

# Inutilidad del Arte

## ¿Qué es el Arte?

AUGUSTO PESCADOR SARGET

### I

#### *EL ARTE Y LO ARTIFICIAL*

Las dificultades que plantea la pregunta por el qué de la belleza, así como la complejidad y variedad de las artes, han dado lugar a que sea la estética uno de los campos de la filosofía en donde existe mayor diversidad de doctrinas y mayor oposición entre éstas.

Platón consideró que el arte era un engaño y, por inmoral, lo desterró de su República ideal. Aristóteles sostuvo la tesis, que se ha defendido durante mucho tiempo, que el arte es una imitación (*mimesis*) de la naturaleza y creyó, al contrario que Platón, que en él encontramos una función moralizadora. En la época moderna encontramos una enorme cantidad de teorías para explicar la belleza. Voltaire consideraba lo bello como relativo y lo fundaba en la atracción sexual, por eso dice: "Preguntad a un sapo lo que es la belleza, el ideal de lo bello: os contestará que es la hembra de su especie, con dos ojos gruesos y redondos que resaltan de su pequeña cabeza, con boca ancha y aplastada, con vientre amarillento y espalda oscura. Preguntad a un negro de Guinea; para él la belleza consiste en la piel negra y aceitosa,

en los ojos hundidos y la nariz chata". Schopenhauer llevó a cabo profundas meditaciones metafísicas sobre la contemplación estética y el arte llega a ser, para él, el medio de liberarse del dolor y de la congoja de la voluntad; por el arte salvamos las barreras de lo individual al captar en lo bello las ideas externas. En nuestros días siguen exponiéndose doctrinas empiristas, materialistas, idealistas, axiológicas y existencialistas acerca del qué de lo bello y el arte, así como también se encuentran minuciosos análisis psicológicos sobre la creación y la contemplación estética,

Esta dispersidad de doctrinas se debe a que todos sentimos la belleza, pero al intentar buscar el fundamento de este sentimiento se suele caer en teorías metafísicas que no parten de ningún fenómeno descriptible y que, por eso, conducen a doctrinas contradictorias, ya que al no tener su punto de partida en fenómenos descriptibles, la dirección del enfoque puede variar mucho.

No soy enemigo de la metafísica sino que, por el contrario, considero que las preguntas fundamentales de la filosofía tienen siempre un carácter metafísico, pero es muy diferente lo que es fundamental como pregunta de lo primario en el camino de la investigación. Hay preguntas fundamentales que, por ser fundamentales, son las primeras que se plantea el hombre, son los primeros interrogantes que excitan nuestra curiosidad y, por eso, se las toma como primarias, sin advertir que son últimas y que requieren, metódicamente, tener contestadas adecuadamente otras y que sin resolver lo que es previo en el orden del conocimiento sólo haremos edificios conceptuales sin cimientos y, como tales, fáciles de derrumbarse por carecer de apoyo.

Creo que la profusión de las doctrinas estéticas, así como la falta de firmeza de la mayoría de ellas, se debe a no haber empezado las cosas por el principio, a no haber tomado como punto de partida un hecho presente ante nosotros, comenzando por la descripción de ese hecho. Es necesario un principio de qué partir y éste tiene que ser algo manifiesto y descriptible para que, apoyándonos en la descripción, podamos realizar los avances hacia lo no dado. Se olvida con excesiva frecuencia lo que debe ser una norma suprema de toda acción encaminada a conseguir o realizar algo, incluyendo la actividad teórica: las cosas deben empezarse por el principio. Cuando la acción está orien-

tada hacia la búsqueda de algo, como sucede en toda investigación, sea ésta científica o filosófica, es necesario empezar por buscar una vía de acceso adecuada para encaminarnos hacia la solución del problema de que se trata, pues en filosofía nos puede pasar igual que en alpinismo, esto es, que si el camino que tomamos no es accesible no alcanzaremos nunca la cima y estaremos en peligro de perdernos con graves consecuencias. O si alcanzamos nuestro objetivo será por casualidad y en filosofía, tanto como en alpinismo, es peligroso confiar en el azar.

La estética ha considerado que el objetivo fundamental de su investigación es contestar la pregunta ¿qué es lo bello? y ha tomado esa pregunta como primera. No puedo dudar que lo bello es algo presente, algo que el hombre percibe en el mundo real, aun cuando esta percepción no sea sensible y los sentidos sólo sirven de intermediarios para la aprehensión de la belleza. Pero lo que hace que un objeto sea bello no es señalable ni mucho menos descriptible. De ahí que, como dice Hartmann, la belleza tenga una evidente irracionalidad y la pregunta por su esencia sea de una gran profundidad metafísica.

Una prueba de la imposibilidad de ganar lo bello, en primera instancia, es el hecho de que muchos pensadores caracterizan lo bello de modo negativo, diciendo lo que no es la belleza; pero cuando, para indicarnos lo que es algo o alguien, se tiene que decir lo que ese algo o alguien no es, es, precisamente, porque se ignora lo que es. La definición no puede ser negativa, al menos cuando no se trata de definir una privación.

Las discrepancias de las teorías estéticas no sólo giran en torno a la esencia de lo bello, sino hasta sobre cuáles son los objetos bellos. Hay quien piensa que existe lo bello tanto en la naturaleza como en el arte y quienes la adscriben únicamente al objeto artístico.

Para llegar a descubrir el qué de la belleza y del arte no es posible partir de la belleza, cuyo modo de ser se nos oculta por no presentársenos como fenómeno descriptible. Es por eso por lo que las doctrinas estéticas, al tratar de averiguar qué es lo bello, sin buscar previamente una vía de acceso, han tenido que caer en teorías metafísicas que no se apoyaban en ningún fenómeno real.

No puedo dejar de considerar que en este mundo hay objetos que tienen entre sus notas la de ser bellos, pero no creo que

se deba partir de qué sea la belleza, y qué es lo que en el arte y la naturaleza es bello, sino que debemos iniciar nuestra investigación por lo que se nos presenta como fenómeno descripible, que no es la belleza sino el objeto bello. Pero existen muchos objetos bellos que divergen entre sí y que se nos presentan de diferente modo. En especial se distingue entre lo bello natural y lo bello en el arte. ¿A cuál de estas dos clases de objetos nos dirigiremos: a la naturaleza o al arte? Resulta evidente que el objeto natural, en cuanto tal, nada tiene que ver con la estética ni con la filosofía del arte y sólo en tanto le adscribimos la cualidad de bello puede ser considerado como objeto estético. Por tanto, tendríamos que empezar por saber lo que es la belleza para poder diferenciar lo que él es como ente natural de lo que en él es bello, con lo que incurriremos en la misma falla que queremos evitar, ya que la belleza no es señalable ni descriptible y no puede servirnos de punto de partida para arribar a la solución de un problema filosófico.

Debemos iniciar nuestra búsqueda por el arte o, más claramente, por el objeto artístico. Cuando no hay más que dos vías para alcanzar algún objetivo y una de ellas se nos presenta como inadecuada, debemos tomar la otra. Si no podemos partir de lo bello natural, debemos partir del arte. El tomar el arte como punto de partida no deja de ofrecer dificultades, ya que ni toda obra de arte es bella ni todo lo bello es obra de arte y necesitaremos, después, diferenciar el arte bello del que no lo es y preguntarnos qué es lo que hace que una obra de arte sea bella. Pero, de todos modos, no hay discrepancia en que, por lo menos, alguna obra de arte es bella, como la que existe con relación a la llamada belleza natural. Además, la pregunta por el modo de ser del arte es un problema filosófico, que puede ser tratado con independencia de lo que sea la belleza y, si se aclara algo más la cuestión que se refiere al qué del arte, ya se habrá avanzado algo y, quizás, desde el arte sea posible encontrar una vía de acceso para aclarar la esencia de lo bello.

Considero que se debe empezar por hacer una descripción del arte o, mejor aun, de las artes, para tratar de conocer su modo de ser, así como las relaciones y correspondencias que hay entre ellas. Es decir, debemos iniciar nuestra tarea por una descripción fenomenológica de las artes, sin unir esto a la pregunta por el qué de la belleza.

Creo conveniente aclarar que la palabra fenomenología no la tomo aquí en el estricto sentido husserliano, pues la considero como una descripción de los fenómenos, pero sin reducir éstos a la conciencia pura; esto quiere decir que no se debe poner nada entre paréntesis y que se ha de tomar como real, al menos en primera instancia, lo que se nos presente como real y como irreal lo que se nos presente como irreal.

Nuestro punto de partida va a ser anterior al arte, va a ser el mundo real y las cosas de este mundo, para de ahí llegar a los objetos artísticos que hay en él.

En el mundo real, en que vive el hombre, encontramos, en primer lugar, cosas naturales, que son aquellas que son lo que son y cómo son sin la intervención del hombre; hay montañas, ríos, piedras, plantas y animales que existen sin que el hombre haya tenido nada que ver en su formación y que existirían aun cuando no hubiera hombres en el mundo. Pero hay también cosas que no serían lo que son ni como son sin la intervención del hombre; hay una transformación de las cosas de la naturaleza por el hombre de la que resulta lo que llamamos objetos artificiales. Lo artificial, como transformación de la naturaleza, ya se realiza en la vida animal, pues la miel y la cera no se darían en la naturaleza sin la intervención de la abeja, la seda sin el gusano de seda y los nidos sin las aves; todas estas cosas son productos de la abeja, del gusano de seda y de las aves. Pero las transformaciones de la naturaleza que realizan los animales están reguladas por leyes biológicas, por el instinto y son consecuencia de necesidades vitales o de conservación de la especie; además, los animales elaboran siempre lo mismo y no pueden ampliar su campo de acción para transformar otras cosas y hacer nuevos productos. Por eso, el hombre no toma esos productos, elaborados por los animales, como artificiales y llama seda natural al producto que elabora el gusano de seda en contraposición a la que él fabrica.

En cambio, la creación humana es enorme y variadísima y los productos artificiales han ido aumentando, progresivamente, a través de la historia de la humanidad. Esta creación humana no es un crear de la nada, sino una transformación de las cosas naturales; el hombre necesita de las cosas de la naturaleza para crear los productos humanos, pero esta creación ha llegado a ser inmensa y no tiene ninguna limitación en leyes biológicas.

La vida del hombre civilizado de nuestros días la podemos considerar como artificial, casi en su integridad, pues utiliza muy pocas cosas tal como las produce la naturaleza; los alimentos que come, salvo raras excepciones, son transformados artificialmente para comerlos; los vestidos que usa, la cama en que duerme, las sillas en que se sienta, las casas que habita, los medios de transporte que emplea, todo esto, es producto artificial, transformaciones de la naturaleza material realizadas por el hombre. La técnica abarca desde cocer una patata o un huevo y el hacer la olla en que se cuecen, hasta la electricidad, el avión y la bomba atómica; la transformación será mayor o menor, así como también cambiarán el esfuerzo y los conocimientos que se requieren para realizar la transformación, pero en todos estos casos hay transformación, esto es, una elaboración artificial hecha por el hombre.

Toda la vida espiritual del hombre es también elaboración artificial, pues derecho, costumbres, cultura y ciencia son productos humanos que no existirían sin el hombre. Pero la transformación que aquí se realiza no es de las cosas, sino de los hombres y de las sociedades humanas. Estos productos espirituales son formas colectivas, que viven y cambian, y son producidos por la acción conjunta de muchos hombres que viven en común y, en muchas ocasiones, sin que éstos se propongan conscientemente su realización. Todas estas formaciones están unidas a la vida colectiva de los hombres y no son independientes de la vida social de éstos. Se las conoce con el nombre de espíritu objetivo, espíritu histórico o espíritu común. Yo las he llamado en mi ontología espíritu colectivo.

En cambio, las cosas artificiales son objetos materiales transformados por el hombre, que una vez hechas cobran independencia de quien las hizo, son materia a la que el hombre ha impreso algo de su espíritu. Hartmann las ha denominado espíritu objetivado o materia espiritualizada.

El espíritu personal también es siempre una formación del individuo, que se adquiere por el propio esfuerzo y por la presión de la sociedad y de la educación, sea cual fuere la clase de ésta. Pero tanto el espíritu personal como el colectivo se diferencian de las cosas, sean naturales o artificiales, en que no son espaciales por no ser materiales. Podemos decir que el hombre es, si se exceptúa su parte físico-vital, un producto artificial y que vive

artificialmente, hasta el punto de poder afirmar que lo más natural para el hombre civilizado de nuestra época no es la vida de naturaleza, sino la vida artificial y el uso dominante, para casi todo, de objetos artificialmente elaborados.

Tanto las cosas naturales como las artificiales tienen como notas comunes la temporalidad, o sea, el tener un principio, una duración y un fin en el tiempo; la procesalidad, que consiste en que cambian en el tiempo; a esto va unida la causalidad, o sea, el poder transformarse por la acción de otras cosas y, a su vez, producir efectos sobre otras; la existencia individual y la espacialidad, que es una nota que se aplica sólo a las cosas físico-materiales. Un árbol, una piedra, una planta y una silla tienen todos ellos principio, duración y fin y en el tiempo en que transcurren cambian, están siempre en alguna parte y tienen una existencia única, individual. Una cultura o el espíritu personal tienen también todas estas notas, pero no están en el espacio por no tener la materialidad imprescindible para esto.

