Hokusai. Aun cuando las líneas negras sobre un soporte blanco coincidieran exactamente, uno es un diagrama y el otro un dibujo. En el caso del diagrama, solo la posición de los puntos respecto a la ordenada y la abscisa por donde pasa la línea resulta relevante como símbolo de los pulsos cardíacos. Por el contrario, todos los elementos constitutivos del dibujo de Hokusai adquieren relevancia en cuanto a su función simbólica: el tipo de trazo, el grosor y color de la línea, la textura del papel, incluso el tamaño del soporte, etc. En este sentido, la obra de Hokusai es relativamente repleta o plena. (Ibídem: 233)

El cuarto síntoma que aparece detallado en *Los lenguajes del arte* es el de la *ejemplificación*, definida como posesión más referencia (Ibídem: 68). Cuando un símbolo ejemplifica una propiedad o cualidad, entonces la posee y, además refiere a ella. Pero como se viera en el caso de las muestras del sastre, la posesión no implica necesariamente referencia. Además, las propiedades que ejemplifica una muestra pueden ser, no solo aquellas que posea literalmente, sino también las de características metafóricas, variando también según contextos y circunstancias (Goodman, 1990: 100)

Estas cuatro características de lo estético son recuperadas por Goodman en *Maneras de hacer mundos*, incorporando finalmente un quinto y fundamental síntoma: la *referencia múltiple y compleja*. En algún sentido, esto constituye una explicitación de algo que se mostraba como posible consecuencia de los anteriores síntomas, fundamentalmente de los primeros tres. La densidad tanto sintáctica como semántica, y también la plenitud relativa, promoverían la configuración de un símbolo con variadas funciones referenciales interactuando entre sí permanentemente. Goodman utiliza el término “referencia” de modo muy general, comprendiendo todos los tipos de simbolización posibles en los que el símbolo está en-lugar-de una cosa, cualquiera sea la naturaleza de esta última. Dentro de esta caracterización general, distingue distintos tipos de referencia, en general propios de distintas funciones simbólicas.¹⁸ La novedad aquí se produce en la medida que algunos o todos estos “modos” de la referencia pueden convivir e interactuar simultáneamente en lo estético. Además, la referencia es múltiple en un sentido más impreciso que el de ambigüedad estándar, donde la

¹⁸ Algunos de los modos de la referencia son descriptos por Goodman como la denotación verbal, la notación, la denotación pictórica o depicción, la cita, la ejemplificación, la referencia ficticia y figurativa y la expresión (Goodman, 1995: 93-105).

denotación del término puede ser desambiguada con bastante precisión. En estos casos, la multiplicidad de la referencia no parece agotarse en las posibilidades que un sistema que incluyera la variable contexto pudiera prever.

Esto supone alguna relación con el sentido que Danto le atribuyera a la estructura metafórica que toda obra de arte posee. En la medida en que la referencia posea estas características de multiplicidad y complejidad, la posibilidad de configurar un significado preciso se desvanece. Nuevamente, las cualidades que tenderían a darse en lo estético, ahora según Goodman, imposibilitarían la constitución de una única paráfrasis o, en otros términos, promoverían la posibilidad de una paráfrasis infinita:

Así, pues, la ejemplificación pictórica es un sistema inverso de evaluación o de medida; y la expresión pictórica es un sistema particular de ejemplificación metafórica. En un sistema semejante, con un cuerpo simbólico denso y con un conjunto denso o ilimitado de clases-de-referencia, la búsqueda de la trabazón precisa entre el símbolo y lo simbolizado requiere una sensibilidad máxima, y es una búsqueda sin fin. (Goodman, 1976: 238)

Esta conceptualización de las características estéticas como síntoma resulta por demás interesante pues parece reflejar adecuadamente la heterogeneidad del fenómeno. La pretensión de Goodman no era tanto la de proveer de una definición, sino la de describir ciertas características que habitualmente tienden a presentarse en objetos que operan como arte o en la experiencia estética, pero que de ningún modo resultan necesarias ni suficientes: “Sabemos, después de todo, que los síntomas no son sino claves, y que el paciente pudiera tener los síntomas sin sufrir la enfermedad, o sufrir ésta sin mostrar aquellos” (Goodman, 1990: 100).

8.3. Consideraciones finales

Un objeto opera como obra de arte *cuando* su función simbólica tiende a presentar densidad sintáctica y semántica, plenitud relativa, ejemplificación y referencia múltiple y compleja. Si bien los rasgos físicos del objeto resultan relevantes para dar cuenta de las características sintácticas y semánticas del objeto, su funcionamiento simbólico no depende de éstos. Vale decir, la razón por la que un objeto opere como

símbolo o no, y la forma específica en que se manifiesta su estructura simbólica, dependerá de cómo sea experimentado por el individuo. Solamente cuando el tipo de funcionamiento queda definido, las características específicas del objeto pasan a ser relevantes para la función simbólica prefijada.

Es por ello que Goodman se refiere a los síntomas de lo estético y no del arte. Los síntomas se presentan, entonces, en la experiencia estética y la determinación de este particular funcionamiento simbólico queda fijado desde el individuo y hacia el objeto. Tal funcionamiento queda establecido en virtud de cierto tipo de experiencia del sujeto con el objeto, con independencia de las posibles constricciones que una institución pudiera promover.

Con esta caracterización, Goodman muestra cómo su interés filosófico se enfoca en aquello que el arte puede hacer más que en la búsqueda de propiedades estables que lo definan como tal. Así, la propuesta aquí presentada en torno al arte, aunque no provea una definición del fenómeno, tiene la ventaja de ser ampliamente esclarecedora del funcionamiento estético en general y promover una nueva dirección de estudio.

Este nuevo y peculiar camino señalado por Goodman supone entender que aquellos objetos operando como arte contribuyen a la cognición de los individuos que los contemplan. Pero esta perspectiva cognitivista no debe ser asociada a la idea, predominante hasta el siglo XIX, que asignaba al arte la tarea de vehicular creencias. Por el contrario, la noción de cognición que maneja Goodman es bastante más amplia que la centrada en vincular y transmitir conceptos. En ella se incluyen en los procesos cognitivos fenómenos como la discriminación sensorial y la percepción, la emoción, las facultades no lógicas y no lingüísticas, el conocimiento práctico, etc. (Goodman, 1995: 223-224)

Finalmente, Goodman también recupera para la función estética la noción de placer. En tanto experiencia cognitiva, el tipo de función simbólica que tiende a darse en la experiencia estética puede promover nuevas estructuras conceptuales. Estas estructuras se corresponden, entonces, al producto de un proceso creativo que tiene como punto de partida un objeto operando estéticamente. El placer será, en definitiva, ~~un~~ beneficio que se obtiene como consecuencia de formarse una nueva idea” (Ibídem: 226).

Puede observarse que este tipo de función cognitiva no es exclusiva del arte, sino que también comprende a la ciencia, como clara herramienta formadora de nuevas ideas. En tal sentido, la experiencia estética y los consecuentes procesos creativos extienden su dominio más allá del arte, pudiendo operar dentro de cualquier tipo de disciplina y desde toda clase de objeto.

El desarrollo aquí propuesto en torno al problema de la definición del concepto de arte puede mostrar cierta secuencia (no cronológica) desde la posición fundamentalmente contextualista de Dickie hacia la perspectiva funcionalista de Nelson Goodman; pasando por la propuesta de Danto, que incluye ambos elementos –contexto y función– para construir su definición. Sin embargo, los diversos problemas que han evidenciado las propuestas que insisten en obtener una acabada definición de arte han promovido trasladarse hacia aquellos efectos que cualquier objeto, funcionando estéticamente, pudiera generar. Estos efectos estarán claramente marcados por los procesos de interpretación que se manifiestan en lo estético, es decir, sobre aquellos objetos que, independientemente de ser poseedores del estatus de arte, operan simbólicamente con predominio de función estética.

Tanto Arthur Danto como Nelson Goodman han provisto algunas claves para comprender estos procesos de interpretación. Por un lado, Danto ha podido mostrar que la configuración del significado en la obra de arte es de naturaleza metafórica. Esto supone que la estructura con la que opera la interpretación en el arte –y en la metáfora– no permite establecer su contenido representacional mediante una única paráfrasis. En cierto sentido, la representación que se obtiene de los procesos interpretativos que intervienen en este fenómeno es irremplazable.

Por otro lado, Goodman ha descrito ciertos síntomas de lo estético que repercuten en la conformación de una referencia múltiple y compleja. En cierta sintonía con algunas de las nociones presentadas por Danto, Goodman entiende que los procesos de interpretación en lo estético que tratan de determinar un significado para el objeto suponen *“una búsqueda sin fin”*. Asimismo, ha señalado la importancia de investigar las consecuencias cognitivas que provoca la interpretación de un símbolo que opera estéticamente.

Sin embargo, estas perspectivas, que descansan en la importancia de la dimensión semántica del símbolo estético, no han desarrollado adecuadamente cómo se

efectúan estos peculiares procesos de interpretación ni tampoco han profundizado en los efectos cognitivos que pudieran provocar. En tal sentido, y desde las nociones generales aquí presentadas, será necesario trasladarse al estudio de la interpretación del objeto estético.

PARTE III

HACIA UNA TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN DEL OBJETO ESTÉTICO

Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si las miramos desde su contexto –como arte– no nos proporcionan ninguna información sobre ninguna cuestión de hecho. Una obra de arte es una tautología en tanto y en cuanto es una presentación de la intención del artista, es decir, él dice que una obra de arte en particular *es* arte, lo que significa que es una definición de arte. Por tanto, que sea arte es verdad *a priori* (esto es lo que Judd quiere decir cuando declara que, —alguien lo llama arte, es arte” (Kosuth, *Art after Philosophy and After*)

El recorrido hasta aquí propuesto da cuenta de que cualquier tipo de objeto puede convertirse en arte; es decir, que no hay propiedades, cualidades o rasgos específicos que diferencien una obra de arte de otra cosa. Sin embargo, sí parece ser plausible establecer que algo funciona como arte cuando su funcionamiento simbólico responde a características específicas y diferentes a otros lenguajes. Esto marca una nueva dirección de estudio que priorizara la elucidación de los procesos producidos en la interpretación del objeto estético y su vínculo con la cognición.

El punto de partida para realizar tal empresa será el análisis del funcionamiento metafórico del arte. En este contexto, se abordarán las tesis de Paul Ricoeur y Donald Davidson en torno al significado de la metáfora y su posibilidad de vehicular conocimiento. A continuación, se presentarán las tesis del cognitivismo estético junto a las objeciones más importantes. Todos estos tratamientos que relacionan el mensaje estético con el conocimiento confirmarán la necesidad de describir los procesos por los cuales se asignan sentidos a las obras de arte.

Se analizará la función comunicativa del arte desde tres perspectivas lingüísticas a fin de extraer claves conceptuales que permitan explicar su significación. En este contexto, se rechazarán las hipótesis que postulan un código subyacente o el reconocimiento de la intención para la significación de la obra de arte. Por el contrario, se dará lugar a una perspectiva extraída de una teoría neurolingüística para establecer que la interpretación del mensaje estético contribuye a la construcción del sistema cognitivo del individuo.

Finalmente, se presentará una explicación del proceso de interpretación de estímulos físicos en general desde una perspectiva conexionista. La interpretación de la obra de arte contemporánea podrá ser incluida, así, dentro de los procesos de asignación de significados para estímulos no codificados. Por último, este tipo de procesos cognitivos serán vinculados con procesos característicos de la experiencia estética en general. De este modo, se dará paso a la cuarta y última parte de la tesis, referida a la experiencia estética.

9. El problema del “sentido múltiple”

9.1 Paul Ricoeur: creatividad regulada en la paráfrasis infinita

Dentro de la perspectiva filosófica del s. XX, los problemas relacionados a la interpretación artística han sido una clara preocupación por parte de la tradición hermenéutica. En esta línea, uno de los teóricos que más se ha expresado al respecto y claro representante de esta tradición es Paul Ricoeur. En él se contraponen literalidad y metafóricidad escapando a un modelo explicativo configurado, desde la retórica clásica, como sustitución simple. Ricoeur adhiere a un enfoque que intenta dar cuenta de la construcción de sentido metafórico a través de la interacción entre diferentes dominios semánticos que se desarrollan en un contexto dado.

La idea de metáfora que se vincula directamente al mensaje estético contemporáneo es aquella que a Ricoeur más interesa y comprende como “metáfora viva”. Este concepto implica entender a la metáfora como un espacio de innovación semántica en el que ningún código reconoce, entre sus relaciones prefiguradas, su significado. Cuando el nuevo significado se solidifica y pasa a formar parte del corpus lexical, deja de ser estrictamente una metáfora.

Las metáforas vivas son metáforas de invención dentro de las cuales la respuesta a la discordancia en la oración se convierte en una nueva ampliación de sentido. Asimismo, estas metáforas vivas tienden a convertirse en metáforas muertas por medio de la repetición. En tales casos, el sentido ampliado se convierte en parte de nuestro léxico y contribuye a la polisemia de las palabras en cuestión, cuyos sentidos cotidianos se ven así acrecentados. Esto supone que un diccionario no puede contener metáforas vivas. (Ricoeur, 1995: 65)

El problema de la metáfora se inicia, con Paul Ricoeur, en el contexto de una defensa del discurso literario en oposición al científico. Su pretensión era establecer que el excedente de sentido producido en la interpretación poética es parte de su significado y, en consecuencia, poseedor de contenido cognoscitivo. Desde esta perspectiva, Ricoeur encuentra que el valor cognoscitivo de las obras literarias se funda en su funcionamiento metafórico (*Cfr.* Ricoeur, 1995).

Este excedente de sentido implica pensar la estructura de la obra literaria como tensión entre lo literal y lo figurado. La herencia del positivismo lógico adjudicaba valor cognoscitivo sólo a la porción de lenguaje comúnmente entendida como literal. De modo que todos aquellos datos extraídos de un sentido implícito o figurado eran parte de un lenguaje puramente emotivo incapaz de transmitir conocimiento. Sin embargo, Ricoeur entiende que la configuración del significado de un enunciado debe apoyarse en la interacción de ambos sentidos. En consecuencia, la relación entre lo literal y lo figurado es intrínseca a la significación completa de la metáfora. Lo que un poema dice se relaciona a lo que sugiere, su significación primaria se vincula a la secundaria, y ambas son semánticas.

Desde esta perspectiva, el sentido de la metáfora viva “emerge como resultado único y fugitivo de una cierta acción contextual” (Ricoeur, 1972: 32). Pero esta singularidad del proceso significativo atentaría contra la consagración de la metáfora como vehículo de conocimiento y portador de verdad. En efecto, si el significado que se obtiene al interpretar una metáfora es único y fugitivo, constituido singularmente como acción contextual, ¿cómo es posible que pueda albergar un conocimiento medianamente estable, una verdad? ¿De qué modo podría escapar a la pura subjetividad del sujeto que otorga sentido? Ricoeur entiende que la regulación en la construcción del sentido para la metáfora viva, vale decir, aquello que permitiría dar cuenta de su poder cognitivo, estaría dada por cierta relación entre los códigos a partir de la proximidad semántica que proponen los dominios en tensión. Sin embargo, la debilidad lógica de esta categoría explicativa limita en alguna medida la posibilidad de adjudicar a estos particulares enunciados vínculos con el conocimiento y la verdad.

El primer paso que transita Ricoeur para el estudio de la metáfora lo desplaza desde la palabra hacia el enunciado. Las retóricas antigua y clásica habían fundado el funcionamiento metafórico en la sustitución de sentido para una palabra dada: “En la tropología de la retórica clásica, el lugar asignado a la metáfora entre las figuras de significación se define específicamente por la función que la relación de semejanza juega en la transposición de la idea primitiva a la nueva. La metáfora es, sobre todo, el tropo por semejanza. [...] En efecto, la semejanza actúa, en primer lugar, entre las ideas cuyos nombres son las palabras” (Ricoeur, 2001: 233). De este modo, el significado primario o literal se anula y, con ello, la referencia cambia en función del nuevo sentido.

Se produce así un desvío donde se nombra algo mediante una palabra que habitualmente denota otra cosa y la clave de esta inversión es la semejanza.

Pero tal transposición del significado de una palabra debe realizarse a partir de algo que se encuentre por fuera del término. Vale decir, debe existir alguna señal que indique por qué no se debe atender al significado habitual de la palabra aislada y se requiera buscar otro. Tal clave es provista por la totalidad del enunciado. Es en esta relación donde la “impertinencia semántica” de la palabra en su sentido más corriente, promueve la transposición del significado. De este modo, y a partir del nuevo sentido, el enunciado se vuelve significativo.

Desde esta perspectiva, el análisis del sentido metafórico debe realizarse en relación a la totalidad de la frase. Sin esto, es imposible saber si el significado habitual de un término es correcto o bien representa una contradicción o un absurdo. El funcionamiento de la palabra en la totalidad de la oración es aquello que desnuda el problema y reclama una nueva interpretación. Así, la metáfora es entendida como la búsqueda de soluciones significativas a un enunciado que, en su sentido literal, implica una contradicción o un absurdo.

A partir de la lectura de Monroe Bardsley, Ricoeur describe al “absurdo lógico” que la interpretación literal compone como medio de liberación de la significación secundaria (Ibídem: 129). Se genera así un espacio de innovación semántica que no precisa la restauración de un sentido oculto y pre-configurado. El proceso implica la resolución de un acertijo y se configura con el fin de componer un sentido inusual e inesperado. Desde aquí Ricoeur extrae dos conclusiones importantes para el desarrollo de su análisis. En primer término, estas metáforas vivas o de tensión no son traducibles, “esto no quiere decir que no puedan ser parafraseadas, sino tan sólo que tal parafrasis es infinita e incapaz de agotar el sentido innovador” (Ricoeur, 1995: 65). Por otro lado, se descarta la hipótesis que constriñe el sentido metafórico a un lenguaje emotivo u ornamental: “Tiene más que un valor emotivo porque ofrece nueva información. En síntesis, una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad” (Ibídem: 66).

La descripción de este proceso de nueva significación comienza, entonces, con el reconocimiento de que el sentido literal es incorrecto. Tal examen puede realizarse al configurar el significado del enunciado en cuestión desde la convención interpretativa más habitual. Luego, el intérprete deberá proponer una solución significativa que permita desactivar la incompatibilidad semántica. Pero el proceso aquí descripto no

concluye con esta nueva interpretación. La metáfora permanecerá viva siempre y cuando no agote su sentido y tenga la capacidad de demandar permanentemente una solución significativa en tensión con la literal. De modo que el fracaso en el intento por configurar un sentido literal crea el enigma, el cual deberá permanecer activo mientras dure la metáfora viva. Se produce así, una suspensión de la función referencial de primer grado. Sin embargo, tal anulación será en virtud de promover una referencia de segundo orden que logre una re-descripción de la realidad (Ibídem: 81). Ahora bien, ¿qué es lo que conduce a esa nueva referencia y re-descripción del mundo?

Nos encontramos aquí frente a la raíz del problema planteado. Si la significación conforma una restauración de sentido previa, la relación con la verdad y el conocimiento se muestran plausibles aunque estructuralmente similares al lenguaje ordinario. El acceso a nueva información de la realidad no sería desde la metáfora sino desde un mecanismo seguro de transmisión de contenidos cognitivos como puede ser la apelación a un código o convención interpretativa. Si, por el contrario, en la metáfora viva la interpretación implica paráfrasis infinita y novedad absoluta, en principio, su capacidad para vehicular conocimiento y portar verdad se desdibujaría, a menos que se adhiriera a un relativismo absoluto. Esto implica que, de mantenerse la pretensión cognoscitiva para la metáfora viva, debería hallarse algún tipo de regulación que delimita un sentido metafórico sin anular su extrema creatividad.

Ricoeur describe tal regulación, apelando nuevamente al concepto de semejanza aunque en un sentido distinto a las teorías sustitutivas de la metáfora. Esta es un instrumento más necesario aún en una teoría de la tensión que en una teoría de la sustitución y no sólo es aquello que construye el enunciado metafórico sino también lo que lo guía y produce (Ricoeur, 2001: 291).

Resumiendo, la tensión producida en la metáfora viva crea un desafío. El intérprete debe resolver y superar la contradicción que la “impertinencia semántica” propone. El sentido metafórico será, entonces, la nueva pertinencia. Esta transferencia desde el sentido literal “insólito y contradictorio en estos casos” hacia el nuevo sentido metafórico se realiza con la semejanza como elemento nuclear. Pero tal semejanza ya no debe ser entendida en términos puramente semióticos en donde se sustituye una palabra por otra. La semejanza aquí aludida opera como funcionamiento semántico al interior de la totalidad de la frase. “Lo que hace la nueva pertinencia es el tipo de “proximidad” semántica que se establece entre los términos a pesar de su distancia” (Ibídem: 291).

Es posible que el inconveniente más difícil de superar aquí sea la objeción que deshabilita a la semejanza como elemento conducente a la nueva pertinencia. Tal objeción se apoya en la debilidad lógica de la semejanza como categoría válida para explicar la significación en la metáfora. Ésta parecería ser un resultado a posteriori del proceso interpretativo fundado en que todo puede parecerse a todo, o como lo expresa el mismo Ricoeur, en que ~~una~~ "una cosa cualquiera se parece a otra cualquiera... ¡diferencia más o menos!" (Ibídem: 295).

El análisis de la semejanza como dispositivo regulador de la interpretación metafórica requiere, como primera medida, establecer los elementos a los cuales se aplica. Desde el punto de vista del intérprete, la relación se produce entre los términos que conforman la contradicción, el absurdo. Se crea, así, el enigma, desde la incompatibilidad de dichos términos. Se observa lo desemejante a partir de lo dado. Se atiende a la distancia semántica entre elementos de la frase y esto configura la impertinencia.

Siendo la pretensión superar la contradicción propuesta, seguiría observar lo semejante en lo distinto: —Cosas que hasta entonces estaban alejadas, de repente parecen cercanas" (Ibídem: 291). El ejercicio que crea la nueva pertinencia actúa sobre los elementos dados. Lo que en una primera instancia estaba lejos, se aproxima a partir de algún tipo de semejanza normalmente desatendida. Lo que en principio conformaba un absurdo, se vuelve significativo.

Sin embargo, hasta aquí no se explica cómo se produce esta repentina asignación de nuevos sentidos. Es claro que uno puede observar algún tipo de semejanza entre la interpretación literal y la nueva interpretación metafórica. Pero nada me impide pensar que la búsqueda de semejanza sea a posteriori de la aparición del nuevo sentido y que este se diera por otras causas. Vale decir, un intérprete asigna un nuevo sentido que supere la incompatibilidad y, luego, intenta justificarlo a través de las posibles coincidencias entre los términos. Esto implicaría que la semejanza no fuera aquello que conduce hacia el sentido metafórico sino su justificación. Pero Ricoeur no hace este planteo sino que considera la semejanza cómo guía hacia el nuevo sentido. En consecuencia, lo que se intenta aquí es comprender cómo opera la semejanza en la conformación de un significado metafórico inusual e inesperado que, en consecuencia, no es previo.

Ricoeur, introduce dos conceptos para explicar el funcionamiento de la semejanza en la metáfora. Como primer momento en el proceso interpretativo aparece la idea de *epífora*, remitiendo a una suerte de intuición donde se percibe –a manera de –golpe de vista”- cierta proximidad entre ideas extranjeras. Estas ideas extranjeras se extraen de los campos semánticos con los que se vinculan los términos en principio alejados. En consecuencia, la categoría no debe relacionar simplemente un término con otro, sino los campos semánticos a los que pertenece cada término. Este mecanismo que acerca elementos habitualmente lejanos, se complementa con la *diáfora*, un momento de orden discursivo en el que se construye el enunciado metafórico en relación a la proximidad intuitiva.

De modo que la metáfora, según Ricoeur, es el resultado del trabajo de la semejanza, con lo cual se aproxima lo lejano por intuición y se da fundamento al nuevo sentido. Se ve lo semejante a pesar de la evidente contradicción: “La metáfora, figura del discurso, presenta de manera abierta, por medio de un conflicto *entre* la identidad y la diferencia, el proceso que de manera *cubierta*, engendra áreas semánticas por fusión de las diferencias *dentro* de la identidad” (Ibidem: 298).

Pero, ¿entre que ideas extranjeras se intuye y construye tal proximidad? Deberá ser, ahora, entre los campos semánticos en los que se desenvuelven los términos que crean el enigma y proponen el desafío. Los términos parecerían ser, a priori, constitutivos de sus respectivos campos semánticos. Campos semánticos que, por otro lado, también se encuentran medianamente establecidos en relación a los términos que los conforman. Un sentido habitual de los términos los posiciona como problemáticos, contradictorios e inusuales. El intérprete supera la barrera del significado habitual y busca, dentro de los campos semánticos en que cada término se desenvuelve, algún tipo de proximidad que le permita crear una nueva pertinencia y resolver el desafío. Pero, de nuevo, todo puede parecerse a todo. Por otro lado, si es cierto que pueden encontrarse similitudes entre cualquier par o grupo de cosas, no es relevante si la semejanza produce el sentido metafórico o es un resultado de éste. La categoría se debilita por no proveer ningún límite a la configuración de sentido, independientemente si es causa o efecto.

Aquello que motoriza la creación de sentido en la metáfora es el intento de resolver el enigma. Es el anhelo de hacer significativa la frase, de encontrarle un sentido, de superar la frustración que implica el absurdo. La semejanza parece, entonces, la excusa; aquello que me permite justificar el acercamiento entre términos. El

interés de una herramienta de este tipo radica en su condición de *comodín*: cualquier cosa puede parecerse a cualquier otra desde el momento en que no es necesario un gran esfuerzo para encontrar rasgos semánticos semejantes entre dos conceptos cualesquiera. De modo que en nombre de la semejanza, un hábil intérprete seguramente pueda relacionar cualquier par de ideas en principio extranjeras. Pero esto no puede ser una categoría válida para explicar cómo se constituye un significado en la metáfora si se mantiene la pretensión de que tal significado sea una nueva descripción de la realidad.

La clave parece estar, entonces, no simplemente en la proximidad entre términos, sino en la causa de tal proximidad. Algo que Ricoeur comprendía al referirse a *“tipo de proximidad”*. El proceso de resolución del enigma deberá incluir el hallazgo de razones o motivos que hagan cercanos al sentido literal con el nuevo sentido propuesto. No es simplemente la semejanza lo que guía hacia el sentido. Esto es sólo, y no por ello carente de importancia, el pretexto para encontrar la relación; es decir, brinda la libertad para crear el vínculo entre los campos semánticos.

Aquello que crea el sustrato semántico para la producción del sentido metafórico es la razón específica por la cual esos términos en tensión y literalmente *“alejados”* se perciben *“cercaños”*. Si existe creatividad regulada en la construcción de significados metafóricos, esta será su clave. ¿Pero existe alguna pauta regulativa para el hallazgo de causas o razones que vinculen ideas extranjeras? ¿Podrían existir, en el vasto universo de lo semejante, mejores y peores razones, independientes a la pura subjetividad, que definan el sentido metafórico de una frase?

La causa de la proximidad entre términos no resulta en todos los casos clara, ni mucho menos necesaria. Ricoeur citando a Aristóteles en *Retórica III* muestra un ejemplo de proximidad entre términos: *“...Arquites decía que un juez y un altar son cosas idénticas (tauton) porque ambos son el refugio de todo el que sufre injusticia”*. Esta idea podría ser perfectamente la que guiara una construcción metafórica en la que los términos en tensión fueran /juez/ y /altar/. El significado metafórico sería coherente con ello y, en consecuencia, el contenido referencial también. ¿Pero qué sucedería si alguien, en función de su experiencia, observara exactamente lo contrario? Vale decir, que un intérprete vea el mismo grado de proximidad entre los términos, pero ya no por referir ambos a un refugio de todo aquel que sufre una injusticia. Por el contrario, que viera en la figura del juez y del altar a los verdugos de quien verdaderamente sufre una injusticia y símbolos de la más completa corrupción. Guiado por esta causa en la

proximidad, el enunciado metafórico no sólo sería distinto, sería completamente opuesto.

Es probable que también Ricoeur reconociera esta posibilidad interpretativa pues implica la posibilidad de paráfrasis infinita que él defiende para la metáfora viva. El problema surge cuando se quiere forzar la idea de que estos contenido cognitivo se hallaban ocultos en la metáfora. Es decir, que la metáfora de Aristóteles contenía ambas interpretación con estos “tipos” de proximidad semántica completamente opuestos.

Lo que se sugiere desde este ejemplo es que no parecen existir argumentos de peso y compartidos, que determinen la producción de un sentido metafórico apropiado o que permitan distinguir el correcto del incorrecto. Esto va de la mano con la idea de vincular a la metáfora viva con la posibilidad de novedad absoluta. Una metáfora que se estructura desde la tensión de los términos /juez/ y /altar/ pueden, por proximidad semántica, referir a justicia, a injusticia o a miles de otras posibilidades dependiendo del “tipo” de semejanza atendida.

Esto debilita enormemente su vínculo con el conocimiento y con la verdad. Pues si cada una de las interpretaciones, guiadas por el principio de semejanza, es válida, entonces todas aportarían nueva información de la realidad. Esto implicaría que los significados metafóricos deberían designar, en algún sentido, algún objeto o estado de cosas del mundo. Pero si ante un enigma en un mismo contexto de frase, dos intérpretes distintos pueden arribar a soluciones significativas radicalmente opuestas, resulta problemático sostener que ambos significados proveen información de la realidad, expresan un conocimiento del mundo o portan una verdad.

9.2. La metáfora viva como re-descripción de la realidad

Se arriba así a la cuestión de la referencia, discusión central en el problema de la metáfora viva y su vínculo con el conocimiento. Al establecer que cualquier predicación inusual de paráfrasis infinita contiene información de la realidad, debería pretenderse que tal sentido conlleve asociado una referencia en el mundo que satisfaga el nuevo significado. Así, se niega lo que tradicionalmente la crítica literaria supuso para la referencia poética. Esta establecía, en concordancia al positivismo lógico, que la “función” poética privilegia la relación entre signos y acrecienta su dicotomía con los

objetos. De este modo se escindiría de la función referencial ocupándose fundamentalmente de los contextos propios de la obra. Las mayores exigencias para con un discurso de este tipo parecerían ser de tipo formales al interior de la obra, desatendiendo la posible relación con el mundo extra-lingüístico o extra-artístico. Algo que Carnap sintetiza al expresar que: “La finalidad de un poema en el que aparecen las palabras “hay de sol” y “hube” no es informarnos de hechos meteorológicos, sino expresar determinadas emociones del poeta y provocar en nosotros emociones análogas” (citado en: Ricoeur, 2001: 300).

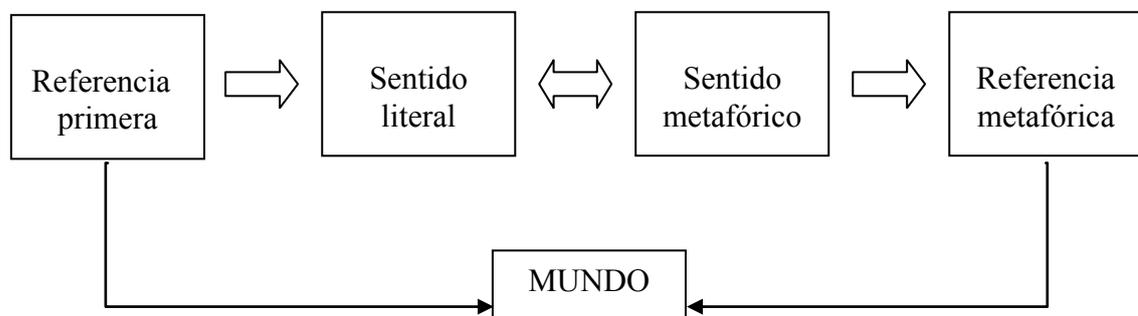
Sin embargo, Ricoeur describe para el discurso poético una modificación de jerarquías o dominancia en las diferentes funciones pero no la necesaria abolición total de alguna de ellas. La función referencial, para estos casos, se desenvuelve con diferentes mecanismos y estrategias al discurso meramente descriptivo. Se suspende la denotación primera a expensas de obtener una referencia más fundamental, extraída de un proceso hermenéutico a cargo del intérprete: “La tarea de la interpretación consistirá en desplegar la visión de un mundo liberado, por suspensión, de la referencia descriptiva” (Ricoeur, 2001: 303)

Ya se ha visto como la constitución del sentido de un enunciado metafórico requiere, como primera regla interpretativa, la supresión de la lectura literal. Esta necesidad se desencadena a partir de la incompatibilidad semántica propuesta desde la propia metáfora. Su solución literal necesariamente conduciría a un sin sentido. De este modo, también la referencia correspondiente a esa primera lectura se desvanece.

