

Traducción de
HORACIO FLORES SÁNCHEZ

R. G. COLLINGWOOD

LOS PRINCIPIOS DEL ARTE



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO - BUENOS AIRES

Una función mágica o religiosa semejante puede encontrarse en muchas partes. Los retratos de la escultura egipcia antigua no fueron hechos para ser exhibidos y contemplados; se les escondió en la oscuridad de la tumba, a la que no había acceso, donde ningún espectador podía mirarlas, pero donde esos retratos podían realizar su obra mágica con mayor o menos exactitud, ininterrumpidamente. El retratismo romano se derivó de las imágenes de los antepasados que, vigilando la vida doméstica de sus sucesores, tenían un propósito mágico religioso al cual estaban sometidas sus cualidades artísticas. El drama griego y la escultura griega empezaron como auxiliares del culto religioso. Y todo el arte cristiano medieval muestra el mismo propósito.

Los términos "arte", "artista", "artístico", etc., se usan frecuentemente como títulos de cortesía. Cuando consideramos la gran cantidad de cosas que son designadas con ellos, pero en general, sin verdadera justificación, se hace evidente que lo que más frecuentemente espera y recibe el título de cortesía de arte es aquello cuyo verdadero nombre es diversión o entretenimiento. La vasta mayoría de nuestra literatura en prosa y en verso, de nuestra pintura, dibujo y escultura, de nuestra música, nuestra danza y actuación, etc., muy francamente, y con frecuencia de un modo explícito, no tienen más propósito que divertir, pero se les llama arte. No obstante, sabemos que hay una distinción. La industria gramofónica, de reciente aparición y con la franqueza de un *enfant terrible*, realmente formula la distinción o trata de hacerlo en sus catálogos. Casi todos sus discos son emitidos francamente como música para divertir; un escaso número lleva el título de "discos para el conocedor" u otro semejante. Los pintores y los novelistas hacen la misma distinción, pero no tan públicamente.

Esto es algo de un gran interés para el teórico estético, porque, a menos que lo comprenda, puede pervertir su concepción del arte haciéndolo identificar el arte propiamente dicho con la diversión; y es de igual interés para el historiador del arte, o, más bien, de la civilización en general, porque compete a él comprender el lugar que la diversión ocupa en relación con el arte y con la civilización en general.

Nuestra primera tarea es, pues, investigar estas tres clases de arte falsamente llamado así. Cuando hayamos hecho esto, debemos ver qué queda por decir sobre el arte propiamente dicho.

LIBRO PRIMERO

ARTE Y NO ARTE

II. ARTE Y ARTESANÍA

§ 1. *El significado de artesanía*

El primer sentido de la palabra "arte" que debe distinguirse del arte propiamente dicho es el sentido arcaico en que significa lo que en este libro yo llamaré artesanía. Esto es lo que *ars* significa en el latín antiguo, y lo que *τέχνη* significaba en griego: la capacidad de producir un resultado preconcebido por medio de una acción conscientemente controlada y dirigida. Para poder dar el primer paso hacia una estética bien fundada es necesario separar la idea de artesanía de la de arte propiamente dicho. Para poder hacer esto, a la vez, debemos primero enumerar las principales características de la artesanía.

1) La artesanía siempre entraña una distinción entre medio y fin, cada uno claramente concebido como algo diferente del otro pero relacionado con él. El término "medio" se aplica libremente a cosas que se usan para alcanzar un fin, tales como herramientas, máquinas o combustible. Estrictamente, se aplica no a las cosas sino a las acciones conectadas con ellas: el uso de las herramientas, la manipulación de las máquinas o el encendido del combustible. Por estas acciones (como lo implica el sentido literal de la palabra medio) se pasa para alcanzar el fin, y se le abandona al ser éste alcanzado. Esto puede servir para distinguir la idea de medio de otras dos ideas con las que algunas veces se le confunde: la de parte y la de material. La relación de parte a todo es como la de medio a fin, en el sentido de que la parte es indispensable para el todo, es lo que es por su relación con el todo y puede existir por sí sola antes de que el todo exista; pero cuando el todo existe la parte existe también; en tanto que, cuando el fin existe, el medio ha dejado de existir. Por lo que se refiere a la idea de material volveremos a ella en el número (4) que sigue.

2) La artesanía entraña también una distinción entre planeación y ejecución. El resultado que ha de obtenerse es preconcebido o pensado antes de obtenerse. El artesano sabe qué es lo que quiere hacer antes de hacerlo. Este pre-conocimiento es absolutamente indispensable para la artesanía: si algo, por ejemplo, el acero inoxidable, se hace sin este conocimiento previo, su manufactura no es un caso de artesanía sino un accidente. Más

aún, este pre-conocimiento no es vago sino preciso. Si una persona se dispone a hacer una mesa, pero concibe la mesa sólo vagamente, como algo entre unos sesenta centímetros por uno veinte y unos noventa centímetros por uno ochenta, y entre unos sesenta y unos noventa centímetros de alto, etc., no es un artesano.

3) Medio y fin se relacionan de un modo en el proceso de la planeación; y del modo contrario en el proceso de la ejecución. En la planeación el fin es anterior al medio. El fin se piensa primero y después se piensa el medio. En la ejecución el medio aparece primero, y se llega al fin pasando por él.

4) Hay una distinción entre materia prima y producto acabado o artefacto. Una artesanía siempre se efectúa sobre algo, y busca su transformación en algo diferente. Aquello sobre lo que obra empieza como materia prima y termina como producto acabado. La materia prima¹ se encuentra ya hecha antes de que el trabajo especial de la artesanía se inicie.

5) Hay una distinción entre forma y materia. La materia es lo que es idéntico en la materia prima y en el producto acabado; la forma es lo que es diferente, lo que la acción de la artesanía cambia. Describir a la materia prima como algo crudo² no es implicar que sea informe, sino sólo que no tiene aún la forma que habrá de adquirir por la "transformación" en producto acabado.

6) Hay una relación jerárquica entre diversas artesanías, en la que una suministra lo que la otra necesita, y ésta usa lo que la otra ofrece. Hay tres clases de jerarquía: de materiales, de medios y de partes. a) La materia prima de una artesanía es el producto acabado de otra. Así el silvicultor cultiva árboles y vigila su crecimiento para suministrar materia prima a los leñadores que los transforman en troncos; éstos, a su vez, constituyen la materia prima para el aserrador que los transforma en tablones; y éstos, tras de un proceso de selección y cura, se convierten en la materia prima de los carpinteros. b) En la jerarquía de los medios una artesanía suministra a otra las herramientas. Así, el maderero suministra entibos al minero; el minero suministra carbón al herrero; el herrero, a su vez, suministra herraduras al granjero; y así sucesivamente. c) En la jerarquía de las partes, una operación com-

¹ Materia prima y material se identifican. (T.)