¿A cuál de estas dos capas de la realidad pertenece el arte? Evidentemente, el arte no es un ente natural, sino que siempre es algo artificial, es una creación humana. Como toda creación humana, necesita, en primer lugar, del hombre para tener realidad. Es necesario un artífice, un artista, que realice determinados actos, para que se produzca una obra de arte. Pero como el crear humano no es un crear de la nada, el artista necesita de algo que ya exista para crear su obra. Por tanto, la obra de arte se realiza por la transformación de un objeto material, el que, a su vez, puede ser natural o artificial, por un artista. El artista, al actuar sobre el objeto material, produce la obra de arte. En esto no se diferencia en nada el producto artístico de los otros productos humanos; la obra de arte es algo artificial.<sup>1</sup>

La diferencia del arte con relación a las otras cosas artificiales la analizaremos más adelante y trataremos de hacerla perceptible en cada una de las artes. De momento nos bastará señalar que la diferencia se establece desde el punto de vista del contemplador y en comparación con los objetos no artísticos. Por ciertos estados anímicos que despierta la obra en el que la contempla, es por lo que se la caracteriza como tal. El

<sup>1</sup>Augusto Pescador: *Ontología*. Editorial Losada. Cap. II-3. El espíritu objetivado.

que la obra de arte sea contemplada por alguien, la contemplación estética, es fundamental para determinar que algo es obra de arte.

Por tanto, para que exista arte son necesarios los siguientes factores: el artista, el objeto material y la acción del artista sobre la materia para transformarla, o sea, la creación artística; todo esto da por resultado la obra de arte, que es tal obra de arte sólo para alguien que la contempla y sea capaz de percibirla como artística.

¿A cuál de estos factores deberá dirigirse nuestra atención para poder determinar qué sea el arte? Las diversas tendencias estéticas han puesto el énfasis en uno de estos factores, ya en el artista y en las condiciones que necesita reunir para ser tal, ya en la creación artística, ya en la obra de arte o en la contemplación estética, o bien han tratado de combinar en sus estudios todos o algunos de estos factores. Por mi parte considero que el arte propiamente tal sólo lo podemos encontrar en la obra de arte. El artista y la creación artística no son arte, aun cuando son condiciones necesarias para la realización de la obra de arte. Por otra parte, lo único que se nos enfrenta de modo objetivo es la obra de arte, que es lo que queda de modo permanente, pues el artista puede haber desaparecido y hasta, en muchas ocasiones, se ignora el nombre del autor de determinada obra de arte; el acto de la creación artística es un proceso temporal que se termina con la producción de la obra. Además, la belleza que se da en el arte sólo la encontramos en la obra de arte, no en el artista, que muy bien puede ser feo, ni tampoco en las acciones que éste ejecuta para crear la obra artística. Fuera de esto, la obra tiene que ser comprendida, como tal, con relación a alguien que la contemple, pues no hay arte en sí, sino sólo para el hombre.

## II

### *CLASIFICACION DE LAS ARTES*

Hemos visto que la obra de arte, como toda cosa artificial, es una transformación que el hombre hace de algo material, por tanto la obra que resulta de esa transformación tiene que tener algo de la naturaleza material y algo humano, es un com-

puesto de naturaleza y de espíritu, considerando a éste como lo característicamente humano. Lo artificial, como dice Hartmann, es espíritu objetivado o materia espiritualizada pues la nueva cosa, que es el objeto artificial, sigue siendo algo material, pero tiene la impronta del espíritu; el espíritu humano ha puesto en la materia algo suyo, que se une a ella. Pero la obra de arte, como sucede también con las otras cosas artificiales, una vez hecha cobra independencia de su autor y subsiste sin necesitar para nada de él; una casa y un automóvil, así como un cuadro o una obra musical o literaria, una vez hechas, tienen una existencia real objetiva independiente en absoluto del que las hizo; fue necesario el artífice y su realización para que sean lo que son, pero aunque éste desaparezca siguen existiendo y no cambian, por este motivo, su modo de ser.

En todo lo dicho el arte no se diferencia en nada de los demás objetos artificiales, pues las creaciones humanas, de cualquier clase que éstas sean, tienen la característica de ser lo que son sólo para el hombre; por ejemplo, un vaso, una silla y un lápiz, que son productos artificiales, son algo que el hombre usa, son útiles y los útiles son tales sólo para quien los utiliza, para quien los usa, por tanto, tienen este carácter de utensilios con relación al hombre.

En esto quizás podamos encontrar la primera diferencia entre la obra de arte y las otras obras artificiales, pues la obra artística, a diferencia de los demás productos humanos, no es para el hombre un utensilio, una cosa que sirve para algo. La obra de arte sólo sirve para ser contemplada, no para ser utilizada, en tanto que los otros objetos que el hombre hace sirven para conseguir algo o satisfacer alguna necesidad, son útiles.

De acuerdo con esto podemos dividir los objetos artificiales en útiles e inútiles. Los primeros sirven para algo, son un medio para conseguir algo; los últimos sólo sirven para ser contemplados. El hombre hace unas cosas para satisfacer sus necesidades o para que le sirvan de medio para conseguir algo y otras las hace con el solo fin de que sean contempladas. Este será el aspecto que tomaremos como fundamental para señalar lo que caracteriza a la obra de arte y diferencia a ésta de los objetos artificiales no artísticos y lo que nos permitirá señalar las artes propiamente tales o, lo que se llama, las bellas artes.

Esta diferenciación de los objetos artificiales no es óntica, puesto que la utilidad o inutilidad de un objeto no la podemos encontrar en el objeto mismo en cuanto ente, sino en su relación con el hombre. Es el hombre el que da sentido a las cosas y lo útil es útil sólo para alguien, así como el arte es arte y es bello únicamente para el hombre y toda contemplación necesita un contemplador.

Antes de tratar de nuestro punto de vista, creo conveniente analizar algunas recientes clasificaciones de las artes para ver si en ellas se da una clara delimitación de lo que es arte.

Charles Lalo ha hecho una clasificación de las artes fundada en la llamada psicología de la forma o de la estructura (*Gestalpsychologie*)<sup>2</sup>. Según él “las formas del arte (en el sentido más amplio de esta palabra) pueden ser distinguidas por una especie de complejidad particular que las caracteriza: la de un contrapunto polifónico”. La naturaleza se compone de estructuras, mientras que cada obra artística es “una supra-estructura de escalas sonoras, de ritmos, de intensidades, de sugerencias que son infra-estructuras, que el músico aprecia, por una parte, en bloque, como un complejo orgánico y, por otra parte, cada una separadamente (porque ellas son esencialmente heterogéneas; es esta misma armonización de la heterogeneidad la que constituye el milagro vital de todo arte)”. Las supra-estructuras estéticas, como sucede con las estructuras naturales, como un organismo, están formadas por elementos, que son las infra-estructuras, los cuales sólo por abstracción pueden separarse del conjunto; pero las infra-estructuras sólo tienen su función en el todo, sólo el conjunto es arte o belleza y los elementos separados no formarían una obra artística. Una línea, una perspectiva, la luminosidad o la sombra, cada una por sí sola, no constituirían un objeto artístico; sólo la estructura del cuadro lo forma. Las estructuras naturales son estéticas y hasta “el arte más “figurativo”, no puede ser nunca la reproducción fiel de la naturaleza, sino solamente su estilización polifónica, su humanización por la libertad del juego desinteresado. Porque la naturaleza no tiene más que estructuras; el arte sólo supra-estructuras”. El tener un estilo es, por otra parte, la condición fun-

<sup>2</sup>Charles Lalo: *Esquisse d'une classification structurale des beaux-arts*. Journal de Psychologie. París, junio 1951.

damental de toda obra de arte y hace que ésta sea "contra-natura" constituyendo supra-estructura, en lugar de estructura. Distingue Lalo siete variedades autónomas de supra-estructuras o de artes, las que están condicionadas por determinadas infra-estructuras; cada arte tiene tres grados: *A*, el de la plenitud o adecuación óptima de las infra-estructuras; *B*, el de la substracción o abstracción seguida de una o varias de estas infra-estructuras y *C*, el de la adicción o contaminación de algunas infra-estructuras de otro campo diferente. Las siete supra-estructuras de las bellas artes son: 1.— Estructuras y supra-estructuras de la audición (organización estilística de las leyes físicas y psicológicas de las vibraciones sonoras); 2.— Estructuras y supra-estructuras de la visión (pintura, dibujo, ilustraciones); 3.— Estructuras y supra-estructuras técnicas del movimiento (ballet, danza, juegos de agua); 4.— Estructuras y supra-estructuras de la acción (teatro, cine); 5.— Estructuras y supra-estructuras de la construcción (arquitectura, escultura); 6.— Estructuras y supra-estructuras del lenguaje (poesía y prosa literaria); 7.— Estructuras y supra-estructuras de la sensualidad (el arte de amar y de hacerse amar, la gastronomía, la perfumería). Esta clasificación establece, además, un orden jerárquico partiendo del arte superior que es para Lalo la música, y termina con el arte inferior que es la sensualidad.

Etienne Souriau toma en cuenta dos aspectos para la clasificación de las artes; el primero es una división de las artes en artes de primer grado o no representativas y artes de segundo grado o representativas<sup>3</sup>. En las artes no representativas "los datos fenoménicos están organizados directamente en las cosas . . . los seres así organizados se confunden totalmente con la obra misma. Un solo ser —un solo universo, si se quiere— está presente . . . la organización formal de todo el conjunto de los datos que constituyen el universo de la obra es simple, y el todo íntegro inherente a la obra misma, su verdadero y único sujeto de atribución". En las artes de segundo grado o representativas "la organización en seres o en cosas, en universo, no conduce directamente sobre los fenómenos, sino sobre entidades simplemente sostenidas, sugeridas, propuestas a título de expresión por estas apariencias . . . la dualidad ontológica, de una parte y, de

<sup>3</sup>Etienne Souriau: *La correspondance des arts*. Flammarion, París 1947.

otra parte, la de los seres puestos por su expresión, ocasionan una dualidad formal. Una parte de la obra concierne a la obra misma que, desde este punto de vista, posee (como las artes de primer grado) una forma primaria. Pero en ella se encuentra otro juego de organización morfológica que concierne a los seres suscitados y puestos por su expresión. Estos son los seres que son los verdaderos sujetos de inherencia". Para aclarar esta división pondremos unos ejemplos: una catedral o un palacio se nos presentan siempre como lo que son, como construcciones de piedra o de mármol, sin sugerirnos algo diferente de lo que en sí mismos son; en cambio, el dibujo de un cubo en perspectiva es un conjunto de líneas rectas sobre un plano, pero yo lo percibo como un cubo con volumen. Igual sucede con un cuadro que es un conjunto de colores esparcidos en una superficie, pero el que lo contempla ve algo diferente, ve a una mujer, una aldea, etc. Estas artes son las que llama Souriau artes de segundo grado o representativas, porque representan y sugieren al espectador algo que no son en sí mismas. El segundo aspecto para contemplar la clasificación lo encuentra Souriau en lo que denomina las *qualias* sensibles. Las *qualias* son las características sensibles propias de cada especie de arte; así la pintura pertenece al orden de las sensaciones visuales de color; la escultura se dirige a la percepción del relieve, del espacio tridimensional; la música se dirige a nosotros por medio de *qualias* acústicas. Estas *qualias* o "sensibles propios" establecen la diferencia principal (si no la única y suficiente) entre las distintas artes. Cada sensible propio o gama de *qualia* artísticamente utilizable da nacimiento a dos artes, una de primer grado o no representativa y otra de segundo grado o representativa. Souriau señala siete *qualias* sensibles diferentes y, por lo tanto, siete grupos caracterizados de artes que son: I.—(qualia, líneas) 1º arabesco y 2º dibujo; II.—(qualia, volumen) 1º arquitectura y 2º escultura; III.—(qualia, color) 1º pintura pura y 2º pintura representativa; IV.—(qualia, luminosidad) 1º proyecciones luminosas y 2º fotografía y cine; V.—(qualia, movimiento) 1º danza y 2º pantomima; VI.—(qualia, sonido articulado) 1º prosodia pura y 2º literatura y poesía; VII.—(qualia, sonido musical) 1º música y 2º música dramática o descriptiva. Con arreglo a esta clasificación existen catorce artes, siete no representativas (arabesco, arquitectura, pintura pura, proyecciones luminosas, danza, prosodia pura y música) y siete represen-

tativas (dibujo, escultura, pintura representativa, fotografía y cine, pantomima, literatura y poesía y música dramática o descriptiva). Souriau no nos indica si esta clasificación sigue o no un orden jerárquico.

Las clasificaciones de los dos célebres profesores de la Sorbona, aunque diferentes entre sí, están hechas desde puntos de vista preconcebidos con la intención de construir un sistema de las artes determinado. Por eso, ambos se ven obligados a inventar artes para no dejar tronco su sistema. Souriau, que hace indiscutiblemente aportes valiosos a las artes, se ve en la necesidad, para encontrar dos artes en cada *qualia*, de dividir en dos la música y la pintura, de buscar un arte de la prosodia, de hacer un arte del juego de luces y de considerar al cine como un arte meramente luminoso (lo que sería más bien el aspecto técnico del cine), no tomando en cuenta los aspectos de la interpretación, dramáticos, etc., que constituirían la obra propiamente artística de autores y actores. Esta clasificación está hecha desde el punto de vista del espectador.

Lalo parte, más bien, de la creación artística (construcción, organización estilística de las leyes físicas y psicológicas de las vibraciones sonoras, etc.) y de que el arte se caracteriza por un estilo peculiar y como encuentra estilo en el amar y hacerse amar hace de esto un arte, aunque sea de tipo inferior; él mismo reconoce que es difícil hacer de la sensibilidad pura un verdadero arte, pero no es imposible para una élite. Al sostener esto, se puede afirmar que el arte no es exclusivo de los hombres, pues se puede defender perfectamente que el pavo real tiene un estilo de amar y de hacerse amar. La pura sensibilidad no produce obra, se agota en la vivencia de los actos y, por esta razón, le falta un requisito indispensable no sólo del arte, sino propio de todo lo artificial, el producir una materia espiritualizada que se hace independiente del sujeto que la crea. En cuanto al arte culinario, su función principal es la de producir agrado al alimentar y la obra se hace, en realidad, para ser consumida, no para ser contemplada (saboreada); por otra parte, si la cocina es un bello arte, no veo por qué no ha de serlo también la farmacia, para poner un ejemplo, pues también en ella se combinan productos para ser ingeridos y no puede establecerse la diferencia en que unos productos son gratos y otros no, pues los gustos son subjetivos y, además, algunos preparados farmacéuticos son

agradables. El mismo Lalo se contradice al hacer artes de estos aspectos de la sensibilidad, ya que el arte es para él juego desinteresado y no podemos considerar que sea desinteresado el amar y el comer.