Esta primera etapa en el proceso de interpretación metafórica, identificado en Ricoeur como fase negativa, se contrapone a una estrategia positiva de “innovación de sentido” que configura la metáfora viva. Detrás de ella se busca, también, un objetivo referencial erguido sobre la denotación anulada de la interpretación literal. La pretensión de verdad que implícitamente subyace a la palabra, provoca la suposición, por parte del intérprete, de una referencia detrás de todo sentido. Vale decir, que frente al nombre o la frase, el oyente o receptor espera descubrir un objeto o un estado de cosas que posea efectiva existencia en el mundo: “La búsqueda y el deseo de verdad nos impulsan a pasar del sentido a la denotación” (Ibídem: 289). Tal referencia, ahora metafórica, se establece a partir de las nuevas relaciones semánticas creadas en este proceso innovador.

Como ya se mencionara, la constitución del nuevo sentido se configura a través de una proximidad oculta entre los campos semánticos de los términos. Y esta aproximación lingüística se traduciría a cierto contacto entre cosas del mundo. Se debería comprender aquí, entonces, que la proximidad entre cosas del mundo, es en rigor entre la referencia abolida constituida en la primera interpretación literal, y la referencia metafórica que el sentido innovador propuso. Es decir, el vínculo ya no se da, solamente, entre el sentido y la referencia, ya sea literal o metafórico. También se produce una relación, aunque ya no como correspondencia directa, entre sentidos, literal y metafórico; traducida a relación entre referencias, literal y metafórica. Y esta correlación, ya no se crea por correspondencia sino por la proximidad que la semejanza propone. En consecuencia, los objetos o hechos del mundo que una primera lectura describía, se vinculan a los objetos o hechos del mundo que el sentido nuevo propone.

Desde esta perspectiva, la diferencia en la constitución de lo literal y lo metafórico reside en un giro de dirección. La configuración del sentido literal procede de un movimiento que va de la cosa al significado, consistente en colocar “etiquetas” sobre ocurrencias, reflejo de objetos o hechos del mundo. Pero el sentido metafórico invierte la trayectoria y se dirige desde la significación hacia la ocurrencia a través de un proceso de transferencia y configurando una fase positiva de reorganización semántica. La transposición que se produce entre el sentido literal y el figurado no involucra solamente al predicado en cuestión, sino que arrastra la totalidad de los rasgos semánticos y conceptuales que participan del foco de la enunciación metafórica.



Pero la simple colocación de etiquetas sobre ocurrencias del mundo no basta para conformar el sentido literal. El significado primero de un enunciado queda establecido cuando esas etiquetas se muestran exitosas y se fijan a través del uso en una convención interpretativa que se traducirá a un código. Esto es lo que posibilita a un enunciado “portar” ideas con mediana estabilidad y, en consecuencia, vehicular contenidos cognitivos que provean información de la realidad; aquello que facilita que a través de un enunciado cualquiera, al menos dos sujetos compartan cierta información. Por otro lado, la construcción del sentido metafórico no se apoya en ningún procedimiento seguro que garantice algo de estabilidad para su contenido. Por lo tanto, la diferencia fundamental entre las configuraciones de significado no es, simplemente, el giro de dirección.

El contraste relevante reside en que el sentido literal se apoya en un conocimiento mutuo que constriñe la significación y fija la referencia, mientras que el metafórico se crea por el deseo subyacente del intérprete de una denotación detrás de cada sentido. La sola apelación a una proximidad entre campos semánticos conforma un espacio demasiado amplio para pretender configurar una referencia medianamente estable. De este modo, nada indica que, a partir del mismo enunciado, dos sujetos puedan componer un sentido y una referencia metafórica que implique compartir un conocimiento o describa la realidad satisfactoriamente. El sentido literal crea el significado a partir del mundo. El metafórico, intenta re-crear el mundo a partir del sentido. Pero el mundo ya está allí.

9.3. Interpretación metafórica y modelos científicos

Ricoeur completa su defensa del valor cognoscitivo de la metáfora viva argumentando por analogía a la configuración y el funcionamiento de los modelos teóricos científicos. Estos, justamente, pretenden una re-descripción de la realidad, en virtud de proporcionar nuevas explicaciones y mejores predicciones de las cosas y hechos del mundo.

Siguiendo a Max Black (*Cfr.* Black, 1966) y Mary Hesse (*Cfr.* Hesse & Arbib, 1998), Ricoeur entiende por modelo al “procedimiento heurístico que sirve para descartar una interpretación inadecuada y para abrir el camino hacia una más nueva y

precisa” (Ricoeur 1995: 79). El modelo teórico se configura con la construcción de una ficción que modifica el lenguaje habitual. Esta estructura ficticia transpone características propias a la realidad y promueve la percepción de nuevas conexiones entre las cosas. La clave para tal transposición resulta del isomorfismo pretendido entre el modelo teórico y la porción del mundo en cuestión.

De este modo, Ricoeur comprende la función referencial del lenguaje poético en analogía con la del lenguaje científico. Ambos refieren al mundo a partir de una desviación que niega un significado y una referencia primaria, modificando el lenguaje y construyendo un significado secundario asociado a una nueva visión de la realidad.

En consecuencia, así como un nuevo paradigma científico impone un nuevo esquema interpretativo en perjuicio del anterior, la interpretación metafórica promueve el abandono del sentido literal en virtud de un nuevo significado. Asociado a ello, la referencia literal también debe ser suspendida, posibilitando la emergencia de una referencia de segundo orden, y un acceso nuevo a la realidad y la verdad. —La racionalidad —dice Mary Hesse— consiste precisamente en la adaptación continua de nuestro lenguaje a un mundo en continua expansión; la metáfora es uno de los principales medios de realizarlo” (en Ricoeur, 2001: 320).

Sin embargo, nuevamente el análisis resulta incompleto sino se tiene en cuenta, para la consolidación de un modelo teórico, lo que comúnmente se denomina —contexto de justificación”. Una nueva hipótesis explicativa, un nuevo modelo teórico, no se constituye simplemente a través de un procedimiento que descarte una interpretación inadecuada y posibilite la apertura hacia una nueva explicación. En primer término, lo que debilita un determinado modelo teórico es su inconsistencia en la explicación y predicción de determinados fenómenos. Tal interpretación se descarta pues la descripción de la realidad que propone no resulta ser adecuada. Por otro lado, un nuevo modelo explicativo requiere del contraste con la realidad para ser justificado y, consecuentemente, constituirse en una mejor interpretación de los fenómenos del mundo.

Cuando Ricoeur analiza el funcionamiento de la metáfora viva a la luz de los modelos teóricos, parece sólo tener en cuenta el —contexto de descubrimiento”. Aquí se crean hipótesis nuevas que tienen la posibilidad de negar una explicación previa acerca de un fenómeno y una re-descripción más satisfactoria del mismo. Esta generación, que se produce con escasa regulación en un marco de amplia libertad, también se acercaría a

la configuración de sentido para la metáfora viva. Como señala Thomas Nickles "no tenemos, y probablemente nunca tendremos, algo como reglas algorítmicas para generar teorías profundas y conceptualmente nuevas" (en Comesaña, 1999: 17)

Pero estas nuevas hipótesis no se constituyen en un nuevo modelo teórico ni se aceptan como explicaciones si no son capaces de atravesar favorablemente un "contexto de justificación". A través de la observación, el diseño experimental y la argumentación, las hipótesis deben sumar una suficiente cantidad de pruebas a favor y ninguna en contra para que, en algún sentido, puedan considerarse buenas explicaciones de la realidad y, en consecuencia, logren transmitir conocimiento.

Puede objetarse aquí que Ricoeur no adhiera a la distinción estándar comúnmente aceptada y propuesta por Reichenbah en su libro *Experiencia y predicción*, publicado en 1938. El ataque a esta concepción de la ciencia aparece inicialmente en el año 1958 con la publicación de *Patterns of Discovery*, de N. R. Hanson y es luego compartido con varios epistemólogos contemporáneos. Estos niegan la distinción de Reichenbah y fundamentan, en sus versiones más plausibles, que no puede trazarse una línea estricta entre ambos contextos y, en todo caso, la filosofía de la ciencia no puede exclusivamente restringir su campo de aplicación a la justificación. Oposiciones más contemporáneas suelen objetar que ambos contextos no son sucesivos sino que operan interactivamente. Sin embargo, tales concepciones no pueden negar la existencia de justificación para la consagración de un modelo y, en consecuencia, la necesidad de contrastar la teoría con la realidad. El testeo con el mundo parece ser condición necesaria para la consagración de una teoría o de cualquier contenido cognoscitivo que se pretenda informe sobre la realidad. Incluso frente a hipótesis no susceptibles de contrastación empírica, es habitual encontrar procesos argumentativos que pretendan justificarlas. Independientemente a la concepción filosófica que se adhiera respecto a la ciencia, una teoría se muestra exitosa –explica y predice, brinda información de una porción del mundo– en la medida que, desde un diseño experimental, soporta las exigencias que el mundo impone.

Si en la constitución del significado metafórico, al igual que en los modelos científicos, existe un testeo permanente con la realidad, seguramente su posibilidad de describir la realidad se verá ampliada. Pero definitivamente tal operación atentaría contra sus propiedades de permanente creación e invención y, en última instancia, equipararían su funcionamiento al lenguaje científico y literal.

10. “El sueño del lenguaje”

10.1. Donald Davidson: La negación del sentido figurado y el significado metafórico

El análisis del significado metafórico, en Davidson, tiene como tesis central la negación de la existencia del sentido figurado. Una metáfora significa lo que su interpretación más literal produce, y nada más. Esto lo conduce a sostener que, si bien la metáfora puede ser un recurso legítimo tanto en literatura como en ciencia, sus logros no incluyen la transmisión de conocimiento: “El concepto de que la metáfora es fundamentalmente un vehículo para conducir ideas, aunque sean inusuales, me parece tan erróneo como la idea madre de que la metáfora tiene un significado especial” (Davidson, 2001: 246).

A la base de esta explicación de la metáfora se encuentra la distinción entre significado y uso. La interpretación metafórica es un proceso constituido por el dominio del uso. Todo aquello que se relacione a un sentido figurado se configura desde elementos externos a la propia metáfora. Por el contrario, el significado literal puede desentramarse independientemente de cada contexto particular de uso (Ibídem: 247).

La dificultad que encuentra Davidson para atribuir significado a lo que la metáfora provoca reside en que estos efectos no son rasgos constitutivos de las palabras en sí. “La metáfora *dice* sólo lo que tiene a la vista: usualmente una falsedad patente o una verdad absurda. Y esta verdad o falsedad manifiestas no necesitan paráfrasis: su significado está dado en la significación literal de las palabras” (Ibídem: 1958).

Davidson identifica de manera similar lo que Ricoeur describe como fase negativa. Pero la consecuente estrategia positiva que el filósofo francés identificaba como configuradora del sentido figurado, es pensada por Davidson por fuera del significado y limitada exclusivamente al ámbito del uso. De este modo, todo aquello que la metáfora evoca, todas las ideas que suscita, las relaciones novedosas que promueve, no son más que los *efectos* que las metáforas producen en el receptor. El error, según Davidson, ha sido tomar estos efectos como parte constitutiva del

significado metafórico. Tal confusión se advierte al notar que toda la construcción de sentido en la metáfora viva, se realiza primordialmente con elementos que no están contenidos en el enunciado ni implican necesariamente compartir un código o una serie de supuestos. «Una metáfora hace su trabajo por medio de otros intermediarios; suponer que ella sólo puede ser efectiva si conduce a un mensaje codificado es como pensar que una broma o un sueño emiten un enunciado que un intérprete lúcido puede renunciar en prosa llana». (Ibíd.: 260).

Asimismo, Davidson señala que tomar por efectos lo que antes se consideraba como significado, no es simplemente una cuestión terminológica. Al hablar de significado metafórico, se supone que existe un contenido cognitivo particular que se transmite a través de la metáfora y es igualmente entendido por el emisor y el receptor. Y como se señala para la metáfora, esto no es necesario.

Si el sentido que el efecto metafórico promueve en el intérprete no proviene del enunciado en sí sino que, por el contrario, son los elementos particulares del contexto de uso lo definitorio, se entiende que una metáfora, al menos, no es el mejor candidato para brindar información de la realidad, ser vehículo de conocimiento o portar de verdad. Lo que asegura a un significado literal transmitir un conocimiento dado es la capacidad de fijar la referencia a través de un código. Si un sentido figurado, efectivamente, se configura desde la negación de tal procedimiento, con ello se anula la capacidad de transmitir ideas. Esta es la razón por la cual los efectos que produce una metáfora viva no parecen tener límites. Es por ello, también, que la paráfrasis resulta infinita. Justamente porque no existe mecanismo alguno que imponga para la metáfora un significado medianamente estable.

Esta perspectiva que diferencia significado y uso, problematiza nuevamente los argumentos de Ricoeur ya expuestos. Estos pretendían mostrar la significación de la metáfora viva por analogía con la constitución del significado literal y con la construcción del modelo científico. En efecto, estos últimos fenómenos son considerados capaces de expresar un contenido referencial. De modo que si la constitución del sentido metafórico fuera estructuralmente similar al literal y a los modelos, podría igualmente la metáfora ser vehículo de conocimiento. Sin embargo, tal analogía resulta problemática.

Por un lado, la configuración del sentido figurado no varía simplemente en un cambio de dirección con respecto a la literal. La diferencia fundamental radica en que,

con la metáfora viva, no opera ningún elemento fuerte que asegure un significado medianamente estable; su dominio es, exclusivamente, el del uso. Por el contrario, el sentido literal, ya sea desde la aplicación de un código o desde el reconocimiento de la intención informativa, hace posible que un emisor y un receptor compartan una misma información. Al tratarse del lenguaje que se utiliza corrientemente, la referencia se encuentra medianamente establecida. Cuando tal significado, en virtud de representar un absurdo o una contradicción, no es reflejo de objeto o hechos del mundo, el problema pasa a ser el de la referencia por establecer. Pero de aquí en más, lo que guía tal referencia parecería encontrarse por fuera de la metáfora en sí.

Por otro lado, la metáfora viva tampoco es estructuralmente análoga a los modelos teóricos. Su funcionamiento sólo se podría vincular al contexto de descubrimiento de una teoría científica. En éste, al igual que en la metáfora, no existen reglas que guíen el proceso. Sin embargo, un modelo científico no se constituye como tal si no atraviesa favorablemente el contexto de justificación. De otro modo, sería solamente un modelo axiomático, posible en función de su estructura interna, pero que perfectamente podría no referir a ninguna porción de la realidad.

Algo similar parece ocurrir con la metáfora viva. Mientras se mantenga en ese espacio de innovación semántica y no se establezca como referencia, no podrá brindar información de la realidad ni poseer una denotación más o menos constante de la cual predicar verdad o falsedad. Si se sostiene que la resolución de la metáfora viva también implica testeado con la realidad, su capacidad creativa se verá debilitada. Las soluciones al enigma planteado irán siendo refutadas o confirmadas y con ello, la metáfora viva parecería dirigirse inexorablemente hacia su muerte. Esto es así pues, necesariamente, de su contraste con la realidad surgirían soluciones más adecuadas que otras. Algunos significados se mostrarían con mayor efectividad para describir determinados objetos o hechos del mundo. Esto, producto de su éxito descriptivo, se haría más habitual, se fijaría en un código y se transformaría en algo compartido al interior de una comunidad dada. Aquel enigma que, para la metáfora viva debía permanecer permanentemente activo, poco a poco irá alcanzando su mejor solución.

Esto sugiere que, pensado como una cuestión de grados, a mayor innovación semántica menor atención a la realidad y, en consecuencia, menor capacidad de referirse a ella. Sólo traspasar esa dimensión parecería permitirle llevar a cabo tal tarea, pero también significaría restringir su sentido y pasar de la esfera del uso a la del significado.

Con la fijación de alguna de las posibles soluciones al enigma planteado, la metáfora viva será metáfora muerta siendo un significado más del corpus lexical.

Conceder a la metáfora viva y al arte contemporáneo un alcance cognoscitivo como el ya expuesto, parecería ser una consecuencia del deseo de verdad con el que actúa el intérprete y lo transporta del sentido a la denotación. El anhelo de eliminar permanentemente la ambigüedad y establecer la referencia es clave para comprender que, en el lenguaje, se busca univocidad de sentido con pretensiones proposicionales. En la metáfora viva, la negación del sentido literal y su referencia primera se realiza en función de salvaguardar la compatibilidad entre los términos. La incomodidad del absurdo activa un proceso que busca eliminar la contradicción con el objetivo de establecer una referencia, puesto que detrás siempre hay una pretensión epistémica. Componiendo un sentido unívoco, entonces, se enciende la posibilidad de que el enunciado sea capaz de referirse a la realidad, transportar contenidos cognitivos y portar verdad.

Pero esta pretensión, aparentemente universal, no necesariamente conduce a una tarea exitosa. Informar acerca de la realidad, construir un conocimiento y, fundamentalmente, transmitirlo parece implicar convenciones, representaciones del mundo comunes entre individuos, supuestos similares y contraste con la realidad o justificación de algún tipo. La metáfora viva no opera desde estos límites y, posiblemente, hacerlo implicaría su muerte. Seguramente su tarea no sea vehicular conocimiento. Después de todo, el enunciado literal busca cumplir con tal cometido y la composición del significado estándar se muestra exitosa para llevar a cabo tal empresa.

Volviendo a Davidson, “el poema insinúa muchas cosas que van más allá del significado literal de las palabras, pero insinuación no equivale a significado” (Ibídem: 255). Podría completarse, entonces, que insinuación no equivale a conocimiento, ni tampoco a verdad.

10.2. El desafío de la estabilidad referencial

Las dificultades que atraviesan a la hermenéutica moderna para dar cuenta de la metáfora y el arte como re-descripción de la realidad no han impedido que estas ideas se sigan desarrollando. En los últimos años, la defensa del arte como vehículo de

conocimiento ha tomado un nuevo impulso produciendo la consolidación de una estética de tipo cognitivista, la cual intenta dar cuenta del valor estético de la obra de arte a partir de su capacidad para ofrecer conocimiento del mundo. Dentro de las posiciones críticas a esta perspectiva, al menos tres objeciones han sido asumidas como claros desafíos a superar por parte de aquellos teóricos alineados con el “cognitivism estético”:

- a. *Desafío de la trivialidad*. Si bien el arte puede ofrecer algún tipo de conocimiento, éste no puede ser más que trivial, elemental o rudimentario (Cfr. Stolnitz, 1992).
- b. *Desafío de la justificación*. Aun cuando la obra de arte pudiera ofrecer creencias verdaderas y no triviales, estas no estarían justificadas y el conocimiento exige algún tipo de justificación (Cfr. Stolnitz, 1992: 196; Lamarque & Olsen, 1994).
- c. *Desafío de la relevancia*. Aun cuando los anteriores desafíos fueran superados, el conocimiento que pudiera proveer una obra de arte resulta irrelevante para determinar su valor estético (Cfr. Beardsley, 1981; Lamarque & Olsen, 1994; Lamarque 2006).

En función de estas críticas, algunos cognitivistas han señalado la necesidad de fundar una “epistemología de las artes” (Cfr. Kieran & McIver Lopes, 2006), esto es, una disciplina capaz de superar tales desafíos. Con ello, se podría caracterizar el conocimiento adquirido gracias al arte y también podría mostrarse cómo este proceso incide en la valoración artística. En torno a este programa, se han propuesto diversas réplicas para cada objeción:

En relación al *desafío de la trivialidad*, se ha intentado mostrar que el arte puede ofrecer conocimiento no proposicional y significativo del mundo (Cfr. Graham, 2000: 44-64); que independientemente de si ofrece conocimiento o no, el arte puede favorecer virtudes cognitivas (Cfr. Lopes, 2005: cap. 4); e incluso se ha sugerido que el arte también puede ser vehículo de conocimiento proposicional (Cfr. Gaut, 2003: 442-444). En relación al *desafío de la justificación*, se ha respondido que las creencias ofrecidas por el arte deben ser contrastadas a través de la experiencia del mismo modo que tantos otros casos donde no se discute la existencia de contenido cognitivo (Cfr. Gaut, 2003).

Finalmente, frente al *desafío de la relevancia*, posiblemente el más sólido y difícil de rebatir, se han ensayado diversas réplicas en torno a cómo el contenido cognitivo de una obra de arte incide en la experiencia estética que se tiene al contemplarla (Cfr. Kieran 2004; Gaut, 2003).

Pero a pesar del abundante tratamiento de estos temas producido en los últimos años, especialmente en la literatura americana, no es frecuente encontrar referencias acerca de cómo es la relación entre la obra con aquello que representa, con aquel contenido cognitivo que pretende ser comunicado. Esta elucidación parecería ser el punto de partida necesario en toda evaluación acerca del contenido cognitivo del arte. Si la obra de arte comunica, transmite, vehiculiza un determinado conocimiento, una determinada creencia o algún tipo de información, cualquiera sea su característica, debería existir algún proceso interpretativo por el cual el espectador pueda reconstruir ese contenido cognitivo de modo medianamente uniforme y estable, al menos al interior de un contexto. Debería ser posible zanjar los desacuerdos entre interpretaciones, sobre todo entre interpretaciones contradictorias. Sería necesario la existencia de criterios para discernir entre interpretaciones correctas e incorrectas. Es decir, el proceso por el cual interpretamos la obra de arte debería asegurar algún tipo de estabilidad referencial.

Jerome Stolnitz, en un artículo publicado en 1992 denominado *Acerca de la trivialidad cognitiva del arte*, desarrolla una crítica al arte como vehículo de conocimiento y verdades en oposición a la ciencia. Allí se menciona el hecho de que el arte es, en el mejor de los casos, una fuente de verdades fácilmente obtenidas y, por ser menos ambiciosas, bastante exactas. Utilizando como ejemplo la obra de Charles Dickens *Casa Desolada*, muestra cómo el contenido cognitivo manifiesto en la obra se resume en lo que él considera una verdad trivial: “Los litigios en la Corte de Justicia a mediados del siglo XIX en Inglaterra eran lentos y obsoletos.” Stolnitz refiere al hecho de que tal verdad era conocida con anterioridad al relato. La obra se presenta en 20 entregas entre 1852 y 1853 y hace referencia a instituciones abolidas en 1842 y 1852. Stolnitz también menciona que la ciencia construye su saber de forma organizada y por acumulación, a diferencia del arte, el cual produce verdades aisladas que nunca parecen derivarse de alguna otra obra de arte. Además, la ciencia trata generalmente sobre cierto aspecto de la realidad, o desde cierta perspectiva, y estos estudios se llevan a cabo por especialistas quienes poseen habilidades o conocimientos especiales para llevar a cabo

su tarea. Por el contrario, en el caso del arte no se requieren especialistas respecto a las verdades que se predicarían. Cualquiera puede aprender sus verdades.

Según Stolnitz, las verdades artísticas, así como las obras de arte que proveen un aumento cognitivo, son verdades no relacionadas y que no forman un cuerpo organizado de creencias o conocimiento. Por ello producen fácilmente contradicciones formales que son toleradas. De modo que rara vez podría una verdad en el arte contribuir a un avance genuino en el conocimiento. Las verdades en el arte, concluirá Stolnitz, son banales o triviales. Comparadas con la ciencia, la historia, o otra variedad de conocimiento, la verdad en el arte es un “deporte atrofiado”.

Frente a esta crítica que asume el cognitivismo y resume en el mencionado desafío de la trivialidad, la estrategia más habitual dentro de los cognitivistas estéticos para superar tal desafío es apelar a un sentido oculto o latente, habitualmente descrito como un sentido metafórico o figurado. De modo que ese primer sentido que podría ser caracterizado como trivial, esconde en realidad un sentido segundo, que en general suele contener verdades más profundas, verdades ontológicas o metafísicas. Tal estrategia parece ser válida pues si bien el sistema simbólico de los que se nutre el arte contiene diversas herramientas expresivas, es el funcionamiento metafórico el que mejor describe su naturaleza comunicativa. Como ya se viera previamente, esta idea no resulta novedosa y ya había sido manifestada por Arthur Danto y desarrollada en el tratamiento, ya expuesto, que Paul Ricoeur realiza en torno a la “metáfora viva”.

Tal idea se sostiene en, al menos, dos elementos fundamentales y compartidos entre el arte contemporáneo y la metáfora. Por un lado, la estructuración del mensaje opera primordialmente desde la violación de la norma. Por el otro, la configuración del sentido en estos casos se desenvuelve en un espacio de libertad interpretativa asociado a la imposibilidad de traducción y paráfrasis infinita. Estas características, sin duda, complejizan la posibilidad de describir cómo se arriba a dicho sentido oculto o latente. Es decir, si la naturaleza metafórica del arte contemporáneo promueve tal indefinición respecto a su sentido último, ¿cómo podría explicarse una relación entre las propiedades formales de la obra de arte y aquel sentido oculto que pretende representar?

De manera que aún cuando los desafíos aquí planteados fueran superados, el problema fundamental para la concepción cognitivista del arte contemporáneo surge en el momento en que no es posible explicar cómo se configura el mensaje estético. El claro desafío a resolver por parte de la epistemología de las artes es el de la *estabilidad*

referencial: una obra de arte no puede ser aceptada como vehículo de información en la medida que no se explique cómo es posible conformar un sentido con mediana estabilidad. Ya no importa si el contenido cognitivo que pudiera promover el arte puede ser considerado conocimiento verdadero, descripción de la realidad o si está justificado. El inconveniente consiste en que no parece ser posible configurar ese contenido informativo a partir, solamente, de elementos propios de la obra y con un significado medianamente estable.

En consecuencia, toda elucidación en torno al vínculo entre arte y cognición requiere del esclarecimiento de los procesos por los cuales se asigna sentido a la obra de arte. De esta manera, aún cuando los inconvenientes del mensaje estético para vehicular información de manera estable fueran confirmados, una adecuada explicación del modo en que se interpreta la obra de arte podría dar cuenta de los efectos cognitivos que ésta pudiera producir. En este sentido, la obra de arte podría ser descrita alrededor de esta función cognitiva y, en tal caso, contribuir al problema de su definición.

11. Modelos lingüísticos e interpretación.

11.1. El modelo del código

Desde la interpretación clásica de la semiótica, podría sostenerse que un concepto fundamental en esta disciplina es el de *sustitución*. Ciertas manifestaciones susceptibles de ser percibidas representan algo que no son ellas mismas. Estas manifestaciones logran ser interpretadas al dotarlas con significados específicos, acordes a un sistema de reglas que, justamente, las vincule rígidamente con aquello que denotan. Estos sistemas de reglas constituyen convenciones interpretativas o códigos, los cuales relacionan al signo –estructura mínima de sustitución- con el objeto al cual representan. Todo esto refiere a las características primarias de la semiosis, es decir, al producto constituido por la presencia perceptiva de secuencias de signos (Magariños de Morentin, 14).

En consecuencia, la semiótica entiende que un destinatario cualquiera tiene la posibilidad de significar, de dotar de sentido una determinada señal, desde el momento en que posee un código:

[..] hemos de suponer como hipótesis de trabajo que queda establecida una investigación semiótica cuando se supone que todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes. Es decir, que todo acto de *performance* comunicativa se apoya en una *competente* preexistente. Que todo acto de *parole* presupone una *langue* (Eco, 1999: 11)

Lo que establece el código es un sistema de probabilidades finitas que asegura los objetivos de la comunicación. En general y en un primer acercamiento, Umberto Eco plantea al código como una “regla de equivalencias, término por término, entre dos sistemas de oposiciones” (Ibídem: 63).

Todo esto implica que el proceso de significación para una señal dada se obtiene al atribuirle sentido a partir de una convención preexistente. Si bien esta idea de significación se muestra bastante plausible como parte de un análisis de la

comunicación verbal estándar, parece encontrar algunos inconvenientes a la hora de esclarecer cómo opera sobre la transmisión de información en una gran cantidad de procesos comunicativos, por ejemplo, aquellos procesos de los que podría participar el mensaje estético.

La idea de una denotación como resultante de la aplicación de un código se complejiza cuando una misma manifestación perceptual puede asumir diferentes significados. Según la semiótica, esta variación constitutiva de la denotación se apoya en la relación que el lexema posee con el campo semántico que la rodea. Eco recurre para ejemplificar este fenómeno al término */tierra/*, el cual en oposición a */mar/* significa “tierra firme”, a */sol/* “tercer planeta del sistema solar”, o presentado como opuesto a */cielo/* puede asociarse con la connotación “situación del hombre como ser material y mortal” (Ibídem: 86). Si bien aquí el contexto de frase en el que se presenta el término expuesto colabora en la constitución del significado, lo definitorio permanece en el código o sub-códigos que fijan la relación lexema-significado. Es decir, el contexto interfiere en la selección del sub-código de referencia pero es, en última instancia, tal regla la que configura la denotación. Asimismo, aún aquello que podría ser entendido como connotación en la solución significativa de la oposición *tierra-cielo*, puede estar inscripto en un código más o menos compartido.

Hasta aquí, parece poder explicarse las características de polisemia que encontramos en numerosos tropos. El contexto se convierte en un instrumento que permite desambiguar el término al remitirlo a un nuevo sistema de oposición donde se le asigna el significado pertinente. Si bien se ha complejizado el código, el concepto de sustitución asociado a un sistema de reglas prefijado se mantiene. La novedad radica en que la variable “contexto” participa en la selección del sub-código pertinente para la significación. Sin embargo, el significado que se configura desde la manifestación artística no parece necesitar circunscribirse a ninguna regla establecida.

Siguiendo esta perspectiva, un mensaje estético es aquel que se estructura de manera *ambigua*. La ambigüedad que la obra propone proyecta sobre el espectador las posibles interpretaciones que, de todas maneras, no podrían escapar a las opciones que un determinado sistema de reglas ofrece. Pero cuando se analizan los sentidos atribuidos a las manifestaciones artísticas, cualquier sistema posible de combinaciones finitas parece no ser suficiente. La constitución de todas las posibilidades interpretativas

excede las determinaciones que un hiper-código pudiera fijar, aún incluyendo la variable ~~e~~contexto”.

Esta ~~a~~apertura” propuesta por la obra de arte actual nos presenta una estructura de relaciones de gran complejidad que dificulta enormemente sus posibilidades comunicativas. Por el contrario, un típico mensaje en un intercambio verbal estándar suele estructurarse sobre la base de una cantidad pequeña de elementos y excluir un gran número de combinaciones sustitutivas. En estos casos, el éxito comunicativo parece alcanzable pues no es descabellado pensar que algún código contemple cada una de las distintas soluciones. Pero cuando los elementos se multiplican y se permite combinar sin límite aparente, las posibilidades comunicativas parecen diluirse si se mantiene como única herramienta aquel código encargado de delinear las probabilidades interpretativas.

En este contexto resulta difícil sostener que pueda existir, en los fenómenos artísticos actuales, algún tipo de vínculo comunicativo efectivo. Para lograr esto debería ser posible distinguir que el oyente o espectador adquiere algún tipo de información a partir del mensaje percibido. Es decir, que la información incorporada estuviera contenida en el mensaje y, consecuentemente, en el emisor que produjo el mensaje. Nuevamente, esto no parece ser necesario ni habitual en el arte contemporáneo.

Lo que en definitiva plantea una determinada obra de arte, desde el instante en que viola la norma estética, es un aumento exponencial de las potenciales soluciones y, con esto, una trasgresión del código existente. El urinario que Duchamp presentara a principios del siglo pasado se mostraba inaccesible para cualquier espectador que necesariamente remitiera sus posibles significaciones a algún sistema de reglas que rigiera la contemplación estética hasta entonces. Pues justamente, la violación de la norma implica, entre otras cosas, infringir cualquier código previamente establecido para su significación. Esta sublevación para con la convención es lo que obstaculiza una posible comunicación, al menos en los términos requeridos por la semiótica. Por lo tanto, una obra de arte que se muestra completamente novedosa a la vez que se configura explícitamente desde una poética *abierta*, escapa a las finitas probabilidades que un sistema de equivalencias pudiera contener. Es esta la razón por la cual la semiótica entiende que, además de ambigua, una obra de arte es *auto reflexiva*.