² Recuérdese que en inglés el término materia prima es expresado por la expresión "raw" material, literalmente material crudo o en bruto. (T.)

pleja como la manufactura de un automóvil se halla repartida entre un cierto número de industrias: una compañía hace el motor, otra los mecanismos de transmisión, otra el chasis, otra las llantas, otra el equipo eléctrico, etc. El montaje final no es estrictamente la manufactura sino sólo la unión de estas partes. En una o más de estas maneras toda artesanía tiene un carácter jerárquico, sea jerárquicamente relacionada con otras artesanías o constando ella misma de diversas operaciones heterogéneas jerárquicamente relacionadas entre sí.

Sin pretender que estas características agoten la idea de artesanía, o que cada una de ellas separadamente le sea peculiar, podemos sostener con suficiente confianza que allí donde la mayor parte de ellas falta en cierta actividad, esa actividad no es artesanía, y, si se le llama con ese nombre, es por error o de un modo vago e inexacto.

§ 2. La teoría técnica del arte

Fueron los filósofos griegos quienes elaboraron la idea de la artesanía, y es en sus escritos donde las distinciones mencionadas antes han sido expuestas de una vez por todas. La filosofía de la artesanía, de hecho, fue uno de los más grandes y más sólidos productos de la mente griega, o en todo caso de la escuela que va de Sócrates a Aristóteles, y cuya obra ha sido mejor conservada.

Los grandes descubrimientos parecen a sus descubridores más grandes de lo que son. Quien ha resuelto un problema inevitablemente se halla inclinado a aplicar esa solución a otros. Una vez que la escuela socrática expuso los principales aspectos de una teoría de la artesanía, sus representantes se sintieron impulsados a buscar ejemplos de artesanía en todas direcciones. Demostrar cómo se enfrentaron a esta tentación cediendo a ella unas veces y resistiéndola otras, o primero cediendo a ella y luego laboriosamente corrigiendo su error, requeriría un largo ensayo. Dos casos brillantes de resistencia triunfante pueden, sin embargo, mencionarse: la demostración de Platón (*República* 330 D-336 A) de que la justicia no es una artesanía, con la contrapartida (336 E-354 A) de que la injusticia tampoco lo es; y el repudio de Aristóteles (*Metafísica*, Λ) del criterio expuesto en el *Timeo* de que la relación de Dios y el universo es un caso de relación de artesano y artefacto.

Pero al tratar problemas estéticos, sin embargo, tanto Platón como Aristóteles cedieron a la tentación. Dieron por hecho que la poesía, el único arte que ellos discutieron en detalle, era una clase de artesanía, y hablaron de esta artesanía como ποιητική τέχνη, artesanía u oficio del poeta. ¿Y qué clase de artesanía era ésta?

Hay algunas artesanías u oficios, como la carpintería, el remiendo de zapatos o el tejido, cuyo fin es producir cierto tipo de artefacto; otras como la agricultura o la ganadería o la doma de caballos, cuyo fin es producir o mejorar ciertos tipos de organismos no humanos; otros, como la medicina, la educación o la milicia, cuyo fin es crear en ciertos seres humanos ciertos estados del cuerpo o ciertos estados de ánimo. Pero no necesitamos preguntar cuál de éstos es el género de los que la artesanía poética es la especie, porque no se excluyen mutuamente. El zapatero, el carpintero o el tejedor no tratan simplemente de producir zapatos, carretas o telas. Los producen porque hay una demanda de ellos; esto es, no son fines por ellos sino medios para el fin de satisfacer una demanda específica. De lo que realmente el artesano trata es de producir cierto estado de ánimo en sus clientes, el estado o condición de ver satisfechas estas demandas. El mismo análisis puede aplicarse al segundo grupo. De tal guisa estas tres clases de artesanías se reducen a una. Todas son formas de producir en los seres humanos ciertas condiciones deseadas.

La misma descripción es aplicable a la artesanía poética. El poeta es un tipo de productor calificado; produce para consumidores, y el efecto de su habilidad es crear en ellos ciertos estados de ánimo, que se conciben de antemano como estados deseables. El poeta, como cualquier otro tipo de artesano debe saber cuál es el efecto que persigue, y debe aprender por experiencia y precepto, que es sólo la experiencia transmitida de otros, a producirlo. Ésta es la artesanía poética, como la conciben Platón y Aristóteles y, siguiéndolos a ellos, escritores como Horacio en su *Ars poetica*. Existen las artesanías similares de la pintura, la escultura, etc.; la música, al menos para Platón, no es un arte independiente sino una parte constitutiva de la poesía.

Me he remontado a los antiguos, porque su pensamiento, en estas cuestiones como en tantas otras, ha dejado huellas permanentes en el nuestro, tanto para bien como para mal. Hay sugerencias en algunos de ellos, especialmente en Platón, de un criterio muy diferente; pero éste es el que ellos han hecho familiar,

y sobre el cual tanto la teoría como la práctica de las artes ha descansado en general hasta el presente. Las modas actuales de pensamiento en algunos casos han incluso tendido a reforzarlo. Nos hallamos inclinados en la actualidad a pensar acerca de la mayor parte de los problemas, incluyendo los del arte, en términos bien sea de economía o de psicología; y ambas maneras de pensar tienden a incluir la filosofía del arte dentro de la filosofía de la artesanía. Para el economista, el arte presenta la apariencia de un grupo especializado de industrias; el artista es un productor, y su público, consumidores que le pagan por beneficios en última instancia definibles en términos de estados de ánimo que la productividad de él les permite disfrutar. Para el psicólogo, el público está formado por personas que reaccionan en ciertas maneras a estímulos suministrados por el artista; lo que el artista tiene que hacer es saber qué reacciones se desean o son deseables, para proporcionar los estímulos que han de producirlos.

La teoría técnica del arte no es, como se ve, de ninguna manera algo que sólo puede interesar al anticuario. Es, en realidad, la manera en que la mayoría de las personas en nuestros días piensan sobre el arte, y especialmente los economistas y los psicólogos, gentes a quienes acudimos (en vano algunas veces) para una orientación en los problemas de la vida moderna.