Creo suficiente lo dicho aquí como crítica para toda clasificación estructurada sistemáticamente y que parte de conceptos a priori.

No hemos hecho referencia a ninguna clasificación por escuelas artísticas y que establezca diferencias entre el arte clásico y el moderno. Para nuestro objeto son igualmente obras de arte una escultura griega y un cuadro de Velásquez, así como un Picasso o el Oso Blanco de Pompon, sin que de momento sea necesario establecer las diferencias de modos de expresión de las distintas escuelas.

### III

#### *INUTILIDAD DEL ARTE*

Toda indagación por el qué de algo supone cierto conocimiento previo de ese algo, pues para buscar algo tenemos que saber qué es lo que buscamos, ya que de otro modo la búsqueda se haría imposible. Al hacernos la pregunta ¿qué es el arte? ya debemos tener algún saber acerca del arte, tenemos que considerar algo como arte, pues lo que buscamos es, precisamente, qué es lo peculiar en lo que llamamos arte y no podríamos buscarlo si ignoramos totalmente lo que queremos buscar.

Todo el mundo considera que es arte la pintura, la escultura, la música, la poesía, la novela, el drama y otros géneros literarios. Otros, como hemos visto en las clasificaciones de Lalo y de Souriau, incluyen entre las artes muchas otras creaciones y actividades humanas como la arquitectura, el llamado arte culinario y hasta el arte de vivir o de amar y hacerse amar. Pero si queremos hacer una descripción de las artes tenemos que tener algo de qué partir, algo que describir; tenemos que considerar algunas de las creaciones humanas como propiamente artísticas o artes puras y ver, también, hasta qué punto hay arte en aquellos objetos que no los podemos considerar como exclusivamente artísticos.

Nuestro punto de partida para distinguir lo que es arte propiamente tal ya lo hemos señalado, pues establecimos que la obra artística era un objeto real artificial, que se diferenciaba de los otros objetos artificiales en que era inútil, es decir, que la obra de arte no es un utensilio, pues sólo sirve para ser contemplada. El que una obra humana sólo sirva para ser contemplada es lo que distingue a la obra de arte de los otros productos artificiales y, por lo tanto, lo que la caracteriza como obra artística. Por este motivo, únicamente tomaremos para nuestro análisis aquello que claramente sea bella arte o arte puro, **esto es**, las obras artificiales inútiles cuya única función es ser contempladas, aun cuando también analicemos algunos de los productos humanos que consideramos como artes impuras, para ver en qué sentido son éstos objetos artísticos. Estas son las que hemos señalado como artes en la opinión corriente, o sea, la escultura, la pintura, la música y la poesía y otros géneros literarios como la novela y el teatro.

Se nos podrá objetar que no todas las obras de pintura y escultura son bellas, así como tampoco lo son toda la música ni toda la poesía, novela u obra teatral y que, en cambio, hay muchas catedrales y otras construcciones, así como también trajes, vasos y otros muchos objetos útiles, que son bellas. ¿Cómo es posible, se nos puede decir, considerar como arte puro lo que no es bello y como arte impuro **lo que lo es?**

Evidentemente, no toda obra pictórica, escultórica, poética o musical es bella y, por tanto, no toda obra de esta especie puede ser considerada como bella arte, pues no todo lo que sirve únicamente para ser contemplado es digno de contemplación, ya que hay cuadros y esculturas que fueron hechos para ser contemplados y cuya única función, en cuanto cuadro o escultura, es la de ser contemplados, y que no merecen ser contemplados; lo mismo que hay música que no merece ser escuchada (contemplada acústicamente) y poesía y novela que no es digna de leerse. En este caso sucede lo mismo que con los demás objetos artificiales, que no todo lo que se ha hecho para que cumpla determinada función es adecuado para esa función y por no servir para cumplirla o no conseguir el fin para el que el objeto fue hecho, lo llamamos inútil. Pero la inadecuación para su función de estos objetos, que fueron hechos para ser utensilios, no puede equipararse con la de aquellos que fueron hechos con la

intención de que sirvan únicamente para ser contemplados, de ser obras de arte, y que no cumplen ese fin porque la obra no es digna de ser contemplada o no se la considera como tal por los hombres que pueden contemplarla, pues entonces ese objeto se transforma en un útil. Así una escultura puede ser utilizada como piedra para la construcción de una casa; la tela de un cuadro puede servir como trapo para limpiar o para cualquier otro uso; y un libro de poesías o una novela, así como también una partitura, pueden servir para envolver algo o hacer fuego y calentarse. El hecho de que estos objetos que no cumplen su función estética no sean, en muchas ocasiones, utilizados, no les quita su carácter de utensilios, pues son útiles en potencia, ya que un útil no se está usando siempre, sino que es tal útil en tanto que es utilizable por alguien<sup>4</sup>. El objeto artístico es inútil únicamente en tanto que cumple la función estética de ser contemplado (o que está en situación de cumplirla), esto es, en tanto que se lo toma como obra de arte, pues tomado como objeto no artístico, como objeto que no es para ser contemplado, es utilizable, sirve para algo. Por el contrario, un objeto que fue hecho para ser utilizado y cumplir determinada función y resulta inútil para esa función específica no se transforma, por eso, en algo totalmente inútil, en algo digno de ser contemplado, sino que sigue siendo un utensilio, sirve para ser utilizado en una función distinta de aquella para la que fue hecho. Así, por ejemplo, un automóvil que no funciona y, por tanto, no sirve como automóvil, puede servir como material para una construcción y para otros múltiples fines, lo que no servirá es como obra de arte, como objeto digno de contemplación estética, a no ser que se le hayan añadido elementos estéticos ajenos a su función automotriz.

Analicemos ahora el caso de las obras bellas que no sirven únicamente para ser contempladas, sino que tienen también una función utilitaria, tomando el ejemplo de la arquitectura por ser el más característico. La arquitectura es considerada generalmente como arte, hasta el punto que las Historias del Arte dedican con mucha frecuencia a la arquitectura mayor extensión que a las otras artes. Esto es así porque la arquitectura es mucho más descriptible que las otras artes; se puede describir

<sup>4</sup>Sobre utilidad actual y potencial mi trabajo "La importancia de lo inútil en el mundo de la técnica".

perfectamente el plano de un templo griego o de una catedral románica o gótica, así como la forma de sus columnas y la distribución de sus partes, esto es, se puede hacer conocer un estilo arquitectónico sin que se haya visto ninguna obra de ese estilo. En cambio, si de lo que nos dicen algunos escritores sobre determinado género de pintura, escultura o música quitáramos los adjetivos (grandioso, luminoso, armonioso, divino, etc.) y la palabrería hueca, no nos quedaría nada. En estos casos nos dice mucho más la contemplación de la obra misma, o de las obras de un estilo determinado que lo que nos pueden decir las palabras.

Ahora bien, resulta indiscutible que muchas obras arquitectónicas son bellas y, por tanto, esas obras serían obras de arte. Pero lo que hemos afirmado es que la arquitectura no es arte puro, ya que sostengamos que el arte puro es inútil, no presta ningún servicio, sino que sólo sirve (si a esto lo podemos llamar servicio) para ser contemplado y la obra arquitectónica se hace con la finalidad fundamental de servir para algo: para celebrar los oficios del culto y guardar las imágenes, para poder servir de morada a los hombres, para que éstos se reúnan o para conservar algo, es decir, no es su misión exclusiva, ni siquiera la principal, en la mayoría de los casos, la de ser objeto de contemplación estética. Tan esto es así, que una obra arquitectónica, por ejemplo, una vivienda, puede no tener nada de bella y no merecer ser contemplada estéticamente, pero estar bien hecha desde el punto de vista de la técnica arquitectónica, ser confortable y reunir las condiciones necesarias para ser una buena vivienda.

Bella no sólo puede ser una obra arquitectónica, sino también un traje, un aparato de radio y un automóvil, pero todas estas cosas, aun cuando tengan mucho de arte y sean dignas de contemplación estética, no son arte puro, pues su carácter fundamental no es ser objeto de contemplación, si no el ser utensilios; lo que las caracteriza es servir para algo distinto que el ser contempladas.

¿Qué es, entonces, lo que hace obra de arte, obra digna de contemplación, a lo que no ha sido hecho con el único fin de ser contemplado? Si tomamos como ejemplo la catedral de Rouen veremos que en ella no sólo se han tenido en cuenta los cálculos que hacen posible que el edificio sea estable y que haya los espacios cubiertos necesarios para la celebración de los oficios reli-

giosos, sino que sobre el edificio, propiamente tal, se eleva una cantidad de flechas y adornos, verdaderos bordados en piedra, que no tienen nada que hacer con la obra de construcción en cuanto tal, pues en nada ayudan a sostener el edificio, ni sirven para cubrir ningún espacio; lo mismo sucede con las rosetas y las esculturas, que no tienen función arquitectónica, sino ornamental y es que, como dice Medicus, "el arquitecto puede avergonzarse de las leyes constructivas que aseguran la estabilidad de sus edificios y esconderlos bajo una pléthora de elementos ornamentales"<sup>5</sup>. Un traje, un edificio o un mueble pueden tener tal abundancia de motivos de adorno, que no desempeñan ninguna función utilitaria para cubrir el cuerpo o ninguna función arquitectónica o mobiliaria, que en ellos lo digno de ser contemplado supera la utilidad y, en muchas ocasiones, pierden su carácter de utensilio (el servir como traje, edificio o mueble) para convertirse en objetos de contemplación, en obras de arte que se exhiben para ser contempladas.

En resumen, lo que en estos objetos es digno de contemplación, lo que es bella arte, no es lo hecho con un fin utilitario, sino lo que se añade a la obra para ser contemplado, sin tener en cuenta su función específica de utensilio. En arquitectura esto se hace ostensible si se considera que el arquitecto no es el que construye la obra y que, en la mayoría de los casos, sería incapaz de hacer personalmente la parte ornamental de la obra arquitectónica, pues una característica de la arquitectura es que el que planifica la obra no suele ser el mismo que el que la hace. Las esculturas y motivos ornamentales no son objeto de cálculo arquitectónico, sino que todo lo más son sugeridas por el arquitecto y requieren de otros artistas para ser realizadas, ya que el arte escultórico no consiste en la planificación de la obra, sino en la creación y realización de la obra misma en mármol, barro, etc. y es el escultor el que la concibe y realiza.

Antes de llegar a la descripción de cada una de las artes, hemos tenido necesidad de señalar algunos de los rasgos característicos de toda obra de arte, ya que de otro modo no sabríamos a dónde dirigirnos para hacer una descripción; no tendríamos qué describir. Hemos indicado que la obra de arte es un objeto artificial que se compone de algo material-sensible y de lo que el

<sup>5</sup>Fritz Medicus: "Historia comparada de las artes", en Filosofía de la ciencia literaria. Fondo de Cultura Económica. Méjico.

espíritu humano ha impreso en esa materia, pero que se diferencia, específicamente, de los otros objetos artificiales en que la obra de arte no es utilizable, no sirve para nada más que para ser contemplada. Quiero aclarar que el que la obra de arte sea inútil no rebaja la importancia del arte para la vida humana, pues la existencia del arte eleva al hombre, hace que la vida humana sea más digna de ser vivida.<sup>6</sup>

Con todo esto parece indicarse que hay una unidad en las artes, pues hemos señalado rasgos que son comunes a todas ellas, aun cuando también, como veremos, haya rasgos peculiares de cada una de las artes, que las diferencian entre sí específicamente. Si con las palabras *unidad del arte* se quiere indicar que hay en todas las artes caracteres comunes, o que todas caen bajo la idea universal de arte, la unidad del arte sería algo indiscutible porque hay un concepto de arte que las agrupa, hay algo común a todas ellas. La palabra arte hace referencia a una idea, la que, en cuanto tal, agrupa a todas las artes, ya que todas las artes tienen en común el ser arte, lo que las caracteriza como arte. En este sentido habría unidad en todo lo existente, ya que hay un concepto único que abarca la totalidad de lo que existe. Pero con la palabra unidad no se quiere indicar que el grupo de objetos de que se trata, en este caso las artes, tengan rasgos comunes y caigan bajo un concepto universal que los agrupa a todos ellos, sino que lo que se quiere expresar es que todos estos objetos son idénticos, estando sometidos a un único principio determinante y que las diferencias que entre ellos existen son aparentes, no reales.

Las doctrinas que defienden que hay unidad en todas las artes son las que sostienen que no existen diferencias específicas entre las artes, como no sean aparentes, y que todas las artes son, en el fondo, lo mismo. Croce afirma que no existen problemas específicos de las distintas artes. Todo arte es intuición y la fuerza intuitiva no es "ni pictórica ni poética, ni es tampoco musical o arquitectónica, ni algo puramente aislado, sea lo que fuere, sino que es todas estas cosas conjuntamente, formando una unidad indivisible". "Se podría decir que todas las artes son música". Lo único que cambia en las artes son los medios

<sup>6</sup>Sobre este punto también ver mi ensayo "La importancia de lo inútil".

<sup>7</sup>Citado por Fritz Medicus en la obra indicada.

de expresión del artista. Francesco Flora, siguiendo a Croce, sostiene que el arte sólo puede dividirse en distintas artes para fines prácticos de comodidad. Palabras, colores, líneas, sonidos, todo esto no son más que metáforas, desdoblamientos físicos de la realidad espiritual y suprasensible del arte. "Cuando los sentidos se hunden en la unidad espiritual (es decir, en la vivencia estética), entre una canción de Pergolesi y una pintura de Rafael no hay otra diferencia que la que entre ellas establecen las individualizaciones. Una combinación de colores es algo perfectamente comparable a una combinación de sonidos. Una pintura es un ritmo de colores dentro del espacio. Sonidos y colores son perfectamente iguales, siempre y cuando sean combinaciones de estados de ánimo". Como vemos, estos pensadores italianos sostienen que las diferencias entre las artes son aparentes y que existe tal unidad entre las artes que en la realidad y en el fundamento íntimo todas las artes son iguales.