Umberto Eco entiende que en el mensaje estético, las soluciones posibles que conducen a cierto éxito comunicativo, resultan de un código particular, el cual es

producto de un sistema de relaciones que, generado desde la propia obra, destruye el código preexistente. La imposibilidad de decodificar la obra desde el reconocimiento de la convención hace que la solución se genere desde un *idiolecto*, un código de obra particular e inédito, que posteriormente será el encargado de promover una nueva norma. Desde el momento en que este “código de obra” supera su propio ámbito, puede fundar un sistema de relaciones novedoso que permita futuras interpretaciones y, consecuentemente, cambios valorativos en la esfera artística.

Pero como podrá advertirse, un idiolecto contradice la propia definición de código lingüístico. Pues este código de obra, por ser particular a la obra y novedoso, de ninguna forma puede ser parte de una convención. Es por esto que Eco entiende que, más que un sistema completamente novedoso, el mensaje ambiguo opera a través de un movimiento entre el idiolecto y el sistema convencional precedente:

[...] puede hablarse de un continuo movimiento pendular entre la negativa frente al sistema lingüístico tradicional y la conservación del mismo: de introducirse un sistema absolutamente nuevo, el discurso se disolvería en la incomunicación; la dialéctica entre *forma* y *posibilidad* de significados múltiples que nos parecía ya esencial en las obras “abiertas” se plasma en realidad precisamente en este movimiento pendular. (Ibídem: 139)

Ahora bien, ¿Cómo explica la semiótica, a que código, sub-código o idiolecto debe remitirse el espectador? ¿Cómo se establece la relación entre sistemas tradicionales y novedosos al interpretar un determinado mensaje? Aparece en esta tesis el concepto de *situación*. La selección del sistema de relaciones que permita encontrar una posible solución, será en función del contexto espacio-temporal específico de cada receptor. Desde esta perspectiva parece lícito pensar que un determinado grupo receptor que comparte una misma “situación”, seleccione un mismo código o descubra idiolectos y relaciones comunes al contemplar una obra, generándose, entonces, soluciones similares. Esto explicaría de qué forma se produce aquel proceso de unificación de los estados psíquicos de la conciencia individual señalado por Mukarovsky. Los espectadores podrían dotar de sentido un determinado artefacto a partir del descubrimiento de un idiolecto, basado a su vez en la utilización de un mismo sistema de relaciones propio de un contexto compartido. La valoración estética producida en

una determinada “situación”, promueve así la posibilidad de que un determinado objeto estético refiera al contexto general de fenómenos sociales.

Como puede observarse, aquella noción general de código entendido como sistema de equivalencia preestablecido convencionalmente se ha necesariamente complejizado. Es esta la única forma de poder explicar, manteniendo la hipótesis fundamental de la semiótica, todo el espectro de fenómenos en los cuales se pretende describir procesos de comunicación o de transmisión de información. Pero tal explicación se presenta extremadamente forzada para el caso del mensaje estético. Un idiolecto no puede ser descubierto pues, en rigor, conforma una creación del intérprete que se funda, justamente, en la inexistencia de alguna regla de equivalencias que permita dotar de sentido la obra en cuestión. En los casos de polisemia presentados anteriormente, donde el contexto de frase remitía al intérprete a un sub-código determinado, la hipótesis semiótica se veía asegurada. Pero para el mensaje estético, la “situación” no define la selección de algún sistema de reglas que existiera con anterioridad sino que actúa de forma directa en la creación del sentido.

De manera que para explicar la significación, la utilización necesaria de un código sólo podría aceptarse como hipótesis operativa para el análisis de algunos mensajes determinados. Pero si se intenta describir la totalidad de los fenómenos acudiendo a una enorme interrelación de códigos, sub-códigos, idiolectos y muestrario de reglas circunstanciales, las cuales incluso contradicen el propio concepto de convención interpretativa, parece comprometerse cualquier intento de explicación.

Asimismo, existen obras donde el grado de ambigüedad y hermetismo es tal, que ni siquiera podría hablarse de un movimiento entre la convención y la novedad. Por ejemplo en la primera exhibición de *Fuente*, a principios del siglo XX, la relación entre el nuevo sistema de relaciones propuestos y el código de lectura precedente se presentó completamente asimétrica. Los procesos interpretativos no resultaban de un movimiento pendular entre la negación del sistema tradicional y su conservación. En cuanto se operaba a partir de alguna convención preexistente, este ready made dejaba de poder ser interpretado como obra de arte y se desestimaba como tal. Lo dominante y, probablemente, lo único existente en la contemplación e interpretación de la obra de Duchamp fue la negación del sistema tradicional.

Es por ello que el mismo Eco, preocupado por fenómenos donde la estricta subsunción al código debilita la explicación, se vuelca hacia una perspectiva pragmática

para describir la significación. Desde la recuperación de la semiótica pierceana, Eco supera la noción bipartita de signo incorporando los posibles puntos de vista del sujeto interpretante (Eco, 1990: 14).

11.2. El modelo ostensivo-inferencial. Implicaturas débiles y efectos poéticos

No cabe duda que el enfoque semiótico, el cual rescata y desarrolla el modelo comunicacional del código, posee enormes méritos explicativos. En cierto modo, pensar que la existencia de un sistema de reglas que vincula pensamientos con enunciados posibilita la comunicación, parece perfectamente asequible y es claro que conforma una parte importante del proceso de asignación de sentidos. Sin embargo, el hecho de que esta tesis plantee, de manera absoluta, que todo tipo de comunicación posible deba estipularse en términos de codificadores y decodificadores, limita en gran medida sus posibilidades descriptivas pues, como se viera hasta aquí y al menos en lo que respecta al mensaje estético, esto no parece suceder con necesidad.

Incluso cuando nos referimos a la comunicación verbal, entre la representación semántica de las oraciones y la entidad a la que refieren en el pensamiento, no parece haber obligadamente una relación directa. En los procesos comunicativos, la relación entre el sentido expresado y la intención informativa que refiere el emisor no siempre resulta obvia para el receptor, pues justamente no en todos los casos resulta del reconocimiento de la convención.

Es por esta razón, que el modelo comunicativo del código pareciera contener ciertas falencias descriptivas. La aplicación de un sistema convencional de reglas que relaciona las representaciones semánticas con los pensamientos, excluye numerosas posibilidades que se presentan en la comunicación diaria.

Supongamos un ejemplo sencillo de un acto comunicativo verbal:

- (1) ¿Vamos a Brasil el mes que viene?
- (2) Todavía debo dinero de mi último viaje a Puerto Madryn.

Mientras la pregunta contenida en (1) resulta clara, la información que brinda el enunciado (2), no parece corresponderse a una respuesta esperable. Sin embargo, si bien

no se contesta explícitamente lo que se pregunta, es posible inferirlo indirectamente. El hablante en (2) expone una determinada situación personal que podría funcionar como razón o justificación de una respuesta negativa. Es decir, no es descabellado interpretar a partir de (2) una respuesta negativa a la interrogación de (1). En este contexto “debo dinero” no pretende significar, solamente, lo que usualmente denota, sino que refiere finalmente a “no puedo ir el mes que viene a Brasil”.¹⁹

Resulta poco probable que este tipo de interacciones verbales, muy frecuentes en la vida cotidiana de todo individuo, estén en su totalidad contenidas en un sistema de reglas convencionales. En estos casos, el acceso a la intención informativa parece producirse más por mecanismos inferenciales que por la estricta aplicación de un código. Es decir, si el sentido derivado de la aplicación del código no resulta satisfactorio, es necesario recurrir a un mecanismo inferencial que produzca una solución comunicativa adecuada. Probablemente, cuando esta inferencia sea realizada muchas veces, el nuevo sentido podrá fijarse para ciertos contextos particulares y conformar una nueva regla. Pero en las situaciones donde estos casos se presentan por primera vez, la solución deberá ser inferida para asegurar los propósitos de la comunicación. Esta particularidad, frecuente en la comunicación verbal, deberá ser mayor en la comunicación que podría plantear una obra de arte contemporánea donde, como viéramos hasta aquí, los sentidos se muestran múltiples y exceden las constricciones que un sistema de reglas pudiera fijar.

Una objeción plausible sería que existe una multiplicidad de convenciones que puedan explicar este fenómeno. Para ello debería ser posible describir un sistema de reglas que pre-configurara la totalidad de soluciones comunicativas. Pero en la búsqueda de lograr esta mayor adecuación descriptiva, se produciría una complejidad excesiva en la explicación. Pues debería ser posible desarrollar un sistema en donde, para cada término o expresión con ambigüedad semántica, indeterminación referencial

¹⁹ Podría pensarse como regla de sustitución para la constitución de un significado la oposición entre causa y efecto. Es decir, se podría salvar la hipótesis operativa de la semiótica al introducir, para estos casos, la regla por la cual una causa hace referencia directamente a su efecto. Algunas de estas nociones son desarrolladas en la concepción behaviorista de Ch. Morris, donde el signo puede aparecer como sustituto de la causa natural. Esta concepción a recibido numerosas críticas, donde se señala fundamentalmente una confusión entre *sustitución* y *anticipación* o *indicio*. Es decir, la capacidad de sustitución en estos casos no respondería a una relación formal de los elementos sino a una situación contingente al contexto de los intérpretes. Para un detallado análisis ver Magariños de Morentis, 1983: 115 – 133.

y/o indeterminación semántica²⁰, exista un sistema de reglas convencionales que estipule en relación a cada una de las diferentes situaciones contextuales posibles, todas las resoluciones adecuadas. Esto, que infructuosamente la semiótica ha tratado de construir, parece imposible:

Un proceso de descodificación parte de una señal y desemboca en la recuperación de un mensaje que es asociado a la señal por un código subyacente. En general, las conclusiones no son asociadas a sus premisas por un código, y las señales no garantizan el mensaje que transmiten. (Sperber & Wilson, 1994: 25)

Sperber & Wilson, en *La relevancia* (Cfr. Sperber & Wilson, 1997, 1994), han desarrollado un modelo comunicativo al que denominan *ostensivo-inferencial*, partiendo de las tesis de Paul Grice, donde el reconocimiento de la intención informativa del emisor es la clave del éxito comunicativo:

La descripción de la comunicación en términos de intenciones e inferencias es, en cierto sentido, una cuestión de sentido común. Todos somos hablantes y oyentes. Como hablantes, queremos que nuestros oyentes reconozcan nuestra intención de informarles un determinado estado de cosas. Como oyentes, intentamos reconocer de qué tiene intención de informarnos el hablante. A los oyentes les interesa el significado de la oración enunciada sólo por cuanto proporciona una prueba de qué quiere decir el hablante. La comunicación tiene éxito no cuando los oyentes reconocen el significado lingüístico del enunciado, sino cuando infieren el “significado” que el hablante le atribuye. (Sperber & Wilson, 1994: 37)

Es un proceso *ostensivo* porque se entiende que cualquier acto comunicativo tiene que partir del hecho de hacer explícita nuestra intención de transmitir algo. El hablante modifica ostensiblemente el entorno físico del oyente de manera que éste lo pueda percibir. Este tipo de intención es la que los autores denominan *intención comunicativa*. Así como la *intención informativa* se relaciona con los datos que se transmiten, la *intención comunicativa* es la que pretende el reconocimiento por parte del

²⁰ Así como el ejemplo muestra un caso de ambigüedad semántica, también son frecuentes las situaciones de indeterminación referencial y semántica. Un enunciado que contenga un nombre propio como María, no determina específicamente a quien se *refiere* en particular. Así mismo, se manifiestan numerosos casos de indeterminación semántica cuando se utilizan adjetivos relativos al contexto (fuerte, alto, inteligente, pobre, etc.)

oyente del interés y la necesidad de comunicar la información. Es *inferencial* pues el reconocimiento de la intención informativa del emisor se produce a partir de una serie de premisas específicas que implican la solución comunicativa adecuada. El destinatario construye una serie de supuestos en función de las pruebas que la conducta del emisor provoca e infiere una solución. Las premisas que suscita un acto comunicativo más los supuestos auxiliares que puedan desprenderse de estas, son denominados *implicaturas*.

Este enfoque no descarta la posibilidad de que un acto comunicativo se realice a través de un código subyacente. Lo que pretende mostrar es que no necesariamente, toda explicación comunicativa deba incluir un código. La comunicación puede lograrse mediante la codificación y decodificación de mensajes, mediante procesos inferenciales y también, como parecería ocurrir en la mayoría de los casos, haciendo participar ambos mecanismos.

El concepto de implicaturas que aparece en *La relevancia*, parte de las *Conferencias William James*, de P. Grice, donde se describe la comunicación a partir del “Principio de cooperación” y las “Máximas de conversación”. Sin entrar detalladamente en este análisis, Grice entiende que, por existir un interés mutuo en alcanzar cierto éxito comunicativo, es esperable que se produzca cierta cooperación entre las partes que posibilitan el proceso. Dicha cooperación se alcanza mediante el cumplimiento de una serie de normas a las que Grice denomina *máximas*. Sin embargo, el autor entiende que esta descripción ideal de la comunicación no siempre se produce, vale decir, no es necesaria. Puede suceder, y de hecho ocurre, que una o varias máximas no se cumplan aún cuando el emisor se encuentre comprometido con el acto comunicativo. Grice dirá que cuando se manifiesta una “violación ostensible de una máxima conversacional”, se produce una *implicatura conversacional* (Grice, 1967: 720).

El ejemplo del enunciado (2) muestra precisamente una violación intencional de una norma comunicativa. Lo que produce esta infracción es una implicatura, esto es una premisa de la que se debe seguir una conclusión acorde a la intención informativa, mediante un proceso inferencial. Si bien la implicatura no es algo que se siga de un acto ostensivo en sentido estrictamente lógico, tampoco se arriba a ella arbitrariamente. Por el contrario, su obtención se da de forma sistemática utilizando premisas auxiliares derivadas de la información contextual al acto comunicativo.

En síntesis, una implicatura es algo que una oración sugiere implícitamente y que, mediante la inferencia, nos permite abordar sistemáticamente la intención informativa que pueda esconderse tras la denotación convencional. Análogamente al concepto de implicatura, Sperber & Wilson denominan *explicatura* a aquellos supuestos que comunican explícitamente y que la simple tarea de remitirnos a un código, nos permite abordar la interpretación correcta. Si por ejemplo en (2), a diferencia de lo que se sugiere, la intención informativa del hablante fuera exactamente decir que se debe dinero de un viaje anterior, entonces la proposición coincide con lo expresado en la oración y, en consecuencia, estamos ante una explicatura.

Cabe preguntar de qué forma el oyente logra identificar en cada enunciado la forma proposicional correcta que concuerde con la intención del hablante. Para dar respuesta a este interrogante, los autores introducen los conceptos de *entorno cognitivo* y *relevancia*.

Como se mencionara previamente, si bien la inferencia que se realiza a partir de las implicaturas no responde a mecanismos estrictamente lógicos, tampoco se realiza de manera arbitraria, sino que su resolución está dada a partir de cierta información compartida entre los hablantes. Como ya se viera en la perspectiva semiótica, aquí también la noción de contexto resulta esencial. A su vez, aquí la inferencia misma constituye una herramienta que contribuye a generar la visión del mundo del individuo y, con ello, su entorno cognitivo:

La inferencia es un proceso mediante el cual un supuesto se acepta como verdadero o probablemente verdadero basándose en la verdad o probable verdad de otros supuestos. Es, por consiguiente, una forma de fijación de creencias.
(Sperber & Wilson, 1994: 90)

En general, todos los autores que estudian el fenómeno comunicativo acuerdan en que la comunicación es únicamente posible desde el momento en que se comparte algún tipo de información. La hipótesis según la cual la comunicación es viable sólo cuando se comparte una determinada cantidad de supuestos entre el hablante y el oyente, es la denominada hipótesis del *conocimiento mutuo*.

Pero a diferencia del modelo comunicacional del código, donde lo compartido es un sistema convencional de reglas –el cual debe ser mutuamente manifiesto–, el

concepto de “entorno cognitivo” estipula la necesidad de contar con cierta información compartida, aunque no necesariamente debe saberse que se comparte. Un grupo de personas comparte un entorno cognitivo cuando sus capacidades cognitivas y sus entornos físicos poseen características similares. Debe aclararse que no se piensa con esto que las personas compartan la totalidad de sus entornos cognitivos, es decir, que sus entornos cognitivos sean idénticos. Pero cuanto más parecidas sean sus capacidades y condiciones de existencia, cuanto más grande sea la participación respecto de una determinada visión del mundo, mayor será la intersección entre los entornos cognitivos particulares:

Todos los seres humanos viven en el mismo mundo físico. Todos nos encontramos, a lo largo de nuestra vida, ante la tarea de sacar información de este entorno común y construimos la mejor representación mental posible de él. Todos no construimos la misma representación, por una parte debido a las diferencias en nuestros propios y más limitados entornos físicos, y por otra a las diferencias en nuestra capacidad cognitiva.[...]De ahí que, aún en el caso de que todos compartieran el mismo entorno físico limitado, lo que nosotros proponemos llamar sus *entornos cognitivos* seguirán siendo distintos. (Ibídem: 54)

De manera que el entorno cognitivo de una persona está constituido por cierta información perteneciente a la historia de dicho individuo, lo cual genera una representación del mundo y un conjunto de supuestos alojados en su memoria. Cuando un individuo accede en un acto comunicativo a nueva información, parte de ésta será completamente novedosa, mientras que otra podrá tener alguna conexión con la representación del mundo que el sujeto posea. Las implicaturas derivadas del nuevo mensaje son combinados con los viejos supuestos que pertenecen al entorno cognitivo, generando las premisas del proceso inferencial con las que podrá deducirse una posible solución. Si existe esta interconexión y generación de supuestos entre el mensaje nuevo y el entorno cognitivo del oyente, el mensaje es *relevante*. Cuanta mayor multiplicidad de supuestos suscita el mensaje, mayor será el grado de *relevancia*.

Los autores dirán que todo acto ostensivo se nos presenta con una garantía tácita de relevancia, propiedad “que hace que para los seres humanos merezca la pena procesar la información” (Ibídem: 63). Esto, que sí es mutuamente manifiesto, produce

que ante cada acto comunicativo el receptor ponga automáticamente en marcha este mecanismo inferencial en busca de una solución. De esta forma, el entorno cognitivo se transforma en una herramienta que orienta hacia un punto de convergencia entre las dos partes del proceso, el cual permitiría acercarse a la intención informativa del emisor.

Una deducción de este tipo, que se sostiene conjugando información nueva con información vieja, es una contextualización. Los autores entienden que esta contextualización, provoca *efectos contextuales*. Producir efectos contextuales en un oyente es modificar su entorno cognitivo a partir de la interacción producida entre información nueva y vieja, generada en un proceso inferencial. Cuando un supuesto tiene efectos contextuales en un determinado individuo, entonces, es relevante. Se sigue que un supuesto nuevo es relevante para el receptor en un contexto particular, cuando guarda algún tipo de conexión con ese contexto, es decir, cuando dicho supuesto interactúa con los supuestos existentes en el entorno cognitivo del oyente y, en consecuencia, permite ampliarlo.

Cuando en el ejemplo (2) se responde, se hace desde el conocimiento que existen una serie de supuestos compartidos por los hablantes que posibilitan solucionar la ambigüedad e interpretar esta descripción de situación como una causa que condiciona la respuesta. Aunque no parece existir ningún código que estipule que “debo dinero de un viaje anterior” denota “no puedo ir”, existen contextos determinados que, en busca de un mensaje relevante, modifican su interpretación más allá de lo convencionalmente establecido. Esto se logra pues existe en los individuos cierta facultad de tipo heurística, que permite reconocer aquellos elementos relevantes.

Si bien ésta es, fundamentalmente, una explicación de la comunicación verbal, es posible abordar desde las mismas categorías los procesos comunicativos que se manifestarían con la obra de arte contemporánea. Lo que pareciera ocurrir en el mensaje estético actual es que aquella violación a la máxima, es decir, la infracción a ese código que establece una lectura relativamente rígida de la obra, resulta esencial si se pretende alcanzar cierta significación del objeto ambiguo que estamos abordando. La diferencia fundamental es que en los procesos comunicativos en el arte, la intención informativa del artista es ciertamente débil y hasta podría no existir. En consecuencia, el éxito comunicativo no se desprende específicamente de la correcta transmisión de dicha información, porque sencillamente, esta no existe de manera definida.

El arte contemporáneo, primordialmente cuando representa una violación de la norma estética, manifiesta la posibilidad de generar *efectos poéticos* con una enorme cantidad de implicaturas²¹. Al no existir ningún código específico plausible para algún tipo de significación, se hace imperiosa la necesidad de *inferir* alguna solución para lograr conformar algún sentido. El mérito de la obra será en consecuencia, engendrar en el espectador una suma de supuestos que, a través de un acto reflexivo, permita inferir el significado de la obra, un significado que estará inevitablemente atravesado por su entorno cognitivo.

Bajo esta óptica, es posible pensar a la comunicación como una cuestión de grados. Desde el momento en que nos desprendemos de un procedimiento “seguro” como es la utilización de un código, los supuestos que comunicamos pueden variar en precisión y fuerza. La comunicación no verbal se constituye como comunicación débil y el arte podría ser parte de estas formas más imprecisas de comunicación.

Los efectos poéticos, a través de una enorme variedad de implicaturas débiles, consiguen cierto grado de relevancia. En esta debilidad de los supuestos implicados reside la indeterminación de las soluciones abordadas. Es por esto que la comunicación en el arte contemporáneo trabaja más sobre las impresiones que sobre el conocimiento común, aunque dichas impresiones serán relativas a la historia de cada sujeto, de cada comunidad. Cuanto más débiles se muestren las implicaturas, mayor será la cantidad de posibles conclusiones y menor los elementos o supuestos adicionales que permitan determinar una única solución. Esto provoca que, al desencadenarse el mecanismo inferencial desde una obra de arte, el rol del espectador se vuelva más activo y adquiera mayor responsabilidad a la hora de abordar un proceso comunicativo de estas características.

En suma, podríamos pensar que la posibilidad de alcanzar un proceso exitoso en la comunicación artística, radica en generar implicaturas que nos permitan abordar una solución, una significación de la obra en cuestión. No importará demasiado si esa solución es acorde a la intención informativa del artista porque, quizás, está ni siquiera exista. Esto es lo que promueve un espectador creador de sentido frente a la obra de arte. Ahora bien, si las implicaturas y supuestos generados no se relacionan

²¹ La teoría de *La relevancia*, presenta a los mensajes estéticos como *efectos poéticos*, definiéndolos como “efectos característicos de un enunciado que consigue la mayoría de su relevancia a través de una amplia gama de implicaturas débiles” (Sperber & Wilson, 1994: 272).

necesariamente a la intención del artista, ¿sería correcto hablar de procesos comunicativos con estas particulares características?

A diferencia del modelo del código, el cual establecía que todo proceso comunicativo derivaba del reconocimiento de la convención, la teoría de *La relevancia* supone que la comunicación consiste en el reconocimiento por parte del oyente de la intención del hablante. Pero el hecho de que la construcción del mensaje estético deba lidiar con la imposibilidad de inferir la intención del artista, incluso que tal intención ni siquiera exista, hace suponer que, en definitiva, no pueda describirse comunicación alguna. Atendiendo a este tipo de fenómenos, los autores sugieren, a través del “Principio Comunicativo de Relevancia”, una forma de comunicación mucho más amplia, y más débil, donde la búsqueda se restringe a la modificación del entorno cognitivo de los otros.

De manera que, de pretender explicar aquellos aspectos más imprecisos de la comunicación, debería reformularse el concepto mismo de comunicación. Como lo sugiere la teoría de *La relevancia*, un primer y fundamental paso es “distinguir entre significado y comunicación, aceptar que algo puede ser comunicado sin haber sido, en términos estrictos, significado por el emisor o por la conducta del emisor” (Ibídem: 76). Esta es la razón por la cual, Sperber & Wilson redefinen la intención informativa del hablante como aquella intención de producir una modificación del entorno cognitivo del oyente, haciendo manifiesto o más manifiesto una serie de supuestos.

Pero cuando nos referimos al mensaje estético, no parece ser necesario hacer manifiesto ningún concepto en particular. Los supuestos que se hacen manifiestos para el espectador no necesariamente se vinculan a los incluidos en la intención del artista. Por consiguiente, desde la nueva configuración del mensaje estético no parece haber reconocimiento de tal intención. No cabe duda que la obra puede producir impresiones y, en consecuencia, modificar el entorno cognitivo del espectador. Sin embargo, esta alteración no parece derivarse del reconocimiento de los supuestos que el artista quiso intencionalmente hacer manifiestos.

En consecuencia, si bien el modelo ostensivo-inferencial supone una instancia superadora respecto al modelo del código, aún se muestra deficiente para dar cuenta correctamente de la comunicación en el arte. Pues a pesar de no acudir necesariamente a un código para explicar la significación, el hecho de circunscribir las interpretaciones al reconocimiento de la intención, atenta contra la descripción de los procesos

comunicativos que puedan darse en el arte. Aún cuando la intención informativa del emisor sea debilitada en términos de hacer manifiesto una serie de supuestos, esto no resulta suficiente. Los procesos de interpretación producidos a partir del arte contemporáneo no aseguran tal empresa.

11.3. La teoría de redes relacionales

Siguiendo el desarrollo hasta aquí expuesto, es posible advertir cómo la consideración de las manifestaciones artísticas como actos comunicativos y la consecuente explicación de los procesos interpretativos que intervienen requieren de la incidencia, cada vez con más fuerza, de los aspectos contextuales al fenómeno. Ya sea a través del concepto de *situación*, esgrimido por los representantes de la semiótica, o bien mediante el concepto de *entorno cognitivo*, desarrollado en el modelo ostensivo-inferencial, el rol del intérprete, a partir de su particular representación del mundo, y el estímulo contextual resultan decisivos en la configuración del mensaje estético. Este grado de dependencia hacia las particularidades que rodean al sujeto interpretante conlleva la imposibilidad de asegurar cierta correspondencia entre el contenido o la posible intención informativa detrás de la manifestación y el sentido finalmente asignado a ésta.

Esto genera la necesidad de reformular el concepto mismo de comunicación. Si se incluye a los fenómenos artísticos dentro de los procesos comunicativos pero, al mismo tiempo, se reconoce que para estos casos no es posible asegurar la interpretación de un contenido informativo específico, entonces la comunicación no puede consistir en la transmisión de una determinada información. La explicación de un proceso comunicativo se ve así debilitada, al sostener que el fenómeno implica la transmisión de una serie de supuestos más que la de una información específica. Como se viera previamente, es esto lo que pretenden lograr los autores de *La Relevancia*, aceptando que un emisor puede *comunicar* algo sin que esto haya sido estrictamente *significado* por él.

Esto es perfectamente compatible con la idea del neurolingüista Sydney Lamb. Pensar, hablar, entender lo que los otros dicen, son tareas estrechamente relacionadas y la idea que supone entender la comunicación únicamente como la transmisión de una

información específica resulta inadecuada. Por el contrario, según la teoría de redes relacionales (*Cfr.* Lamb, 2004, 2005, 2011; Gil, 2009), la interacción verbal y la interacción cognitiva en general incluyen muchísimos más aspectos que la transmisión premeditada e intencional de información. La concepción tradicional que establece que los mensajes transmiten información sería, según este modelo, una construcción ilusoria que no describiría correctamente los procesos comunicativos. En un sentido más general y débil que el propuesto por el modelo ostensivo-inferencial, Lamb incluye a los fenómenos comunicativos dentro de los procesos continuos de construcción de conexiones entre la información semántica y la información lingüística. A lo largo de la vida, los individuos estarían comprometidos con ese proceso y con el intento de influir en la construcción de conexiones en los sistemas cognitivos de sus congéneres (Lamb 2004: 438).

El objetivo de la teoría de redes relacionales es dar cuenta de la configuración del sistema lingüístico a través de un método de aproximaciones sucesivas, partiendo desde las producciones lingüísticas hacia las estructuras cerebrales que las posibilitan. En este sentido, Lamb intenta describir las estructuras cognitivas que los individuos necesitan para efectuar procesos lingüísticos mediante un ejercicio de modelización. Asimismo, la pretensión será que el modelo posea, no solo plausibilidad operativa respecto a estos procesos, sino también plausibilidad neurológica respecto a aquello que se pueda saber del cerebro humano.

El punto de partida será, entonces, el análisis del lenguaje como sistema que relaciona sonidos o expresiones con significados. Esta concepción tradicional de lenguaje reconoce, a su vez, la distinción entre niveles físicos y psicológicos. Asimismo, la oralidad es comprendida como la forma más básica, elemental y primitiva posible del lenguaje. Luego, los sistemas de escritura serían medios de expresión para la lengua oral, medios que además parecen haber surgido miles y miles de años después de que el hombre hablara. Una misma lengua hablada como el japonés, por ejemplo, puede presentar diferentes sistemas de escritura.

No es sencillo resolver cuáles son las relaciones que se presentan entre los mencionados niveles, el psicológico o mental y el expresivo. En general, todos los modelos explicativos postulan diferentes capas estructurales intermedias entre significados y sonidos, las cuales se relacionan por medio de convenciones,

generalmente arbitrarias, más o menos rígidas y que son incorporadas en instancias de aprendizaje.

Estas capas intermedias suelen ser constituidas, en los sistemas lingüísticos, por un nivel fonológico, el cual no representa los sonidos del habla sino un sistema superior y más estructurado; un nivel léxico-gramatical y finalmente un nivel de significado. Cada uno de estos niveles contiene, a su vez, subsistemas complejos y estratificados con unidades elementales diferentes dependiendo del nivel. La unidad elemental del nivel fonológico será el *fonema*, mientras que la del nivel léxico-gramatical será el *morfema*, a su vez parte constitutiva del *lexema*. Luego, a nivel del significado se encontraría el *concepto*. Asimismo, cada nivel incorpora patrones tácticos según los cuales cada unidad elemental de los diferentes niveles se combina y organiza para formar compuestos más extensos. Sin embargo, al analizar la evidencia que provee el habla con los correspondientes órganos de fonación y su correlato en las producciones escritas, puede observarse que no existe una relación uniforme entre sus elementos.

Un rápido análisis del morfema muestra que, lejos de ser una unidad, es un complejo de relaciones. Tradicionalmente se lo consideró como la sucesión de fonemas que representa la unidad mínima dotada de significado, ofreciendo el vínculo fonológico o escrito entre la expresión, por un lado, y el significado por el otro. Pero el hecho de que, por ejemplo, un mismo morfema pueda tener diferentes realizaciones fonológicas en diferentes contextos (alternancia) impide definir, consistentemente, al morfema como una forma fonológica dotada de significado: las raíces /kab/ y /kep/ en *caber* y *quepo*; /ten/ y /tuv/ en *tengo* y *tuve*. En ambos ejemplos, un solo morfema tiene dos realizaciones fonológicas. También un morfema puede tener diferentes significados en el caso de ambigüedad semántica: atrás espacial y atrás temporal; bajo, en oposición a alto o en oposición a fuerte, etc.²²

Este tipo de evidencia sugiere pensar que, para la comprensión completa de las tradicionalmente llamadas unidades del sistema lingüístico -estructuradas a través del paradigma de la *sustitución*-, es necesario elucidar cómo se relacionan con todos los demás componentes del sistema cognitivo. Yendo más lejos, esto supone que no hay modo de definir estas unidades sin dar cuenta de la red de relaciones que la compone.

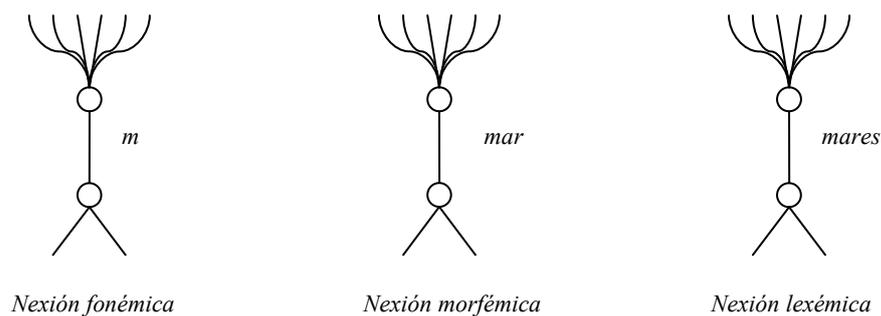
²² Estos ejemplos pertenecen al estudio que Lamb efectúa de la evidencia que arroja el análisis de las producciones lingüísticas y de los órganos de fonación. Para un detallado análisis ver Lamb, 2011: capítulos 2 y 3.