Pero esta teoría es simplemente un error vulgar, como cualquiera que la mire con un ojo crítico puede verlo. No importa qué clase de artesanía en particular se identifique con el arte. No importa cuáles sean los beneficios que se considere que el artista otorga a su público o cuáles las reacciones que se supone que produce. Independientemente de estos detalles, nuestro problema es ver si el arte es o no un tipo de artesanía. Esto se contesta fácilmente recordando las seis características de la artesanía enumeradas en la sección precedente y observando si corresponden al caso del arte. Pero esto debe hacerse sin tratar de forzar ni presionar; el ajuste debe ser inmediato y convincente. Es mejor no tener ninguna teoría del arte que tener una que nos perturbe desde el principio.

§ 3. El derrumbe de la teoría

1) La primera característica de la artesanía es la distinción entre medio y fin. ¿Se halla presente en las obras de arte? De acuerdo con la teoría técnica, sí. Un poema es el medio para

la producción de cierto estado de ánimo en el público, como una herradura es el medio para la producción de un cierto estado de ánimo en el hombre que lleva su caballo a herrar. Y el poema es a su vez un fin para el cual otras cosas son medios. En el caso de la herradura, esta etapa del análisis es fácil: podemos enumerar el encender la fragua, el cortar un pedazo de hierro de una barra, el calentarlo, etc. ¿Qué hay de análogo a estos procesos en el caso de un poema? El poeta puede tomar el papel y la pluma, llenar la pluma, sentarse, doblar los codos; pero estas acciones son preparatorias no para la composición (que puede ocurrir en la mente del poeta) sino para la escritura. Supongamos que el poema es un poema corto, y que se compone sin el uso de ningún material de escritorio; ¿cuáles son los medios por los cuales el poeta lo compone? Yo no puedo encontrar ninguna respuesta a menos que sea una respuesta cómica, como la de "usar un diccionario de la rima", "golpear el piso con el pie o menear la cabeza o la mano para marcar el metro", o "embriagarse". Si se mira la cuestión seriamente se ve que los únicos factores en la situación son el poeta, la labor poética en su mente, y el poema. Y si cualquier defensor de la teoría técnica dice: "Bien, pues, entonces la labor poética es el medio, el poema el fin", le pediremos que encuentre a un herrero que pueda hacer una herradura sólo con puro trabajo, sin forja, yunque, martillo o fuelle. Es por no existir nada que corresponda a estos elementos en el caso del poema por lo que el poema no es un fin para el cual haya medios.

Recíprocamente, ¿es un poema el medio para la producción de un cierto estado de ánimo en un público? Supongamos que un poeta hubiera leído sus versos a un público, esperando que produjeran un determinado resultado; y supongamos que el resultado fuera diferente, ¿se concluiría de eso que se trataba de un mal poema? Es un problema difícil; algunos contestarían que sí, otros que no. Pero si la poesía fuera patentemente una artesanía la respuesta sería un inmediato y terminante sí. El defensor de la teoría técnica debe hacer enormes esfuerzos para ajustar sus argumentos a su teoría en este punto.

Hasta aquí las perspectivas de la teoría técnica no son muy brillantes. Sigamos adelante.

2) La distinción entre planeación y ejecución existe ciertamente en algunas obras de arte, a saber, las que son a su vez obras de artesanía o artefactos; ya que, desde luego, las dos cosas se sobreponen, como puede verse en el ejemplo de un edificio o

de una vasija, que se hacen a la orden para la satisfacción de una demanda específica, para servir a un propósito de utilidad, pero que pueden, sin embargo, ser una obra de arte. Pero supongamos que un poeta hiciera versos a medida que caminara, súbitamente hallando una línea en su mente y después otra, y luego, insatisfecho con ellas, las cambiara hasta obtenerlas a su gusto: ¿cuál es el plan que ejecuta? Puede tener una vaga idea de que si saliera a dar un paseo podría componer un poema; ¿pero cuáles serían, por así decirse, las medidas y especificaciones del poema que pensara componer. Puede, sin duda, haber esperado componer un soneto sobre un tema particular especificado por el editor de una revista; pero el punto es que puede no ser así, y que, no obstante, sea un poeta que pueda componer sin tener un plan definido en su mente. O supongamos que un escultor no estuviera haciendo una *Madona y Niño*, de un metro de alto, de una piedra determinada, garantizada para apaciguar al obispo de la diócesis y obtener la comisión de colocarla en el nicho vacante sobre una puerta determinada; sino que simplemente estuviera jugando con un poco de barro, y encontrara que ese barro en sus dedos se convertía en un pequeño danzante: ¿esto no es una obra de arte por que se hizo sin ser planeado de antemano?

Todo esto es muy familiar. No habría necesidad de insistir, si no fuera porque la teoría técnica del arte cuenta con que lo olvidemos. Y ahora que pensamos en ello, hagamos notar la importancia de no darle demasiado énfasis. El arte como tal no implica la distinción entre planeación y ejecución, sino que a) ésta es puramente una característica negativa, no positiva. No debemos erigir la ausencia de un plan en una fuerza positiva y llamarle inspiración, o el inconsciente u otras cosas por el estilo. b) Es una característica permitida del arte, no obligatoria. Si las obras de arte no planeadas son posibles, no se infiere de allí que ninguna obra planeada sea una obra de arte. Ésa es una falacia lógica³ que se encuentra en la base de una, o de algunas, de

³ Es un ejemplo de lo que en otra parte he llamado la falacia de los márgenes precarios. Como el arte y la artesanía se sobreponen, la esencia del arte se busca no en las características positivas de todo arte, sino en las características de aquellas obras de arte que no son obras de artesanía. De este modo a las únicas cosas que se permite ser obras de arte son a los ejemplos marginales que quedan fuera de la superposición de arte y artesanía. Éste es un margen precario porque uno más detallado puede en cualquier momento revelar las características de la artesanía en algunos de estos ejemplos. Ver el *Ensayo sobre el método filosófico (Essay on Philosophical Method)*.

las diferentes cosas a las que se llaman romanticismo. Puede muy bien ser verdad que las únicas obras de arte que pueden hacerse completamente sin un plan son insignificantes y que las más grandes y serias siempre contienen un elemento de planeación y, por lo tanto, un elemento de artesanía. Pero eso no justificaría la teoría técnica del arte.

3) Si ni medios y fin, ni planeación y ejecución pueden distinguirse en el arte propiamente dicho, obviamente no puede haber una inversión de orden como entre medio y fin, en la planeación y la ejecución respectivamente.