No sería difícil hacer una crítica de estas doctrinas que defienden la unidad de las artes, sobre todo desde el punto de vista de la obra de arte, pues ónticamente existe mucha diferencia entre una escultura y una composición musical. Para explicar la unidad de las artes hay que recurrir al espíritu que crea o al que contempla, con lo que se trata de explicar el arte por algo que en sí mismo no es arte, es decir, es necesario partir de una interpretación del arte, no del arte mismo.

El prejuicio de la unidad ha imperado durante mucho tiempo en filosofía y ha dado lugar, en muchos sistemas filosóficos, a tomar como punto de partida el que el mundo es uno y todo lo que hay en él tiene que estar sometido a esa unidad fundamental de principio. Así, por ejemplo, se ha tomado por unos a la materia y por otros al espíritu como el fundamento de la unidad del mundo; para unos todo se reduce a materia; para otros, todo se reduce a espíritu. Pero para el que contemple el mundo sin ningún prejuicio unitario, resulta evidente que en el mundo coexisten la materia y el espíritu y que, además, hay vida y conciencia.<sup>8</sup>

Yo debo confesar que soy enemigo de las generalizaciones anticipadas; se puede llegar a generalizar después de un análisis

<sup>8</sup>Augusto Pescador: "Ontología", págs. 27 y siguientes. Ed. Losada, 1966, Buenos Aires. También Nicolai Hartmann: "Der Aufbau der realen Welt". Walter de Gruyter. Berlín 1949.

de los objetos de que se trata, pero no partir de que todo un conjunto de objetos tiene que tener una unidad determinada, pues entonces partimos de conceptos previos, prejuzgamos. En arte debe guiar este criterio: si las distintas artes están sometidas a una unidad, esto deberá deducirse como consecuencia del análisis de las mismas, pero no puede ser punto de partida para su estudio.

## IV

### *LAS ARTES PLÁSTICAS: LA ESCULTURA*

Para el objeto que aquí nos proponemos, que es la descripción de las obras de arte, considerábamos sólo tres artes: las artes plásticas (escultura y pintura), la música y la literatura (poesía, novela, teatro). Evidentemente se dan combinaciones entre éstas, como, por ejemplo, entre poesía y música, así como entre algunas de estas artes que consideramos como artes puras, por servir únicamente para ser contempladas por el hombre, y las artes que hemos llamado impuras, pero para nuestro objeto nos bastará realizar una descripción de estas tres artes tal como las obras realizadas se presentan ante nosotros. Tampoco pretendemos con esto llegar a una clasificación de las artes, y mucho menos que ésta sea exhaustiva, pues en una clasificación habría que incluir las artes que hemos considerado impuras, pero que también son artes, así como las artes que resultan de la combinación de dos o más artes. Es más, ni siquiera pretendemos que las tres artes anotadas sean las únicas artes puras, ya que la danza, considerada en sí misma e independientemente de la música que la suele acompañar, podría ser considerada como arte puro, no contaminado de utilidad, por servir la danza, exclusivamente, para ser contemplada. Pero nuestro intento no es hacer una clasificación de las artes, sino describirlas para analizar después los problemas que surgen de esta descripción.

*LAS ARTES PLÁSTICAS.*— Una estatua o un cuadro son algo real con todas las características de la existencia real y hasta de la existencia físico-material. Ambos tienen su origen en el tiempo, así como tendrán su fin y, a través de ésta su existencia temporal, sufren transformaciones como el resto de las cosas mate-

riales; la lluvia y el sol influyen sobre la tela y los colores de un cuadro o sobre el bronce, la piedra o la arcilla de una estatua, produciendo modificaciones en ellos, así como también el fuego, un terremoto o la acción humana pueden deformar o destruir un cuadro o una estatua.

La obra de arte plástica está, por tanto, sujeta a la causalidad y a la procesalidad, es en sí misma un proceso temporal que empieza, dura y acaba, surge por causa de otros seres que existían con anterioridad a que exista la obra de arte, es modificada por ciertas causas y, a su vez, causa efectos (influye sobre los hombres, siendo objeto de transacciones comerciales y de contemplación, así como también influye sobre la pared o el lugar en que se encuentra). Además, como todo lo real, tiene existencia individual. El cuadro "Las Meninas" de Velásquez es un objeto único, pues aunque de él hay muchas copias, la copia, por muy perfecta que sea, no es el cuadro, sino otro ente real enteramente diferente, ya que si se destruye la copia no se destruye el cuadro, porque éste sólo puede ser destruido destruyendo el cuadro mismo, no por la destrucción de una o varias copias, así como una copia no se destruye ni se modifica en lo más mínimo, porque el original sea destruido o modificado.

Lo mismo sucede con la escultura: sólo existe un Moisés de Miguel Angel y aun cuando este escultor hubiera hecho dos estatuas de este personaje bíblico, cada una de ellas sería un único objeto real con existencia propia e independiente, así como sólo existe —o existió— un Discóbolo de Mirón, aun cuando haya muchas reproducciones de esta escultura.

Pero un cuadro y una obra escultórica no sólo tienen las características de lo real (temporalidad, causalidad, procesalidad y existencia individual), sino de lo físico-material. Están en determinado lugar, ocupan un espacio y son perceptibles por el sentido de la vista y por el del tacto. "Las Meninas" están en el Museo del Prado de Madrid y en determinada sala de éste, en donde son contempladas por el que va a verlas; el Discóbolo de Mirón está en el Vaticano. El que un cuadro y una estatua son cosas materiales, considerados ónticamente, se comprueba fácilmente al considerar que estos objetos ofrecen resistencia no sólo al hombre, sino también a los animales. Un ratón o un gato pueden tropezar con una estatua o un cuadro, los que les impiden ir en determinada dirección, son obstáculos perceptibles

que ellos tienen que rodear o salvar. Para el animal una estatua o un cuadro son también algo, aunque no tengan conciencia de que sea algo, por no poder formar conceptos. Lo que no serán es objetos, porque el animal no es capaz de objetivación, de hacer objeto de algo que se le presenta como un obstáculo, no es capaz de enfrentar una cosa para hacerla objeto de conocimiento, porque no es capaz de conocer; por tanto, mucho menos será capaz de tomar una obra plástica como objeto artístico, como cuadro o estatua. Pero el animal como el hombre, en su actuación, los toma como objetos exteriores, que están fuera de él.

Por eso, una estatua o un cuadro pueden ser estudiados desde el punto de vista físico y aun químico. Podemos analizar una estatua y decir cuál es su peso y su volumen, que está hecha de determinada sustancia material, la que químicamente se compone de determinados elementos; en un cuadro podemos medir su superficie, estudiar la materia de que está constituida la tela, así como la forma del tejido y la composición química de éste y de los colores extendidos en su superficie. Pero todos estos estudios no nos aclararán, en lo más mínimo, lo que el cuadro es para el hombre, lo que es en cuanto objeto artístico.

¿Qué es, entonces, lo que hace que una estatua o un cuadro sea obra de arte? Veamos, en primer término, la escultura, tomando como ejemplo básico un grupo escultórico célebre, el Laocoonte, que en otro tiempo dio origen a una nueva concepción estética. El Laocoonte, considerado como ente, con independencia de todo contemplador, es una cosa, algo físico-material, es un trozo de mármol que tiene determinada forma. Esto y nada más es una escultura, una cosa de piedra (o de bronce, barro, madera, etc.) que tiene determinada forma, aun cuando ésta no sea la que tenía naturalmente, sino que le ha sido impresa artificialmente por el hombre. Pero el que la contempla no ve una piedra, o mejor dicho, ve mucho más que eso, ve un hombre y dos niños luchando con dos serpientes, las que se enroscan en sus brazos y piernas, ve músculos en tensión, ve una lucha desesperada por desasirse de las serpientes, ve el dolor y el tormento del hombre y de los niños, ve la lucha con la muerte. Pero allí no hay muerte, ni dolor, ni lucha. Las serpientes no matarán al hombre ni a los niños, porque ni las serpientes son serpientes, ni el hombre es hombre, ni los niños, niños. Allí no hay ningún

ser viviente ni ningún proceso psíquico como el dolor o la desesperación, porque la piedra no tiene ni vida ni conciencia y, por tanto, es incapaz de sentir. Es más, el que contempla este grupo escultórico y ve el dolor, la contracción muscular y la desesperación no sufre ningún engaño, porque sabe perfectamente que allí no hay sufrimiento ni tensión muscular y que no hay ningún peligro de que las serpientes terminen por matar al hombre y a los niños, pues sabe que tanto las serpientes como los hombres son de piedra y llevan en la misma postura muchos siglos, sin que haya aumentado nunca la presión de las serpientes, ya que la piedra no puede contraerse y, asimismo, sabe que en el futuro tampoco tendrán posibilidad de movimiento. Es decir, el que contempla la escultura sabe que nada de aquello que se le aparece en la piedra es real y no lo toma como real; lo ve y lo toma como irreal, pues la aparición del dolor o del movimiento se le presentan como irreales.

En el discóbolo, el contemplador, aunque sabe que aquello es piedra, no ve una piedra, sino un hombre arrojando el disco, ve el movimiento, la acción, la energía, la fuerza, el vigor, la vida; pero la piedra es inmóvil y la estatua no arroja ningún disco, ni tiene acción, vigor ni vida. En otras esculturas vemos dos hombres luchando con el odio o el dolor reflejados en el rostro, pero el mármol o el bronce ni luchan ni son capaces de sentir odio o dolor. También hay esculturas en las que vemos alegría, bondad, amor, pero en una escultura, por estar hecha de una materia insensible, no puede haber ni alegría ni amor ni bondad. Todas las acciones, pasiones y sentimientos humanos pueden ser percibidos por el espectador en obras escultóricas, siendo evidente que nada de esto se da en ellas porque no son hombres ni otro tipo de seres conscientes, ni el espectador las toma por tales seres conscientes. Hasta la muerte puede aparecer en una escultura, siendo así que la muerte sólo se produce en lo vivo y en la escultura no hay ningún cadáver, que es lo que queda de la vida. Alegría, dolor, movimiento y muerte no son reales en la estatua, sólo aparecen al que la contempla, pero no como reales. Luego, en la escultura aparece al contemplador algo que no es ella misma; está formada por dos capas, por una real, que es lo que la estatua es en sí (piedra o bronce) y por

otra irreal, que es aquello que aparece al que la contempla<sup>9</sup>, si es capaz de esta percepción que podemos llamar estética.

Precisamente este algo que no es en sí la estatua, pero que aparece al espectador, esta capa irreal, es lo que hace que la estatua sea obra de arte, que sea objeto de contemplación, pues si la estatua no hiciera aparecer algo que no es ella ni está en ella, sería sólo lo que es desde el punto de vista físico-material, o sea, una piedra con determinada forma, aun cuando esta forma le haya sido impresa artificialmente, ya que una piedra cuya figura cuadrada, redonda o piramidal ha sido tallada por el hombre, no aparece como algo distinto de lo que es en sí misma. Por otra parte, si el espectador tomara como real lo que ve en una escultura, por ejemplo, tomara como hombre una estatua, entonces ya no sería para él estatua, obra de arte, sino hombre, y en este caso sí que habría engaño, pues consideraría como real lo que no lo es, sino que sólo se le aparece.

El que el hombre no toma lo que ve en una escultura del mismo modo que lo que ve en la realidad, se muestra también en el caso de bustos o de cabezas humanas esculpidas. En la escultura de un busto o de una cabeza humana el que la contempla ve, según los casos, la alegría, la tristeza, el pensamiento, la energía, esto es, ve vida. Pero en una cabeza o en un busto de un hombre real, separados del cuerpo, sólo puede haber muerte y nunca podría verse la vida, porque en la realidad no se dan cabezas ni bustos aislados del resto del cuerpo, que estén vivos. Sólo en la obra de arte puede aparecer como viviente, y con las actividades de la vida, una parte del cuerpo que en la realidad tendría que estar muerta, tal como se presenta en la escultura. Y esto es así porque en la escultura, como no puede haber vida, tampoco puede haber muerte; sólo hay una apariencia de esas manifestaciones vitales y como tal apariencia se toman.

Ahora bien, lo irreal que aparece al que contempla una escultura no es algo meramente subjetivo que se presenta de modo diferente a cada espectador y sin relación con la cosa

<sup>9</sup>Sobre las dos capas de la obra de arte ver Nicolai Hartmann: "Das Problem des geistiges Seins", capítulos 46 y 47. También Roberto Prudencio: "La esencia de la poesía", Kollasuyo N° 66. Ambos consideran que las dos capas se dan en todas las artes. Souriau en "La correspondence des arts" considera, por el contrario, que hay artes de las que no se puede sostener que estén formadas por dos capas.

físico-material, porque sin ésta tampoco aparece el movimiento; el amor o la alegría y lo que en la escultura se ve es una visión sensible, que es percibida por todo contemplador normal. La aparición es, por tanto, un fenómeno, lo que se muestra por sí mismo en la estatua al contemplador, es lo que aparece en ella y, como toda aparición, necesita de alguien a quien aparecer, pues una aparición sin alguien que la perciba no es tal aparición. Sin espectador no aparece nada.

En resumen, la escultura se nos presenta como una cosa real artificial, en la que aparece al que la contempla algo irreal y el contemplador toma como real únicamente lo que lo es, la cosa material, y como no real lo que se le aparece.