Esta perspectiva es la que conforma el núcleo conceptual de la lingüística neurocognitiva en su variante conexionista.

En la teoría de redes relacionales Sydney Lamb entiende que aquello analizado como “unidad lingüística” por la lingüística tradicional o analítica, no debe ser entendido como objeto sino como punto de interconexión de relaciones. La razón para este cambio de dirección estriba en que el sistema cognitivo no puede ser comprendido ni explicado como espejo de sus producciones lingüísticas. Si bien las manifestaciones lingüísticas externas, en tanto producto, pueden ser analizadas como combinación de unidades significativas, el sistema lingüístico no sería un sistema simbólico en sí mismo sino una red relacional, un sistema puramente conectivo en el que toda la información se encuentra en las conexiones.

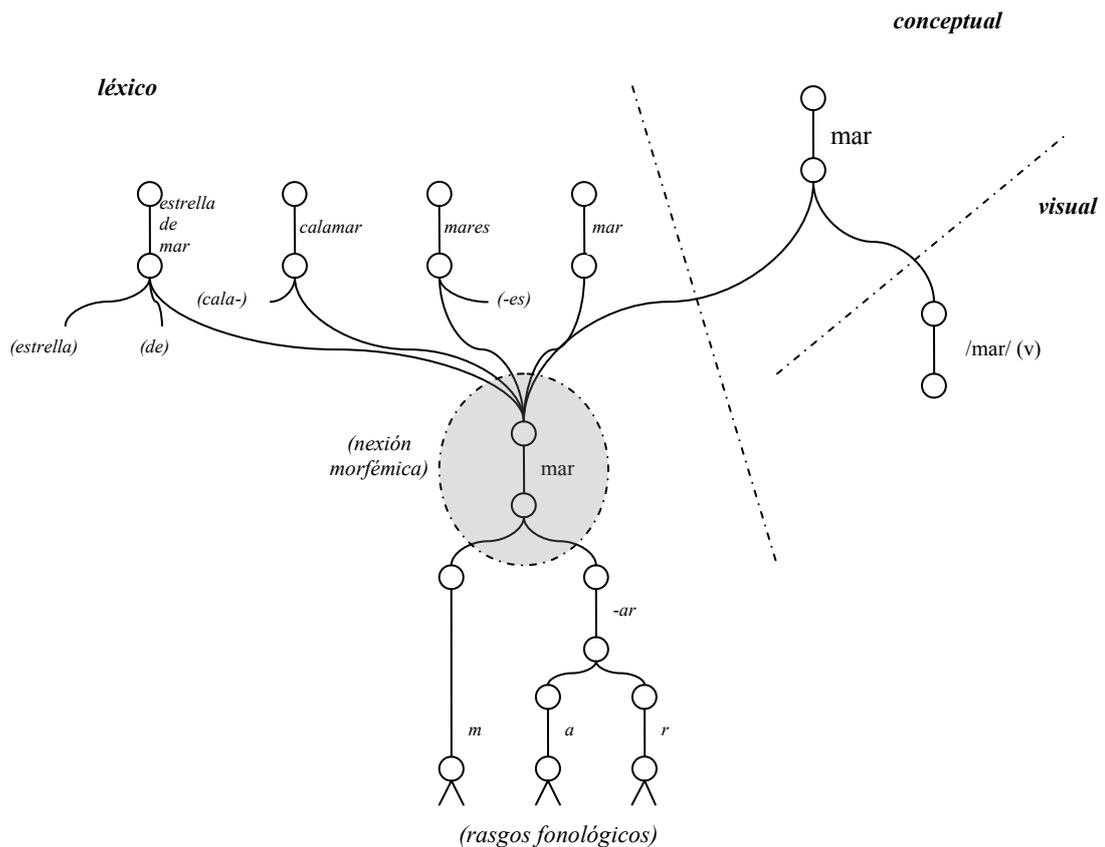
El sistema de notación que introduce Lamb a través de su modelo permite dar cuenta de estas relaciones y posibilita un acercamiento a los procesos cognitivos que se desarrollan detrás de las producciones lingüísticas. De esta manera, aquello que antes era considerado y representado como unidad, será ahora un punto de interconexión de relaciones. Así, el sistema lingüístico puede ser representado a partir de líneas y nodos que constituyen, a su vez, una red.

Según el modelo, el procesamiento de información a través de la red incluirá dos tipos de operaciones: i) aquellas que implican movimientos de activación a través de la red; y ii) las que se producen para cambiar líneas y nodos las cuales a su vez incluyen el reclutamiento de nuevas líneas y nodos. Un nodo siempre indica una ramificación que distribuye o recibe activaciones; y que puede ir en dirección “ascendente”, es decir hacia el significado o en dirección “descendente”, hacia la expresión. Con todo, se llamará nexión a un módulo básico de líneas y nodos que represente las posibles conexiones de un fonema, un morfema, un lexema o un concepto (*Cfr.* Lamb, 2011: 117 – 127).



De modo que un fonema, como por ejemplo /m/ podría ser 1) una unidad que según la lingüística analítica es representado por un símbolo o 2) una nexión fonémica. En este último caso, esta nexión representa una parte de la red neuronal, la cual se activa antes de producir una instancia de /m/ o luego de percibir una instancia de /m/. Puede comprenderse, así, la diferencia entre ambos modelos: mientras el fonema es una abstracción basada en manifestaciones externas, la nexión fonémica es una abstracción que pretende describir aquella parte de la estructura neurológica interna, la cual a su vez posibilita producir o comprender dicha manifestación. (Ibídem: 131)

La unidad abstracta de la lingüística analítica, por ejemplo el morfema /mar/, es en este modelo, i) una posición en la red y ii) una representación distribuida consistente en una subred que se extiende desde esa posición hacia abajo (fonones) y hacia arriba, lexemas y nodos conceptuales. En consecuencia, en el modelo de redes relacionales es ii) una *nexión morfémica*.



En el sistema de notación presentado aquí y denominado por Lamb como sistema de notación gruesa, cada línea representa ambas direcciones de activación; vale decir, representaría líneas bidireccionales que van, unas desde la expresión al significados y las otras en sentido contrario. Cada línea de la notación gruesa, entonces, podría ser representada como pares de líneas de dirección opuestas en una notación fina.²³ Es que en rigor, la evidencia tanto operativa como neurológica indica que el procesamiento de información en el cerebro no es en serie sino en paralelo; donde cada nexión es su propio procesador, y el funcionamiento normal del sistema involucra muchas nexiones, las cuales están distribuidas de un modo potencialmente amplio, trabajan en forma simultánea e interactúan de manera compleja” (Ibídem: 139). Nótese también, que la red no se agota en lo que podría ser considerado el sistema lingüístico propiamente dicho sino que incluye conexiones con el sistema perceptivo.

²³ Aquí se presenta la notación gruesa que desarrolla Lamb para simplificar la explicación y debido a que basta para los intereses del presente trabajo. Lamb desarrolla también una notación fina que reflejaría más adecuadamente el procesamiento de información (Lamb, 2011: 131-140).

También un nodo de esta notación debe ser entendido como abreviatura de un par de nodos de direcciones opuestas. Los movimientos de activación que se producen a lo largo de la red pueden ser expresados como pulsos múltiples de activación que varían en frecuencia y producen una diferencia de grados en la activación de los nodos. A su vez, los nodos poseen una diferencia en el umbral de activación, lo que estipula la cantidad y frecuencia de líneas entrantes requeridas para su activación, cuando la dirección es desde el lado plural (más de una línea) hacia el lado singular (una sola línea). De manera que la satisfacción del umbral dependerá tanto de la cantidad de activaciones que recibe el nodo como de la fuerza de las conexiones. Cuanto mayor sea la cantidad de activación entrante, mayor será el volumen de satisfacción de umbral, provocando que el nodo envíe más activación hacia otros nodos. (Cfr. *ibidem*: 133-135)

Un nodo conceptual correspondiente a una categoría general clasificatoria, por ejemplo *mamífero*, podría estar conectado con una multiplicidad de nodos conceptuales correspondientes a diferentes tipos de mamíferos: *perro*, *caballo*, *ballena*, *mi perro en particular*, etc. En este caso, el umbral del nodo conceptual *mamífero*, sería bajo pues podría ser activado con pulsos de tan solo una línea proveniente de estos conceptos. Al contrario, un nodo que intentara representar una entidad singular, como por ejemplo *mi perro "Chebi"*, seguramente necesitará la sumatoria de pulsos de activación provenientes de una serie de nodos, algunos de los cuales serán representativos de las particularidades de *mi perro*, por ejemplo, su nombre.

Finalmente, existen conexiones de tipo inhibitorias, las cuales pueden estar presentes en el mismo nodo y activarse ante una línea entrante, o bien pueden bloquear directamente una línea de activación antes de que llegue a un nodo. Es posible que el nodo conceptual *ballena*, además de mandar pulsos de activación a *mamífero* (entre tantos otros conceptos) tenga conexión con el nodo conceptual *pez*. En este caso es esperable que el sistema, a través de una instancia de aprendizaje posterior, incorpore algún tipo de conexión inhibitoria que impida esta activación.

Esta descripción estructural del sistema lingüístico se apoya en la idea de que el sistema cognitivo en su totalidad se compone de numerosos subsistemas en el que existen distintos niveles de abstracción. Éstos se configuran a partir de los datos recibidos por los órganos sensoriales y se estructuran jerárquicamente desde las interfaces con el mundo hasta los niveles conceptuales más altos. Tal jerarquía se establece al asignar a cada capa de estructura un mayor grado de abstracción. Los

niveles conceptuales, considerados los más altos y separados de las interfaces con el mundo, se ocuparán de congregar y coordinar perceptos de múltiples modalidades. A medida que se “asciende” desde un determinado sistema perceptivo, por ejemplo el visual, las nexiones aumentan su grado de abstracción, hasta que en algún nivel la información se integra con datos provenientes desde otras modalidades perceptivas. Esta zona de integración es la que podría empezar a denominarse estructura conceptual. (Cfr. *ibidem*: 194-195)

Así, la estructura conceptual del sistema cognitivo, sin configurar un límite preciso, se ubicaría en la cima de los diferentes sistemas perceptivos. De modo similar, si el significado de una nexión lexémica está contenido en la estructura conceptual, entonces las nexiones conceptuales estarían por encima de las lexémicas y, por lo tanto, se ubicarían en la cima del lenguaje. En consecuencia, el sistema conceptual no solo permite la integración de los varios sistemas perceptivos, sino que también los integra con el lenguaje (*Ibidem*: 196). Ahora bien, ¿qué promueve a un nodo de nivel superior dedicarse, y en este sentido, integrar y coordinar información de un nodo de nivel inferior?

El punto de partida debe hallarse en la constitución morfológica del sistema cognitivo. Inicialmente, en un estado previo a todo aprendizaje, el sistema cognitivo posee una extensa red de nexiones que se distribuyen de forma libre y poseen gran cantidad de conexiones con otras nexiones. Esta configuración responde a lo que Lamb denomina “hipótesis de la abundancia”, producto de un programa innato y donde muchas de estas nexiones nunca alcanzarían un estado operativo (*Ibidem*: 270).

De manera que esta red no es “construida” literalmente sino que existe de modo “latente” y con anterioridad al estímulo. En el proceso de aprendizaje una determinada nexión ya existente sería capaz de seleccionar, entre la gran cantidad de conexiones latentes posibles, un determinado número de conexiones las cuales se verán fortalecidas y “establecerán” ciertas relaciones, más o menos fuertes, con otras nexiones. Este proceso es el que determina el pasaje de nexiones y conexiones latentes, propias de un estado inicial, a nexiones *dedicadas* y conexiones *establecidas*, configuradas a partir de una instancia de aprendizaje. (*Ibidem*: 270)

Así, el sistema se inicia con una enorme multiplicidad de conexiones donde el aprendizaje consiste en la selección de alguna de ellas para su fortalecimiento. El cerebro, en el proceso de configuración del sistema cognitivo, fortalece conexiones ya

existentes a partir de ciertos estímulos y bajo determinadas condiciones, con el objeto de reclutar nexiones para cumplir funciones asociadas a la coordinación y la integración de información. Este mecanismo se produce ordenadamente partiendo desde los niveles inmediatamente ligados a los sistemas perceptivos: ~~no~~ es sino hasta después de que los nodos de un nivel inferior se reclutan para cumplir funciones específicas que los mismos podrán desempeñar el rol de ~~progenitor~~” para la siguiente generación de nodos que se construirán sobre ellos” (Ibídem: 273)

Esto supone que, superado un supuesto estado inicial donde absolutamente todas las nexiones y conexiones son latentes, el sistema ~~aprendería~~” a partir de los estímulos pero sobre la base de lo ya adquirido. Aún restaría saber qué es aquello que permite a una determinada nexión de nivel superior dedicarse -integrar y coordinar- a nexiones de niveles inferiores. Es decir, ¿cómo sabe el sistema qué nodos integrar?

Lamb ejemplifica a modo de respuesta de la siguiente manera: ~~K~~ ha comenzado a dedicarse a A y a D, puesto que A y D son propiedades capaces de activar K. Así, A y D representan propiedades o rasgos o componentes mientras que K está ahora aprendiendo a reconocer el compuesto que surge de esos rasgos; por lo tanto, lo que en efecto está aprendiendo a reconocer es cualquier cosa que posea dichos rasgos” (Lamb: 324) Si bien este fragmento no es explícito o al menos claro, podría interpretarse que la razón por la cual una determinada nexión comienza a dedicarse a otras de nivel inferior comprende el concepto de selección de rasgos compartidos.

En el caso de la incorporación de material lingüístico y a diferencia de la lingüística analítica convencional, donde un lexema se aprende como combinación de sus morfemas constituyentes, el criterio neurocognitivo establece que estas ~~palabras~~” son aprendidas por el sistema cognitivo como unidades completas de significado. Esto supone que palabras que pueden ser analizadas, en tanto producto del sistema mental, como constituidas por sumatoria de morfemas son, en realidad, aprendidas como formas lexicalizadas completas. Por ejemplo, componer, no se aprende necesariamente como combinación de morfemas, /com/ y /poner/, ni subrayar se aprende con necesidad combinando /sub/ y /rayar/, sino que en ambos casos el aprendizaje suele darse como unidad (Ibídem: 66). En este sentido, los morfemas son solamente unidades mínimas de significado que sirven al análisis pero que no necesariamente participan en el proceso cognitivo de aprendizaje y producción de textos. De hecho, parece claro que las unidades mínimas de significado como prefijos y subfijos se incorporan con

posterioridad al aprendizaje de palabras completas. Muchas veces, suele ser “descubierto” que una palabra que siempre había sido entendida como unidad, puede ser un compuesto de dos o más unidades significativas.

En el marco de este proceso de selección y fortalecimiento de conexiones, siempre que algo es experimentado reiteradamente se lo aprende como unidad. Esta idea, consistente con una enorme cantidad de evidencia empírica, es lo que en lingüística cognitiva se conoce como redundancia. Incluso en formas lexicalizadas que se consideran semánticamente transparentes,²⁴ esta lexicalización surge como resultado de la repetición. De manera que aquello que determina la presencia o ausencia de una nexión léxica de nivel superior es el uso reiterado más que el grado de idiomática. Se sigue que una nexión léxica podría coincidir con un morfema, con una palabra escrita o con más de una palabra escrita, siempre teniendo en cuenta el modo en que fueron incorporada y si su significado es entendido como unidad. Una vez reclutadas las conexiones existentes, la nueva conexión se refuerza como unidad en la medida que se utiliza con más frecuencia. Esto hace suponer que las conexiones más utilizadas se vuelven más fuertes y, en consecuencia, se torna más sencilla su utilización (Ibidem: 254).

Todo esto no significa que la configuración de conexiones en el aprendizaje lingüístico no requiera de lo ya adquirido y del material de niveles inferiores. La operación de aprendizaje lingüístico parecería ser de naturaleza gradual, de estructuración jerárquica y es finalmente el significado lo que se aprende como unidad. Un bebé, comienza su aprendizaje lingüístico con el balbuceo, etapa en la cual se construirían las nexiones fonológicas a partir del reconocimiento de los sonidos que percibe. El punto de partida debe hallarse, entonces, en las etapas más tempranas de la percepción auditiva. Allí, el organismo “selecciona” un rango de frecuencia de onda (la audible para el ser humano) y pre-clasifica el material incorporado seccionando el flujo continuo de sonidos a partir de rasgos comunes. Desde luego que estas operaciones deberán ser automáticas e inconscientes, producto de una especialización funcional en las células nerviosas.

²⁴ Una forma transparente es aquella donde el significado de la forma compleja lexicalizada como unidad responde a los significados de sus partes. Se llama Giro Idiomático cuando, por el contrario, el significado del todo no es predecible en virtud del significado de sus partes.

Este tipo de nexiones será anterior y constituirá la base sobre la cual deberá configurarse el nivel léxico-gramatical, proceso que sin lugar a duda se desarrolla principalmente en la infancia pero que se mantiene a lo largo de toda la vida. Asimismo, una nexión ya establecida puede seguir fortaleciendo otras conexiones latentes en la medida que el estímulo lo promueva. De modo que una determinada nexión lexémica que originalmente pudo haberse conectado a una única nexión conceptual, podrá establecer nuevas conexiones con otras nexiones conceptuales ampliando su rango semántico.

Por ejemplo, la nexión lexémica *verde*, palabra generalmente aprendida en la primera infancia, requiere para su configuración que el sistema previamente cuente con las nexiones fonémica que la constituyen. Es decir, sin las nexiones fonémicas /v/, /e/, /r/ y /d/, el sistema es incapaz de reclutar una nexión para el lexema *verde* pues su objeto es justamente el de congregar y coordinar las mencionadas nexiones fonémicas. Luego, constituida la nexión lexémica correspondiente, el sistema podrá reclutar nexiones a nivel conceptual para definir su significado y así completar el proceso de lexicalización.

Es importante destacar que la nexión conceptual a la que se conecta el nuevo lexema podría ser una nexión ya dedicada y constituida. Volviendo al ejemplo, es esperable que el sistema cognitivo de un bebé posea una nexión conceptual de verde como coordinadora e integradora de información proveniente del sistema visual antes de ser asignada la nexión lexémica correspondiente. Finalmente, una vez conectada a la nexión conceptual que la define como color, el sistema podrá gradualmente incorporar nuevos significados ampliando su rango semántico, por ejemplo en relación a *dólar*, *mate*, *inmaduro*, etc. Este proceso de idiomatización, será llevado a cabo fortaleciendo conexiones latentes entre la nexión lexémica en cuestión y las nexiones conceptuales mencionadas.²⁵

Esta explicación del proceso gradual por el cual se configura una nexión conceptual de este tipo da cuenta de la excesiva simplificación detrás de la noción semiótica de *sustitución*. Es cierto que el análisis del producto final de un concepto como verde, entendido en una situación estándar o un contexto de frase específico, puede ser descripto como una entidad en donde la manifestación física se vincula

²⁵ Es posible que se configure una nexión lexémica como *vede*, si aún no posee establecida una nexión fonémica para el sonido /r/ con el mismo resultado operativo.

directamente a un significado. Pero esta explicación tiene problemas cuando trata de dar cuenta de fenómenos complejos donde la manifestación, por ejemplo, puede tener más de un significado, o donde ciertas variaciones en la manifestación física no hacen variar el significado. Por el contrario, entender el proceso por el cual se incorpora ese significado desde la perspectiva aquí presentada posibilita la comprensión de estos fenómenos, si bien más complejos, presentes en cualquier intercambio lingüístico.

El ejemplo de *verde*, uno de tantos frecuentes casos de ambigüedad semántica, muestra cómo una nexión lexémica puede tener más de una interpretación posible. En la teoría de redes, este fenómeno se representa mediante las distintas conexiones que la nexión pueda tener con el nivel conceptual. Estas distintas conexiones configuran los diferentes rasgos semánticos que una misma palabra puede tener y que son incorporados generalmente de forma gradual. Los procesos de desambiguación, entonces, consistirán en la selección y consecuente activación de alguna de las posibles conexiones que satisfaga ciertos requisitos interpretativos.

Desde luego, como en la mayoría de las explicaciones conocidas, el contexto cumple un rol fundamental en estos procesos de desambiguación. Pero además, aquí se agrega un elemento que condiciona fuertemente la interpretación y que se relaciona con el estado mental de un individuo al momento de realizar la operación de significación. Este fenómeno, conocido en las teorías neuro-cognitivas como *priming*, supone que las activaciones inmediatamente anteriores y las nexiones más cercanas a éstas, predisponen la interpretación pues se mantienen activaciones débiles con nexiones relacionadas. Asimismo, diversos factores como el estado de ánimo y el grado de alerta pueden tener efectos sobre el grado de activación en los niveles conceptuales. (Ibídem: 298)

Estos procesos de interpretación lingüística en individuos ya alfabetizados se presentan, en general, como mecanismos pasivos donde el sujeto opera con el reconocimiento del estímulo percibido. Con un recorrido principalmente ascendente desde el sistema fonológico hacia las nexiones conceptuales, el sistema neurocognitivo reconoce la instancia de habla o escritura pues suele poseer nexiones dedicadas representativas del estímulo. Las nexiones de estratos inferiores se activan automáticamente a medida que se percibe el mensaje enviando la información al nivel inmediatamente superior de integración y conforme la satisfacción de umbrales lo va determinando. Este proceso es continuo hasta los niveles conceptuales donde finalmente

se reconoce el significado de la producción lingüística. Si el texto reviste cierta complejidad, el sistema podrá mantener activo ciertos núcleos informativos (habla interna) hasta que el reconocimiento sea satisfactorio. (Ibídem: 298)

Pero este proceso de reconocimiento y más bien pasivo cambia una vez que el texto es comprendido y se verifica que aporta información nueva. En el nivel conceptual, esta nueva información implica “creación” de nuevas estructuras dentro del sistema. Cada vez que este proceso creativo de construcción de nuevas estructuras se produce, se modifica el poder generativo del sistema y, con ello, se afecta el reconocimiento y el conjunto de textos posibles que pueden producirse.

Por ejemplo, si un sujeto alfabetizado percibe el texto “Juan hizo lo correcto”, el sistema reconoce los sonidos o grafemas y, automáticamente, activa las nexiones fonológicas específicas pues sus respectivos umbrales de activación se ven satisfechos. Luego, estas producen la activación de las nexiones léxicas de forma similar, replicando el proceso en el nivel conceptual. Pero este proceso pasivo que implica, básicamente, movimientos de activación en la red según la función umbral, cambia cuando se incorpora la información contenida en el texto en el nivel conceptual. Si el mensaje implica nueva información, esta debe ser incorporada en forma de nuevas nexiones. Esto produce una modificación en la estructura de red que depende, no solo del mensaje percibido, sino también del estado del sistema al momento de la percepción. Es decir, dependerá de si el individuo particular conoce alguna persona llamada Juan o no, de si conoce más de una persona con ese nombre, de si posee conocimiento de los planes futuros de Juan, de si ya se tenía noticia del suceso, etc.

De modo que la construcción de estructuras en los procesos interpretativos supone la idea de que todo estímulo físico susceptible de ser interpretado debe ser considerado en relación al conocimiento previo del intérprete. En los niveles conceptuales, el proceso de interpretación lingüística involucra por un lado, el reconocimiento de significados en general convencionales que pueden ser desambiguados por contexto y *priming*. Por otro lado, la interpretación puede promover la creación de nuevas estructuras si se considera que el mensaje, como generalmente ocurre, aporta algún tipo de información nueva: “La interpretación de cada parte del texto entraña la adición de información nueva a una red ya existente de conexiones informativas, y la comprensión de cualquiera de sus partes depende de la existencia previa de información” (Ibídem: 301)

Siguiendo este esquema, Lamb distingue dentro de la creación de nuevas estructuras en procesos interpretativos dos tipos de fenómenos: por un lado, la *construcción estructural guiada*, producida cuando el mensaje percibido es definitorio para la creación de la nueva estructura; por el otro, la *construcción estructural de generación interna*, comprendida como la creatividad real, proceso que no depende primordialmente del mensaje incorporado sino de la operación con las nexiones previamente contenidas en el sistema. Cabe destacar que, en ambos tipos de fenómeno, las nexiones ya establecidas y previas al estímulo son fundamentales y configuran el material con el que se crea la nueva estructura. Pero mientras en la construcción guiada es el estímulo quien, fundamentalmente, aporta las claves para el establecimiento de las nuevas conexiones; en la construcción de generación interna el resultado depende primordialmente del sistema.

En este sentido, la creatividad según este modelo se corresponde con la construcción de nuevas estructuras, pudiendo diferir en grados según los volúmenes de estructura nueva y la determinación del mensaje entrante. La aparición de una conexión entre nexiones existentes y fuertemente guiada por el estímulo sería una instancia de menor creatividad respecto a la construcción de un conjunto amplio de nexiones interconectadas y de generación fundamentalmente interna. (Lamb: 311 - 312)

En suma, la teoría de redes reconoce que los procesos interpretativos son efectuados, siempre, sobre la base de las estructuras propias del intérprete. No existe, entonces, significado alguno en la manifestación física y en ausencia del individuo que interpreta. De modo que los elementos del estímulo activan significados en las mentes de los intérpretes. Cada significado podrá tener un mayor o menor grado de variación dependiendo del sistema cognitivo particular del intérprete con lo cual, no existe la posibilidad de comunicación perfecta. El significado que construye el receptor sería igual al que construye el emisor en todos sus detalles e implicaciones solamente si ambos poseen sistemas cognitivos idénticos, cosa que nunca sucede.

Finalmente, el modelo no constriñe los procesos comunicativos a la capacidad de codificar y decodificar sobre la base de un sistema de reglas ni tampoco a la necesidad de reconocer cierta intención informativa. Esto no significa que la teoría aquí expuesta niegue la existencia de convenciones interpretativas o la posibilidad de inferir la intención informativa del hablante. Pudiendo operar con estos elementos, la diferencia fundamental aparece en la particular configuración estructural de la

información en el sistema cognitivo y el modo en que se efectúan los procesos de interpretación. Sin ser una especial preocupación la definición de los procesos comunicativos, la interacción lingüística en la teoría de redes relacionales formaría parte de los continuos procesos cognitivos que implican formación de nuevas estructuras o extensión funcional de la red.

12. Hacia una teoría de la interpretación del objeto estético

12.1. La perspectiva conexionista

Los supuestos fundamentales expuestos en torno a la perspectiva conexionista de Sydney Lamb permiten abordar el problema de la interpretación lingüística en general y extenderlos a la interpretación de estímulos físicos no lingüísticos, es decir, posibilitan aproximarse a una teoría general de la interpretación. Tal tarea admitiría dar cuenta de la interpretación de la obra de arte contemporánea, la cual suele violar normas interpretativas y, aún cuando posea elementos lingüísticos, éstos no siempre representan la totalidad del material susceptible de ser interpretado.

La interpretación debe ser entendida como el proceso por el cual se produce sentido para estímulos considerados, por el sujeto intérprete, representativos de algo que no son ellos mismos. Es decir, la interpretación es necesaria cuando el individuo presume que el estímulo perceptivo tiene función simbólica, está en el lugar de cierta porción de información que debe ser descubierta. Esto supone que el producto final de la interpretación deberá comprometer, principalmente, los estratos superiores de nexiones identificados con el nivel conceptual. La idea guía para una teoría de este tipo será que todo proceso de interpretación posible opera con dos fuentes de información: una externa, percibida como porción del mundo físico y objeto a interpretar; otra correspondiente a la estructura interna del sistema y figurada a través de las nexiones constitutivas del mismo.

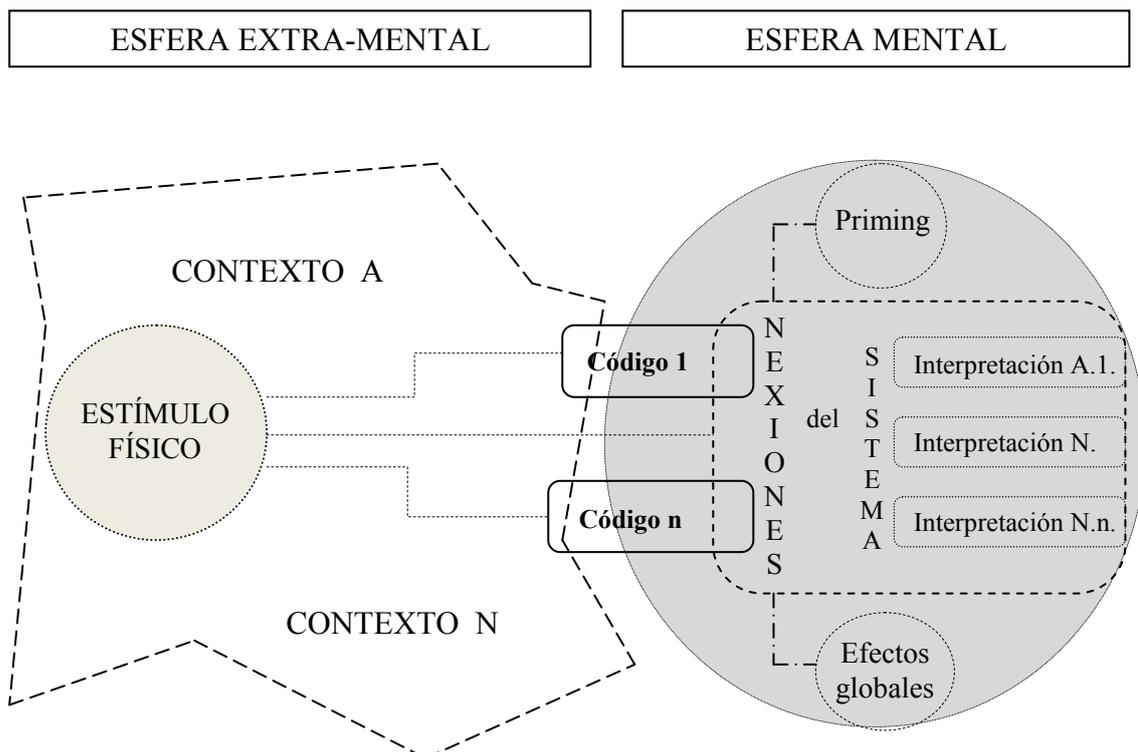
Un proceso de interpretación se inicia con un evento donde la presencia de un estímulo físico capta la atención del individuo y, por distintos motivos, éste es considerado material susceptible de ser interpretado.²⁶ Tal estímulo físico puede corresponderse con un texto escrito u oral, una ecuación matemática, una partitura musical, el llanto de un niño, el movimiento corporal de otro individuo, la particular coloración de las hojas de un árbol, el vuelo de los pájaros, las manchas que la borra de

²⁶ También es posible pensar en la interpretación o re-interpretación de elementos ya constitutivos del sistema mental. Cuando se reinterpreta material informativo con nexiones dedicadas el proceso podría ser esencialmente el mismo. La diferencia radica en que el estímulo con el que opera el sistema se corresponde con información ya contenida en el mismo. De todas maneras, estímulos físicos contextuales también percibidos durante el proceso de re-interpretación también podrían colaborar.

café deja en una taza, las formas que un grupo de nubes componen, etc. Es decir, cualquier cosa que pudiera ser percibida tiene la posibilidad de convertirse en material interpretable. Además, el estímulo físico se presenta siempre asociado a un contexto específico que colabora en mayor o menor medida con el proceso de interpretación. Finalmente, tanto el estímulo físico como el contexto en el que se presenta, pueden ser afectados con convenciones que orientan cómo operar con la información ya contenida en el sistema, en función de su grado de codificación.

El segundo elemento que compone este proceso se corresponde al sistema cognitivo y sus características al momento de la interpretación. Esto incluye, no solo la información contenida en el sistema sino también el modo en la que ésta se estructura. Si bien es esperable que exista cierto grado de aproximación entre distintos sistemas cognitivos con similares procesos de aprendizaje, éstos nunca son idénticos. Además, será relevante también la disposición a interpretar el estímulo, la primacía de la información previamente activada (priming) y los efectos globales que pudiera presentar el individuo tales como el estado anímico, el estado de salud, el grado de cansancio, etc.