4) Pasemos ahora a la distinción entre materia prima y producto acabado. ¿Existe en el arte propiamente dicho? Si es así un poema se hace de determinada materia prima. ¿Cuál es la materia prima con la que Ben Jonson hizo *Queene and Huntresse, chaste, and faire?* Palabras, acaso. Y bien, ¿qué palabras? Un herrero hace una herradura no con todo el hierro que existe, sino con un determinado pedazo de hierro, cortado de una barra determinada que tiene en un rincón de la herrería. Si Ben Jonson hizo algo semejante, se dijo: "Quiero hacer un pequeño himno para iniciar el Acto V, Escena VI de *Cynthia's Revels*. He aquí la lengua inglesa o al menos tanto de ella como yo conozco; usaré tú cinco veces, a cuatro veces, y, brillante, excelentemente y diosa tres veces cada uno, etc." Pero él no hizo nada semejante. Las palabras que ocurren en el poema no estuvieron nunca en su mente como un todo en un orden distinto del que tienen en el poema, del que las sacó y arregló, hasta que el poema, como lo tenemos, surgió. No niego que escogiendo las palabras, o las vocales, o las consonantes, en un poema como éste, podamos hacer interesantes y (creo yo) importantes descubrimientos acerca de la manera en la que trabajaba la mente de Ben Jonson cuando hizo el poema; y estoy dispuesto a aceptar que la teoría técnica del arte hace un buen servicio se incita a la gente a explorar estas cuestiones; pero si sólo puede expresar lo que trata de hacer llamando a estas palabras o sonidos los materiales con los que se hace el poema, sólo está diciendo tonterías.

Pero tal vez haya una materia prima de otra clase: un sentimiento o emoción, por ejemplo, que se halle en el espíritu del poeta en la iniciación de su trabajo y que este trabajo convierta en el poema. *Aus meinem grossen Schmerzen mach' ich die kleinen Lieder*,⁴ decía Heine; y sin duda tenía razón; el trabajo del

⁴ "De mis grandes dolores hago yo mismo pequeños cantos."

poeta puede justamente describirse como la conversión de emociones en poemas. Pero esta conversión es de un tipo muy diferente a la conversión del hierro en herraduras. Si las dos clases de conversión fueran lo mismo, un herrero podría hacer herraduras con su deseo de pagar la renta. El algo más, sobre ese deseo, que debe poner para hacer herraduras con ese deseo, es el hierro que es su materia prima. En el caso del poeta ese algo más no existe.

5) En toda obra de arte hay algo que en un sentido de la palabra puede llamarse forma. Hay, para ser más precisos, algo como un ritmo, una organización, un diseño, o una estructura. Pero de eso no se infiere que haya una distinción entre forma y materia. Donde esa distinción sí puede encontrarse, a saber, en los artefactos, la materia existía ya configurada como materia prima antes que la forma le fuera impuesta, y la forma existía ya como un plan preconcebido antes de ser impuesta a la materia; y como las dos coexisten en el producto acabado podemos ver cómo la materia podía haber aceptado una forma diferente, o la forma haber sido impuesta sobre una materia distinta. Pero nada de esto es aplicable a una obra de arte. Algo sin duda existía antes que el poema apareciera; había, por ejemplo, una excitación confusa en la mente del poeta; pero, como hemos visto, ésta no era la materia prima del poema. Existía también, sin duda, el impulso de escribir; pero este impulso no era la forma del poema por escribir. Y cuando el poema está escrito, no hay nada en él de lo que podamos decir "ésta es una materia que podía haber tomado una forma diferente", o "ésta es una forma que podía haberse impuesto a una materia distinta".

Cuando se ha hablado de materia y forma en conexión con el arte, o de esa extraña distinción híbrida entre forma y contenido, se ha hecho una de dos cosas o confundido ambas a la vez: o se ha estado equiparando una obra de arte a un artefacto, y la obra del artista a la del artesano; o se han estado usando estos términos de una manera vagamente metafórica como medio de referirse a distinciones que realmente existen en el arte pero que son de diferente tipo. Hay siempre en el arte una distinción entre el impulso inicial de escribir, pintar o componer y el poema, cuadro o música acabados; hay una distinción entre un elemento emocional en la experiencia del artista y aquello a lo que puede llamarse un elemento intelectual. Todas ellas merecen una investigación; pero ninguna es un caso de distinción entre forma y materia.

6) Finalmente, no hay nada en el arte que se asemeje a la jerarquía de las artesanías, cada una rigiendo los fines de la que se encuentra bajo ella, y suministrando medios o materia prima o partes para la que se encuentra sobre ella. Cuando un poeta escribe versos para que un músico les ponga música, estos versos no son los medios del fin del músico, ya que son incorporados en la canción que es el producto acabado del músico, y es característico de los medios, como hemos visto ya, que se les abandone una vez utilizados. Pero tampoco constituyen materias primas. El músico no las transforma en música; les pone música; y si la música que él escribe para ellas tuviera una materia prima (que no tiene), la materia prima no podría consistir de versos. Lo que sucede es más bien que el poeta y el músico colaboran para producir una obra de arte que debe algo a cada uno de ellos; y esto es verdad aunque en el caso del poeta no hubiera ninguna intención de colaborar.

Aristóteles derivó de la idea de una jerarquía de las artesanías la idea de una artesanía suprema, a la cual convergían todas las series jerárquicas, de modo que los diferentes "bienes" que todas las artesanías producen jugaban su papel, de un modo o de otro, en la preparación de la obra de esta artesanía suprema, cuyo producto podía, por lo tanto llamarse el "bien supremo".⁵ A primera vista podría encontrarse un eco de esto en la teoría wagneriana de la ópera como el arte supremo, supremo porque combina las bellezas de la música, la poesía y el drama, las artes del tiempo y las artes del espacio en un todo único. Pero muy aparte de la cuestión de que la opinión de Wagner sobre la ópera como la más grande de las artes se justifique, esta opinión realmente no descansa sobre la idea de una jerarquía de las artes. Las palabras, los gestos, la música, la escenografía no son medios para la ópera, ni tampoco materias primas de ella, sino partes de ella; las jerarquías de los medios y los materiales pueden por lo tanto descartarse, y sólo queda la de las partes. Pero aun ésta no cabe. Wagner pensó ser un supremo gran artista porque escribió no sólo su música sino también sus palabras, diseñó su escenografía, y actuó como su propio productor. Éste es el exacto contrario de un sistema como aquel por el que se hacen los automóviles, que debe su carácter jerárquico al hecho de que las diferentes partes son hechas todas por diferentes compañías, en las que cada una se especializa en un distinto trabajo.