## V

### LA PINTURA

Con la pintura sucede algo parecido a lo que sucede con la escultura, aunque en ciertos aspectos la diferencia entre lo que es y lo que aparece es aquí más marcada que en la escultura, pues la pintura no tiene, como la escultura, el volumen y la figura de las cosas reales. Esto ha dado lugar a que algunos pensadores consideren que la pintura es un arte de apariencia pura, mientras que la escultura no lo es. Alain dice que "la arquitectura y la escultura no producen apariencias; ellas se dan como objetos reales; y este carácter sólido, macizo, pesado es, quizás, lo que importa más. Aquello que no es masa o está adherido a la masa es extraño a estas artes"<sup>10</sup>. Las apariencias en estas artes surgen sólo por el movimiento del que las contempla y aunque la escultura fija un poco más al espectador, también ofrece una multitud de aspectos de acuerdo a los cambios de posición de éste. "La pintura nos ofrece, por el contrario, una apariencia que nuestro movimiento no cambia nada; es inmediatamente evidente que la imagen pintada no es más que una imagen. La pintura dice: yo no soy más que pintura"<sup>11</sup>. En la pintura resulta evidente, para Alain, que "la forma apa-

<sup>10</sup>Alain: "Vingt Leçons sur les Beaux-Arts". Ed. Gallimard. Paris 1931, pág. 239.

<sup>11</sup>Ob. cit., pág. 240.

rente y la perspectiva no pertenecen al objeto, pero expresan una relación entre el objeto y yo; el color tampoco es inherente a la cosa; depende de claridad de la luz, de los medios que atraviesa, de los colores vecinos reflejados".<sup>12</sup>

Esta posición de Alain no puede defenderse en cuanto se hace una descripción, en todos sus aspectos, de la escultura y de la pintura, pues ni en ésta se nos da todo como apariencia, ni en aquélla todo lo que se ve es real. Ya vimos que es muy distinto lo que la escultura es como cosa, que lo que aparece al que la contempla. El que una estatua tenga la forma de un hombre real no hace que la escultura no produzca apariencias, ni que se dé como objeto real en todas sus capas, pues el espectador no toma como real ni el hombre ni el movimiento ni los estados psíquicos que ve en ella. Sólo es real el mármol o el bronce, no las cosas o estados que en él se ven. Tampoco es posible defender que la pintura sea apariencia pura, pues el que la forma y la perspectiva no puedan pertenecer al cuadro, porque en una superficie no puede haber formas ni profundidad espacial, no impide que todo esto aparezca al que contemple un cuadro en el cuadro mismo que, indiscutiblemente, es algo real.

Si en el aspecto de la forma la pintura se nos presenta como menos real que la escultura porque ésta tiene la forma que el espectador ve, por tener volumen, y en la pintura, que se da sobre una superficie, no puede haber volumen y no está en ella la forma que el espectador ve, en cambio, en lo que se refiere al aspecto del color la pintura tiene una apariencia más real que la escultura, pues la escultura no tiene el color de las cosas que el espectador ve en ella. No se puede alegar que el color de un cuadro es mera apariencia, que depende de la intensidad de la luz y de otros factores, ya que de ser apariencia el color en un cuadro, lo sería también en las cosas y personas reales, porque en éstas también se modifican los colores por la intensidad de la luz, los medios a través de los cuales se ven los objetos, etc. Precisamente, esta nota de color en pro de la pintura hace que lo que el espectador ve en un cuadro, sobre todo si se trata de figuras de seres vivos, se le aparezca como más real que en la escultura, pues con la pintura es posible dar a la boca, a los ojos y a otras partes del cuerpo una expresión de vida y de

<sup>12</sup>Ob. cit., págs. 242 y 243.

sentimiento que no puede conseguir la escultura, dado el material que emplea. El que existan esculturas a las que se ha dado el color de las cosas reales en nada contradice este hecho de la mayor apariencia de realidad de la pintura sobre la escultura.

Evidentemente, hay una escultura coloreada, como sucede con la imitación de ciertas frutas en cera u otra sustancia, con muchas imágenes religiosas y con figuras de barro, como las de los Belenes españoles o las típicas del arte popular boliviano que pueden verse en la feria de Alacitas. Y resulta que en estos casos la apariencia de realidad es mucho mayor que en la pintura, pero estas imágenes y figuras no son escultura pura, sino otro arte que resulta de la combinación de escultura y pintura; y la obra que resulta de la combinación de estas dos artes es natural que produzca una mayor apariencia de realidad que la obra que resulta de sólo una de estas artes, pues no sólo tiene el color de las cosas o personas que el espectador ve en ella, sino también la forma. Hay casos en que la apariencia de realidad de estas obras es tan acentuada que puede producir engaño en el espectador, como sucede en el caso de las frutas de cera a que hemos hecho referencia, en que el espectador puede creer que lo que ve son frutas reales y hasta, en ocasiones, intente comerlas. Quizás a esto se deba el que no se dé a las obras de este tipo casi ningún valor artístico.

El movimiento del espectador tampoco puede establecer diferencia en lo que se refiere a la realidad de la escultura y la pintura. El que el espectador vea siempre formas, aunque de partes diferentes, al moverse en torno de una escultura y que en la pintura sólo haya aparición cuando se mira la superficie pintada del cuadro, no puede establecer diferencia en cuanto a la realidad de los objetos. Tanto un cuadro como una escultura son objetos reales y materiales, pero el que los contempla ve en ellos algo que es una aparición, que no tiene el modo de ser de la realidad que aparece al contemplador, es decir, no es del mismo tipo que el que se da en las cosas o personas reales.

Intentemos ahora una descripción de la obra pictórica tal como ésta se nos presenta. Un cuadro, como ente, es una cosa material que está constituido por una tela o una placa de metal o de madera, en cuya superficie hay esparcidas unas sustancias colorantes, las que analizadas tienen una determinada composición química. Es una superficie de tela u otro material, colo-

reada por otras sustancias también materiales. Esto y nada más es un cuadro. Pero el que contempla una obra pictórica no ve eso; el espectador no ve ni tela ni sustancias químicas, sino algo muy diferente: ve hombres, casas, árboles. Todo esto se le aparece inmediatamente en el cuadro, mientras que, de modo inmediato, no ve sustancias químicas ni tela. Sin embargo, es evidente que en una superficie no puede haber árboles ni casas ni hombres y que los objetos que aparecen en el cuadro al espectador ni siquiera tienen la forma de los objetos reales, porque la tela no tiene volumen; tiene sólo dos dimensiones, mientras que las casas, los árboles y los hombres reales tienen tres dimensiones, tienen volumen y, por tanto, no se pueden dar nunca en una superficie plana.

También en las figuras de un cuadro podemos ver, como en una estatua, la alegría, el amor, el odio, el dolor, la vida y la muerte, expresados de manera que hace aparecer estos estados, en la mayoría de los casos, como más reales que en la escultura. Pero ni la tela ni las sustancias colorantes son capaces de sentir, querer u odiar, ni tampoco puede darse en ellas la vida o la muerte. De hecho no hay, ni puede haber, en las figuras pintadas, que aparecen en un cuadro, ni alegría ni amor ni odio ni dolor, así como tampoco puede haber nadie vivo ni muerto, ni nada que pueda vivir o morir y, como en el caso de la escultura, no hay engaño para el que contempla una obra pictórica; ve hombres vivos y alegría o dolor, pero sabe que no existe allí nada de lo que ve y lo toma como lo que es, como aparición pura.

Ahora bien, no todos ven sólo esto; hay quien ve o pretende ver mucho más que lo que hemos indicado. Un ejemplo típico de este querer ver en la obra plástica mucho más de lo que sensiblemente aparece al que la contempla lo tenemos en el "Rembrandt" de Simmel. Este filósofo manifiesta una fantasía exhuberante al decir que en determinadas obras pictóricas se encuentran sistemas filosóficos y concepciones del mundo y de la vida.

La plástica griega sería, según Simmel, la traducción al arte de la teoría de las Ideas de Platón. En el arte griego "en todas partes se ha de advertir que el hombre cuando se quiere presentar frente a otros traspasa el punto de la personalidad en que sólo es para sí mismo; que él, como portador de una pro-

ducción, se da como representante de una idea o de algo en cierto modo universal. Todo esto se refleja, trasladado a lo metafísico, en el idealismo de Platón. Las cosas particulares representan algo universal. El retratista debe elevar y estilizar su modelo hasta que llegue a ser un *tipo*"<sup>13</sup>. Según esto los artistas griegos no sólo conocían la filosofía de Platón, sino que expresaban plásticamente su teoría, de modo que las estatuas y pinturas greco-romanas tienen significación por la idea que representan; hacen visibles, en cierto modo, conceptos universales.

Miguel Angel encarnaría, para Simmel, una filosofía fatalista "porque las configuraciones de Miguel Angel, no obstante su poder y plenitud, impresionan como faltas de libertad. El destino y la vida, por el hecho de no ser los únicos y propios de ellas, sino los de la humanidad en general, las violentan: quisieran resistirse y sacudir ese destino; pero no pueden porque su propia esencia es sin embargo la esencia de la humanidad"<sup>14</sup>. En los artistas del Renacimiento se "acomoda el elemento de la individualidad con el platonismo que admitió". La pintura y la escultura de esta época no serían sino la expresión plástica de la teoría del Dios-Naturaleza del típico representante de los filósofos del Renacimiento: Giordano Bruno.

Rodin "está bajo el signo del moderno heraclitismo. Para la imagen del mundo así designada, toda la sustancialidad y constancia del aspecto empírico de las cosas se ha trocado en movimiento. Un *quantum* de energía atraviesa con incessantes transformaciones el mundo material; o mejor dicho este mundo es energía. Las configuraciones de Rodin son elementos de un mundo así sentido; los contornos y movimientos del cuerpo simbolizan el alma que se siente interiormente desgarrada por una infinidad de nacimientos y muertes: en cada instante se halla el punto en que el llegar a ser y el dejar de ser se encuentran".<sup>15</sup>

Por último, en Rembrandt ve Simmel, aunque él no lo dice expresamente, su propia filosofía, la intuición de la vida individual. "Rembrandt, en cambio —dice—, hace visible el nexo entre la individualidad y lo temporal histórico. La individuali-

<sup>13</sup>Georg Simmel: "Rembrandt". Traducción de Emilio Estiu. Ed. Nova. Buenos Aires 1950. Págs. 92-93.

<sup>14</sup>Ob. cit., pág. 144.

<sup>15</sup>Ob. cit., págs. 145-146.

dad, al contrario, sólo es pensable mediante la serie de sucesión histórica de los momentos de la vida, sucesión ésta que renuncia al carácter absoluto del devenir —con la salvedad de que no signifique la acentuación del ser particular o la unidad cualitativa sino que, como en Rembrandt, caracterice la continuidad de una vida unitaria en la que cada instante presupone todo el pasado y fundamenta la totalidad del futuro y de que cada uno signifique la forma en que se expone la totalidad de esta vida”<sup>16</sup>. Simmel ve en las obras de Rembrandt el pasado y el futuro de los personajes en ellas representados: “Será visible en la fija fisonomía de los retratos más perfectos de Rembrandt, toda la historia de la personalidad, abarcada, por decirlo así, en un solo acto, como determinación cualitativa del instante único”<sup>17</sup>. Y no sólo ve la vida, sino también la muerte, pues “esos retratos contienen la vida en su más amplia significación, que incluye también la muerte”<sup>18</sup>. Según esto, para Simmel se pueden percibir en la pintura, y también en la escultura, teorías filosóficas, la historia de una vida y no sólo el pasado, sino también el futuro, incluyendo el momento de la muerte, es decir, ve o pretende ver mucho más de lo que aparece sensiblemente al contemplador.

¿Será esto posible? ¿Seremos, la mayoría de los hombres, tan ciegos que sólo veamos en las obras plásticas cosas, animales y hombres y en ésto sentimientos y pasiones, sin ver concepciones del mundo, teorías filosóficas, ni el pasado ni el futuro de la vida de nadie? Es evidente que en la obra plástica hay, para el espectador, una aparición sensible que no se encuentra en lo que la obra es en cuanto ente; pero también nos parece evidente que en ella no aparecen teorías filosóficas ni concepciones del mundo o de la vida sencillamente porque éstas no pueden percibirse sensiblemente y lo que aparece en la obra plástica es percibido por los sentidos. El mismo Simmel advierte que “de antemano se tendrá que conceder a lo que diga ahora su plena indemostrabilidad”, al referirse a que “el momento de la muerte, que está contenido en todo lo que vive, ha sido palpable en la imagen del hombre, tal como fue concebida por Rembrandt”<sup>19</sup>. Yo diría que las afirmaciones de Simmel más que

<sup>16</sup>Ob. cit., págs. 147-148.

<sup>17</sup>Ob. cit., pág. 62.

<sup>18</sup>Ob. cit., pág. 104.

<sup>19</sup>Ob. cit., pág.:100.

indemostrables son inmostrables, pues la obra de arte plástica y lo que en ella aparece se muestra, no se demuestra. Y es que lo que aparece en un cuadro, o en una escultura, son imágenes sensibles y las imágenes sensibles no son expresión de conceptos; los conceptos se expresan únicamente por palabras o por signos que los simbolizan. Por eso la pintura no es apta para expresar concepciones del mundo o de la vida, así como la palabra no puede producir imágenes sensibles. Resulta, además, absurdo creer que el pintor, al hacer su obra, expone ideas filosóficas, pues, por lo general, el artista no es filósofo y lo más probable es que no haya conocido, cuando pintó el cuadro, las ideas filosóficas que le atribuyen haber expresado.

## VI

### *PINTURA Y FOTOGRAFIA*

La descripción que hemos hecho de la pintura se podría aplicar, sin más, a la fotografía, pues también una fotografía es ónticamente algo muy distinto de aquello que aparece sensiblemente al que la contempla. Una fotografía es una superficie de papel, pero el que la mira ve seres humanos, cosas o un paisaje y sabe que ni el paisaje ni las cosas ni los hombres que ve en la fotografía son reales, ni nunca pueden existir realmente en un papel. Además, la fotografía al igual que la pintura es un objeto artificial, que no existe sin la acción humana.