Estos componentes que intervienen en los procesos interpretativos son parte, entonces, de dos dimensiones distinguibles entre sí y que podrían ser denominadas como la esfera extra-mental y la esfera mental:



De manera que, siempre que se desencadene un proceso de interpretación, el material percibido producto de un estímulo físico afecta el sistema mental de un individuo. Tal afectación estará incluida en un rango de actividad cognitiva que irá desde el simple reconocimiento y la consecuente activación de nexiones ya constituidas hasta la "recreación" de nueva estructura. Esta variación en el modo en que el estímulo físico es incorporado dependerá del grado de novedad registrado en el material percibido. Toda aquella información que sea considerada novedosa por el sistema involucrará el establecimiento de nuevas nexiones y/o la dedicación de nuevas conexiones. Finalmente, este posible nuevo diseño estructural será representativo de nueva información y modificará la capacidad operativa del sistema.

Al igual que para los estímulos lingüísticos, toda interpretación es realizada mediante el material ya contenido en el sistema mental. Esta estructura informativa es la encargada de definir el grado de novedad del material incorporado y el modo en que éste puede ser estructurado o re-estructurado. Con esta tesis, ya expuesta en la Teoría de Redes de Sydney Lamb, se incluye la idea de que el sistema tendría la propiedad de detectar rasgos similares en nexiones de niveles inferiores para configurar un compuesto a partir de dichos rasgos en el nivel inmediatamente superior. Pero ¿cómo se inicia este proceso? Es decir, ¿cómo sería posible la incorporación de nuevo material informativo cuando aún no existen, en absoluto, nexiones establecidas ni conexiones dedicadas? Sin nada de material informativo en el sistema cognitivo, un proceso de este tipo debería responder a un programa innato y tendría que iniciarse en los sistemas perceptivos más tempranos. Asimismo, los rasgos similares, en principio, deberían ser extraídos de los estímulos provistos por el mundo.

12.2. Unidades mínimas de información y simultaneidad de activación.

La hipótesis aquí presentada encuentra cierto apoyo en la constitución anatómica y el funcionamiento del sistema visual, posiblemente el sentido más desarrollado del ser humano y también el más estudiado. A diferencia de lo que comúnmente se pensaba, las investigaciones realizadas en los últimos años muestran que el sistema visual, lejos de consistir en un mecanismo pasivo que transfiere la imagen recibida del mundo a la

corteza cerebral, constituye un proceso activo donde se selecciona, compara y descarta información de manera automática e inconsciente.

La primera etapa de la percepción visual comienza en la retina, porción del ojo que capta la luz y la transforma en impulsos nerviosos. Esta membrana está compuesta por dos tipos de células receptoras, bastones y conos, que varían en morfología y función. Los bastones contienen un pigmento sensible a la visión nocturna o blanco y negro. Los conos se dividen a su vez en tres dependiendo de su pigmento y su consecuente sensibilidad al *rojo*, *azul* y *verde*. De modo que la retina posee en sus células receptoras cuatro tipos de pigmentos sensibles a determinada longitud de onda que, en conjunto, contienen una determinada porción del espectro de luz, justamente el visible al ojo humano. La *absorción* de luz por cada particular molécula produce un cambio en su distribución espacial, desencadenando una secuencia de transformaciones físico-químicas que serán recibidas y procesadas por la corteza visual. La primera operación que se realiza con el estímulo lumínico consistirá, entonces, en una *selección* de todo el material disponible. Esto se traduce en una reducción del espectro total de luz a un determinado rango de longitud de onda, aproximadamente desde los 400 nm. (violetas) a los 700 nm. (rojos).

Conectando la retina con la corteza visual, los grupos de células nerviosas que forman el nervio óptico realizan múltiples tareas a nivel inconsciente, lo que ya constituye un pre-procesamiento de la información. Previamente al desarrollo de la tecnología que permite registrar la actividad eléctrica de células nerviosas²⁷, se suponía que las células del nervio óptico eran estimuladas de forma general ante la presencia de luz en la retina, transportando impulsos nerviosos y produciendo una representación en la corteza visual similar a la de la retina. Sin embargo, estas neuronas reaccionan selectivamente a los estímulos para detectar patrones e ignorar las variaciones que resultan irrelevantes para el procesamiento, constituyendo el primer eslabón activo en la construcción del percepto. (Molnar, 1997: 226) Este proceso se incluye en el concepto desarrollado por la fisiología sensorial de las últimas décadas y denominado *campo receptivo*. El campo receptivo de una célula nerviosa se corresponde con la

²⁷ Se considera una indicación de la actividad celular la variación de su índice de descarga eléctrica. Esto puede ser reconocido a través de diversas técnicas de medición que son efectuadas ante la presencia paulada de estímulos específicos. De esta manera, es posible suponer qué célula o grupo de células opera ante la presencia de un determinado estímulo.

porción de tejido que debe ser estimulada y el modo específico en que debe producirse tal estímulo para que la célula manifieste actividad. (Zeki, 2005: 120)

Cuando se comenzaron a realizar experimentos para determinar cuál era el estímulo apropiado para activar estas células nerviosas, se encontró que no todas producían impulsos nerviosos mientras el ojo era estimulado con luz general. Variaciones en las regiones de la membrana retinal a la cual iba dirigida la luz producía la excitación de distintos grupos de células. Por ejemplo, algunas células del inicio de nervio óptico (on-center cells) son estimuladas con la presencia de una pequeña porción de luz en la parte central de la retina, pero cesa su actividad cuando el tamaño aumenta. Asimismo, estas neuronas inhiben su reacción cuando el estímulo proyectado en la retina se compone de un área central oscura y un anillo periférico con presencia de luz. Otras células (off-center cells) son estimuladas e inhibidas con el patrón contrario.

Además de ser sensibles a la distinción entre centro y periferia, estas células tienen distintos comportamientos según la longitud de onda de la luz proyectada en cada zona. Algunas de estas células serán excitadas cuando una luz de longitud de onda larga (rojos) se proyecte en el centro e inhibida cuando una de onda media (verdes) se proyecte en la periferia. Otro grupo producirá una reacción similar con la relación entre ondas cortas (azules) y medias-largas (amarillo). (Zhaoping Li, 1992: 242-243) Este tipo de procesamiento selectivo respecto al estímulo, que se inicia en la ~~pared~~ "pared" interna de la membrana retinal (células del ganglio retinal), prosigue a lo largo del nervio óptico y se reproduce también en la corteza visual. De este modo, distintos grupos de células desde el ganglio retinal hasta la corteza visual y otras partes asociadas del cerebro, se encargan de procesar diferentes patrones de estímulo lumínico que incluye, variación espaciales, temporales y de longitud de onda.

Así, el material "en bruto" que el organismo incorpora a través de su sistema visual -y posiblemente mediante los demás sentidos-, es procesado inicialmente de modo automático. Esta operación parece consistir, primero, en una selección de la totalidad del material, que para el caso del sistema visual será una reducción del espectro total de luz según su longitud de onda. Luego, el organismo secciona este material en partes según ciertas características compartidas. Esto generará patrones específicos de procesamiento analizados por distintos grupos de células nerviosas especializadas, creando unidades mínimas de información.

Esta breve descripción de la fisiología más temprana del sistema visual permite pensar cómo podrían conformarse los primeros elementos necesarios para todo proceso de reconocimiento e interpretación. Las nexiones más próximas a los órganos sensoriales y dedicadas a partir de su particular campo receptivo, constituyen el primer eslabón del proceso: las *unidades mínimas de información perceptiva*. Luego, éstas distribuyen pulsos de activación a través de la totalidad de sus conexiones cada vez que perciban el tipo de estímulo adecuado a su especialización. Por hipótesis de la abundancia es esperable que, como condición de estado inicial, cada una de estas nexiones posea gran cantidad de conexiones latentes con otras nexiones, en principio, también latentes. Cuando una nexión del estrato inmediatamente superior reciba pulsos de activación de más de una de estas primeras nexiones dedicadas, podrá satisfacer su umbral de activación. Como resultado, ésta comienza a coordinar la información que recibe, al mismo tiempo que envía pulsos de activación a estratos superiores. Asimismo, tanto el umbral de activación de la nueva nexión dedicada como las conexiones que intervienen se ven fortalecidas a medida que se repite el proceso.

Aquella idea de Lamb que explicaba cómo una determinada nexión de nivel superior K comienza a dedicarse a nexiones de nivel inferior A y D a partir de propiedades capaces de activar K, tendría su origen en este procesamiento temprano de la información. Un determinado grupo de células nerviosas se activa cada vez que un mismo tipo de estímulo se produce en una región específica. El sistema logra dividir la totalidad del material percibido a partir de sus diferentes modos de afectación (por ejemplo, según longitud de onda, orientación espacial, tiempo de exposición, relación entre área central y periférica, movimiento relativo, etc.), procesando tal información de modo selectivo y especializado por diferentes grupos de neuronas.²⁸ Luego, en la medida que una nexión de estrato superior reciba los suficientes pulsos de activación como para satisfacer su umbral, ésta se transformará en una nexión dedicada capaz de coordinar la información recibida.

²⁸ La razón de tal desarrollo no parece ser otra que la de optimizar la utilización de energía cognitiva y permitir un mejor procesamiento de la información incorporada; posibilitando en definitiva una mejor adaptación al medio.

Lo que produce, entonces, que una nexión se dedique a otras nexiones es la mediana simultaneidad de los pulsos de activación recibidos.²⁹ Es decir, una nexión tiene la posibilidad de asociar información en la medida que recibe impulsos de más de una nexión en un lapso lo suficientemente breve como para satisfacer su umbral de activación. Se sigue que el sistema tiene la capacidad de asociar aquellas cosas cualesquiera que se manifiesten medianamente juntas. En un estado temprano de “construcción” de nexiones dedicadas es esperable que las cosas a asociar se correspondan, principalmente, a estímulos provenientes de la esfera extra – mental. Pero no debe ser desatendido que, conforme el sistema se vaya robusteciendo con nexiones dedicadas y conexiones establecidas, el material a asociar también podrá provenir de la activación de nexiones por generación interna.

Este particular mecanismo, que comienza de modo automático y totalmente inconsciente, se reproduciría a medida que se avanza desde las interfaces con el mundo a los subsistemas más abstractos, configurando las distintas jerarquías del sistema cognitivo. Una replicación de este tipo resulta razonable si se acepta, como ya se mencionara, que para la conformación de las sucesivas capas, el sistema no selecciona nuevas conexiones ex-nihlo, sino a partir de la información contenida en los niveles inferiores. Ya que las primeras capas construidas, correspondientes a las áreas más tempranas de los sistemas perceptivos, pre-procesan la información a partir de las diferencias percibidas, el material disponible para los subsiguientes niveles ya tiene algún tipo de clasificación. De modo que, incluso en un estado inicial de aprendizaje, la información que el sistema utiliza para configurar los diferentes niveles jerárquicos es una información pre-clasificada y dividida en distintos grupos de neuronas. Si el sistema es conectivo, las conexiones establecidas desde cada particular grupo de neuronas deberán contar, entonces, con esta pre-clasificación de base sustentada en el reconocimiento de “propiedades” comunes o rasgos compartidos.

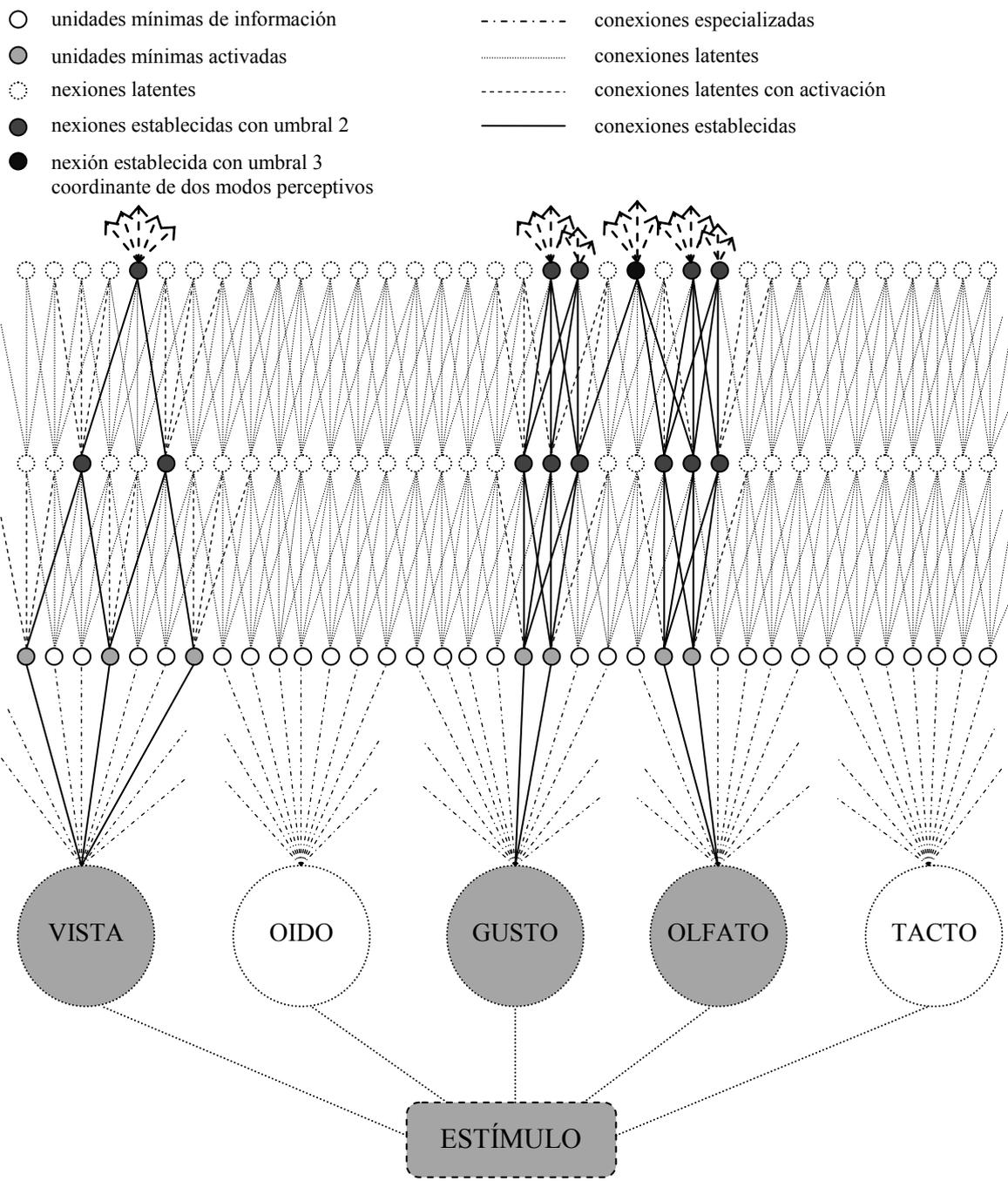
Recapitulando, el sistema, desde su más temprana conexión con el mundo, tiene la capacidad de dividir el material de la experiencia a partir de un procesamiento selectivo de estímulos según el modo de afectación. Se crean, así, unidades mínimas de información contenidas en las nexiones más próximas a las interfaces con el mundo.

²⁹ Debe entenderse aquí simultaneidad en un sentido débil, no siendo necesario que los pulsos sean recibidos exactamente al mismo tiempo. Como ya se mencionara en relación al concepto de priming, las nexiones tienen la capacidad de mantenerse activas durante un tiempo una vez recibidos los pulsos de activación.

Nexiones de niveles inmediatamente superiores integran y coordinan dicha información en la medida que satisfacen su umbral de activación al recibir los pulsos necesarios. Así, estas nexiones “aprenden” a reconocer los rasgos comunes en aquellas nexiones de niveles inferiores que provocan su activación. De esta manera, tenderán a incorporar para su integración y coordinación aquellas nexiones que posean dichos rasgos, complejizando la red e incorporando permanentemente nuevas unidades de información. Estos rasgos pueden corresponderse con cualquier cosa que se suponga compartan. No importa si, de hecho, tal rasgo tiene existencia efectiva en el mundo extra-mental, sino que permita optimizar la energía cognitiva y una mejor relación del organismo con el medio. Este proceso de integración de rasgos semejantes será replicado sucesivamente en niveles superiores y cada vez más abstractos, hasta llegar al nivel conceptual.

Toda esta paulatina y gradual “construcción” de nexiones y conexiones se verá fortalecida en la medida que se vea activada repetidamente, ya sea por un estímulo externo o mediante generación interna. En general, en instancias tempranas de aprendizaje, esta activación se relaciona a la presencia repetida del estímulo que hubiera configurado un determinado módulo de nexiones y conexiones. Pero, obviamente, esta activación también podrá darse en ausencia del estímulo ya sea para producir una instancia lingüística o de pensamiento. Todo ello genera cierto proceso de retroalimentación ya que siempre que un determinado módulo de nexiones sea más fuerte será más rápida y sencilla su activación.

Supóngase un mismo estímulo con distintas entradas más o menos simultáneas dependiendo el sentido utilizado. Por ejemplo una fruta, una manzana, con ciertas características visuales –color y forma- que podrá estar acompañada de un olor particular y de un gusto específico. El sistema tiene la capacidad de asociar estos distintos elementos en la medida que se manifiestan (en alguna etapa del “aprendizaje”) de manera simultánea o con mediana proximidad temporal. Así, estas subredes iniciadas en células nerviosas de la vista, el gusto y el olfato se conectarán finalmente en capas superiores correspondientes al nivel conceptual y encargadas de integrar y coordinar toda la información. Instancias repetidas de este tipo de experiencias provocaran la generación de nexiones dedicadas y conexiones establecidas, conformando un módulo representativo del objeto.



El gráfico muestra, de modo simplificado,³⁰ la afectación del sistema ante un estímulo nuevo que se percibe a través de tres modos perceptivos (se podrían incluir los

³⁰ El gráfico funciona solamente a modo ilustrativo y muy general, dado que la extrema complejidad del fenómeno haría imposible una aproximación más cercana a través de estos medios. Los datos cuantitativos en relación a la estructura anatómica del cerebro humano permiten imaginar la multiplicación exponencial de lo aquí representado. La corteza cerebral posee un número aproximado de neuronas de entre 11 y 14 mil millones. Una neurona típica se conecta, aproximadamente, con otras cien neuronas y una nexión se implementaría como una columna cortical, la cual consta de alrededor de unas ciento diez neuronas. (Cfr. Lamb, 2011: cap. 16 y 17)

otros dos) en un lapso temporal medianamente breve. A continuación de los correspondientes órganos sensoriales, el primer nivel de nexiones de abajo hacia arriba ilustra las unidades mínimas de información, nexiones especializadas que son activadas en función de las características con las que se presenta el estímulo. Estas activaciones generan que sus conexiones salientes también se activen desencadenando el proceso anteriormente descrito. Las nexiones que satisfacen su umbral de activación, producen a su vez la activación de sus conexiones salientes y así se replica el proceso hasta hallar una o varias nexiones coordinantes de todos los modos perceptivos.

Hasta aquí, se ha descrito cómo el sistema cognitivo “construye” nexiones y conexiones sólo a partir de rasgos inherentes al estímulo en cuestión. Es decir, el módulo finalmente creado es representativo del objeto percibido. Pero ¿qué sucede cuando el estímulo en cuestión se percibe bajo el supuesto de que incluye información más allá de sus rasgos inherentes?

Supongamos, ahora, que el estímulo es la sucesión de sonidos correspondiente a la palabra “manzana”. Para este caso solo habrá una entrada perceptiva y las unidades mínimas de información conformarán los rasgos fonológicos. Pero ¿cómo se define el significado de la palabra “manzana”? A diferencia de la representación distribuida correspondiente al objeto manzana, donde gusto, sabor, forma y color son consecuencias directas del modo en que el objeto afecta la percepción, el sentido que le es asignado a “manzana” no está en la palabra. Es decir, el modo en que la sucesión de sonidos afecta la percepción no determina su significado. El sujeto, entonces, deberá interpretar el estímulo asignando un sentido que va más allá de sus rasgos inherentes.

12.3. La interpretación según el grado de codificación

Como ya se mencionara, la interpretación propiamente dicha consiste en el proceso que asigna sentidos a objetos u eventos percibidos. Esta asignación de sentidos para un determinado estímulo físico se produce, también, debido a la simultaneidad en la activación de diferentes porciones de la red. Por un lado, la activación producida por la percepción del estímulo físico que se supone representativo. Por el otro, la activación de la porción de red que contendrá la información correspondiente al objeto que el estímulo designa. En la medida que estas activaciones sean medianamente simultáneas,

encontrarán nexiones en estratos superiores que asocien toda la información. Luego, estas nexiones, hasta ese momento latente, pasarán a ser dedicadas y coordinarán aquellas subredes que fueran activadas en un lapso de tiempo lo suficientemente breve como para satisfacer su umbral.

De manera que toda interpretación requiere del reclutamiento de un nodo de convergencia capaz de asociar y coordinar: 1) las nexiones correspondientes al estímulo que designa con 2) las nexiones que contengan la información del objeto a designar. Es claro que las nexiones propias del estímulo son activadas ante la percepción de los rasgos inherentes del mismo. Pero ¿qué factores determinan la activación de la porción de red o “familia” de nexiones que será, en definitiva, la que contenga la información del objeto designado?

En general, el sentido asignado para un estímulo dado será la consecuencia de la interacción de las activaciones producidas por: 1) los rasgos inherentes al estímulo, 2) los elementos constitutivos del contexto, 3) la primacía de la información previamente activada y 4) los efectos globales. La incidencia de estos factores en la constitución del sentido se relacionará, primordialmente, al grado de codificación del estímulo dado.

Examinando brevemente el caso de los estímulos lingüísticos, podrá notarse que los sentidos asignados resultan de la incorporación de distintas convenciones interpretativas. Estas convenciones constituyen sistemas de reglas que vinculan un estímulo dado con ciertas nexiones ya dedicadas. Estas reglas comienzan a ser incorporado desde la infancia más temprana cuando el sistema relaciona por simultaneidad de activaciones producidas ante la presencia del estímulo a interpretar y un fenómeno contextual fuertemente condicionante.

En general, el primer tipo de fenómeno contextual que condiciona la asignación de sentido para un estímulo dado es la presencia del objeto que se pretende designar. Es decir, el sentido está guiado al percibir tanto el nombre a interpretar como aquello que éste designa, de forma simultánea o uno a continuación del otro. Si el lapso de tiempo resulta lo suficientemente breve como para satisfacer el umbral de alguna nexión situada en niveles superiores, entonces ésta podrá ser capaz de vincular toda la información. Es esperable que, luego de cierto número de experiencias similares, el sistema incorpore la regla al dedicar un nodo que coordine la entrada lingüística con la puramente perceptiva, estableciendo así las conexiones necesarias para la configuración del módulo completo.

Una vez que el sistema posea un buen número de nexiones dedicadas a conceptos lingüísticos representativos de objetos, eventos, relaciones, etc., el sistema también podrá incorporar sentidos convencionales sin necesidad de estar en presencia del objeto a designar. Esto puede ser ejemplificado pensando en el modo en que se incorpora el significado de una palabra desconocida con la utilización de un diccionario. En estos casos, el proceso también es guiado, pero la simultaneidad de activación se produce con las nexiones ya dedicadas y representativas de las palabras que componen la definición. El fenómeno contextual que condiciona la creación del sentido, entonces, se corresponde a la presencia de otras palabras ya conocidas por el intérprete.

Tanto la información puramente perceptiva como la información de tipo lingüístico-simbólica se almacena en el sistema mediante los mismos mecanismos internos y sobre el mismo tipo de estructura. Una vez constituido el módulo global representativo del objeto, que podrá incluir distintas subredes pertenecientes a las diferentes entradas perceptivas, su conectividad asegura una permanente integración entre los diferentes tipos de información. Es decir, la activación de sólo una parte del módulo podrá enviar pulsos con más o menos fuerza a las otras regiones del módulo produciendo también su activación. Escuchar o leer la palabra “manzana”, aun en ausencia del objeto, podrá producir automáticamente que un individuo, ya provisto con las nexiones establecidas a tal efecto, visualice una manzana. Del mismo modo, ver o degustar una manzana podrá producir la activación de las nexiones propiamente lingüísticas.

Esto no significa que un módulo de nexiones y conexiones que contenga cierta información requiera, para su constitución, material de todos los modos perceptivos y material lingüístico. Pueden existir módulos puramente lingüísticos representativos de conceptos abstractos o módulos que no posean nexiones lingüísticas que definan su significado. También, en tanto la construcción de nexiones es un proceso dinámico, un módulo representativo de un objeto conformado por material de un solo modo perceptivo podrá, en sucesivas etapas posteriores de aprendizaje, incorporar su nombre (también modificarlo o, incluso, incorporar nombres adicionales para el mismo objeto) y/o agregar material proveniente de otros sentidos. Del mismo modo, un módulo que solo contara con información puramente lingüística podrá incorporar otro tipo de información proveniente de los modos perceptivos no-lingüísticos.

En la medida que este tipo de situaciones se repitan y conserven la relación elemental entre el estímulo que designa y el fenómeno contextual que condiciona, el módulo completo de información distribuida se fortalecerá. Asimismo, el módulo podrá sufrir modificaciones y ajustes, incorporando nueva información a partir de nuevas experiencias o instancias de pensamiento que produzcan nuevas relaciones o inhiban alguna conexión establecida.

Si el contexto en el que se presenta una palabra ya conocida cambiara lo suficiente como para producir, paralelamente a la activación del objeto que habitualmente designa, la activación de otras conexiones, la palabra puede ser provista con un nuevo sentido. Esto no significa que la porción de red que habitualmente representaba al objeto designado se anule. La sola percepción del estímulo será reconocido y enviará, en una primera instancia, pulsos de activación a la subred previamente constituida. Pero al mismo tiempo, el contexto en el que se presenta el estímulo podría proporcionar otro condicionamiento para producir la activación de una nueva porción de red que, por ser más pertinente, finalmente definirá un nuevo sentido para ese particular escenario. Si este tipo de experiencia se repite, la nueva subred se fortalece y el módulo completo se amplía. Se generan así instancias de polisemia donde variaciones en los elementos del contexto en el que se presenta el estímulo dirige las activaciones hacia uno u otro sector, produciendo el sentido más adecuado al escenario percibido.

Puede observarse cómo, para estos casos, los rasgos inherentes al estímulo, la primacía de la información previamente activada y los efectos globales son prácticamente irrelevantes en la constitución del sentido. En etapas de aprendizaje, es siempre el fenómeno contextual al estímulo el factor predominante en la activación de las conexiones portadoras de la información del objeto designado. Para la correcta significación de estos estímulos lingüísticos, el fenómeno contextual condicionante depende, directa o indirectamente, de otros individuos que ya posean las diferentes convenciones interpretativas. Sin esta guía, el intérprete no podría incorporar el sistema de reglas constitutivos de una lengua y la comunicación sería prácticamente imposible.

Por el contrario, una vez constituido el módulo completo de información que represente la convención interpretativa incorporada, los rasgos inherentes al estímulo son determinantes. El sistema reconoce el estímulo a partir de sus rasgos inherentes e inmediatamente activa el módulo correspondiente con independencia de cualquier otro

factor. Sólo en los casos de ambigüedad, podrá el contexto colaborar en el reconocimiento del sentido más adecuado.

La codificación de los estímulos lingüísticos hace, entonces, que su interpretación dependa de la incorporación de las convenciones adecuadas. Pero también esta característica puede aparecer en estímulos no lingüísticos como, por ejemplo, un semáforo, una Estrella de David o una Esvástica. Es decir, cualquier tipo de estímulo físico podría ser alcanzado por reglas de significación. A su vez, estas reglas pueden variar en fuerza permitiendo más o menos sentidos para un mismo estímulo.

De manera que resulta conveniente y más adecuado para una teoría general de la interpretación, referirse al grado de codificación del estímulo percibido más que a la distinción entre lingüístico y no lingüístico. Es decir, los estímulos presentes en un proceso de interpretación, ya sean lingüísticos o no lingüísticos, podrán estar contenidos en sistemas de reglas más o menos rígidos que, convencionalmente, orienten con algún grado de fuerza hacia un determinado resultado. Hasta aquí, se ha mostrado como se asigna sentidos a estímulos incluidos en convenciones interpretativas más o menos rígidas que guían el proceso. Pero, ¿qué sucede con aquellos estímulos físicos que no están comprendidos en ningún código convencional y a los que, no obstante, se les asigna algún sentido?

En primer término, un estímulo es interpretado en ausencia de una regla de interpretación cuando no es reconocido, es decir, cuando el sistema no posee un nodo coordinante que vincule las activaciones producida por el estímulo con algún módulo informativo previamente establecido. Esto, obviamente, puede deberse a que la regla nunca haya sido incorporada o a que tal regla no exista. Sí, además, la percepción del estímulo no es acompañada de ningún fenómeno contextual condicionante –por inexistencia de la regla o por falta de la indicación específica–, el sistema deberá apelar a otros factores para llevar a cabo la interpretación. La experiencia concreta en la que se presenta el estímulo puede proveer elementos que colaboran en el establecimiento de las nuevas conexiones. Pero en la medida que no brinde un direccionamiento claro, otros mecanismos cognitivos inciden en la construcción del sentido. Sin ninguna orientación específica derivada de la inexistencia o el desconocimiento de algún código previamente establecido, los rasgos inherentes al estímulo, la primacía de la información previamente activada y los efectos globales contribuyen con elementos complementarios para la interpretación.

En primer término, parecería que, sin una regla que condicione fuertemente el sentido, las activaciones producidas por los rasgos inherentes al estímulo proporcionan un punto de partida válido. No es descabellado interpretar la imagen de una fotografía, por ejemplo, como una representación del objeto que oportunamente fuera fotografiado. En rigor, todo elemento realista producido en las manifestaciones artísticas a lo largo de la historia puede compartir este tipo de interpretación. El sistema relaciona el estímulo con el objeto representado porque reconoce en los rasgos inherentes del estímulo elementos constitutivos del objeto.

Esto se debe a que los rasgos inherentes a la "eopia" percibida producen activaciones que remiten directamente al objeto representado. Es decir, el estímulo físico produciría la activación directa de alguna de las nexiones perteneciente al módulo que contiene la información del objeto que pretende designar. Una imagen percibida sin ningún fenómeno contextual condicionante, por ejemplo un retrato, activa automáticamente nexiones de la subred que se inicia con las células nerviosas de la vista. Si las nexiones activadas son coincidentes con algunas nexiones de un módulo ya constituido –el que posee la información distribuida de la persona retratada–, el módulo completo podría activarse y definir, así, el objeto representado.

Pero también el intérprete podría buscar un sentido más allá de la representación. Más aún en aquellos casos, frecuentes en el arte contemporáneo, donde el estímulo percibido no remite directamente a algún módulo previamente conformado, vale decir, el sistema no lo reconoce dentro de los módulos de información establecidos. En estos casos, si bien las activaciones producidas por los rasgos inherentes al estímulo pueden proporcionar algunos elementos que direccionan la interpretación, éstos parecerían no ser determinantes para la interpretación. Sin un fenómeno contextual condicionante ni la posibilidad de construir el sentido a partir de la totalidad de los rasgos inherentes al estímulo, factores como la primacía de la información previamente activada y los efectos globales comienzan a adquirir mayor relevancia en los procesos de interpretación.

Debe recordarse que toda construcción de sentido para un estímulo físico era producto del reclutamiento de un nodo vinculante capaz de coordinar y asociar, las activaciones de los rasgos inherentes al estímulo por un lado, con las portadoras de la información del objeto a designar por el otro. Asimismo, el sistema, siempre afectado por efectos globales como el cansancio, el grado de atención y las variaciones en los

estados anímicos, constantemente se mantiene operativo con activaciones de mayor o menor intensidad por distintas porciones de la red. La predisposición de una nexión a ser activada es mayor cuanto menos tiempo haya transcurrido desde su última activación. Además, dado la conectividad del sistema, también las nexiones más íntimamente conectadas a nexiones activadas son más proclives a la activación.

Así, los estados de activación efectiva en el momento de percibir un estímulo no codificado también podrán dirigir la atención a diferentes elementos, tanto del estímulo en cuestión como del contexto. De esta manera, el fenómeno que predomina en el direccionamiento de la interpretación para este tipo de estímulos pasa a situarse en la esfera mental. Si bien esto no constituye un fenómeno condicionante, como las indicaciones que percibe el sistema en la construcción de sentidos convencionales, proporciona algunas claves para comprender el sentido finalmente propuesto.