⁵ *Ética a Nicómaco*, principio: 1094 a 1-b 10.

§ 4. *La técnica*

Tan pronto como tomamos la idea de la artesanía en serio es absolutamente evidente que el arte propiamente dicho no puede ser ninguna clase de artesanía. La mayor parte de la gente que escribe sobre arte hoy día parece pensar que se trata de un tipo de artesanía; y éste es el principal error contra el cual debe luchar una teoría estética moderna. Aun los que no caen abiertamente en el error mismo, adoptan doctrinas que lo implican. Una de estas doctrinas es la de la técnica artística.

Esta doctrina puede exponerse del modo siguiente. El artista debe tener una cierta forma de habilidad especializada, a la que se llama técnica. Adquiere esta habilidad del mismo modo como la adquiere un artesano, en parte por experiencia personal y en parte compartiendo la experiencia de otros que, de tal modo, se convierten en sus maestros. La habilidad técnica que así adquiere no hace de él, por sí misma, un artista; porque un técnico se hace, pero un artista nace. Grandes facultades artísticas pueden producir excelentes obras de arte aun cuando la técnica sea defectuosa; en tanto que aun la más acabada técnica no producirá la obra de mejor calidad si esas facultades faltan; pero de todos modos, ninguna obra de arte puede ser producida sin un cierto grado de habilidad técnica, y llenándose otras condiciones, mientras mejor es la técnica mejor será la obra de arte. Las más grandes facultades artísticas, exigen, para su debido y adecuado despliegue, una técnica de tan buena calidad como la de ellas.

Todo esto, entendido correctamente, es muy cierto y, como una crítica de la idea sentimental de que las obras de arte pueden ser producidas por cualquiera, por muy poco trabajo que se haya tomado en aprender su oficio, siempre y cuando tenga el corazón en su lugar, es también muy saludable. Y como un escritor sobre el arte se dirige en general no a los artistas, sino a los amantes del arte, hace bien en insistir en lo que todo artista sabe, pero no la mayoría de los amantes del arte: la enorme cantidad de trabajo inteligente y dirigido, la dolorosa y consciente autodisciplina que se ha necesitado en la hechura de un hombre que pueda escribir una línea como Pope la escribe, o cortar un pequeño trozo de piedra como Miguel Ángel lo ha hecho. No es menos cierto, y no menos importante, que la habilidad desplegada aquí (si se permite que la palabra habilidad pase por el momento sin discusión), aun cuando sea una condición necesaria para el mejor arte no es por sí misma suficiente para

producirlo. En el poema de Ben Jonson un alto grado de tal habilidad se muestra; un crítico podría, no infructuosamente, desplegar su habilidad analizando los intrincados e ingeniosos modelos de ritmo y rima, aliteración, asonancia y disonancia que contiene el poema. Pero lo que hace de Ben Jonson un poeta, y un gran poeta, no es su habilidad para construir estos modelos, sino su visión imaginativa de la diosa y sus servidores, para cuya expresión valió la pena que usara esa habilidad, y para cuyo disfrute vale la pena que nosotros estudiemos los modelos que él ha construido. Edith Sitwell, cuya gran categoría como poetisa y como crítica no necesita comentario, y cuyo análisis de estructuras de sonidos en la poesía son tan brillantes como sus propios versos, ha analizado de este modo los modelos construidos por T. S. Eliot, y ha escrito entusiastamente sobre la destreza que ellos ejemplifican; pero cuando desea comparar concluyentemente la grandeza del poeta con la pequeñez de ciertos otros poetas que son algunas veces comparados ridículamente como sus iguales, deja de alabar su técnica, y escribe: "He aquí a un hombre que ha hablado con ángeles feroces y con ángeles de clara luz y santa paz, y que ha 'andado entre los más bajos de los muertos'." ⁶ En esta experiencia, nos hace ella entender lo que constituye la médula de la poesía de Eliot; es la "ampliación de nuestra experiencia" por medio de la suya (frase favorita que ella no usa nunca sin dejar de iluminar a sus lectores) que nos dice que es él un verdadero poeta; y por muy necesario que pueda ser que un poeta deba tener habilidad técnica es sólo un poeta en tanto que no se identifique esta habilidad con el arte, sino con algo que se usa al servicio del arte.

No se trata de la vieja teoría grecorromana de la artesanía poética, sino de una versión modificada y restringida de ella. Al examinarla, empero, encontramos que aun cuando se ha alejado de la vieja teoría de la artesanía poética para evitar sus errores, no se ha alejado suficientemente.

Cuando se describe al poeta como alguien que posee habilidad técnica, esto quiere decir que posee algo de la misma naturaleza que lo que pasa por ese nombre en el caso de un técnico propiamente dicho o artesano. Implica que la cosa a la que así se llama en el caso de un poeta guarda con la producción de su poema la relación que guarda la habilidad de un carpintero con la producción de una mesa. Si no significa esto, se están usan-

⁶ *Aspects of Modern Poetry*, cap. v, p. 251.

do las palabras en un sentido oscuro; ya sea en un sentido esotérico que quienes las usan ocultan deliberadamente a sus lectores, o, más probablemente, un sentido que permanece oscuro aún para ellos mismos. Supondremos que la gente que usa este lenguaje lo toma seriamente y desea obrar de acuerdo con sus implicaciones.

La habilidad del artesano es su conocimiento de los medios necesarios para alcanzar un fin dado, y su dominio de estos medios. Un carpintero que hace una mesa muestra esta habilidad al conocer qué materiales y qué herramientas se necesitan para hacerla y al poder usarlos de tal modo que produce la mesa con las especificaciones exactas.