¿En qué se diferencia, entonces, la pintura de la fotografía? La diferencia entre ambas se hace evidente desde el punto de vista de su producción. Un cuadro es un producto de la creación artística, mientras que una fotografía es un producto de la técnica. Lo importante en la fotografía no reside tanto en el acto de hacerla como en los medios necesarios para hacerla; la máquina, la película, el papel fotográfico, los reactivos, así como la técnica de saber manejar los aparatos y reactivos. El hecho de disparar es, relativamente, de poca importancia. La producción de la fotografía es mecánica y su buena realización está en el manejo adecuado de los aparatos. En cambio, lo importante en la producción pictórica consiste en hacer el cuadro mismo, no en los medios que se emplean para hacerlo, pues aquí se produce artísticamente la obra pictórica, no los medios para hacerla posible, pues la creación artística no es mecánica.

Pero no se trata del modo diferente como se hacen una fotografía y una obra pictórica, sino de las diferencias entre ambas una vez hechas, pues ya dijimos que el arte propiamente tal sólo lo podemos encontrar en la obra artística y que ésta tiene que ser comprendida con relación a alguien que la contemple. Se trata, por tanto, de analizar si para el contemplador hay diferencia entre un cuadro y una fotografía. La diferencia radica en lo que la pintura es para el hombre, no está ni en lo que es en cuanto cosa ni en lo que representa, sino en lo que aparece en la obra misma de arte. Lo que el cuadro es en cuanto objeto físico-material no tiene ninguna importancia artística. Por otra parte, el contemplador tampoco ve en el cuadro algo fuera de él, lo que éste representa (si es que en la pintura de que se trata hay alguna representación, esto es, sustitución de algo real por la imagen del cuadro), sino que lo que el hombre ve lo ve en el cuadro mismo, sin hacer referencia a algo exterior. Lo contrario sucede en la fotografía; el que la contempla la sabe imagen de una realidad, por tanto la toma como representación, imagen sustitutiva de la realidad.

Sabemos que en muchas obras de arte no hay ninguna representación y que si bien se puede partir de la naturaleza para pintar, también se puede prescindir de ella. Como ejemplo de estos dos modos diferentes de creación tenemos que "en Grecia, después del período arcaico, los artistas estudiaron la naturaleza para, en seguida, idealizarla, dando así un estilo al objeto natural. En otros términos, su proceso creador va de lo concreto del objeto natural a lo abstracto del estilo. Durante la Edad Media, al contrario, la naturaleza fue dejada de lado; se decora la casa de Dios por medio de colores variados y brillantes, a fin de dar a los fieles la imagen del paraíso, de la Virgen y de los Santos que el pintor no había visto nunca. Este parte del modelo abstracto que la tradición le transmite y que, para resultar obra de arte, debe ser transformado en imágenes de acuerdo al sentimiento místico. Su proceso creador va a la inversa del de los antiguos; partiendo de lo abstracto de la imaginación trascendente, debe alcanzar lo concreto de una imagen vital".<sup>20</sup>

<sup>20</sup>"La Peinture Italienne". "Les créatures de la Renaissance". Etudes Critiques de Lionello Venturi. Comentaires Historiques de Rosabianca Skira-Venturi. Ed. Albert Skira. Génève-Paris. 1950. Pág. 10.

En la fotografía se hace referencia, necesariamente, a una realidad, de la cual es representación. Sin realidad, de cualquier clase que ella sea, no hay fotografía. En cambio, la pintura no requiere ser reproducción de una realidad y por eso no sugiere la referencia a otra realidad que no sea ella misma, es decir, no sugiere la idea de ser representación, sustitución de una realidad, que no es ella misma. Por este motivo, la belleza de un cuadro la encontramos en el cuadro mismo, en lo que en él aparece, mientras que la belleza de una fotografía no está en ella misma ni en lo que aparece, sino en la representación de la realidad; es la realidad la que, vista desde determinado punto, es bella.

El que no se haga referencia a algo distinto que ella misma, es decir, el que su valor no está en que representa algo, es propio de la obra de arte. Por eso, en la esencia del arte no se encuentra el que la obra de arte sea verdadera. Groethuysen cuando trata de explicar el carácter de visión directa de la idea, propia de la fenomenología de Husserl, da precisamente el ejemplo de las artes plásticas al decir: "Imaginaos que un día se haya perdido en nuestros países todo gusto estético. La obra de arte ya no representaría ningún valor en sí, nadie se detendría ya ante los cuadros y las estatuas para simplemente mirarlas. Sin embargo, se continuaría yendo a los museos con la idea de que la visión de los cuadros y esculturas puede instruirnos sobre toda clase de cosas históricas, etc. Los retratos, por ejemplo, nos informarían acerca de los personajes representados; los paisajes nos suministrarían indicaciones geográficas. Imaginaos ahora que alguno que hubiese conservado el gusto artístico explicase a sus contemporáneos que las obras de arte tienen un sentido propio, independiente de su valor documental y que hay que considerarlas como tales y tratar de desprender de ellas su espíritu. Estos eruditos, historiadores, etc., que jamás vieron en las obras de arte más que medios de informarse acerca de los hechos, seguramente se quedarían muy sorprendidos"<sup>21</sup>. Estas palabras, expuestas con un objetivo muy diferente —acliar el sentido de la fenomenología y de la significación de la idea en ella—, las podemos considerar en su significación literal, refiriéndolas al arte. El valor de una obra de arte no está en que sea fiel referencia de otra cosa, sino en lo que el contemplador

<sup>21</sup> Rerhard Groethuysen: "Desde Nietzsche".

percibe en ella misma. La belleza percibida no es la verdad pensada, no está en que la obra sea fiel expresión de algo que no es ella misma, sea una teoría filosófica o una realidad física o social, porque su valor no está en su adecuación a algo. Creo muy importante esta característica del valor propio del arte, pues ella aclara una de sus peculiaridades.

#### *LA PINTURA ABSTRACTA Y NO FIGURATIVA.*

Una de las diferencias fundamentales entre la fotografía y la obra pictórica consiste en que la fotografía es una reproducción y fijación de lo real en un momento dado, sin más abstracción que la que supone su presentación en una superficie. Evidentemente la fotografía no es nunca la cosa fotografiada, sino sólo representación de la cosa. En cambio, en la pintura no sólo puede haber abstracción, sino que siempre la hay necesariamente, pues aun la obra pictórica en la que se imite del modo más perfecto un objeto real, no reproduce todos los detalles y las partes constitutivas de éste. En un árbol pintado no están todas las ramas y hojas, ni los filamentos de éstas, así como en un desnudo no están pintados todos los poros, pelos y otros elementos que están realmente en el cuerpo humano que sirvió de modelo y, aunque se utilicen lupas u otros aparatos para hacer más visibles los detalles más pequeños, éstos no podrán ser percibidos porque no están reproducidos en la pintura; por el contrario, en una fotografía tomada técnicamente y con una buena máquina, aparecerán esos detalles ampliándola debidamente.

Pero la abstracción puede llegar a tales extremos que en el cuadro no haya aparición, o también puede suceder que lo que el espectador ve sea muy distinto de lo que el pintor dice que es el cuadro. Si a una pintura de este tipo la consideramos bella arte, entonces la teoría que hemos expuesto de que en el cuadro aparece al contemplador algo muy distinto de lo que éste es ónticamente caería por tierra, pues habría pintura en la que no se produce ninguna aparición.

La pintura de nuestro siglo es digna de ser estudiada en este sentido. Nuestra época está dominada por el signo de la moda, por la manía de querer ser original y, como dice Malraux, "en las artes plásticas como en la música, en la literatura, en el ballet, la estridencia forma parte de nuestra época". En nuestro siglo se han sucedido una serie de escuelas pictóricas, que han

pretendido revolucionar el arte y que, además, tienen lo que podemos llamar su filosofía del arte. En la época clásica, las obras plásticas no necesitaban ninguna explicación, pues su sentido era patente; en nuestra época, en cambio, los pintores y las escuelas pictóricas lanzan manifiestos o exponen teorías para explicar sus cuadros y el significado de su arte, pues esta explicación la consideran necesaria, por no ser claramente perceptible el sentido de sus obras. Analizaremos algunas de éstas, así como sus teorías artísticas.

*EL CUBISMO.* La estilización, y aun la deformación de los objetos reales, no es, ni mucho menos, exclusiva del arte de nuestros días, ni tampoco de pueblos en etapas avanzadas de la civilización, pues la estilización se presenta frecuentemente en el arte de los pueblos primitivos. Nos bastará ver las esculturas de Tiahuanaco para darnos cuenta de que el cubismo existió mucho antes de que Matisse motejara con ese nombre la pintura de Picasso y de Braque. Estilizaciones semejantes podemos encontrar en el arte popular de muchos países y también en el arte negro. André Malraux dice: "Apenas soportamos no considerar las máscaras negras como esculturas cubistas".

Esto se hace más evidente si se tiene en cuenta que el arte negro ha inspirado a los cubistas, en especial a Picasso. Los cubistas gustan de esas deformaciones audaces del arte negro, pero creo que los negros no han tratado de explicar su escultura; en cambio los cubistas tratan de explicar su arte, la legitimidad de las deformaciones de la realidad sensible que hacen. "Las pinturas cubistas llegan hasta unirse al antiguo idealismo de los filósofos, negando el valor de los sentidos como instrumento del conocimiento"<sup>22</sup>. La auténtica realidad no está en lo sensible, sino en el pensamiento o en el sentimiento, según la tendencia racionalista o irracionalista del pintor, esto es, la realidad, para el artista, la encontramos en el espíritu. Severini desenvuelve así la idea del cubismo: "Nosotros tenemos a mal tomar en cuenta las formas tal como las vemos, las sustituimos por las formas tal como las pensamos". Otros afirman que "se puede ver en el cubismo la intención de crear un objeto particular, concebido

<sup>22</sup>"De Picasso au Surréalisme". Editions d'art Albert Skira, Génève-París, 1950. Textes de Maurice Raynal, Jacques Lassaigne, Werner Schmalenbach, Arnold Rüdlinger, Hans Bolliger. Pág. 47.

en el espíritu y revelador de un espacio y de un mundo nuevos". "Se trata de la primacía del espíritu sobre los sentidos"<sup>23</sup>. El pintor cubista trata de descomponer la realidad sensible, para llevarla a la tela después de reconstruirla espiritualmente.

Yo no voy a valorar estéticamente el cubismo, pero sí considero que aunque en las pinturas cubistas haya una gran abstracción y sea necesario en muchas ocasiones un gran esfuerzo y muy buena voluntad para ver lo que en el cuadro aparece, hay aparición.

*EL FUTURISMO.* El futurismo es un nombre escogido deliberadamente por los propios creadores de esta escuela que trata de luchar contra el arte del pasado, creando un arte para el futuro. Los futuristas lanzaron el 22 de febrero de 1909 un manifiesto en el que decían: "El gesto que queremos reproducir sobre la tela no será un instante fijado del dinamismo universal. Será simplemente la sensación dinámica misma" . . . "todo se transforma rápidamente. Al darse la persistencia de la imagen en la retina, los objetos en movimiento se multiplican sin cesar, se deforman, persiguiéndose como vibraciones precipitadas en el espacio que recorren. Es así que un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino que tiene veinte y sus movimientos son triangulares". Los futuristas trataron de extraer los movimientos de las cosas para hacer perceptible en la tela la fuerza interior que hay dentro de las cosas. Aunque en el futurismo hay abstracción, pues se tiende a expresar plásticamente sólo el movimiento y la energía de las cosas; en los cuadros futuristas hay, perceptiblemente, una aparición que no es el cuadro mismo. En el cuadro de Boccioni, "las fuerzas de una calle", aparecen al contemplador rayos luminosos, energía y fuerzas y es evidente que en la tela no puede haber nada de esto. Ni el futurismo ni el cubismo destruyen, por tanto, la teoría que hemos expuesto, sino que la confirman plenamente.

*LAS ESCUELAS NO FIGURATIVAS.* Pintores de otras escuelas, o que han pasado por varias en su afán de ser cada vez más originales, han llegado a una abstracción absoluta, de modo tal que el cuadro nos parece ser exclusivamente lo que hay en él, esto es, sólo manchas de color.

<sup>23</sup>La cita de Severini, así como las de otros autores están sacadas de la obra citada anteriormente, pág. 52.

La pintura de Delaunay y de otros con estilo similar fue denominada por Apollinaire orfeísmo. Delaunay renuncia a toda sugestión de un objeto, cualquiera que éste sea, a toda profundidad y a toda perspectiva. Ha dicho "el color sólo es forma y tema". No creo que cumple totalmente su promesa, pues en su cuadro "Homenaje a Blériot", por ejemplo, se ven hélices, alas, etc., lo que hace aparecer en el cuadro algo que no es sólo color.

Wassily Kandinsky, otro de los pintores que podemos considerar, llega a una abstracción pura, pues, en sus cuadros, el que los contempla no ve más allá que lo que son: colores esparcidos sobre la tela. Pero Kandinsky, al contrario que Delaunay, cree necesario explicar su pintura y dice: "Yo amo toda forma que ha surgido necesariamente del espíritu, como detesto toda forma que no lo es. Creo que la filosofía del arte, que es distinto al ser de las cosas, estudiará también el espíritu con una atención particular. Entonces se creará la atmósfera que permitirá a la humanidad sentir este espíritu de las cosas, gustarlo inconscientemente, de la misma manera que siente hoy su aparición exterior, que explica el gusto del público por la pintura representativa. De este modo resultará evidente, al conjunto de los hombres, la presencia de lo espiritual en lo material, después la presencia de lo espiritual en lo abstracto. Y es de esta nueva facultad, que es un testimonio del espíritu, que nacerá el gozo del arte abstracto puro"<sup>24</sup>. La pintura debe hacerse como la música y así como sonidos y ritmos se unen para construir la obra musical, del mismo modo las formas y los colores deben, por el juego de sus múltiples relaciones, componerse en la pintura abstracta. Cada obra posee su propia forma y no obedece más que a una necesidad interior. Kandinsky prefiere no ser comprendido a ser mal comprendido. Tengo que reconocer que soy de los que Kandinsky prefiere.