Nótese cómo la ausencia de fenómenos contextuales condicionantes es aquello que promueve la participación de todos estos factores interactuando “libremente”. El sistema, sin la restricción que una convención interpretativa impone, opera con todas las activaciones que al momento de la percepción del estímulo participan. Estas activaciones, ante un mismo estímulo no codificado, podrán variar sustancialmente entre distintos individuos. En primer lugar, si bien puede existir cierta similitud entre la organización estructural cognitiva de los diferentes individuos, en la medida que ésta se estructura a partir de la experiencia particular, ninguno sistema es igual al otro. Además, es esperable que las efectivas activaciones que cada sistema posea al momento de percibir el estímulo también sean diferentes. Todo esto hará que cada individuo focalice la atención en distintos elementos del estímulo y del contexto, produciendo un sentido único y particular.

Muchos casos en los que se pretende una interpretación para un estímulo dado, podrían arribar a una solución que no afecte nexiones lingüístico-conceptuales. No obstante, y mediante los procesos aquí descritos, podría existir integración y asociación de distintos grupos de nexiones, incluidas las activaciones producidas por el estímulo a interpretar. De modo que si se sigue definiendo a la interpretación en general como el fenómeno por el cual el sistema recluta un nodo vinculante para coordinar las activaciones producidas por el estímulo con las activaciones portadoras de la información que conforma el sentido, el caso aquí expuesto estaría incluido. La diferencia para estos casos sería que el sentido no podría ser claramente expresado, al

menos en términos lingüísticos. Sin embargo, en la medida que un nodo es reclutado para la integración de información, el sistema es afectado y las posibilidades operativas se ven ampliadas.

12.4. La interpretación del objeto estético (o la interpretación –estética- del objeto)

El desarrollo hasta aquí expuesto permite derivar algunas consecuencias teóricas para re-pensar los procesos interpretativos que se producen frente a estímulos funcionando como objetos estéticos y confirmar algunas nociones antes presentadas.

Por un lado, es claro que este tipo de interpretación, aquella que Nelson Goodman relacionara con un funcionamiento particular de la estructura simbólica de un objeto, es independiente de la consideración del estímulo como obra de arte o de las características físicas del mismo. La interpretación aquí se relaciona a cómo funciona el estímulo al momento de ser percibido. Este tipo de funcionamiento depende del sujeto que interpreta y las circunstancias que lo rodean, por lo que cualquier tipo de objeto podrá funcionar estéticamente.

Es clave entender que este particular funcionamiento simbólico asociado a lo estético se deriva, en su forma más radical, de la no aplicación de convenciones interpretativas. Se genera, así, un proceso de creatividad que, aunque utiliza necesariamente información contenida en el sistema, ésta no implica la restricción de soluciones interpretativas. Es, por tanto, un proceso de creatividad no regulada. Debe tenerse en cuenta que la no aplicación de convenciones interpretativas no es una consecuencia necesaria de la no existencia de las mismas. Aún cuando exista una norma que aplica al estímulo a interpretar, éste puede ser interpretado sin arreglo a ésta, ya sea por su desconocimiento o por voluntad. Además, este tipo de proceso debe ser entendido como una cuestión de grados. Es posible que exista una parcial adecuación a la norma, limitando en mayor o menor medida el grado de libertad para la configuración del sentido.

Volviendo al ejemplo de Goodman, ¿qué es aquello, entonces, que determina que una línea negra con picos y valles sea un electrocardiograma, un gráfico financiero o un dibujo del monte Fujiyama? Ni más ni menos que la aplicación de la norma interpretativa. Si se aplica al estímulo la convención que se utiliza en la lectura de un

electrocardiograma, entonces el gráfico representa las pulsaciones cardíacas. Si, por otro lado, se utilizan convenciones propias del análisis bursátil, la línea será interpretada como alzas y bajas de la acción de mercado. En estos casos, cuando se aplica una pauta de interpretación, solo serán relevantes los rasgos inherentes del estímulo que el código estipula para la sustitución semántica. Para los ejemplos dados, la ubicación de los puntos que recorre la línea respecto a la ordenada y la abscisa.

Esto no significa que eliminando toda norma considerada convencional, la línea se interprete como representativa del monte Fujiyama. Para que alguien pudiera atribuir este particular sentido a la señal física en cuestión, también debería poseer cierta información que limite medianamente lo referido. Podría saber, por ejemplo, que la obra es de Hokusai (porque alguien lo informó o porque reconoció su estilo) y estar familiarizado con su iconografía. Podría estar viendo el grabado en una exhibición de arte oriental denominada *Treinta y seis vistas del monte Fujiyama*. O también podría conocer directamente el monte Fujiyama y su geografía. Este tipo de información, si bien no constituye estrictamente una convención interpretativa, funciona como tal y guía el proceso. Es esperable que, con algunos de estos elementos informativos activados al momento de percibir el estímulo, éste sea interpretado como el monte Fujiyama.

Pero tampoco interpretar la línea como el monte Fujiyama supone que el símbolo opere estéticamente. Si el proceso que implica sustituir la línea en cuestión por el Fujiyama fue regulado, entonces el dibujo no parece tampoco estar operando como símbolo estético, al menos en su forma más radical. En definitiva, el proceso interpretativo sigue siendo estructuralmente guiado por la información contenida y activada en el sistema al momento de la interpretación. En algún sentido, la información respecto al artista, el nombre de la exhibición o el conocimiento geográfico circunscriben las posibilidades interpretativas perturbando un posible proceso de creatividad no regulada.

De modo que solo cuando la interpretación resultante proviene de un proceso de real creatividad es posible hablar de símbolo estético. Esto se produce cuando el sistema no activa elementos de constricción para la constitución del significado. En tal caso, y como se viera para la interpretación de estímulos físicos no alcanzados por convenciones interpretativas, todos los elementos propios del sistema pueden interactuar libremente para la configuración del significado.

Es aquí cuando los síntomas mencionados por Goodman comienzan a operar. Aspectos como la densidad y la plenitud relativa, perceptibles a partir de los rasgos inherentes al estímulo físico, comienza a tener incidencia en la solución interpretativa. Es decir que para el caso del ejemplo dado, ya no serán las posiciones de los puntos relativas a la ordenada y la abscisa, el estilo del artista o la semejanza con la geografía de un monte lo único relevante para la constitución del sentido. En la medida que no existan convenciones o información específica que estipule cuáles rasgos específicos del estímulo son relevantes para la sustitución semántica, cada uno de los detalles percibidos puede afectar la interpretación.

Dado la complejidad del proceso en este tipo de interpretaciones, no parece haber forma de prever el sentido que finalmente será atribuido al estímulo. La interpretación sigue siendo el resultado de reclutar un nodo que coordine información proveniente del acto perceptivo con información propia del sistema. Pero no hay forma de determinar cómo se configurará el módulo final.

Por un lado, cualquier rasgo del estímulo percibido puede adquirir preponderancia respecto de otro: en el caso del dibujo, puede ser el color de la línea o el grosor, el contraste con el soporte, el movimiento y la forma que describe, el marco que lo contiene o cualquier otra cosa que el intérprete encuentre interesante. Pero además, los elementos contextuales al estímulo también pueden operar libremente: el espacio físico en el que se encuentra exhibido el dibujo, la temperatura, los olores, la gente que lo rodea, los sonidos, etc. Finalmente, la información que se activa al momento de la interpretación dependerá de la estructura del sistema de cada individuo, la información previamente activada, los estados anímicos particulares al intérprete, el grado de cansancio, etc. Por el contrario, cuando hay una convención interpretativa operando sobre el estímulo, esto no sucede. Uno lee una palabra conocida y los rasgos inherentes al estímulo relevantes se corresponden al rango de formas que contempla cada alfabeto. Al menos para su significado más inmediato, no importa el color, ni el grosor de la línea, ni el soporte, por ejemplo. Tampoco importa el espacio físico que ocupa el intérprete al momento de percibirla, ni la temperatura, ni la gente alrededor. Finalmente, el reconocimiento de los rasgos inherentes relevantes y previamente codificados activan directamente el módulo informativo que contiene el significado, con independencia de la primacía de la información previamente activada o los efectos globales.

Es posible advertir, entonces, cómo el estímulo que opera estéticamente compone una referencia múltiple y compleja. No hay forma de precisar, en términos de Goodman, el tipo de referencia que se configura ni tampoco el sentido final que será atribuido. El módulo finalmente activado y representativo del estímulo será único en cada intérprete. Los elementos constitutivos del módulo serán el producto de una creación de estructura que combinará activaciones provocadas por los elementos percibidos –libremente considerados relevantes– con las nexiones activadas por el sistema sin una regulación específica.

Además, y como ya se hiciera mención, el resultado de la interpretación podría no incluir la activación de nexiones lingüísticas. Aunque esto resulta difícil de concebir, sobre todo si el intérprete está intentando encontrar algún tipo de referencia para el estímulo dado, el proceso aquí descrito contempla esta posibilidad. Vale decir que, el nodo reclutado para la coordinación y asociación de la totalidad de la información, y el resto de las nexiones activadas podrían no contener nexiones lingüístico-conceptuales. Esto podría ser representativo de la frecuente inefabilidad atribuida al arte o la experiencia estética.

Finalmente, es necesario destacar las consecuencias cognitivas que implican procesos de estas características. Parece claro que este tipo de fenómenos interpretativos no colaboran con la comunicación estándar. Si el sentido que finalmente se compone es único al acto de interpretación y particular a cada intérprete, difícilmente pueda existir algún tipo de comunicación. Sin embargo, en la medida que se recluten nuevos nodos coordinantes y se creen nuevos módulos de información distribuida –nuevas –familias” de nexiones–, se producen nuevas relaciones y vínculos entre las nexiones del sistema. Dado que siempre los procesos interpretativos se realizan con la información contenida en el sistema, en la medida que esté es modificado con la creación de nueva estructura operativa, su funcionalidad y capacidad podrá verse ampliada.

PARTE IV

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

13. John Dewey: El reencuentro de la estética con la filosofía del arte

13.1. Experiencia estética en John Dewey.

John Dewey ofrece un punto de vista alternativo para abordar las problemáticas en torno al arte. En su obra *El arte como experiencia* (1934), el autor presenta una teoría estética que evade el análisis directo de la obra de arte para descubrir aquellas condiciones previas que la hacen posible. De modo que el objeto primero para este tipo de estudios no será ya la obra de arte consumada y exhibida. Por el contrario, la teoría se interesa por cualquier hecho que tenga la posibilidad de cautivar al hombre animando su interés y proporcionándole goce. Y es claro que estos acontecimientos no se restringen, en absoluto, a las obra de arte. El hombre está rodeado de escenas cotidianas que movilizan este tipo de experiencias:

Las fuentes del arte en la experiencia humana serán conocidas por aquel que ve cómo la tensión graciosa del jugador de pelota afecta la multitud que lo mira; quien nota el deleite del ama de casa arreglando sus plantas y el profundo interés del hombre que planta un manto de césped en el jardín de la casa; el gusto del espectador al atizar la leña ardiendo en el hogar mientras observa crepitar las llamas y el desmoronarse de las brasas. (Dewey, 2008: 5)

En este contexto, la obra de arte no solo abandona el privilegio de ser la única materia prima interesante para la teoría estética sino que, si se aborda en forma directa, se transforma en un verdadero obstáculo. Dewey señala que el estudio de la experiencia estética fue artificialmente separado y desplazado desde los acontecimientos de la vida cotidiana al museo y la galería. Es decir que el fenómeno de aislamiento que sufrió el arte no debe entenderse como algo natural y constitutivo de la experiencia estética. Por el contrario, esto parece responder a razones históricas, sociales y económicas. El surgimiento de los museos europeos, por ejemplo, posee una relación directa con el ascenso del nacionalismo y el imperialismo. Por otro lado, el crecimiento del capitalismo y la aparición de los *nouveaux riches* promovieron la transformación de la obra de arte en un producto raro y costoso donde su acumulación implicaba el ingreso al

mundo de la alta cultura (Ibídem: 9). Finalmente y desde la teoría estética, fue probablemente la influencia de Hegel, quien determinara que lo bello en el arte debía ser el único objeto de estudio para la estética (Hegel, 1989: 13), aquello que significó el masivo corrimiento hacia una filosofía del arte.

El propósito de Dewey será, entonces, recuperar esa continuidad perdida entre la satisfacción de la experiencia estética propia del arte y el goce que proviene de los acontecimientos ordinarios. Esto no debe entenderse como una degradación de las bellas artes sino, simplemente, un intento por desnaturalizar la separación entre arte y experiencia. En consecuencia, su pretensión será mostrar cómo la forma genuinamente artística recobra de manera ideal las cualidades propias de la experiencia común:

La teoría se ocupa de descubrir la naturaleza de la producción de obras de arte y de su goce en la percepción. ¿Cómo es que la forma cotidiana de las cosas se transforma en la forma genuinamente artística? ¿Cómo es que nuestro goce cotidiano de escenas y situaciones se transforma en la satisfacción peculiar de la experiencia estética? (Dewey, *ob. cit.*: 13)

Dewey entiende que el punto de partida deberá ser, necesariamente, el estudio de la experiencia en su forma más elemental; aquella determinada por las condiciones esenciales de la vida y, por tanto, comunes a todo organismo vivo. En este sentido, el análisis de tal naturaleza compartida da cuenta de que la experiencia, siempre, se produce como resultado de la interacción del organismo con el ambiente. La vida de la criatura, en constante evolución, involucra una relación con el medio donde se presentan carencias y, seguido, surgen necesidades específicas. Estas dificultades promueven cierto desequilibrio con el ambiente que requiere ser restaurado. La satisfactoria resolución de estas demandas permitirá, entonces, recomponer el equilibrio perdido posibilitando la continuidad de la vida:

El boceto del modelo común lo define el hecho de que cada experiencia es el resultado de una interacción entre la criatura viviente y algún aspecto del mundo en que vive. Un hombre hace algo, levanta digamos una piedra; en consecuencia, padece, sufre algo: peso, dureza, textura de la superficie de la cosa levantada. Las propiedades así padecidas determinan un acto ulterior. La piedra o es muy pesada, o muy angular o no es suficientemente sólida; o bien las propiedades padecidas muestran que es adecuada para el uso al que se

destina. El proceso continúa hasta que surge una mutua adaptación del yo y el objeto, y esta experiencia particular llega a una conclusión. (Ibídem: 51)

Se pueden distinguir dos momentos que involucran toda experiencia elemental: aquel que acontece a partir de la falta, provocando la ruptura con el ambiente y el consecuente desequilibrio; y el que contiene la satisfacción de tal demanda, restituyendo la armonía. La permanente imposición de dificultades por parte del ambiente configura un tipo de equilibrio que siempre es transitorio, progresivo y dinámico. Por un lado, tal equilibrio nunca es acabado, sino que constituye la base de un nuevo desorden que el organismo deberá resolver. Por el otro, la solución a un conflicto nunca marca un retorno al estadio anterior, sino que este éxito supone un crecimiento significativo por parte del individuo. De esta manera y a través de este movimiento rítmico y continuo de padecimiento y acción, un organismo logra superar sus demandas en relación con el ambiente y mantenerse con vida.

La particularidad propia del hombre está dada por la posibilidad de ser consciente de todo este proceso de interacción. Dewey entiende que en primera instancia aparece la emoción, como el signo consciente de la dificultad que propone el medio. A partir de ello, el deseo y la necesidad de superar el conflicto inducen a la reflexión, donde la emoción da lugar al interés hacia aquellos objetos que permitan restaurar el equilibrio. Finalmente, la resolución del problema y la realización de la armonía implican incorporar el material de la reflexión a los objetos como su significado. (Ibídem: 16-17).

De manera que la experiencia en su forma más elemental proviene de esta relación entre el hombre y la naturaleza. Como resultado de la restauración del equilibrio perdido con el ambiente se produce placer. Este goce, entonces, se comprende como la plena satisfacción de una necesidad que fuera impuesta por el problemático vínculo con el ambiente. Sin embargo, muchas veces el hombre puede no captar plenamente la totalidad del proceso o puede ocurrir que la experiencia no logre consumir el hecho por el cual fue iniciada. Es decir, no hay consciencia de la resolución del conflicto o la demanda no se satisface.

Dewey entiende que este último tipo de experiencias, por resultar insatisfactorias, no pueden constituir *una* experiencia completa. Por el contrario, se posee *una* experiencia cuando las situaciones de resistencia y conflicto son atravesadas

por el individuo de modo consciente, dando cumplimiento a las demandas, satisfaciendo sus necesidades. *Una* experiencia, entonces, se mueve desde el conflicto hacia su resolución y configura una unidad que se manifiesta a partir de aquella cualidad que la sintetiza. Esto significa que una experiencia, a pesar de involucrar un movimiento complejo y variable, posee cierta característica dominante que, cuando es completa, permite comprenderla como un todo (Ibídem: 43).

En suma, siempre que se produzca este tipo de movimiento consciente y completo, el individuo tendrá *una* experiencia dotada de *cualidad estética*. Esta consiste en el placer que produce satisfacer una demanda a través de un movimiento intencionado en virtud de su cumplimiento. Y tal cualidad, lejos de ser el privilegio de aquellas prácticas reconocidas comúnmente como estéticas, puede darse en todo tipo de experiencia. Dewey describe magníficamente su idea de cualidad estética a través de un hipotético ejemplo en el que una piedra rueda por una colina para tener una experiencia:

La piedra arranca de alguna parte y se mueve, según las condiciones se lo permitan, hacia algún lugar y estado donde pueda quedar inmóvil, es decir, hacia un fin. Agreguemos, con la imaginación, a estos hechos externos que la piedra mira hacia adelante con el deseo de un resultado final; que se interesa por las cosas que encuentra en su camino, las cuales son condiciones que aceleran o retardan su movimiento en relación a su término; que actúa y siente respecto a ellas según les atribuya la propiedad de impulsarla o detenerla y que, al llegar al final, relaciona éste con todo lo que sucedió antes, como la culminación de un movimiento continuo. Entonces, la piedra tendría una experiencia dotada de cualidad estética. (Ibídem: 46)

De manera que tener *una* experiencia dotada de cualidad estética implica para el individuo estar completamente involucrado en su interacción con el medio. El ambiente impone, primero, una dificultad que debe ser salvada. Asimismo, el trayecto a recorrer para resolver el conflicto presenta particularidades que deben ser organizadas de algún modo si se pretende lograr el objetivo. Con todo, el organismo podrá satisfacer su primera necesidad y en tal sentido, sentirá el placer que provoca la tarea consumada. Ser consciente del problema, reflexionar acerca del modo en que se puede superar y, por último, comprender la resolución del conflicto como la sumatoria y el resultado de los

obstáculos superados, son las condiciones para que una experiencia proporcione goce y, en consecuencia, posea cualidad estética.

Resulta claro que desde esta perspectiva, cualquier tipo de experiencia, incluso la puramente intelectual, puede poseer cualidad estética. *Una* experiencia del pensamiento se diferencia de otras experiencias puesto que opera exclusivamente con signos y símbolos. Sin embargo, también puede constituir una experiencia estética al producir un movimiento organizado en virtud de dar cumplimiento a un problema. Más lejos aún, Dewey entiende que para que una investigación intelectual sea completa y represente un acontecimiento significativo, debe poseer dicha marca estética (Ibídem: 45).

Algo parecido parece suceder con experiencias primordialmente prácticas. Este tipo de actividades también puede llevar consigo tal cualidad estética, en el caso de no efectuarse de manera mecánica. En efecto, cuando una acción se produce automáticamente puede alcanzar el objetivo; pero sería meramente un acto efectivo sin la presencia consciente del individuo en la totalidad del proceso. Por el contrario, una experiencia práctica estará dotada de marca estética cuando se produzca a través de un curso de acción intencional que desemboca en la culminación deseada.

13.2. Emoción y conformación del significado de la experiencia

Este tipo de procesos completos que Dewey describe como constitutivos de *una* experiencia alcanza su unidad a través de la emoción: la cualidad estética que otorga unidad a la experiencia se realiza en términos emocionales. Es decir que la integración de los elementos dispares de *una* experiencia se realiza con la emoción como herramienta unificadora. Ésta, que surge como un primer signo del conflicto, selecciona y organiza todos los materiales relacionados otorgándoles un mismo matiz. Así, estas relaciones, teñidas por la emoción y presentes en cada experiencia completa, pueden ser captadas por la inteligencia como partes de un mismo movimiento. En definitiva, aquello que permita atravesar una experiencia de forma estética será el reconocimiento de las conexiones implicadas que van desde el padecimiento hacia su consumación, a través de un curso de acción intencionalmente seleccionado y ejecutado.

La captación de las relaciones propias de la experiencia completa, de las consecuencias de los actos llevados a cabo voluntariamente, conforman el significado de la experiencia. En este sentido, la experiencia puede transformarse en un acto expresivo, ya sea para un observador externo o para el propio organismo que experimenta, si en este último caso él puede reconocer el significado de lo que hace. En efecto, aquel individuo que en una primera instancia actúa presionado por el conflicto con el ambiente, con la resolución consciente del problema incorpora el significado de la experiencia y, de esta manera, tienen la posibilidad de ejecutar actos expresivos:

Primero, un bebé llora, precisamente al mover su cabeza para seguir la luz; aquí un apremio interno, pero nada que expresar. Cuando el niño madura, aprende que sus actos particulares tienen diferentes consecuencias, por ejemplo, que atrae la atención si llora, y que al sonreír induce una respuesta definida de los que están a su alrededor. Así empieza a darse cuenta del *significado* de lo que hace. Cuando capta el significado de un acto, primeramente ejecutado por pura presión interna, más tarde es capaz de actos de verdadera expresión. (Ibídem: 71)

Con esta idea en torno al concepto de significado, Dewey comienza a sugerir la conexión entre la experiencia y el arte, entendiendo éste como el resultado de un acto expresivo. Cuando el individuo percibe la relación entre el padecimiento, la acción y el resultado, tiene la posibilidad de expresar el significado de esa experiencia. Esto implica que algo puede ser verdaderamente expresado cuando previamente ha sido comprendido, es decir, cuando es la consecuencia de percibir conscientemente las relaciones producidas a lo largo de toda la experiencia. El acto de expresión, así entendido, conllevará algo emocionalmente satisfactorio pues el producto obtenido resulta de un movimiento organizado y voluntario que repara una falta previa. En este sentido, la acción expresiva que proviene de la experiencia consumada permite al individuo completar una emoción estética.

Con todo, una obra de arte será un acto de expresión producido desde una experiencia completa y consciente, siendo ésta su materia prima. Es por ello que el estudio de la obra de arte no debe ocuparse de ésta como objeto aislado, sino como el resultado de *una* experiencia. De manera que el arte ofrece un contenido que conserva, de algún modo, el significado de aquella experiencia que lo originó e hizo posible. El

espectador se encuentra con un material que se ha originado en la experiencia personal del artista. Sin embargo, este acto de expresión podrá referirse también a elementos de otras experiencias. Esto se debe a que el artista y el espectador comparten una misma configuración fenotípica y un ambiente similar. De modo que es esperable que puedan padecer rupturas semejantes con el medio desencadenando procesos de restauración con cualidades afines: –el producto despierta en otras personas nuevas percepciones de los significados del mundo común. [...] La expresión como un acto personal y como un resultado objetivo, están orgánicamente conectadas entre sí”. (Ibídem: 94)

Esto supone que el significado de la obra de arte no se vale de convenciones interpretativas para constituirse. A diferencia de los sistemas lingüísticos tradicionales, la clave interpretativa del significado en la obra de arte se sustentaría en su vínculo directo con la experiencia que lo originó. Al respecto, Dewey entiende que la obra de arte tiene la *cualidad* única de clarificar y concentrar los significados dispersos de otras experiencias (Ibídem: 95). Se diferencia de la ciencia pues ésta enuncia significados y generaliza, mientras que el arte los expresa de modo individual y su contemplación constituye una experiencia en sí. En consecuencia, el significado de una obra de arte no tendría por objeto una descripción correcta de algo sino la constitución de una nueva experiencia.

Ahora bien, la percepción de una obra involucra por parte del espectador cierto material extraído de su propia experiencia para que ésta se torne expresiva. Puesto que el significado del arte no se comprende a través de ningún código preestablecido, el espectador deberá recurrir a disposiciones previamente formadas a causa de sus experiencias anteriores. Es decir que el receptor interpreta la obra de arte gracias a estructura informativa construida desde experiencias previas, las cuales se combinan y funden con las cualidades de la obra de arte. De este modo, el espectador tiene la posibilidad de resolver el problema del sentido del objeto estético a través de un proceso que involucra tanto la obra como su propia experiencia. Finalmente, lo que sucede en la recepción de la obra de arte es una nueva experiencia que soluciona –posiblemente de forma transitoria- la falta de sentido para un objeto nuevo a través de la integración del material de la obra con la experiencia del espectador.

Esta posición que presenta Dewey contiene cierta clave de resolución frente a dos perspectivas que tradicionalmente han tratado el tema de la expresividad y el valor estético. La primera ha situado las causas de este fenómeno puramente en el objeto

mientras que la segunda las adjudica a la mirada del espectador. Sin embargo, ambas concepciones han tenido dificultades para describir y explicar la escena artística pues no consideran al individuo en permanente interacción con el ambiente.

Las teorías que sostienen que la expresividad y valor estéticos de los objetos se explica en función de sus cualidades sensibles inmediatas cometen el error de aislar estas cualidades de aquellos objetos de los que son parte. Es decir, el mundo no presenta al individuo cualidades aisladas sino que éstas aparecen como parte de objetos de la experiencia. De manera que no habría forma de contemplar cualidades separadas sin tener en cuenta el significado que la experiencia en relación a ese objeto configuró. Asimismo, perspectivas de este tipo no pueden explicar porqué un mismo objeto puede ser considerado como una obra de arte en algunos contextos espacio-temporales y no en otros.

Por otro lado, las teorías que comprenden que nada hay de estético en la obra de arte en sí, necesitan negar absolutamente que cualidades como el color en la pintura o el sonido en la música sean estéticas. Esta afirmación, entonces, implica que la expresividad y valor estéticos se constituyen únicamente en la mirada del espectador sin atender al objeto percibido. Esto parece ser difícil de sostener pues implicaría que arbitrariamente cualquier cosa podría ser una obra de arte y que las diferentes cualidades del objeto no incidirían absolutamente en nada en su expresividad y valor.

En consecuencia, la teoría de Dewey permite superar ambas perspectivas mencionadas en una suerte de síntesis donde tanto la expresividad como el valor de la obra de arte se manifiestan como la integración de ambos dominios: el acto expresivo que configura la obra y el material de la experiencia del espectador se articulan en una nueva experiencia. Ésta consiste en el tránsito que el receptor debe realizar en virtud de configurar un significado para la obra de arte en cuestión. El goce estético se produce, entonces, desde la resolución de sentido para un objeto dado, a partir de un movimiento que integra el material de la experiencia personal con las cualidades sensibles de la obra. El resultado de esta nueva experiencia se incorpora como nuevo significado, el cual podrá tener puntos de contacto con la intención presente en el acto expresivo del artista, en tanto comparten un mundo común y poseen características biológicas similares.

14. La función estética.

14.1. La obra de arte como objeto susceptible de experimentación estética

Cuando Duchamp elabora *Porte-bouteilles*, menciona el hecho de haber comprado el secador en un bazar –como una escultura ya hecha”. Duchamp elige el secador de botellas pues estaba interesado en su simetría, circularidad, y el juego de palabras que se producía entre el nombre popular con el que se designaba al objeto, *égouttoir* (escurridor) y su homófono, *égoûtoir* (sin gusto) (Petruschansky, *ob. cit.*: 17). Vale decir, con anterioridad a la consagración de la obra de arte como tal, el artista había considerado al objeto como una escultura, aun cuando el artefacto no fuera originalmente concebido con esa intención y se exhibiera en un bazar como un utilitario más. Había valorado cualidades del objeto que excedían su función práctica sin que éste fuera, hasta ese momento, una obra de arte. Lo había re-interpretado. En suma, lo había experimentado estéticamente. Otra anécdota del mismo artista completa la idea: en ocasión de visitar el Salón de la Locomoción Aérea de 1912, con gran excitación le comenta a su amigo escultor Constantin Brancusi: –La pintura está acabada. ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice? Dime, ¿puedes tu hacer algo así?” (Ibídem: 16).

Estos últimos comentarios reafirman que es necesario un cambio de dirección para pensar el problema de la definición del arte. Duchamp no pretendía con sus *ready-mades* llevar a cabo solamente un acto de provocación y rechazo del arte en general –lo que constituye la interpretación tradicional–, sino que también había valorado estéticamente estos objetos no artísticos. Él selecciona estos artefactos porque observa en ellos cualidades que, desde su perspectiva, podían ser consideradas estéticas. De modo que al extraerlos de su marco habitual y presentarlos como obras de arte, anula sus funciones prácticas y privilegia una función de tipo estética que, aunque subordinada, había sido percibida al experimentar al objeto estéticamente.

El enfoque propuesto por J. Dewey contempla este modo de entender la problemática de la definición del arte y permite derivar ciertas claves conceptuales para comprender su funcionamiento en la actualidad. En principio, la perspectiva de Dewey da cuenta de la participación del artista en la elaboración del artefacto artístico. La

creación implica una circunstancia que vincula la experiencia del artista con la obra. En este sentido, el arte constituye un acto expresivo que se configura como el significado de *una* experiencia completa de la que pudiera haber participado el artista. La obra expresa las relaciones captadas por el artista a lo largo de una experiencia y se puede asociar emocionalmente a la satisfacción que produjo la resolución del conflicto. La experiencia, entonces, es la *f fuente*, la materia prima con la que el artista produce la obra y ésta última conserva, en algún sentido, el material que la hizo posible.

Por otro lado, el análisis de la experiencia estética que propone Dewey también permitiría elucidar en qué consiste la significación de la obra de arte y el placer que se asocia a ello. El fenómeno estético se comprende como la interacción de un individuo con una porción del ambiente que demanda una solución interpretativa. Es decir, el conflicto que requiere ser salvado para configurar una experiencia estética se produce ante la falta de significado para un objeto dado. Tal falta puede ser producida porque el objeto carece de significado, vale decir, de contenido representacional, o porque éste se desconoce, o bien porque su significado habitual no resulta satisfactorio por alguna razón. En este contexto, el individuo puede iniciar un proceso de interpretación o re-interpretación que, según la mecánica descrita anteriormente, deberá ser no regulado. Es decir, el resultado será la consecuencia de la libre interacción de los elementos perceptibles que proporciona el medio con el material informativo del que dispone el intérprete. Esta solución de sentido al conflicto inicial promoverá el placer atribuido a la experiencia estética.

Es importante destacar que esta experiencia, para que efectivamente tenga cualidad estética, debe ser un fenómeno intencionado y consciente. Debe existir un deseo que induzca a la reflexión con vistas a crear una solución de sentido. Esto define una *actitud* estética que coloca el interés en aquellos elementos del objeto que sean libremente seleccionados para la restauración del equilibrio, es decir, para dotar de significado al objeto de conflicto. Esto supone que aquellos elementos formales del objeto, muchas veces no tenidos en cuenta, pueden tener relevancia en la configuración de sentido. Si bien es imposible prever cuáles serán los rasgos del objeto que serán tenidos en cuenta ni con qué elementos informativos del intérprete serán relacionados, la configuración física del objeto tiene total injerencia en la solución interpretativa. Cuales quiera que sean los rasgos que intervengan y el grado con que interactúen entre

sí, proporcionarán las activaciones que serán combinadas con el material de la experiencia del intérprete y, en tal sentido, se vuelven importantes.

Además, la perspectiva de Dewey aborda el posible vínculo entre el artista y el público y da apoyo a algunas nociones antes desarrolladas. Según el autor, el espectador tiene la posibilidad de participar de la experiencia que originó la obra de arte, ya que ésta conserva elementos del material de la experiencia en la que se fundamenta. Si bien la atribución de sentido estará dada por el tipo de experiencia que el espectador tenga con el objeto, éste podría acercarse al significado del acto expresivo que propuso el artista tanto como el material de su propia experiencia se lo permita. En la medida que artista y público posean características biológicas y contextos ambientales similares, es esperable que algún contenido proveniente de sus experiencias particulares sea compartido. En consecuencia, el reconocimiento por parte del espectador del significado del acto expresivo que diera lugar a la obra puede ser pensado como una cuestión de grados. Esto no significa que el intérprete, para experimentar al objeto estéticamente, deba acercarse en algún grado al significado del acto expresivo original. Siempre que el espectador solucione el conflicto de sentido del modo aquí presentado, podrá experimentar al objeto estéticamente, con independencia de la solución abordada.