La teoría de la técnica implica que, en primer lugar, un poeta tiene ciertas experiencias que exigen expresión; después concibe la posibilidad de un poema por el que puedan expresarse; luego este poema, como un fin no alcanzado, exige para su realización el ejercicio de determinadas facultades o formas de habilidad, y éstas constituyen la técnica del poeta. Hay un elemento de verdad en esto. Es verdad que la creación de un poema se inicia en el hecho de que el poeta tiene una experiencia que exige expresión en la forma de un poema; pero la descripción del poema no escrito como un fin para el cual su técnica es medio, es falsa; implica que antes de haber escrito su poema el poeta sabe, y podría enunciarla, su especificación de él, del mismo modo como un carpintero sabe la especificación de la mesa cuya manufactura está por empezar. Esto es siempre verdad de un artesano; es por lo tanto igualmente cierto de un artista en aquellos casos en que la obra de arte es también una obra de artesanía. Pero es completamente falso del artista en aquellos casos en que la obra de arte no es una obra de artesanía: el poeta que improvisa sus versos, el escultor que juega con el barro, etc. En estos casos (que después de todo son casos de arte, aunque posiblemente de arte en un nivel relativamente humilde) el artista no tiene ninguna idea de la experiencia que exige expresión hasta que la ha expresado. Lo que él quiere decir no se encuentra ante él como un fin hacia el cual tienen que encontrarse los medios; se le hace evidente sólo a medida que el poema toma forma en su mente o la arcilla en sus dedos.

Un vestigio de esta condición sobrevive aun en las más elaboradas, más reflexivas, más altamente planeadas obras de arte. Ése es un problema al cual debemos volver en otro capítulo: el problema de conciliar la espontaneidad irreflexiva del arte en

sus formas más simples con el formidable peso intelectual que llevan consigo las grandes obras de arte tales como el *Agamenón* o la *Divina Comedia*. Por ahora estamos tratando de un problema más sencillo. Nos enfrentamos a lo que profesa ser una teoría del arte en general. Para comprobar que es falsa sólo necesitamos demostrar que hay ejemplos aceptados de arte donde no es aplicable.

Al describir la facultad por la cual el artista construye estructuras con palabras, notas o pinceladas con el nombre de técnica, por lo tanto, esta teoría está describiéndola mal al equipararla a la habilidad por la cual un artesano construye los medios apropiados para un fin preconcebido. Las estructuras son sin duda reales; la capacidad por la cual el artista los construye es sin duda algo que merece nuestra atención; pero sólo frustramos nuestro estudio de ella de antemano si nos acercamos a ella con la determinación de tratarla como si fuera la consciente elaboración de los medios para la consecución de un propósito consciente, o, en otras palabras, técnica.

§ 5. *El arte como un estímulo psicológico*

La concepción moderna de la técnica artística, como se formula o implica en los escritos de los críticos, puede no ser algo logrado, pero es un esfuerzo serio para superar las debilidades de la vieja teoría de la artesanía poética, al admitir que una obra de arte como tal no es un artefacto, porque su creación implica elementos que no pueden ser subsumidos en la concepción de la artesanía; a la vez manteniendo que hay un grano de verdad en esa teoría; porque entre los elementos que envuelve la creación de una obra de arte hay uno que puede ser subsumido de este modo, a saber, la técnica artística. Hemos visto ya que esta explicación no es satisfactoria; pero cuando menos quienes la exponen han trabajado en el problema.

No puede decirse lo mismo acerca de otro intento de rehabilitar la teoría técnica del arte, a saber, la de una extensa escuela de psicólogos y de críticos modernos que adoptan el modo de hablar de aquéllos. Aquí la obra de arte es concebida como un artefacto, creada con el propósito (cuando hay un grado suficiente de habilidad para justificar la palabra) de servir de medio para la consecución de un fin más allá de ella, a saber, un estado de ánimo en el público del artista. Para poder afectar a su pú-

blico de un cierto modo, el artista se dirige a él de determinada manera, colocándole ante sí una determinada obra de arte. Si es un artista competente, cuando menos una condición se cumple: la obra de arte afecta al público como el artista lo desea. Hay una segunda condición que puede cumplirse: el estado de ánimo creado en el público puede de un modo o de otro ser un estado de ánimo valioso, que enriquezca su vida, y dé así al artista, no sólo el derecho a que lo admiren sino también a recibir la gratitud del público.

Lo primero que hay que notar sobre esta teoría del arte del estímulo y la reacción es que no es nueva. Es la teoría del Libro Décimo de la *República* de Platón, de la *Poética* de Aristóteles, de la *Ars poetica* de Horacio. Los psicólogos que hacen uso de ella se han adueñado, a sabiendas o no, de la doctrina de la artesanía poética en conjunto, sin tener ninguna sospecha de la crítica demoleadora que recibiría a mano de los estéticos de los últimos siglos.

No ocurre esto porque sus puntos de vista se hayan basado sobre un estudio de Platón y Aristóteles, descuidando a otros autores más modernos, sino porque, como buenos hombres de ciencia inductivistas, han observado cuidadosamente los hechos, pero (desastre contra el cual los métodos inductivos no ofrecen ninguna protección) los hechos erróneos. Su teoría del arte se basa sobre un estudio del arte falsamente llamado así.

Hay numerosos casos en los que alguien que se considera con derecho a recibir el título de artista, deliberadamente se propone crear ciertos estados de ánimo en su público. El cómico de revista que se entrega a provocar risas tiene a su disposición una buena cantidad de bien probados métodos para conseguirlo; el "actor" callejero que trata de provocar lágrimas está en un caso semejante; el orador político o religioso tienen un plan claro ante ellos y adoptan medios definidos para lograrlo. Podemos incluso tratar de hacer una clasificación general de estos fines.⁷ Primero, el propósito del "artista" puede ser crear una cierta clase de emoción. La emoción puede ser casi de cualquier tipo; una distinción más importante surge según que sea

⁷ La razón por la que yo la llamo una clasificación general es porque realmente no se puede "estimular" actividades intelectuales o "estimular" ciertas clases de acción, en un hombre. Cualquiera que diga que se puede no ha pensado sobre las condiciones únicas que pueden provocar estas cosas. Sobre todas estas condiciones se encuentran éstas: que deben ser absolutamente espontáneas. En consecuencia no pueden ser respuestas a estímulos.

creada simplemente por sí misma, como una experiencia deleitable, o por su valor en la vida práctica. El cómico de revista y el actor callejero caen en un lado de esta división, el orador político y el religioso en el otro. En segundo lugar, el propósito puede ser estimular ciertas actividades intelectuales. Éstas pueden ser a su vez de varias clases, pero pueden ser estimuladas por cualquiera de dos motivos: o porque los objetos hacia los que van dirigidas se consideren dignos de comprensión, o porque las actividades mismas se consideren como valiosas, aun cuando no conduzcan a ninguna parte en el terreno del conocimiento que sea de importancia. En tercer lugar el propósito puede ser estimular cierta clase de acción; aquí también por dos clases de motivos: o porque la acción se concibe como expediente, o porque se la concibe como buena.