El punto máximo de la pintura no figurativa lo encontramos en Piet Mondrian. Mondrian toma en serio el problema de la liberación del objeto. Quiere crear formas que no hagan pensar en una objetividad. Descarta todo lo que puede ser portador de vida: ilusión de espacio, movimiento, huellas sensibles del pincel, colores impuros, líneas trazadas arbitrariamente y,

<sup>24</sup>Ob. cit., pág. 96.

después, hasta las líneas curvas y las diagonales. Su pintura se reduce, por último, a superficies de color limitadas por ángulos rectos y los colores mismos se reducen al rojo, al amarillo, al azul y al blanco, separados severamente por anchas franjas negras. Mondrian quiere crear un arte liberado de carácter individual y fortuito, un arte lógico, adaptado a la esencia y al ritmo de nuestra vida moderna. El arte, según él, debe ser la expresión inmediata de lo universal, que define como lo que es y permanece. Por eso, quiere hacer un arte absolutamente impersonal. Cree que es posible multiplicar una obra de arte sin alterar su calidad. El arte no nace de un acto estético personal.<sup>25</sup>

Malevitch con el "Suprematismo" expone en Moscú en 1913, como obra de arte, un cuadro donde el único objeto sobre fondo negro era un cuadrado blanco. Define a este cuadrado en su libro "El mundo sin objeto" como "la sensibilidad de la ausencia del objeto".

Podríamos criticar estas formas de pintura partiendo de la descripción que hemos hecho de las obras pictóricas, pues si dijimos que en un cuadro el que lo contempla ve en él algo distinto de lo que es en sí, en cuanto ente, podríamos deducir que, como en esta clase de pintura no hay aparición, sino que el hombre ve sólo colores, que es lo que realmente hay en el cuadro, no hay obra pictórica artística. Pero este razonamiento sería un sofisma de petición de principio, ya que en él damos por demostrado lo que queremos demostrar, o sea, damos por demostrado que una obra de arte plástica es sólo aquella en la que el hombre ve algo diferente de lo que el cuadro es en cuanto cosa, que es precisamente lo que se trata de probar.

Tampoco podemos alegar que estas obras no son bellas y que, por tanto, no pueden ser pintura, que es una de las bellas artes, porque la belleza no es algo concreto de la que todo el mundo tenga un criterio objetivo e igual, y se nos podría decir que si a nosotros no nos parecen bellos estos cuadros es porque nuestra sensibilidad no está desarrollada suficientemente para percibir la belleza de estas obras.

La esencia del arte no se encuentra en la comprensión de la obra, en un proceso intelectual, en el mensaje o la verdad que la obra transmite, sino en la percepción de la belleza, en el gusto de contemplarla, que se encuentra en el sentimiento y no

<sup>25</sup>Ob. cit., págs. 117-118.

en el pensamiento. Por eso, en arte los acuerdos entre posiciones divergentes son muy difíciles, pues los gustos son personales. Por eso, reduciremos nuestra crítica a los casos extremos, a aquellos en que se niega toda aparición y aun todo subjetivismo. La posición de Kandinsky, que es un espiritualismo subjetivista, la creemos defendible y además no estaría en contra de la posición que hemos expuesto, ya que en el cuadro debe aparecer al que lo contempla el espíritu en él impreso; en la obra hay algo distinto de lo que el cuadro es, aun cuando esto no se le aparezca a todo el mundo. En cambio, las obras de Mondrian y Malevitch son las que no podemos considerar como bella arte, sobre todo dado su carácter impersonal.

El que un color o un muestrario de colores puedan ser gratos a un hombre, no da a estos colores la objetividad estética indispensable para transformarlos en objeto artístico, pues para otro hombre pueden no ser gratos; además esto sería elevar al pintor de brocha gorda a la categoría de artista. Si hacemos un arte impersonal, como quiere Mondrian, ya no habría artistas, ni el arte tendría ningún mérito, ya que todos los hombres podrían ser artistas y el arte es tal por el espíritu personal objetivado en la obra y porque no todos los hombres son capaces de hacer obras de arte, obras dignas de ser contempladas.

En estas notas hemos analizado las notas ónticas de lo que es real y lo que es aparición en la obra de arte y no hemos tomado en cuenta otras características que diferencian el arte de la técnica, como la impronta del sello personal en la obra artística frente a la impersonalidad y el anonimato de la obra técnica. Considero que un artista ha llegado a su obra auténtica cuando sus obras son perceptibles por todo contemplador competente y las reconoce como suyas. En cambio, la obra técnica, por su producción en serie, es tanto más perfecta cuanto menos diferencias puedan encontrarse entre dos productos del mismo tipo. Por eso, ni el dibujo técnico ni el geométrico son arte, ya que pueden reproducirse exactamente, por no tener una impronta personal. El mismo carácter tendría la pintura lógica, impersonal y reproducible de Mondrian.

En cuanto a la sensibilidad de la ausencia del objeto, de que habla Malevitch, es, sencillamente, lo que se ve cuando no se ve nada, y la pintura, como arte plástica, no puede existir sin visión de algo.

Las obras literarias y musicales no podemos equipararlas, desde el punto de vista óntico, con las obras plásticas, pues su modo de ser se nos presenta bajo aspectos muy diferentes. Hasta la misma realidad de estas obras no es tan patente como en la obra pictórica o en la escultura y será preciso analizar si hay o no una aparición, distinta de lo que el objeto es en sí mismo, para todos y en todos los casos.

Es necesario hasta aclarar qué tipo de existencia tienen estas obras, pues si existir significa estar ahí no resulta evidente que estén en alguna parte, ya que podemos preguntar: ¿Dónde está el Quijote o la Quinta Sinfonía de Beethoven? Resulta evidente que a esta pregunta no se puede responder diciendo que está en este libro que tengo en la mano o en esa partitura que se encuentra encima del piano, porque aunque es efectivo que en la partitura están impresos los símbolos de los sonidos y en la obra literaria las letras formando palabras y frases, en la visión inmediata de la partitura no aparecen sonidos ni en

<sup>26</sup> Esta última parte sobre las artes temporales resulta excesivamente breve en comparación con la extensión que se ha dado a las artes plásticas; además no se han dedicado capítulos especiales a la música y a las artes literarias, faltando una clasificación de estas últimas. Hay otras omisiones ostensibles como todo lo referente a la ejecución de las obras musicales y a la representación en las teatrales. Esto se debe a que casi todo lo expuesto en la primera parte fue hecho para unos artículos que aparecieron en el suplemento dominical del diario "La Razón" de La Paz (Bolivia), que dejó de publicarse después de la revolución de abril de 1952. Precisamente en el último Suplemento dominical que publicó ese diario, el 6 de abril de 1952, apareció el artículo sobre la *escultura*. Durante los días que duró aquella revolución escribí la parte que se refiere a "La Pintura", que se publica ahora por primera vez. Poco después, buscando climas más pacíficos que el de "La Paz", me trasladé a Chile, donde he orientado mis actividades filosóficas fundamentalmente hacia la ontología y la lógica y filosofía de las ciencias.

Para completar estos trabajos sobre el arte he dado forma a las notas que guardaba hacia veinte años y que recopilé como material para poder seguir con los artículos sobre el arte en el suplemento dominical de "La Razón". Hacer algo más completo y estructurado habría requerido bastante tiempo y un desvío de mis preocupaciones actuales.

la obra poética palabras y de modo mediato tampoco aparecen para todos estos sonidos o las palabras, ya que no se presenta la obra musical o poética al espectador como aparece la obra pictórica en un cuadro al que la contempla. La partitura o el libro es un objeto material compuesto de unas hojas de papel en el que hay unos signos escritos o impresos. Como ser real, físico-material, ocupa un lugar en el espacio, está ahora encima de mi escritorio o sobre el piano. Pero no podemos decir que un libro determinado sea la obra literaria ni que un cuaderno de música sea la obra musical, pues muchas otras personas tienen exactamente la misma obra que yo tengo, pero no el mismo ejemplar. Hay, pues, en la obra literaria o musical una multiplicidad de objetos materiales en los que se encuentra una y la misma obra musical o poética; hay un único espíritu objetivado en muchas cosas materiales.

No sólo en una partitura puede estar una obra musical, pues de un modo más auténtico se encuentra en un disco o en una cinta grabada, ya que no es preciso conocer los signos del pentagrama y que haya un intérprete que ejecute la obra, para que ésta se haga presente al espectador, ya que la obra está allí con su ejecución, grabada por medios técnicos y sólo se necesita el aparato adecuado y el conocimiento de su manejo para que pueda escucharse la obra musical. Igual sucede con la obra poética o literaria, pues la voz humana puede ser grabada por los mismos medios y el que la escucha no necesita descifrar los signos que hay en el libro, es decir, no necesita saber leer, sino sólo comprender el idioma para percibir la obra. Es más, por medio del cine se puede tener la representación de una obra teatral, lo que no sucede con la obra escrita. La novela, la poesía y aun la música pueden también ser llevadas al cine, pero en la música es el sonido lo propiamente musical y no las visiones que lo pueden acompañar en la pantalla; la sonoridad es necesaria para la música y por eso sólo en el cine sonoro puede haber música. En cambio, toda obra literaria puede ser llevada al cine, pero es necesario teatralizar la novela o la poesía para que resulte obra cinematográfica, ya que la sola lectura no sería obra de cine en cuanto tal, pues éste es, como dicen los americanos e ingleses, *moving picture* —imágenes en movimiento.

Es curioso anotar que la creación de signos musicales o de ideogramas y fonemas para la fijación y conservación de la obra

musical o literaria, o sea, la técnica de anotación por medio de escritura, sea muy anterior a la técnica para conservar la obra misma ejecutada o leída que sólo se ha conseguido en nuestra época técnica.

La memoria es la manera más primitiva de conservar una obra literaria o musical. La recitación o la ejecución en un instrumento musical es, en este caso, la actualización temporal por el que conserva en su memoria la obra. Este tipo de conservación, que aún perdura, sobre todo entre comunidades campesinas, tiene el inconveniente de que la obra deja de conservarse con la desaparición de quien es capaz de reproducirla y que la transmisión a otros no está nunca libre de alteraciones y deformaciones de la obra. Por eso ha sido tan importante la escritura para la transmisión literaria y la tardía creación de una técnica de anotación musical ha producido la pérdida para la humanidad de la música de la mayor parte de la historia humana.

La obra plástica siempre necesita de una materia para ser creada; en cambio, la obra literaria o musical puede crearse sólo en la imaginación y el pensamiento, y cobrar realidad sólo con palabras y sonidos. La materia le es necesaria sólo para ser conservada, como sostén de signos o de sonidos.

Por eso estas creaciones humanas no sufren alteración en el transcurrir del tiempo por causas físicas o químicas. Sólo el objeto material puede ser alterado por causas materiales o temporales, pero esta alteración en nada modifica la obra literaria o musical que es espíritu objetivado. Por muchos ejemplares de la Divina Comedia que se hayan destruido o deteriorado, conservamos la obra tal como la produjo el Dante, pues el libro que, por ejemplo, consumió el fuego no fue hecho por él, pues la obra no es el papel y la tinta. Esto no quiere decir que una obra no se pueda perder o transformar, ya que para que continúe existiendo es necesario que sea conservada materialmente y al destruirse todos los materiales en que se conserva desaparece la obra. También puede ser cambiada, bien por error en la reproducción o por un cambio en el texto. Lo mismo sucede con las creaciones musicales.

Lo que sí se transforma es el que contempla estas obras, pues con el transcurso del tiempo cambia el espectador, que ya no es el contemporáneo de la obra cuando ésta fue creada.

La perspectiva histórica desde la que se contempla una obra cambia y, por este motivo, las obras son percibidas, comprendidas y sentidas de modo diferente en cada época. Lo que cambia es el espíritu del contemplador, no la obra literaria o musical. Y lo mismo sucede en el espacio en que, como el ambiente espiritual de cada pueblo es diferente, las reacciones ante la contemplación de la misma obra son distintas. El cambio del espectador modifica el espectáculo.

La obra poética se compone de una realidad material, en la que se encuentra, en forma de símbolos, el espíritu que ha sido objetivado en esta obra; pero esos símbolos provocan en quien es capaz de desentrañarlos, en el que los lee o escucha su lectura, una aparición distinta de la realidad material, pues en la obra literaria aparecen al lector (que es el contemplador de la obra) acontecimientos, luchas, pasiones y sentimientos humanos, y nada de eso está allí. Pero esta aparición no es sensible, como sucede en la obra plástica, sino puramente imaginativa.

En la obra musical hay la misma realidad material y simbólica, pero los signos que se encuentran en la partitura sólo representan sonidos, pero no son sonidos. Unicamente el ejecutor, con su interpretación, hace realidad musical la obra escrita. La obra estaba objetivada, de una vez por todas, desde que la compuso su autor, pero sin una persona que sea capaz de dar realidad sonora a lo que por sí mismo no es más que unos rasgos dibujados en el papel, que son sensibles a la vista y no al oído, no hay música. Porque la música no es algo que se nos presenta visualmente y en el espacio, sino que se nos da como una sucesión temporal de sonidos, los que como tales son perceptibles acústicamente, y esta percepción sólo es posible en tanto que se produzcan realmente sonidos y que éstos sean escuchados. Por eso hemos afirmado que la música se encuentra conservada más auténticamente en la grabación de un disco que en una partitura, ya que se puede reproducir directamente la música ya interpretada y no hace falta recurrir a una persona que sea capaz de transformar signos visuales en sonidos.