Lo dicho hasta aquí parece adecuarse perfectamente al desarrollo artístico que suele asociarse a la elaboración tradicional de la obra de arte. Sin embargo, también permite explicar fenómenos complejos del arte contemporáneo como, por ejemplo, los ya referidos al arte conceptual o al *ready-made*. Se ha mostrado cómo la experiencia estética puede tener lugar frente a cualquier tipo de circunstancia, siempre y cuando aquel que participa de la experiencia esté involucrado de manera consciente en el proceso y satisfaga aquella necesidad previa a partir de un movimiento intencional. En consecuencia, la problemática condición de artefactualidad física postulada por Dickie o la necesidad de reconocer la intención del artista o interpretar desde un entorno de teoría artística, ideas presentes en Danto, ya no resultan necesarias.

Por un lado, Dewey describe de modo consistente cómo la actividad intelectual puede producir una experiencia dotada de cualidad estética. En este sentido, la mencionada obra *Thoughts* del artista Robert Barry o cualquier otro ejemplo de arte conceptual que carezca de soporte físico, no se verían impedidas de ser susceptibles de experimentación estética a causa de su falta de materialidad. Pero además, tampoco será necesario, para definir el arte, la apelación a aquella condición en torno a la

intencionalidad del artista: desde la perspectiva de Dewey, algo puede ser una obra de arte independientemente de la intención con la cual fuera producido. Objetos como la vasija griega, la escultura egipcia, las cartas de Kafka y las de Pizarnik, pueden constituir obras de arte independientemente de la intención con la que fueron elaborados.

En el ejemplo de Duchamp y el *ready-made*, un artefacto seleccionado no se convierte en una obra de arte por una pretensión del artista justificada, únicamente, en su conocimiento del “mundo del arte”. Desde este nuevo punto de vista, es posible describir cómo el artista, con anterioridad a la intención de exhibirlo y promoverlo al rango de obra de arte, había experimentado al objeto estéticamente a través de la atribución de un nuevo sentido. Si bien esto no constituye una condición suficiente para que el artefacto se transforme en arte, parece ser el fundamento principal que lo legitima como tal. Es la causa por la cual que el artista pretenderá luego “utilizarlo” como obra arte.

Esto es consistente con la descripción que realiza Duchamp del proceso por el cual seleccionó un artefacto para convertirlo en obra de arte. El secador de botellas, al margen de su función práctica o lo que habitualmente pudiera significar, despertó el interés de Duchamp a partir de ciertos rasgos del objeto que se “manifestaron” como parte del proceso que implica una experiencia estética. La forma del objeto y cierto juego de palabras a partir de su nombre promovieron, en primera instancia en el propio Duchamp, una significación diferente a la convencionalmente establecida. Él vio en el objeto una escultura y no un secador de botellas, aun cuando ésta no era una obra de arte. Configuró un nuevo sentido a través de la articulación del material de su propia experiencia (la de un artista) y las características físicas del objeto en un proceso interpretativo no regulado y original. Todo ello en el contexto de una experiencia estética que fue previa a la constitución de *Porte-bouteilles*. Luego, consideró oportuno señalar y conducir al espectador por cierto movimiento similar, una experiencia que re-signifique el objeto más allá de su marco habitual. Finalmente, este señalamiento se transformó en una obra de arte.

De manera que, en rigor, Duchamp sugirió una nueva experiencia frente a un objeto que no constituía una obra de arte pero que, sin embargo, se mostraba susceptible de experimentación estética. Podría presentarse cierta analogía pensando en un individuo que contempla el cielo e imagina objetos a partir de las formas que describen

las nubes, y llama la atención de otra persona para que experimente el fenómeno de modo similar. En este sentido, el mérito de Duchamp fue, quizás, recordar de qué modo la experiencia estética no es privativa de la obra de arte sino que puede desarrollarse a partir de cualquier circunstancia que implique la interacción de un individuo con el medio ambiente que lo rodea.

En suma, el análisis hasta aquí presentado permite enunciar que algo es arte en tanto pueda ser experimentado estéticamente. *Una* experiencia dotada de cualidad estética se entiende así como condición de posibilidad del arte. Esto no implica que todo aquello que esté involucrado en *una* experiencia estética sea efectivamente una obra artística. Ha quedado de manifiesto que el individuo se encuentra atravesado en su vida cotidiana por toda clase de circunstancias que pueden ser experimentadas estéticamente. Algunas de ellas podrán ser obras de arte, ya sea porque se hicieron con tal fin (como el caso de la obra pensada, ejecutada y exhibida de modo tradicional), o porque simplemente permiten un movimiento completo que proporciona goce y fueron señaladas para experimentarse en esa dirección (como el caso del *ready-made*). En este sentido, un objeto tendrá la posibilidad de funcionar como arte cuando, con independencia de la intención original con la que fuera creado, contribuye al desarrollo de *una* experiencia completa que, por poseer cualidad estética, proporcionará satisfacción en el espectador.

Por supuesto que definir una obra de arte como un objeto susceptible de experimentación estética no constituye una verdadera definición. Es claro que esto, considerado por Dewey como la fuente de la que se nutre el arte, no es una condición suficiente: la hélice que también fuera experimentada estéticamente por Duchamp nunca se convertiría en obra de arte, del mismo modo que la mayoría de objetos que los individuos también tienen la posibilidad de experimentar estéticamente nunca lo serán. Quizás, ni siquiera sea una condición necesaria. Después de todo, no es lógicamente imposible ni tampoco inverosímil que existan obras de arte que nunca hayan sido experimentadas estéticamente, ni siquiera por el artista.

Pero identificar la experiencia estética que puede desencadenar la obra de arte permite, en definitiva, abrir el camino a una investigación que, al menos aquí, se considera de mayor relevancia filosófica que el problema de la definición. Al fin y al cabo, si se deja de lado la cuestión del valor y el funcionamiento estético de la obra de arte y se busca una definición que incluya absolutamente todas las manifestaciones

consideradas arte, no parece haber otra salida más que la contextualista. Arte es todo aquello que hacen los artistas y está en los museos, o es editado por editoriales o sellos discográficos, o se escucha en la radio, o se ve en el cine y la televisión, etc. No importarían las características físicas del objeto ni su funcionamiento simbólico. Quizás las cuestiones relevantes para la consagración de las obras estén relacionadas al objeto como mercancía, el esnobismo, la pertenencia a cierto sector social, u otro tipo de asuntos sociológicos.

Los desarrollos artísticos contemporáneos, producidos como consecuencia de transformarse en una disciplina autónoma, no solo han puesto en crisis el concepto de arte y promovido el problema de su definición. También han permitido identificar el fenómeno genuinamente estético que hay en ellos. Durante siglos, éste había sido solapado por las funciones extra-artísticas a las cuales debió servir. Pero desde el momento en que el arte se liberó de aquellas tareas y dejó de ser una actividad vinculada, principalmente, a la transmisión de información, dejó al descubierto la verdadera función estética. Será tarea del filósofo, entonces, continuar en esta dirección para comprender en qué consiste esta función y qué puede hacer el arte cuando funciona estéticamente. Volviendo a Goodman:

La cuestión ulterior de cómo definir una propiedad estable a partir de una función efímera –de cómo plantear el qué a partir del cuándo– no concierne solo a las artes, sino que es, por el contrario, bastante general, y atañe tanto a cómo definir sillas como a cómo definir objetos de arte. Y es también bastante similar el inmediato desfile de respuestas inadecuadas: que el que un objeto sea o no una obra de arte –o, para el caso, una silla– depende de la intención, o de si funciona como tal a veces, o normalmente, o siempre, o exclusivamente. Y dado que todas estas cuestiones tienden a oscurecer aquellas otras preguntas más específicas y más significativas que conciernen al arte, hemos centrado nuestra atención no tanto en lo que el arte es, cuanto en lo que el arte hace. (Goodman, 1990: 102)

14.2. Los efectos cognitivos de la experiencia estética

El hecho de que durante siglos el arte haya constituido una institución desarrollada para la empresa de transmitir información ha generado que los teóricos de

todos los tiempos reflexionaran en torno a la relación entre arte y conocimiento. Tal cual se ha puesto de manifiesto, desde las primeras teorizaciones en torno a la poesía mimética con Platón y hasta los aportes del cognitivismo estético producidos en los últimos años, las posiciones en contra y a favor de la posibilidad de que el arte sea un genuino vehículo de conocimiento han proliferado sin ninguna clase de acuerdo y, posiblemente, lo seguirán haciendo.

Siguiendo algunas de las nociones hasta aquí presentadas, en tanto el arte se constituya como objeto experimentado estéticamente y, en consecuencia, implique un particular proceso de interpretación, parece claro que deberá tener alguna incidencia de tipo cognitiva en el intérprete. Una estrategia válida para discriminar en qué consiste la función estética y, en consecuencia, determinar cuál es el alcance cognitivo de un símbolo operando estéticamente, podría ser la de comenzar examinando brevemente aquellos sistemas simbólicos en los que hay una clara relación con el conocimiento o, al menos, se suele acordar que hay transmisión de información.

La expresión lingüística primaria, la oralidad, parecería ser el fenómeno del lenguaje básico por el cual los individuos se comunican y transmiten contenidos cognitivos. Luego, existen distintos sistemas de escritura que son comprendidos como medios expresivos que reproducen la lengua hablada y conservan su contenido. Es cierto que, de todos modos, la escritura conlleva una pérdida de capacidad expresiva respecto de la oralidad. Las variantes de entonación, por ejemplo, no se agotan en lo representado por los signos de admiración e interrogación. Tampoco los distintos tipos de pausas frecuentes en la oralidad se corresponden a los acotados signos de puntuación. Sin embargo, y a pesar estas pérdidas, la escritura parece conservar la estructura simbólica de la lengua hablada; y gran parte de la información que pudiera estar contenido en la oralidad puede ser representada adecuadamente por medios escritos.

Dentro de la escritura, también existen distintos mecanismos para representar la lengua hablada. Un mismo idioma, como por ejemplo el japonés, puede presentar diferentes sistemas de escritura. Además, se han desarrollado mecanismos de escritura como el Braille, el cual puede ser percibido a través del tacto. También existen notaciones para sonidos, diferentes notaciones numéricas, simbolismos lógicos, sistemas de símbolos gráficos y una infinidad de artificios simbólicos adoptados por las

distintas disciplinas, tanto científicas como no científicas, que pretenden transmitir cierta información.

Una característica importante de estos distintos sistemas simbólicos es que, en general, todos pueden ser traducibles entre sí. Esto no significa que estas traducciones logren conservar absolutamente toda la información o la totalidad de los elementos expresivos. Tampoco que las distintas traducciones correspondientes a los diferentes sistemas simbólicos logren comunicar con la misma fuerza o posibiliten las mismas tareas. Aún cuando la traducción entre uno y otro sistema sea posible, las características propias del sistema elegido parecieran favorecer algunas funciones y dificultar otras.

Por ejemplo, y como ya mencionara Ernest Nagel, “lo que dice el teorema de Pitágoras puede expresarse oralmente o mediante una escritura gráfica, o con el sistema Braille, en griego, inglés o esperanto” (Nagel, 10: 1972). Pero resulta frecuente pensar que su comprensión se facilita cuando es expresado mediante algún tipo de sistema simbólico gráfico antes que oralmente. De hecho es habitual y a veces más sencillo – incluso existen métodos específicos– construir demostraciones de teoremas a través de representaciones gráficas.

Ahora bien, una de las consecuencias más interesantes que proporciona la perspectiva conexionista es la de facilitar advertir que los sistemas simbólicos en general utilizados para comunicar información no reflejan toda la estructura contenida en los procesos cognitivos que la producen o reconocen. Este producto es representativo, a lo sumo, de una pequeña porción de las conexiones activadas que son necesarias para provocar o reconocer la manifestación física. De modo que no es posible describir una relación de isomorfismo entre esta expresión oral o escrita, cualquiera sea sus características, y las conexiones intervinientes en su generación y reconocimiento. Permanecer en la idea que comprende a las manifestaciones externas como espejo de los procesos cognitivos internos supone un reduccionismo que impide la adecuada descripción del fenómeno lingüístico en su totalidad.

Esta idea se corresponde con cierta intuición que muchas veces ha intentado desacreditar los sistemas simbólicos en general como vehículos de contenido cognitivo o, al menos, equipararlos a los propios del arte. Básicamente, la crítica establece que, en definitiva, cuando las personas se comunican utilizando las mismas señales simbólicas, no se están refiriendo exactamente a lo mismo. Dos individuos que producen y/o

reconocen la palabra “rojo”, generarían distintas representaciones mentales de “rojo”, es decir, no “verían” el mismo color.

En cierto sentido esta intuición parece correcta y supone que cuando dos hablantes competentes interpretan una misma palabra no lo hacen activando exactamente el mismo módulo de nexiones. Es decir, la información distribuida que representa a la señal en cuestión, la combinación de nexiones que compone el módulo representativo de la palabra, será diferente en cada individuo. Pero, entonces ¿cómo es posible la comunicación que, por otro lado, puede verificarse permanentemente? ¿Por qué si alguien le pide al verdulero un kilo de manzanas éste le da, efectivamente, manzanas y no peras o cualquier otra cosa? ¿Cómo se explica que siguiendo instrucciones escritas en un manual para realizar una instalación eléctrica, un individuo sin conocimientos previos logre llevar a cabo la tarea? ¿Cómo hace un científico chino para reproducir un protocolo de investigación que lee en una publicación académica escrita en inglés sobre clonación y arribar a los mismos resultados que se presentan en el artículo?

Evidentemente, si bien la representación mental correspondiente a “manzana” no puede ser la misma en dos individuos diferentes, en la medida que sean hablantes competentes deberán compartir un núcleo mínimo de información que asegure la comunicación. Y es fácil advertir que esto se logra a partir de la existencia de algún tipo de acuerdo para fijar ese núcleo cognitivo. Todos los sistemas simbólicos antes mencionados son capaces de representar la lengua hablada y son traducibles entre sí en la medida que exista algún convenio preestablecido para tal fin.

Es cierto que algunos mecanismos, como la escritura gráfica de las demostraciones matemáticas o ciertos símbolos específicos, pueden utilizar algunas relaciones “naturales” de semejanza aparente con lo que desean representar. También, como se viera previamente, existe la posibilidad de inferir algunas soluciones comunicativas simples sobre la base de experiencias repetidas o con arreglo a información adicional. Pero no cabe duda que la convencionalidad reviste una importancia fundamental para la transmisión de contenidos cognitivos y es absolutamente necesaria para aquellos contenidos complejos que requieren definiciones de mayor rigurosidad. De modo que, si bien puede aceptarse la existencia de todo tipo de sistemas simbólicos para la transmisión de información, estos requieren algún tipo de acuerdo:

Ciertamente, no son solo las palabras de un lenguaje, y solamente ellas, las que pueden representar proposiciones; el lenguaje simplemente es el medio más flexible y más fácil y útil a nuestra disposición. Pero cualquiera que sea el modo de expresión, ya sea el sonido de una campana o el disparo de un rifle o el ondear de una bandera, debe haber un convenio previamente acordado sobre lo que estos signos representan en calidad de proposiciones; de lo contrario, ¿cómo podría reconocerse la proposición expresada? (Hospers, 1980: 206)

Ahora bien, ¿cómo opera este acuerdo en el sistema mental de un individuo? Cuando en un proceso de aprendizaje se incorpora una regla convencional de interpretación, la estructura latente del sistema asegura la asociación de aquellas nexiones que son activadas en un rango de tiempo relativamente corto y crea el módulo representativo del estímulo. Como se podrá recordar, la forma básica de tal proceso involucra la percepción del estímulo a interpretar conjuntamente con el objeto que designa. Ese módulo se irá reforzando y complejizando conforme pueda incorporar nexiones asociadas mediante las sucesivas experiencias del intérprete, las cuales serán representativas de información relacionada. Si bien una característica del módulo es la conectividad entre todas sus nexiones, las conexiones establecidas varían en la fuerza con que envían pulsos de activación a través de ellas. Las conexiones establecidas que más frecuentemente eran utilizadas se fortalecían y su disposición a enviar pulsos de activación crecía. Esto genera un proceso de retroalimentación, robusteciendo un sector del módulo que, en grados variables, coincidirá con el núcleo informativo que todo proceso de comunicación requiere.

La diferencia en la fuerza de conexiones parece un requisito indispensable porque, además, la posibilidad que otorga la conectividad no podría significar que, de hecho, siempre que una nexión se active produzca automáticamente la activación completa de todo el módulo al que pertenece y con el mismo grado de fuerza. La creación de nexiones de nivel superior para integrar información tiene como objetivo la optimización en el manejo de la información. Esta optimización se logra en la medida que el sistema, en procesamientos complejos de la información, trabaje fundamentalmente con las regiones más abstractas de la cognición. De modo que es esperable que el sistema, salvo por alguna necesidad específica, evite el envío de pulsos de activación a niveles inferiores cuando pretende un procesamiento de este tipo. En

este sentido, las nexiones lingüístico-conceptuales cumplen un rol esencial. En la medida que sintetizan la información de las nexiones de nivel inferior, liberan al sistema de la necesidad de “arrastrar” la totalidad del material contenido en la red, agilizando la operación.

Esta diferencia de fuerza con que se establece la conectividad de los módulos a partir de la experiencia y el grado de disponibilidad para la activación que esto conlleva genera, entonces, efectos extraordinarios. Por un lado, asegura núcleos informativos fundamentales para los procesos comunicativos y de reconocimiento en general. Pero además, permite la optimización de energía para el procesamiento complejo de información desligando al sistema de la necesidad de utilizar la totalidad de las nexiones de los módulos participantes. Sin embargo, esto también podría acarrear algunas consecuencias negativas.

¿Qué sucedería si un individuo, luego de fortalecer una estructura a lo largo de toda su vida producto de repetidas experiencias donde siempre fueron percibidas las mismas relaciones, necesita corregir radicalmente esa información? ¿Cómo se incorpora algo que es incompatible con información ya adquirida y fuertemente establecida? ¿De qué manera el sistema, por reflexión interna, puede corregir la estructura, crear nuevas nexiones sin ninguna aparente relación, inhibir conexiones dedicadas? Es claro que el conocimiento en general requiere de estos procesos tanto como de aquellos que posibilitan el almacenamiento organizado de la información. Sin ellos no se producirían ideas completamente novedosas, explicaciones más adecuadas de fenómenos o resolución de problemas, ni tampoco cambios de conducta frente a las mismas situaciones. Sin este tipo de procesos la adaptación y supervivencia en un medio en constante cambio serían imposibles.

Esto evidencia que el sistema debe hacer mucho más que incorporar información y clasificarla para su reproducción y reconocimiento. Esta habilidad debe consistir, desde una perspectiva conexionista, en la posibilidad de crear nuevas estructuras informativas sin arreglo a fenómenos contextuales condicionantes y más allá de las determinaciones que la fuerza de las conexiones establecidas dictamina.

Este tipo de creatividad no regulada capaz de crear nueva estructura operativa está íntimamente vinculada a la experiencia estética. Lo que podría ser llamado actitud estética promueve suspender la determinación que estipulan las conexiones fuertemente establecidas y alienta al sistema a recorrer los senderos más recónditos de la estructura

en búsqueda de alguna nueva relación. Esto no significa que, de hecho, esta conexión entre nexiones sea finalmente instaurada. Solo se transformará en una conexión establecida si la nueva relación proporciona al sistema algún beneficio para la administración de la información contenida, si permite resolver un problema, si lograr asignar un nuevo sentido.

Ahora bien, ¿qué es aquello que incita a crear nueva estructura? ¿Por qué se produce este tipo de *actitud* estética, que parece ir a contramano de los procesos descritos por los cuales se incorpora y administra, se reproduce y reconoce, la información en general? La hipótesis que aquí se quiere presentar supone que la actitud estética y los consecuentes procesos de creatividad no regulada deben ser promovidos por la satisfacción que producen, tanto su desarrollo como por el resultado obtenido. Esta herramienta tiene que haber sido desarrollada a lo largo de la evolución y su conservación se explica por constituir una ventaja extraordinaria para la adaptación al medio. Y así como los mecanismos de reproducción en los que se sustenta la supervivencia de la especie son animados por el placer que producen, la actitud estética parece coincidir en la misma motivación.

En este sentido, la experiencia estética así entendida se constituye en la herramienta que posibilita esa notable flexibilidad cognitiva con la que está dotado el ser humano. Aunque indirectamente, las nuevas y más adecuadas explicaciones de los distintos fenómenos así como las más innovadoras resoluciones de problemas dependen de la experiencia estética. La actitud de tipo estética, entonces, se comprende como aquel fenómeno que conlleva la posibilidad de desarrollar un proceso creativo capaz de derribar las concepciones más fuertemente arraigadas en los sistemas mentales de los individuos y así, promover los más variados y nuevos sentidos de las cosas, condición de posibilidad del progreso en el conocimiento humano.

CONCLUSIÓN

Antes que el ready-made y las teorizaciones al respecto irrumpieran definitivamente en la escena artística contemporánea, Duchamp dejaba registrada una pregunta en una nota de una anticipación extraordinaria: “¿Se pueden hacer obras que no sean de arte?” (Tomkins, 1999: 148). Seguramente, ni siquiera él habría podido imaginar en qué grado tal posibilidad sería concretada exitosamente. Pero de cualquier modo, aunque no hubiera aparecido el genio de Duchamp, la actividad artística ya se había liberado lo suficiente como para aceptar ese tipo de obras. El desarrollo expuesto en la primera parte, ha podido dar cuenta de cómo la paulatina pérdida de funciones asociadas a la disciplina artística eliminó cualquier tipo de límite formal para su producción y fue, en definitiva, aquello que posibilitó responder afirmativamente a la pregunta de Duchamp.

Por el contrario, mientras que el arte fue utilizado como vehículo de información, las herramientas expresivas debían circunscribirse al cumplimiento adecuado de esta tarea. Desde luego que las posibilidades expresivas incidían en el contenido que podía ser vehiculizado y en el modo en que este afectaba al individuo receptor. Las características descritas de las obras en general han mostrado las dificultades para transmitir cierto tipo de conocimiento que se pretendía coherente y adecuación explicativa. En efecto, el modo en que debía estructurarse la obra para facilitar su transmisión y memorización, fundamentado primordialmente en la constante utilización de metáforas visuales, no permitía desarrollar complejas explicaciones causales. La idea de personificar las causas a manos de un único agente animado, resultaba excesivamente simple para describir ciertos fenómenos de mayor complejidad. Asimismo, eran frecuentes las contradicciones internas que se generaban, habitualmente solucionadas por la arbitraria voluntad del agente/causa. Por último, la identificación emotiva que se producía con el contenido de lo representado imposibilitaba el desarrollo de un pensamiento crítico por parte del receptor.

Pero en la medida que las circunstancias contextuales permitieron hallar una alternativa, fundamentalmente concretada en la escritura y la mayor alfabetización de la población, el artista veía ampliado su rango de acción no debiendo ceñir su trabajo a ninguna representación en particular. Es así como a partir de la modernidad, el arte comienza a desvincularse de cualquier tipo de función práctica asociada para desembocar en el fenómeno del arte por el arte. De modo que el concepto de autonomía del arte debe ser entendido respecto al contenido representacional al que se había visto

sometido durante siglos, posiblemente desde su creación. Se abre paso así a la posibilidad de que cualquier clase de objeto con total independencia a su configuración física tenga la posibilidad de transformarse en arte.

Como pudo observarse, esto produjo un déficit de legitimación que la teoría debía salvar. El arte no se sustentaba en ninguna función práctica y, además, ésta había derivado en que la estructura física del artefacto no debiera cumplir con ningún requisito en particular. De modo que era necesario un desarrollo teórico que diera cuenta de la obra de arte a partir producir nueva definición que incluyera los desarrollos artísticos más radicales de la escena contemporánea.

Sin embargo, el desarrollo efectuado en la parte II ha dejado en evidencia que, al menos las tesis más representativas de las perspectivas socio-institucional y funcionalista no lograr dar cuenta adecuadamente del fenómeno. Tesis como la de Dickie, que propone una definición basada en dos condiciones como la artefactualidad y la pertenencia a un marco institucional, no permite reconocer obras de arte que efectivamente lo son e incluye artefactos que difícilmente pudieran ser aceptados como tales. Tal situación no resulta aceptable para una teoría que intenta ser clasificatoria, institucional y pretende dar cuenta de la totalidad de los desarrollos artísticos. Asimismo, su defensa en torno a la evidente circularidad lógica de su definición no puede ser aceptada porque tampoco posibilita una mejor descripción de la disciplina y sus actores.

Por otro lado, el análisis de la perspectiva de Danto, si bien conserva el concepto de “mundo del arte” como elemento fundamental para la definición de algo en tanto arte, produce un aporte interesante al comprender a la interpretación como un elemento necesariamente inherente al hecho artístico. En este sentido, ha provisto una clave conceptual de importancia al describir los procesos de interpretación producidos en el arte como estructuralmente similares a los de la metáfora de invención. El significado que se desprende de la interpretación artística no es susceptible de una única paráfrasis ni depende del contenido representacional de la obra. Sin embargo, la dependencia hacia el entorno del arte y la intención del artista generarían ciertas inconsistencias en la explicación de estos peculiares procesos interpretativos.

Esta parte ha concluido con la presentación de la tesis de Nelson Goodman, la cual supuso un cambio de dirección en la problemática en torno al arte. Dado que

cualquier cosa puede transformarse en arte, Goodman, al igual que Danto, trata de elucidar cuáles son las características referenciales que se producen en el objeto interpretado cuando funciona como arte o, simplemente, cuando opera como símbolo estético. En tal sentido describe ciertos síntomas que *tienden* a darse en lo estético aunque no con necesidad, ni tampoco configuran condiciones suficientes para que algo sea arte. Todo tipo de objeto tiene la posibilidad de operar como símbolo estético, y esta particular operación promueve la incidencia de distintos elementos constitutivos del objeto para la configuración del significado. En este sentido, la idea de Goodman, que se ha compartido en este trabajo, es la de preocuparse más por la función del símbolo estético que por el problema de la definición del arte. Por último, se ha mostrado el interés del autor por los fenómenos que vinculan la interpretación del símbolo estético con la cognición, relación que se ha identificado como de vital relevancia para este tipo de estudios.

Todo este desarrollo ha funcionado a modo de justificación de la tercera parte, donde el objetivo principal ha sido contribuir a una teoría de la interpretación del objeto estético. Luego de analizar las perspectivas filosóficas en torno al significado de la metáfora viva o de invención, desde Paul Ricoeur y Donald Davidson, se ha defendido una posición anticognitivistica respecto a la posibilidad de que este particular tropo, y todo aquel símbolo que reproduzca su estructura de significación, pueda ser vehículo de información. En la medida que el significado metafórico acepta la posibilidad de paráfrasis infinita, no puede asegurar un grado mínimo de estabilidad referencial para su contenido, condición necesaria de todo símbolo capaz de vehicular información.

De cualquier modo, quedó en evidencia que todo tipo de elucubración en torno a la significación de símbolos estéticos requiere de una adecuada descripción y explicación de los procesos interpretativos que se dan en ella. En tal sentido, se analizaron distintos modelos lingüísticos en búsqueda de elementos que permitieran abordar el fenómeno. En relación al modelo del código, se detectó un problema importante que afecta a buena parte de las explicaciones de la tradición semiológica. Basado en el concepto fundamental de sustitución, este modelo comprende que ciertas manifestaciones susceptibles de ser percibidas logran ser interpretadas al dotarlas con significaciones específicas, acordes a un sistema de reglas que justamente las vincule rígidamente con aquello que denotan. Estos sistemas de reglas constituyen

convenciones interpretativas o códigos, los cuales relacionan al signo con el objeto al cual representa. Pero la necesidad de incluir un código en este proceso comunicativo plantea una gran dificultad si se entiende que el símbolo estético se muestra completamente novedoso y polisémico. No parece viable que haya un sistema de correspondencias entre señales y mensajes convencionalmente acordado. En otras palabras, la idea misma de un código que debe ser conocido por el intérprete para que éste atribuya un significado para el símbolo estético es incompatible con los procesos que implican violación de la norma y paráfrasis infinita. Frente a la imposibilidad de describir la significación en la obra de arte como atribución de sentido instantánea a partir de una convención preexistente, la semiótica introduce el concepto de “~~id~~idioleto”. Sin embargo, ha quedado de manifiesto cómo la idea misma de idioleto o “~~ed~~ódigo particular de obra” resulta inconsistente con la hipótesis fundamental de la semiótica que establece un código subyacente y necesario para todo proceso de significación.

El otro modelo de comunicación presentado es el denominado “~~ostensivo~~ostensivo-inferencial”. Uno de los aportes fundamentales de esta teoría es haber mostrado que la comunicación humana no se da obligatoriamente sobre la base de un código: hay actos de ostensión, como ciertos gestos o índices deliberados, que no están inscriptos en código alguno. De este modo, la pragmática permite concebir que el mensaje estético sea un caso más dentro del amplísimo conjunto de fenómenos comunicativos, que pueden darse sin necesidad de código alguno. Todo acto de ostensión (desde un gesto amigable como guiñar un ojo hasta un discurso de dos horas, pasando por la producción de obras de arte o de dibujos en las paredes) puede entenderse como un acto intencional del emisor que promueve actividades inferenciales en el destinatario. En este marco, los “~~efectos~~efectos poéticos” (en la comunicación verbal) son los efectos cognitivos peculiares de un enunciado que alcanza su mayor relevancia por medio de un amplio y vago conjunto de “~~implicaturas~~implicaturas débiles”. Sperber & Wilson también sugieren que toda información reconocida por el destinatario no tiene que haber sido individualmente intencionada por parte del emisor. Según ellos, hay un continuo que va de las implicaturas fuertes (ineludible responsabilidad de la intención del emisor) a implicaturas muy débiles (que dependen de manera primordial *pero no exclusiva* del destinatario). Si bien estas ideas parecieron muy productivas para una posible explicación de la interpretación del mensaje estético, la dependencia hacia el concepto de intención genera inconsistencias

con la idea de efectos poéticos, los cuales, según los autores, no requieren de la identificación de la intención para su significación.

Finalmente, lo que aquí se ha propuesto como alternativa es analizar el objeto estético a partir de una concepción más amplia de la información que “transmite” o “comunica” una obra de arte, derivada de una perspectiva conexionista. Según la teoría de Redes Relacionales de S. Lamb, los seres humanos están comprometidos en dos procesos permanentes: (i) la construcción de su propio sistema cognitivo, a partir de la información recibida y (ii) la construcción de los sistemas cognitivos de los congéneres, a partir de la información enviada. Cuando un individuo percibe o comprende un objeto estético, entonces su sistema cognitivo se modifica, independientemente del algún código de lectura o la intención que pudiera haber existido detrás del símbolo. En este contexto, se desarrolló una aproximación a una teoría de la interpretación de estímulos físicos en general ampliando algunos supuestos básicos de la perspectiva conexionista.

Dado que según esta posición, todo tipo de interpretación se realiza a partir del material contenido en el sistema mental, un inconveniente a resolver era el de la primera interpretación. En relación a ello, y a partir de ciertos elementos provistos por la fisiología moderna, como el de “campo receptivo”, se presentó la tesis en torno a las unidades mínimas elementales. Éstas se constituyen sobre la base de células neuronales especializadas que conectan los sentidos con el sistema nervioso. En este sentido, los estímulos físicos son percibidos y afectan las distintas células especializadas en función de sus rasgos inherentes. Con todo, el material “bruto” que provee el mundo extramental es preclasificados por estas células especializadas, generando las primeras nexiones dedicadas con las que luego el sistema estructura la información de forma distribuida. A partir de esto, se propuso un modelo que representa el modo en que la información es estructurada teniendo en cuenta el tiempo en que se producen las activaciones. Así, en la medida que las nexiones sean activadas en un lapso temporal medianamente breve, generarán el establecimiento de un nodo vinculante capaz de coordinar toda la información.

En consecuencia, una interpretación se define así como el proceso de reclutamiento de un nodo de convergencia capaz de asociar y coordinar 1) las nexiones correspondientes al estímulo que designa con 2) las nexiones que contengan la información del objeto a designar; variando la mecánica según el grado de codificación del estímulo a interpretar. En este contexto, al interpretación estética del objeto se

relación a un proceso de reclutamiento de un nodo de convergencia sin ningún tipo de regulación, interna o externa, donde se combinan todos los elementos disponibles de forma libre.