Tenemos aquí seis clases de arte falsamente llamadas así; llamadas por ese nombre porque son clases de artesanías en las que quien las practica puede, utilizando su habilidad, evocar una reacción psicológica deseada en su público, y por lo tanto caen bajo la arcaica, pero todavía no muerta y enterrada, concepción de artesanía poética, artesanía pictórica, etc.; llamadas equivocadamente arte, porque la distinción de medio y fin, sobre las que todas ellas descansan, no pertenece al arte propiamente dicho. Demos a las seis sus nombres correctos. Donde una emoción es provocada por sí misma, como una experiencia deleitable, la artesanía que la crea es diversión; donde se provoca por su valor práctico se llama magia (el significado de esa palabra será explicado en el capítulo iv). Donde las facultades intelectuales son estimuladas con el exclusivo propósito de que sean ejercitadas, la obra que se realiza con tal objetivo de estimularlas es un acertijo o un problema; donde la obra se crea con el propósito de que se obtenga este o aquel conocimiento, se trata de instrucción. Donde una cierta actividad práctica se estimula como expediente, lo que la estimula es anuncio o (en el sentido moderno corriente, no en el viejo sentido) propaganda; donde se estimula como algo que es bueno, es exhortación.

Estas seis actividades, por sí solas o en combinación, agotan bastante bien la función de lo que en el mundo moderno erróneamente usurpa el nombre de arte. Ninguna de ellas tiene nada que ver con el arte propiamente dicho. Y no porque (como Oscar Wilde dijo, con su curiosa habilidad para soslayar una verdad y luego vanagloriarse por reparar en ella) "todo arte es completamente inútil", ya que no es así; una obra de arte puede

muy bien divertir, instruir, provocar mentalmente, exhortar, etcétera, sin dejar de ser arte y en estas maneras puede en verdad ser muy útil. Sino porque, como Oscar Wilde acaso quiso decir, lo que la hace arte no es lo mismo que lo que la hace útil. Decidir qué reacción psicológica una llamada obra de arte produce (por ejemplo, preguntarse cómo "lo hace a uno sentirse" un poema determinado) no tiene nada que ver con decidir que se trate de una obra de arte o no. Igual poca importancia tiene la cuestión de qué reacción psicológica trata de producirse.

La clasificación de las reacciones psicológicas producidas por los poemas, las pinturas, la música u otras obras semejantes no es por lo tanto una clasificación de clases de arte. Es una clasificación de tipos de pseudo-arte. Pero el término "pseudo-arte" significa algo que no es arte sino que equivocadamente es tomado como arte; y algo que no es arte puede ser confundido con él sólo si hay una base para el error: si la cosa equivocadamente tomada como arte es afín al arte, de tal modo que el error fácilmente surge. ¿Cuál será esta afinidad? Hemos visto ya en el último capítulo que puede haber una combinación de, por ejemplo, arte y religión, de tal tipo que el motivo artístico, aun cuando genuinamente presente, está subordinado al religioso. Llamar al resultado de esta combinación arte, *tout court*, sería invitar a la réplica, "no es arte sino religión"; esto es, a la acusación de que lo que es simplemente religión se toma equivocadamente por arte. Pero este error no podría nunca realmente hacerse. Lo que pasa es que a una combinación de arte y religión se le llama elípticamente arte, y entonces las características que posee no como arte sino como religión erróneamente se considera que le pertenecen como arte.

Luego entonces, estos diferentes tipos de pseudo-arte son en realidad diferentes tipos de usos a los que el arte puede aplicarse. Para que cualquiera de estos propósitos pueda realizarse, debe primero haber arte, y luego una subordinación del arte a algún fin utilitario. Si un hombre no puede escribir, no puede escribir propaganda; si no puede dibujar, no puede convertirse en un dibujante de tiras cómicas o en un artista de anuncios. Estas actividades se han desarrollado en todos los casos por un proceso que contiene dos fases: primero, está la escritura o el dibujo o lo que sea, realizada como arte por sí mismo, siguiendo su propio camino y desarrollando su propia naturaleza, sin que le preocupe ninguna de estas cosas. Y luego este arte independiente y autosuficiente se abre, por así decirse, al arado, desvián-

dosele de su propia naturaleza original y esclavizándosele al servicio de un fin que no le es propio. Aquí radica la peculiar tragedia de la posición del artista en el mundo moderno. Es heredero de una tradición de la que ha aprendido lo que el arte debe ser; o cuando menos, lo que no puede ser. Ha dado oídos a su llamado y se ha entregado a su servicio. Y entonces, cuando llega el momento en que exige a la sociedad que lo sostenga a cambio de su devoción hacia un propósito que, después de todo, no es su exclusivo propósito, sino uno de los propósitos de la civilización moderna, encuentra que se le garantiza la vida sólo bajo la condición de que renuncie a su llamado y utilice el arte que ha adquirido de un modo que niegue su naturaleza fundamental, convirtiéndose en periodista o artista comercial u otra cosa por el estilo, cayendo en una degradación mucho más terrible que la prostitución o la esclavitud del puro cuerpo.

Aun en esta condición desnaturalizada las artes no son nunca simples medios para los fines que se le imponen, ya que los medios correctamente llamados así, se crean en relación con el fin que se persigue; pero aquí debe haber, primero, literatura, dibujo, etc., antes de que puedan someterse a los propósitos descritos. De aquí que haya un error fundamental y fatal al concebir el arte mismo como un medio para cualquiera de estos fines, aun en el caso en que se le doblega para ponerlo a su servicio. Es un error muy apoyado por las modernas tendencias de la psicología, y enseñado con éxito en la actualidad por personas con autoridad académica; pero después de todo, es sólo una nueva versión, ataviada con el prestado plumaje de la ciencia moderna, de la antigua falacia de que las artes son tipos de artesanías.

Si puede engañar aún a sus propios defensores, es sólo porque oscilan de un extremo de un dilema al de otro. Su teoría admite dos alternativas: o el estímulo de ciertas reacciones en su público es la esencia del arte o es una consecuencia que surge de la esencia de éste en determinadas circunstancias. Tomemos la primera alternativa. Si el arte es arte sólo cuando estimula ciertas reacciones, el artista como tal es simplemente un proveedor de drogas, nocivas o saludables; lo que nosotros llamamos obras de arte no son sino una parte de la Farmacopea.⁸ Si preguntamos cuál es el principio por el que esa rama se distingue de las otras, no hay contestación.