Ahora bien, como los sonidos musicales no mencionan cosas ni situaciones, no son significativos como las palabras, no puede darse una aparición imaginativa, como en la poesía o novela, o, si la hay, es con imágenes puramente subjetivas, dis-

tintas de un espectador a otro. Por eso, en la música que ónticamente se compone de sonidos, sólo se escuchan sonidos y podemos sostener que no se da una aparición distinta de lo que es en sí.

Nicolai Hartmann sostiene que la aparición irreal en un objeto real se da en todos los dominios del arte, ya que dice: "En todos los casos aparece algo irreal en algo real, claramente diferenciable de él y, sin embargo, indisolublemente unido en su dación". Hasta en la música encuentra que se da esa aparición, ya que "en la serie de sonidos oídos, que transcurre temporalmente y no se une en ningún momento, aparece un todo musical, una estructura, que se redondea tan sólo cuando se ha acabado la sucesión temporal"<sup>27</sup>.

No comarto esta opinión, porque una aparición no puede aparecer más que apareciendo algo a alguien. En el caso del arte, la aparición irreal tiene que aparecer en lo que es real, esto es, aparecer en algo a alguien. Resulta evidente que las totalidades o estructuras que el hombre percibe en un proceso temporal, que por haber terminado ya no está presente, pertenece a sensaciones acústicas que ya pasaron para el espectador. En el caso de una obra musical, no pueden ser una aparición en algo real y sensible de algo irreal, pues falta ese algo en qué aparecer y, además, tampoco puede ser una aparición la comprensión o apreciación como un todo de una obra escuchada, sino que eso es algo que sucede en el espíritu humano que es el que coordina, une o separa.

Todo proceso temporal, sea una vida humana, la historia de un pueblo o de una cultura, la lectura de una novela, la contemplación de una obra de teatro o de una película, no se completa hasta que se termina y el que el hombre puede comprender o sentir como una totalidad o una estructura después de terminada la vida o finalizada la lectura de la novela, no puede interpretarse como una aparición en lo que ya no es, sino que es algo que se dá en el sujeto en una especie de mirada retrospectiva y no algo que aparece en lo ya desaparecido. Una aparición no puede presentarse más que en algo presente y a alguien presente.

Es por todos estos motivos que hemos sostenido que en la música no se dan ónticamente esos dos estratos del ser —el

<sup>27</sup>Nicolai Hartmann: Zur Grundlegung der Ontologie, pág. 24. Walter de Gruyter y Co. Berlín 1948.

real y el irreal— que se dan claramente en la plástica, ya que en una obra musical se perciben sonidos y la obra está constituida por sonidos. Lo que es y lo que el espectador percibe es lo mismo: sonidos. El que esos sonidos, en algunas ocasiones sugieran una fiesta, el vuelo de un ave o de un insecto, etc., en lo que podemos llamar música descriptiva, no va contra lo que aquí sostendemos, ya que no es esencial a la música el ser descriptiva.

En la obra literaria tampoco hay una aparición en el objeto de algo distinto de lo que la obra es, pues no hay una aparición perceptible en la obra misma, excepto en la obra teatral, cuando se la contempla como espectador de una representación, pero no cuando se la contempla como lector de la obra misma. Lo que sucede es que las frases y las palabras son significativas y esa significación hace sugerir representaciones mentales en el que lee. Luego la aparición imaginativa no es una aparición en el objeto, sino una aparición en el sujeto, en el contemplador, por medio de las representaciones que acompañan a las ideas y pensamientos sugeridos por la significación de las palabras.

Hay que tener presente que el lenguaje es producto humano y que los signos de la escritura son invenciones humanas que se han colectivizado. Es lógico que las características del lenguaje escrito se den también en la obra literaria, y que la lectura de ella ocione en el sujeto que lee y comprende los signos, las ideas simbolizadas por las palabras y que estas ideas den lugar a las representaciones imaginativas correspondientes, en el caso que la idea pueda ir acompañada de una representación.<sup>28</sup>

Esta representación imaginativa no es exclusiva de la obra literaria artística, sino que también se da en la científica, excepto quizás en las ciencias puramente formales. Por ejemplo, una narración histórica puede sugerir más representaciones imaginativas de acontecimientos, ambiciones y pasiones que una poesía lírica. Pero también en física, o en otra ciencia natural,

<sup>28</sup>Aquí sostendemos con Pfänder, que no a toda idea acompaña una representación. Está expuesto en: Augusto Pescador: "Lógica". Pág. 28. 6<sup>a</sup> Edición. Gisbert, y Cía. La Paz (Bolivia). 1964.

podemos acompañar las ideas o leyes con representaciones, que pueden hasta objetivarse en forma sensible, como sucede en el caso del átomo en el modelo de Bohr. ¿En qué se diferencian, entonces, la ciencia de la poesía o de la novela?

Evidentemente, la diferencia entre la obra literaria y la científica no se puede encontrar en su aspecto literario, pues ambas son literatura. Tampoco en que una sea bella y la otra no, pues hay obras científicas escritas con un lenguaje más bello que algunas novelas. Por otra parte, la belleza no puede servir como base para señalar diferencias entre dos obras humanas, pues por no ser descriptible no es algo claramente señalable. Hemos visto que tampoco se diferencian en que en la obra literaria se den las dos capas, real e irreal, y en la científica no, pues la representación imaginativa se da en ambas y ésta no es una aparición en el objeto. La nota de inutilidad como característica de la obra de arte en comparación con la utilidad de la obra técnica, tampoco sirve para diferenciar la obra poética o la novela de la obra científica, pues hay también ciencia inútil.

La diferencia, fuera de aspectos metodológicos y de formalización, la encontramos en que la obra literaria tiene un valor por sí, mientras que el valor de la ciencia está en lo que representa, en que lo que se dice debe corresponder con lo que es, pues la ciencia busca la verdad, el arte no. El que lee una obra buscando lo que ha sucedido, esto es, si lo que en ella se dice es verdad, tiene una actitud muy diferente del que la lee para recrearse, para saber lo que se dice en la obra, sin preocuparse de saber si lo que allí se dice corresponde a lo que sucedió o sabiendo de antemano que la obra es una creación de su autor, un *ens fantasiae*. El valor de la obra está en lo que en ella se dice y no en que lo dicho en ella corresponda a una realidad distinta de la obra misma, en que sea verdad lo que en ella se afirma o niega. Para el que lee una obra imaginativa como investigador histórico, buscando la verdad histórica, esa obra carece de todo interés, pues no puede ser fuente de investigación para el que sabe que se trata de una novela y que lo que allí se narra no sucedió realmente, sino que es una invención. En cambio, una obra poética o una novela se lee por lo que en ella se dice y no porque corresponda a otra realidad, porque sea verdadera.

Después de las descripciones que hemos hecho de las diferentes artes, podemos comprobar que sólo en las artes plásticas —escultura y pintura— hay una *mimesis* de la naturaleza y que sólo en ellas se da una capa real en la que aparece algo que no es la realidad que parece ser, ni causa los mismos efectos que si fuera auténtica realidad. En las artes temporales no se da en la obra una aparición de este tipo, pues “en la palabra poéticamente conformada” no aparecen figuras de carne y sangre ni pasiones, como sostiene Hartmann, sino que esto aparece en la imaginación del sujeto que lee o escucha la lectura de una obra, de modo que para el que no entiende el idioma en que la obra está escrita no hay aparición de ninguna clase, al contrario de lo que sucede con la obra plástica; es sólo en la representación imaginativa del que sabe leer y entiende el idioma en donde hay esa aparición, que es la representación que acompaña a las significaciones. En cambio, en la música no se puede sostener que se dan estas dos capas, ni siquiera que hay una aparición imaginativa que se da para todo el que escucha determinada obra musical, pues ónticamente la música es una sucesión de sonidos y el espectador escucha sólo eso, ya que la imaginación que se puede dar al escuchar música no es sugerida por la música para todo espectador. Por otra parte, imaginación se puede dar sin percibir ningún sonido. De modo que, a mi juicio, en la música no hay ninguna aparición distinta de los sonidos que se escuchan y que aparezca en éstos.

El carácter significativo del lenguaje es el que determina el de toda obra literaria, incluyendo la científica, así como las representaciones mentales acompañantes que se producen en el que la lee. La música podemos considerarla como una abstracción de estos sonidos humanos en que queda el sonido puro asignificativo. Si el lenguaje es artificial, entonces la música sería una abstracción de algo artificial, o sea, sería doblemente artificial y no una imitación de la naturaleza. El que alguna música sea descriptiva, por ejemplo, del vuelo de un moscardón, no implica que sea esencial a la música ser descripción de algún sonido de la naturaleza, pues la música no tiene que ser descriptiva, no entra en su esencia ser descripción de algo.

Creo conveniente hacer resaltar que al contemplar la naturaleza encontramos en ella belleza. Lo que llamamos bello lo

encontramos en un paisaje, en un animal o en el rostro y cuerpo de una mujer que en muchos casos son más bellos que el paisaje o la figura animal o humana que vemos en un cuadro. En este caso, en mi criterio, podemos encontrar ejemplares más bellos en la naturaleza que en las obras de arte plásticas. Otro problema es el de saber si habría una belleza natural para el hombre, si percibiría estéticamente objetos naturales, si no fuera capaz de ser artista, de crear obras de arte. Esto no es algo descriptivo o que surge del mero análisis de los hechos y no se resuelve en la descripción de éstos.

En cambio, no podemos sostener que una obra poética es más o menos bella que las cosas de la naturaleza, pues la poesía no es una cosa ni tampoco imitación de una cosa natural, ya que se compone de palabras que son creación humana, no naturaleza; todo lenguaje es obra colectiva de un grupo humano y no existe sin el hombre. Tampoco es una *mimesis* de cosas naturales, puesto que no hay naturalmente sonidos significativos y sólo son tales para los hombres que entienden su significado. El lenguaje poético tiene todas las características del lenguaje y con él no se puede imitar la naturaleza, pues nunca las palabras son imitación de las cosas, puesto que la palabra oral es sólo sonido y la escrita, símbolo gráfico. Pero con palabras se pueden describir paisajes o acontecimientos, naturales o humanos, y la belleza del lenguaje poético es tal sólo con relación al lenguaje no poético. No se debe por eso hablar de que la poesía sea más o menos bella que las cosas naturales, porque no es posible una comparación, en cuanto a la percepción estética, entre dos tipos de realidad enteramente diferentes: la realidad material y la espiritual<sup>29</sup>. El lenguaje poético es bello sólo con relación al lenguaje no poético, ya que si en la vida diaria o en una obra científica encontramos frases bellas es porque el lenguaje empleado es poético, aun cuando el que habla o escribe no intente hacer poesía. En la naturaleza no hay ninguna belleza literaria, porque la naturaleza no es literata, no objetiva sus producciones mediante la obra escrita ni siquiera por la hablada. El que podamos hacer descripciones y narraciones de hecho o sucesos, rea-

<sup>29</sup>Sobre los diferentes tipos de realidad ver mi *Ontología*, págs. 27 y siguientes. Ed. Losada. Buenos Aires. 1966.

les o imaginarios, con la poesía o la novela, no indica, en ningún sentido, que lo descrito o narrado, si es que se trata de algún hecho o acontecimiento real, tenga mayor o menor belleza que la poesía que lo describe o lo narra, ya que si éste es bello, ha de serlo en un sentido muy diferente que el lenguaje poético.

En la naturaleza, en cambio, se dan sonidos asignificativos, como los cantos de algunos pájaros, sonidos producidos por la lluvia, el viento, las olas del mar, etc., y algunos de estos sonidos los consideramos bellos. Pero en este caso sí nos parece indiscutible que la belleza de la música es muy superior a la que podemos percibir en los sonidos de la naturaleza. La variedad y perfección estética de las obras de los grandes músicos nos parece algo evidente y que no admite ninguna comparación con la relación entre la belleza de la forma y el color de las cosas y la obra pictórica o de escultura. Por esto, sostenemos que la música no es una *mimesis* de los sonidos de la naturaleza, ya que de la pobreza estética de la sonoridad natural no podría salir, mediante la imitación, la riqueza y grandiosidad sonora de las composiciones musicales humanas.

La música es puro artificio, creación de sonidos que realiza la imaginación humana. En su esencia no está el ser una descripción de hechos o de acontecimientos, naturales o humanos. Como se compone de sonidos asignificativos, no es apta para describir acontecimientos ni ser medio de expresión de pasiones u otros procesos anímicos, sino que su aptitud es la de despertar sentimientos. Podríamos considerar a la música como un producto de la imaginación creadora pura, o sea, de la imaginación no contaminada de experiencia, o bien como una abstracción del lenguaje y del canto humanos, abstracción que consiste en realizar una *catarsis* del aspecto significativo de los sonidos lingüísticos. La música sería para nosotros creación pura, no imitación de otra cosa, lo que puede sostenerse para otras artes. Por eso consideramos que la música es la más artificial de todas las artes.

De acuerdo con los análisis que hemos hecho, no en todas las artes se darían ónticamente lo real y la apariencia irreal, ya que en las artes temporales faltaría la aparición objetiva en una realidad material de algo que no es realmente tal como aparece

al contemplador. En la literatura se dan imágenes subjetivas diferentes de un sujeto a otro, las que no aparecen objetivamente en la cosa material como sucede en la obra plástica. En la música no se dan necesariamente estas imágenes subjetivas, pues la música se compone ónticamente de sonidos y el contemplador percibe sonidos.

Considero que la diferencia óntica que se observa entre las distintas artes y el mayor o menor grado de artificialidad que se da en ellas, podrían servir de base para una jerarquización valorativa, así como de punto de partida descriptible para adentrarse en otros complicados problemas de la estética; pero tengo el temor de que lo aquí expuesto sea demasiado simple y claro para ser tomado seriamente por los estetas que gustan partir de profundas y complicadas teorías metafísicas o psicológicas acerca de la esencia de lo bello.