La cuarta y última parte logra vincular este particular proceso de interpretación con la experiencia estética, y funciona también a modo de conclusión. Desde la propuesta de Dewey se logra finalmente amalgamar todos los elementos considerados a lo largo del trabajo, definiendo la obra de arte como un objeto susceptible de experimentación estética. Si bien esto no configura estrictamente una definición, alienta el estudio del funcionamiento del arte en tanto es producto y motor de la experiencia estética. Por último, se ha pretendido abrir un espacio hacia la investigación de los efectos cognitivos que se generan a partir de la experiencia estética. En tal sentido, se ha podido evidenciar la fundamental necesidad de una actitud estética para el desarrollo del conocimiento humano y sus capacidades cognitivas en general. Concibiendo a la actitud estética como cierta disposición innata alentada por el placer que produce, es considerada aquí la causante de facilitar la flexibilidad cognitiva que permite, en definitiva, todo procesos creativo y de innovación de sentidos, herramienta fundamental en el progreso del conocimiento.

ANEXO

OBJECIONES A LA NEUROESTÉTICA COMO NUEVA “CIENCIA” DEL ARTE

I

Una concepción muy difundida y mayoritariamente aceptada en filosofía sostiene que los problemas filosóficos son de la clase de problemas que no tienen solución. Esto se debe, primordialmente, a que los especialistas no logran acordar cómo identificar o definir el objeto de estudio, el modo de abordarlo, la metodología correcta para su tratamiento, etc. En ocasiones, cuando existe acuerdo y tal empresa se logra, es posible se arribe a soluciones satisfactorias que expliquen adecuadamente un determinado fenómeno, aún cuando tales soluciones nunca puedan ser concluyentes. Pero en tales casos, frecuentes en la historia del conocimiento humano, el problema deja de ser filosófico y pasa a ser abordado por una disciplina científica que, de no existir con anterioridad, asiste formalmente a su fundación. Como señala Austin, esto proceso ha sucedido con cierta regularidad desde hace siglos:

En la historia de las indagaciones humanas la filosofía ocupa el lugar de un sol central originario, seminal y tumultuoso. De tanto en tanto ese sol arroja algún trozo de sí mismo que adquiere el *status* de una ciencia, de un planeta frío y bien regulado, que progresa sin pausa hacia un distante estado final. Esto ocurrió hace ya mucho tiempo cuando nació la matemática, y volvió a ocurrir cuando nació la física; en los últimos cien años hemos sido testigos una vez más del mismo proceso, lento y casi imperceptible, que presidió el nacimiento de la lógica matemática a través de los esfuerzos conjuntos de los matemáticos y de los filósofos. Me pregunto si no es posible que los próximos cien años puedan asistir al nacimiento, merced a los esfuerzos conjuntos de los filósofos, de los gramáticos y de otros muchos estudiosos, de una genuina *ciencia del lenguaje*. Entonces nos liberaremos de otra parte de la filosofía (todavía quedarán muchas) de la única manera en que es posible liberarse de ella: dándole un puntapié hacia arriba. (Austin, 1961: 179)

Liberar a la filosofía de algún tema o área específica requeriría, entonces, determinar con relativa precisión el objeto de estudio y el modo de abordarlo. Luego, esto permitiría su entera formalización, o bien el planteo de hipótesis científicas susceptibles de contrastación empírica. Mientras esto no suceda, probablemente su tratamiento deberá mantenerse en el ámbito de la especulación filosófica.

En las últimas décadas, los estudios en torno al cerebro humano han producido un avance extraordinario adquiriendo un notable prestigio. Este impulso en el desarrollo de la neurología se debe, fundamentalmente, a las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías de visualización de la actividad cerebral (tomografía de emisión de positrones PET-scan e imagen de resonancia magnética funcional fMRI). Esto ha motivado que ciertos problemas específicos tratados habitualmente por otras disciplinas fueran abordados desde la neurología. En este contexto, la neuroestética se presenta como la disciplina capaz de resolver los problemas típicamente filosóficos relacionados con el arte y la experiencia estética desde una perspectiva científica.

Semir Seki, creador del concepto de neuroestética, ha intentado estudiar durante los últimos 15 años las bases biológicas y neurológicas de la experiencia estética, la manera en que el cerebro concibe la belleza y las bases orgánicas y funcionales que contribuyen a crear, procesar y entender la belleza. Asimismo, ha defendido la idea de que esta nueva disciplina podría responder a preguntas fundamentales de la filosofía del arte como ¿qué es el arte? Sin embargo, esto se muestra difícil de aceptar teniendo en cuenta que no existe acuerdo en relación al problema de la definición del arte ni a los efectos que la experiencia estética produce. En este sentido, la neuroestética -disciplina nacida con pretensiones de científicidad- no parece haber logrado superar el ámbito de la especulación.

En este contexto, se intentará evaluar brevemente los tres elementos nucleares en torno a los que se constituye la neuroestética. En tal sentido, el trabajo aquí expuesto abordará los siguientes supuestos: 1) toda actividad humana, en tanto producida por el cerebro humano, depende y obedece a leyes del cerebro y, en consecuencia, debe ser estudiada desde la neurología, 2) la producción y contemplación artística supone la búsqueda de regularidades en el mundo y en este sentido, colabora con la producción del conocimiento de lo perdurable, y 3) la existencia de universales artísticos.

II

En una conferencia del año 2012 dictada en Barcelona, el Profesor Zeki decía:
-El arte es una actividad humana y, en igual medida que todas las actividades humanas, incluidas la moral, las leyes y la religión, depende de las leyes del cerebro, y las

obedece.” (Cfr. Zeki, 2012) Esta idea, expuesta también en su *Declaración sobre la neuroestética* (Cfr. Zeki, 2008) constituye el punto de partida y la justificación última de por qué una ciencia como la neurología debería ocuparse de problemas generalmente abordados por la estética. Como claramente se hace explícito en la afirmación de Zeki, aceptar este punto también justificaría la pertinencia de la neurología en el estudio, no solo ya del arte, sino también de toda aquella actividad producida por el hombre. En este sentido, podríamos incluir también a la ciencia, la cual, entre tantas otras, pertenece sin lugar a duda al grupo de las actividades humanas.

Esto supondría que la física, por ejemplo, en tanto actividad humana, debería ser estudiada desde la neurología. Vale decir, que todos los modelos teóricos producidos para dar cuenta del mundo natural, del universo, del comportamiento de los cuerpos, etc., desde el momento en que son producidos por un cerebro humano, obedecerían y dependerían de sus leyes. ¿Pero cuál debería ser la fuerza de tales leyes (dicho sea de paso, leyes que los neurólogos dicen desconocer), para que un sistema físico que pretende dar cuenta de un fenómeno natural, dependa de ellas y no del fenómeno? Parece claro, al menos para aquellos que adherimos a alguna variante del realismo - concepción filosófica que en general asume la ciencia-, que esta posición desencadena serios inconvenientes.

La construcción de modelos teóricos por parte de la física debe adecuarse al fenómeno que intenta explicar. Una proposición adquiere el *status* de ley científica cuando puede dar cuenta de la totalidad de los casos particulares que se subsumen a ella. Si el cerebro de un físico propone que todos los metales se dilatan con el calor, es el mundo y no el cerebro aquello que determina la aplicabilidad de la ley. Si en algún momento se descubre algún metal que no se dilate con el calor, entonces la teoría debe ser modificada.

La física aristotélica, también la newtoniana, fueron sistemas teóricos creados por la “actividad cerebral” de Aristóteles y Newton respectivamente. Sin embargo, ninguno de los dos puede predecir con exactitud ciertos fenómenos para los que se utiliza la relatividad especial, creada por la “actividad cerebral” de Einstein. Aún cuando todos los modelos hayan sido creados por el hombre, deben poder dar cuenta de los fenómenos que pretenden explicar y son éstos quienes imponen condiciones.

Esto se debe a que la idea misma de justificación en ciencias empíricas supone una metodología capaz de poner a prueba las hipótesis en relación al fenómeno. Vale

decir que una hipótesis, creada por el cerebro humano a partir de la observación, debe ser testeada y su éxito dependerá de su adecuación al fenómeno en cuestión. Se sigue que su dependencia y obediencia son para con el mundo y no para con el cerebro. El problema se agrava si analizamos el caso de la propia neurología. Siguiendo el principio de Seki, en tanto actividad humana, la neurología debe estar gobernada por las leyes del cerebro. Pero tales leyes son, justamente, aquello que la neurología debe determinar. La petición de principio es evidente.

Esto muestra que la inclusión de la neurología en el estudio de todas las actividades humana no puede ser justificada apelando a su dependencia al cerebro. Esto no significa, sin embargo, que la neurología deba ser excluida por completo del estudio de las actividades humanas. Lejos del reduccionismo extremo pretendido por Seki, la neurología podría aportar información al estudio de algunos aspectos de ciertas actividades humanas en tanto el cerebro participa de ellas.

III

Una de las causas por las cuales la neuroestética ha despertado tanto entusiasmo se debe a que ofrece una respuesta al problema que, sin una resolución satisfactoria por parte de la filosofía, suele enunciarse a través de la pregunta ¿qué es el arte? Tal interrogante se ha erguido como uno de los problemas fundamentales de la filosofía del arte y parece un planteo justificado en tanto que su resolución permitiría definir el objeto de estudio de tal rama filosófica. Sin embargo, la compleja escena del arte contemporáneo ha imposibilitado lograr algún acuerdo en torno a esta problemática.

A diferencia del arte producido hasta el siglo XIX, el cual mostraba un fuerte carácter representacional y había sido utilizado frecuentemente para vehicular cierto tipo de información, desde el s. XIX y fundamentalmente en el XX el arte produjo una serie de objetos que difícilmente pudieran ser descriptos a partir de un rasgo común, condición necesaria o función específica. El arte hoy, no tiene la obligación de representar algo en particular, de utilizar ninguna materialidad específica, de cumplir función alguna ni de provocar nada en especial. Presumiblemente, cualquier clase de objeto y todo tipo de actividad tengan la posibilidad de transformarse en una obra de arte. Esto supuso una crisis en aquellas teorías estéticas que intentaban dar cuenta del

arte apelando a algún tipo de esencialismo y devino en numerosas teorías de tipo contextualistas que, lejos de resolver el problema, se limitaron a justificar por qué un determinado fenómeno es considerado arte en un determinado contexto. La neuroestética, sin embargo, conlleva la promesa de responder a este interrogante dando una doble solución. Por un lado, estableciendo para el arte una función general. Por el otro, encontrando en el arte su rasgo esencial.

En relación a su función, Seki desarrolla en *Inner vision, an exploration of art an the brain* (1999) algo que también menciona en su ya citada *Declaración sobre la neuroestética*: define como punto de partida una función general del arte, común a la del cerebro humano, en la que ambos permiten la adquisición de conocimiento. Esto es explicado en ocasión de mencionar cierta capacidad del cerebro visual para eliminar lo particular:

La característica de un sistema eficiente de adquisición de conocimiento, enfrentado al cambio permanente, consiste en su capacidad para abstraer, para enfatizar lo general a expensas de lo particular. La abstracción, de la que es posible argumentar que es una característica de cada una de muchas áreas visuales diferentes del cerebro, libera al cerebro de su esclavitud de lo particular y de las imperfecciones del sistema de memoria. Esta remarcable capacidad se refleja en el arte, ya que todo arte consiste en abstracción. John Constable escribió que "toda la belleza y grandeza del arte consiste...en ser capaz de superar todas sus formas singulares y particularidades de cada clase (al realizar) una idea abstracta...más perfecta que ningún original." Podría haber estado describiendo las funciones del cerebro, ya que la consecuencia del proceso abstractivo es la creación de conceptos e ideales. El arte consiste en la traducción al lienzo de todos estos ideales formados en el cerebro. (Zeki, 2005: 59)

Esta definición de Seki en torno a la función general del arte, lejos de consistir en una hipótesis susceptible de contrastación empírica, consiste en un argumento completamente especulativo. Es decir que aquí la neurología sirve de poco y, solamente, podría dar algún apoyo al enunciado que refiere a cierta característica del cerebro visual. Sin ofrecer fundamento de ningún tipo, establece que la capacidad de abstracción propia del cerebro se refleja en el arte, postulando así una relación de analogía entre arte y cerebro. El movimiento es claro: ya que el arte es un reflejo de la función general del cerebro en tanto contribuye a la capacidad de abstracción y la creación de conceptos,

estudiando el cerebro determinaremos qué es el arte. Pero, ¿cuál es la razón para adjudicar al arte este tipo de función cognoscitiva?

Seguramente por ser un problema netamente especulativo, la filosofía ha discutido largamente esta relación entre arte y conocimiento. De modo muy general, podrían señalarse dos tradiciones enfrentadas que niegan o afirman la posibilidad de que el arte sirva a la adquisición de conocimiento. No es el objetivo aquí volver a evaluar algunas de estas tradiciones filosóficas respecto a la relación entre arte y conocimiento. Pero claramente, un rápido relevamiento de las fuentes que se ocupan de este problema permite advertir que el debate en torno a una función general del arte asociada al conocimiento permanece vigente. El postulado de Seki, además de no ser susceptible de contrastación empírica, es en algún sentido una simplificación extrema de algunas ideas propias del cognitivismo estético sobre las que no hay en absoluto acuerdo. Pero a diferencia de esta tradición, en donde se argumenta profusamente y se discute con la posición contraria, la afirmación de Seki se presenta como punto de partida casi indiscutible fundando un argumento que exhibe una débil relación de analogía entre arte y cerebro.

Esto mostraría que, al menos para el debate en torno a la función del arte y su relación con el conocimiento, la neuroestética de Zeki no ha producido ningún aporte significativo. Asimismo, sus apreciaciones, no solo conforman enunciados no susceptibles de contrastación empírica, sino también manifiestan desconocer el debate que las distintas tradiciones filosóficas sostienen desde Platón hasta nuestros días. En definitiva, el argumento propuesto por Seki, además de inconsistente, es netamente especulativo y no se apoya en ningún conocimiento ofrecido por la neurología ni en procedimientos científicos propios de esta disciplina. El mismo Zeki parece reconocerlo: “[...] éstos son temas que apenas han sido abordados por la neurología y que, por lo tanto, en la actualidad no son susceptibles de una descripción científica, la cual puede realizarse sólo de manera muy incompleta y enteramente especulativa.” (Zeki, 2005)

Como ya se adelantara en el punto anterior, la neuroestética también pretende solucionar el problema de la definición del arte apelando a la identificación de cierto rasgo esencial. En este sentido, la disciplina supone para el arte cierta belleza objetiva capaz de producir placer en todo aquel que la contempla. Los grandes maestros del arte, según Zeki, han descubierto el modo en que sus composiciones pueden despertar universalmente placer estético: “[...] el valor inestimable de las variables experiencias subjetivas no deberían distraernos del hecho de que, al ejecutar su trabajo, Miguel Ángel comprendió instintivamente la organización visual y emocional común del cerebro” (Zeki, 2008). El planteo por Zeki esbozado supone, entonces, que existiría cierta organización visual y emocional común a todos los individuos de manera tal que, aun con las posibles variantes subjetivas, sería posible aislar un juicio estético de tipo universal como respuesta ante un determinado estímulo. En consecuencia, el arte podría ser definido a partir de la existencia de universales artísticos.

A diferencia de la hipótesis en torno a la función del arte, la neuroestética ha intentado mostrar la existencia de tales universales apelando a ciertos aportes de la neurología. En este contexto, Celia Andreu -discípula de Semir Zeki- presenta una serie de investigaciones donde se demostraría la existencia de una belleza de tipo objetiva. Ella entiende que la percepción y construcción de la belleza en torno a la obra de arte se funda en universales artísticos capaces de activar cierta área especializada del cerebro y que la neuroestética es capaz de dar cuenta de ello desde un punto de vista científico. (Andreu, 2009: 2)

Andreu encuentra apoyo a la hipótesis en torno a los universales artísticos en dos estudios neurocientíficos realizados con técnicas de neuroimagen. El primero consistía en exhibir, a un determinado número de participantes, obras de arte consideradas previamente por ellos como bellas, feas o nulas. Se encontró que existen áreas especializadas en el juicio estético, donde belleza y fealdad activan una misma zona del cerebro con diferencia de intensidad. A partir de estas mínimas observaciones, Andreu concluye lo siguiente: —De ello podemos afirmar que la belleza y la fealdad están mucho más próximas en nuestra percepción objetiva (cerebral) que en nuestra percepción subjetiva (cultural)”. (Ibídem: 7)

El segundo estudio citado por Andreu pretende justamente determinar si la experiencia estética es enteramente subjetiva. Se mostraba a los participantes imágenes de obras de arte clásicas que representan la figura humana, algunas idénticas al original

y otras con las proporciones modificadas. Se pedía a los participantes que observen las reproducciones, juzguen belleza y juzguen proporción. Los resultados revelaron que las imágenes idénticas a los originales mostraban siempre activaciones en la ínsula derecha (además de otras áreas del cerebro) a diferencia de lo ocurrido con las reproducciones distorsionadas. Asimismo, cuando los participantes juzgaban las obras como bellas, se activaba la parte derecha de la amígdala. En función de esto, ya que la teoría comprende que la amígdala se encarga de las experiencias emocionales del cerebro, es allí donde entienden se juzga la belleza subjetiva. Por otro lado, la constante activación de la ínsula ante las obras canónicas y no ante las modificadas, mostraría que allí se procesa la percepción objetiva de belleza. Celia Andreu concluye:

Por un lado está nuestro juicio subjetivo de aquello que nos parece bello y que por tanto activa nuestra parte cerebral relativa a la experiencia emocional. Por otro lado, sin embargo, existe una activación cerebral objetiva ante elementos artísticos que obedecen a una descubierta proporción de la belleza creadora. De manera que, aunque la subjetividad y la decisión personal no son eliminadas del proceso de percepción de la belleza, no es posible mantener que la belleza no tiene un sustrato biológico. (Ibidem: 8)

Pero, ¿cómo es posible derivar a partir de estos estudios la existencia de una belleza objetiva y, por tanto, de universales estéticos? El hecho de que ante determinados estímulos juzgados con anterioridad como bellos se active una misma área del cerebro no dice nada en torno a cómo se configuró esa categoría de belleza. Cabe la posibilidad de que el cerebro configuró un determinado estándar de belleza únicamente a partir de estímulos externos y, desde esta categoría, juzgue estéticamente. Tal situación no es incompatible con la especialización de áreas cerebrales. Asimismo, que la zona de activación difiera entre proporciones canónicas y proporciones distorsionadas tampoco indica que unas refieran a la belleza objetiva y otras a la belleza subjetiva. Perfectamente podría tratarse de lo habitualmente considerado bello por la tradición y lo rara vez identificado como bello.

No es posible determinar a partir de estas investigaciones científicas la existencia de universales estéticos. En realidad, parecería difícil que un procedimiento científico, en tanto requiere de justificación empírica, pudiera dar cuenta de un enunciado de tipo existencial puro. Al menos si acepta la posición de Karl Popper (*Cfr.*

Popper: 239-247), una hipótesis de este tipo (existe la belleza objetiva o existen universales artísticos) es imposible de poner a prueba científicamente ya que su aplicación universal no permite ningún método de contrastación empírica. Una posibilidad sería determinar cuáles son esos universales artísticos, intento llevado a cabo por el neurólogo Ramachandrán. En base a sus estudios del funcionamiento del cerebro, enunció las diez leyes universales del arte: hipérbole, agrupación, contraste, aislamiento, resolución del problema de percepción, simetría, aversión a las coincidencias/punto de vista genérico, repetición, ritmo y orden, equilibrio y metáfora (citado en Andreu, *ob. cit.*: 5).

Esto sí podría ponerse a prueba a través de la simple observación de diferentes obras artísticas producidas a lo largo de la historia del arte y definiendo con precisión cada una de las leyes. En este sentido, creo que sería posible encontrar con facilidad un contraejemplo a todas las leyes propuestas por Ramachandrán³¹.

V

Resulta entendible que la neuroestética, en tanto propone un tratamiento científico de temas típicamente filosóficos, haya despertado tanto entusiasmo en los últimos años. En algún sentido, su pretensión de científicidad haría posible imaginar un progreso similar al de las ciencias consolidadas, algo que difícilmente se observa en el terreno filosófico. Sin embargo, el aporte de la neurología no parece ser suficiente para liberar a la estética del ámbito de la filosofía.

Las definiciones del arte que la neuroestética provee resultan insatisfactorias. En primer lugar, si bien definir al arte a partir de identificar su función general conformaría un gran aporte, la propuesta de Seki no resulta convincente y, en última instancia, es netamente especulativa. Esto no debería resultar extraño ya que es en el terreno filosófico donde debe ser discutido, aún cuando puedan ser tenidos en cuenta aportes de otras disciplinas. Por otro lado, la hipótesis planteada en relación a la existencia de universales artísticos o belleza objetiva no puede ser testeada empíricamente.

³¹ Quizás la ley más difícil de poner a prueba sea la referida a la metáfora. En algún sentido, y como lo expresara Arthur Danto, la metáfora constituye el alma de toda obra de arte (Danto, 2004: 248). Sin embargo, como se ha podido mostrar esto no constituye una condición suficiente.

Nuevamente, una hipótesis de este tipo requiere ser argumentada desde la especulación filosófica. En este contexto y apelando a la historia del arte, la enorme variedad y complejidad de obras producidas a lo largo del tiempo obstaculizan la defensa de universales artísticos.

Finalmente, sería conveniente, antes de intentar ir exclusivamente desde los estudios del cerebro hacia el esclarecimiento del arte, incluir la dirección opuesta. Es decir, a partir de la producción artística derivar ciertas hipótesis de cómo debería ser el funcionamiento del cerebro. En este sentido, el arte podría ser considerado como una evidencia de ciertos procesos cerebrales en torno a la producción y contemplación estética y, en consecuencia, aportar al esclarecimiento del funcionamiento cerebral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA. *Teoría de la literatura*. Madrid: ed. Gredos, 1982.
- ANDREU C. “Neuroestética: cómo el cerebro humano construye la belleza.” en: Comunicaciones del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica: *Los límites de la belleza*. Recuperado en: http://www.neuro-com.es/NeuroscienceCommunication/Papers_files/celia%20andreu%20Neuroeste%CC%81tica.pdf, 2009.
- ARENDT H. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Buenos Aires: Paidós, 2003.
- ARISTÓTELES. *Política*. Trad. de Santa Cruz & Crespo. Bs. As.: Losada, 2007.
——— *Poética*. Trad. de Weiss L. Buenos Aires: GZ Editores, 2005.
——— *Retórica*, Trad. de Quintin Racionero, Madrid: Gredos, 1999.
——— *Metafísica*, Trad. de Calvo Martínez, Madrid: Gredos, 1994.
- AUSTIN J. L. *Philosophical Papers*, editado por G. J. Warnock y J. O. Urmson, Oxford, Clarendon Press, pp. 179-80, 1961.
- BAUMGARTEN A. T. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.
- BEARDSLEY MONROE. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett, 1981.
- BENJAMIN W. *El concepto de crítica en el Romanticismo Alemán*, Barcelona: Ed. Península, 2000.
- BLACK M. *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos, 1966.
- BORGES J. L. *Ficciones*. Buenos Aires: emecé editores, 2005.
- BRISSON L. *Platón, las palabras y los mitos*, Madrid: Abada, 2005.
- BURGER, PETER. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: ed. Península, 2000.
- COMESAÑA M. *Razón, verdad y experiencia*. Mar del Plata: UNMdP, 1999.

DANTO C. A. *La transfiguración del lugar común*, Buenos Aires: Paidós, 2004.

————— *Después del fin del Arte*, Buenos Aires: Paidós, 2003.

————— “The Artworld” en: *The Journal of Philosophy*, 61, 571-584, 1964.

- DAVIDSON, DONALD. *De la verdad y de la interpretación*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- DEWEY JHON. *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós, 2008.
- DICKIE G. *El círculo del arte: una teoría del arte*, Buenos Aires: Paidós, 2005.
————— “The New Institutional theory of Art” en: Lamarque P. y Stein Haugom Olsen (eds.) *Aesthetics and the Philosophy of art - The analytic tradition. An antology*, U.K.: Blackwell Publishing, 2004.
————— *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- ECO U. *Historia de la belleza*. Barcelona: ed. Lumen, 2004.
————— *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen, 1999.
————— *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: ed. Lumen, 1997.
————— *Semiótica y semiología del lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1990.
————— *Obra Abierta*, Barcelona, Ariel: 1985.
- ELGIN CATHERIN Z. *-With Reference to Reference*, U.S.A.: Hackett Publishing Co, Inc., 1983.
- FILON DE ALEJANDRÍA, *Obras Completas*, Trad. de José María Triviño, Buenos Aires: UNLP, 1976.
- GAUT B. “Art and Knowledge”, en: Levinson, J. (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2003.
- GIL J. M. “Neurología y lingüística: la ‘teoría de redes relacionales’ como una Alternativa ante Chomsky”, *Revista de Investigación Lingüística*, pp. 341-372, 2009.

- GILSON Étienne, *El espíritu de la filosofía medieval*. Buenos Aires: EMECÉ ed. 1952.
- GOLDEN, L. "Catharsis". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 93, pp. 51-60, 1962
 ——— "Mimesis and Katharsis". *Classical Philology*, Vol. 64, No. 3, pp. 145-153, 1969.
 ——— "The Clarification Theory of Katharsis". *Hermes*, Vol. 104, No. 4, pp. 437-452, 1976.
- GOODMAN N. *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Gráficas Rogar, 1990.
 ——— *De la mente y otras materias*, Madrid: Gráficas Rogar, 1995.
 ——— *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*, Barcelona: Seix Barral, 1976.
- GRAHAM G. *Philosophy of The Arts. An Introduction to Aesthetics*. Londres: Routledge, 2000.
- GRICE H. P.. Logic and conversation (In: Levitin, D. J. (Ed.), *Foundations of cognitive psychology: Core readings* Cambridge: MIT Press, pp. 719-732, 1967.
- HABERMAS JÜRGEN. *El discurso filosófico de la Modernidad*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- HAVELOCK E. *Prefacio a Platón*. Madrid: Gráficas Rógar, 1994.
- HEGEL G. W. F. *Lecciones de estética*, tomos I y II, Barcelona: Ed. Península, 1989.
- HESSE, M. & ARBIB, M. *La construcción de la realidad*, Buenos Aires: Almagesto, 1998.
- HOSPERS J. *Significado y verdad en el Arte*, Valencia: Fernando Torres editor, 1980.
- HUIZINGA J. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Revista de Occidente. 1965
- JAEGER W. *Paideia: Los ideales de la cultura Griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- KANT I. *Crítica del Juicio*, Buenos Aires: Losada, 2005.
- KIERAN M. *Revealing Art*. London: Routledge, 2004.

- KIERAN, M. & LOPES, D. M. (eds.). *Knowing Art. Essays in Aesthetics and Epistemology*. Dordrecht: Springer, 2006.
- KOSUTH J. –Arte after Philosophy” en *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.
- LAMARQUE P. –Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries”, en: Kieran M. (ed.). *Contemporary debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: lackwell, 2006.
- LAMARQUE P. & OLSEN S. T. *Truth, Fiction, and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- LAMB S. *Senderos del cerebro. La base neurocognitiva del lenguaje*, Trad. de Gil, José M. y Garcia A., Mar del Plata: Eudem, 2011.
- –Language and Brain: When experiments are unfeasible, you have to think harder”, *Linguistics and the Human Sciences*, 1, pp. 151-178, 2005.
- *Language and Reality*, London and New York: Continuum. Edited by J. Webster, 2004.
- LEAR J. –Katharsis”. *Phronesis*, Vol. 33, No. 3, pp. 297-326, 1988
- LEDESMA, J. P. –La exégesis bíblico patristica de San Ildefonso de Toledo en su –*De itinere deserti*”, en *Alpha Omega*, VIII, n. 3, pp. 389-422, 2005.
- LIESSMANN K. P. *Filosofía del arte moderno*, Barcelona: Herder, 2006.
- LOPES, D. McIVER. *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- LÓPEZ ANAYA J. *Estética de la incertidumbre*, Buenos Aires: Fundación F. Klemm, 1999.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN. *El signo: las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- MARGOLIS JOSEPH. –The ontological Peculiarity of Works of Art” en: Lamarque P. y Stein Haugom Olsen (eds.) *Aesthetics and the Philosophy of Art - The analytic tradition. An antology*, U.K.: Blackwell Publishing, 2004.
- MOLNAR, FRANCOIS, –A Science of Vision for Visual Art”, en: *Leonardo*, The MIT Press, Vol. 30, No. 3, pp. 225-232, 1997.

- MUKAROVSKY J. *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Talleres Gráficos Ibero-Americanos, 1977.
- NAGEL, ERNEST. *Simbolismo y ciencia*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1972.
- OLIVERAS E. “Hermetismo y ambigüedad en el arte contemporáneo” en: *Revista de Cine*, nº 0, Buenos Aires, 2001.
 ———— “Objetos ambiguos en el arte argentino de los 90” en: *Art Nexos*, N° 36, Bogotá, 2000.
- ORTEGA Y GASSET J. *La deshumanización del Arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- PANOFSKY ERWIN. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid: La Piqueta, 1986.
 ———— *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1987.
- PEIRCE CHARLES S. *-Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds). Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- PÉREZ CARREÑO F. “«Institución-arte» e intencionalidad artística” en: *Enrahonar* 32/33, 2001, pp. 151-167.
 ———— “Nelson Goodman” en Bozal Valeriano (ed.), *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Vol. II, Madrid: Visor Dis. S.A., 2002.
- PETRUSCHANSKY H. y otros. *Marcel Duchamp: Una obra de arte que no es una obra de “Arte”*, Buenos Aires: Fundación Proa, 2008.
- PLATÓN. “República” en: *Diálogos IV*. Madrid: Gredos, 1988.
 ———— “Protágoras” en: *Diálogos I*, trad. de Calonge Ruiz, Lledó Íñigo & García Gual, Gredos, Madrid, 1985
 ———— “Sofista” y “Político” en: *Diálogos V*. Madrid: Gredos, 1988.
 ———— “Fedón” en: *Diálogos III*, trad. de García Gual, Martínez Hernández & Lledó Íñigo, Gredos, Madrid, 1988

- “Timeo” en: *Diálogos VI*, trad. de Duran & Lisi, Gredos, Madrid, 1992
- *Las leyes*, México: Porrúa, 1991.
- POPPER K. *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Paidós, 1972.
 - REALE G. *PLATÓN. En búsqueda de la sabiduría secreta*. Barcelona: Herder, 2002.
 - RICOEUR P. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2003.
 ————— *La metáfora viva*, Madrid, Madrid: Trotta, 2001.
 ————— “La imaginación en el discurso y la acción”, en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México: Fondo de cultura económica, 2001.
 ————— *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI, 1995.
 - SAN AGUSTÍN. *Obras Apologéticas* en: *Obras Completas*, Tomo IV. Madrid: Ed. Católica, 1951-1959.
 - SANTO TOMÁS. *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

 - SPERBER D. & WILSON D. *-La Relevancia Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid: Gráficas Rogar, 1994.
 ————— “Remarks on Relevance Theory and the Social Sciences” en: *Multilingua 16* (1997), pp. 145–151
 - STOLNITZ J. “On the Cognitive Triviality of Art” en: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 32, 191–200, 1992.
 - TOMKINS C. *Duchamp*, Barcelona: Anagrama, 1999.
 - VILAR G. *Las razones del arte*, Madrid: Machado Libros, 2005.
 - WEITZ M. “The Role of Theory in Aesthetics”, en: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, pp. 27-35, 1965.
 - ZEKI S. *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2005

————— *Declaración sobre la neuroestética*. Recuperado en: <http://www.revolucionnaturalista.com/2008/12/neuroesttica-de-lo-material-en-el-arte.html>

————— *Neuroestética*. Charla dentro del ciclo “El cerebro invade la ciudad”. Barcelona. 2012. Recuperado en: www.bcn.cat/neurociencia

- ————— *Inner vision, an exploration of art an the brain*. New York: Oxford University Press. Fragmento traducido por Ortega & Salceda. Recuperado en: <http://www.elementos.buap.mx/num40/pdf/9.pdf>, 1999.
- ZHAOPING LI, “Different Retinal Ganglion Cells have different functional Goals” en: *International Journal of Neural Systems*, vol 3, n° 3, 1992, pp. 237-248
- ZIFF P. “The Task of Defining a Work of Art” en: *Philosophical Review*, 62, pp. 58-78, 1953.