Ésta no es una teoría del arte, no es una estética sino una anti-

⁸ Cf. D. G. James, *Scepticism and Poetry* (1937).

estética. Si se presenta como explicación verdadera de la experiencia de sus defensores, debemos aceptarla como tal; pero con la implicación de que sus defensores no tienen ninguna experiencia estética, o cuando menos ninguna tan vigorosa como para dejar en su espíritu una huella suficientemente profunda que pueda distinguirse cuando vuelvan su mirada a su interior y traten de reconocer sus principales características.⁹ Es desde luego perfectamente posible mirar cuadros, escuchar música, y leer poesía sin obtener ninguna experiencia estética de estas cosas; y la exposición de esta teoría psicológica del arte puede ilustrarse con muchas discusiones sobre obras de arte individuales; pero si esto se halla realmente conectado con la teoría, no merece el nombre de crítica artística o teoría estética más de lo que puedan merecerlo las severas censuras anuales en *El sastre y el cortador* (*The Taylor and Cutter*) sobre la manera en que los pintores de retratos de la Academia representan los sacos y los pantalones. Si trata de desarrollarse como un método de crítica de arte puede sólo descansar (excepto cuando olvida sus propios principios) en normas antiestéticas, como cuando trata de estimar los méritos objetivos de un poema dado tabulando las "reacciones" ante él de personas a quienes se ha ocultado el nombre del poeta, sin tomar en cuenta su habilidad o experiencia en la difícil tarea de criticar poesía; o por el número de emociones separadamente susceptibles de ser registradas por el psicólogo, y aisladamente reputadas por él como valiosas, que el poema evoca en un solo oyente.

En este extremo del dilema el arte desaparece completamente. La posibilidad alterna es que el estímulo de ciertas reacciones debe considerarse no como la esencia del arte sino como una consecuencia que surge en ciertas condiciones de la naturaleza de esa esencia. En ese caso el arte sobrevive al análisis, pero sólo a costa de quitarle su importancia, como la explicación de un farmacólogo del efecto de una droga hasta un momento determinado sería ajeno a la cuestión de su composición química. Admitido que las obras de arte en ciertas condiciones estimulan realmente ciertas reacciones en su público, lo que es un hecho; y aceptado que así sucede precisamente por su naturaleza como obras de arte, y no por otra razón, lo que es un error; aun así no

⁹ El doctor I. A. Richards es actualmente el más distinguido defensor de la teoría que estoy atacando. Jamás se me ocurriría decir que él no tiene experiencia estética, pero en sus escritos no la discute; sólo la revela de vez en cuando por cosas que deja escapar.

se deriva que, por el estudio de estas reacciones, se haga luz sobre esa misma naturaleza.

La ciencia psicológica no ha hecho en verdad nada para explicar la naturaleza del arte, por muchos esfuerzos que haya hecho para explicar la naturaleza de ciertos elementos de la experiencia humana con los que en un momento o en otro puede asociarse o confundirse. La contribución de la psicología a la pseudo-estética es enorme; a la estética propiamente dicha nula.

§ 6. *Las bellas artes y la belleza*

El abandono de la teoría técnica del arte implica el abandono de una cierta terminología, que consiste en describir el arte propiamente dicho con el nombre de "arte bello". Esta terminología implica que hay un género arte, dividido en dos especies, la de las "artes útiles" y la de las "artes bellas". Las "artes útiles" son artesanías como la metalurgia, el tejido, la cerámica, etc.; en donde la frase significa "artes (esto es, artesanías) dedicadas a hacer lo que es útil". Esto implica que el género arte se concibe como artesanía y que la frase "bellas artes" significa "artesanías dedicadas a hacer lo que es bello". Es decir, la terminología en cuestión está hecha para comprometer a cualquiera que la use a regirse por la teoría técnica del arte.

Felizmente, el término "bellas artes", excepto en unas cuantas frases arcaicas ha caído fuera de uso; pero ya sea que esto se deba a un repudio general de las ideas que expresa, o sólo a la conveniencia de abreviarlo en "arte" no es claro. Algunas de estas ideas, en todo caso, no parecen haber desaparecido; y sería bueno echarles una ojeada aquí.

1. La frase implica que arte y manufactura, para usar los equivalentes modernos en uso para los viejos términos de "bellas artes" y "artes útiles", son especies de un género: ambas actividades esencialmente productivas de artefactos, pero diferenciándose entre sí por las cualidades que se supone que estos artefactos poseen. Éste es un error que debemos descartar de nuestra mente con todo el cuidado posible. Al hacer esto debemos olvidarnos de la idea de que la tarea de un artista consiste en producir una clase especial de artefactos, los llamados "obras de arte" u *objets d'art*, que son cosas corpóreas y perceptibles (telas pintadas, piedras esculpidas, etcétera).

Esta idea no es ni más ni menos que la teoría técnica del arte

misma. Tenemos que considerar, posteriormente, con algún detalle qué es lo que el artista, como tal y esencialmente, produce. Hallaremos que son dos cosas: en primer término es una cosa "interna" o "mental", algo (como comúnmente decimos) que "está en su cabeza" y sólo allí, algo del tipo de lo que comúnmente llamamos una experiencia; y en segundo lugar, es una cosa corpórea o perceptible (un cuadro, una estatua, etc.) cuya relación con esta cosa "mental" requerirá una definición muy cuidadosa. De estas dos cosas, la primera no es obviamente nada que pueda llamarse una obra¹⁰ de arte, si obra significa algo que se hace en el sentido en que un tejedor hace una tela. Pero como es la cosa que el artista como tal primariamente produce, argumentaré que podemos llamarla la obra de arte propiamente dicha. La segunda cosa, la cosa corpórea y perceptible es sólo, como demostraré posteriormente, incidental a la primera. La hechura de ella es por lo tanto no la actividad en virtud de la cual un hombre es un artista, sino sólo una actividad subsidiaria, incidental a ella. Y consecuentemente esta cosa es una obra de arte, no por su propio derecho, sino sólo en virtud de la relación en la que se encuentra con la cosa "mental" o experiencia de que he hablado. No hay tal cosa como un *objet d'art* en sí mismo; si llamamos a cualquier cosa corpórea y perceptible con ese nombre u otro equivalente lo hacemos sólo por la relación que guarda con la experiencia estética que es la "obra de arte propiamente dicha".

2. La frase "arte bella" implica además que la obra de arte corpórea o perceptible tiene una peculiaridad que la distingue de los productos del arte útil, a saber, belleza. Ésta es una concepción que se ha distorsionado mucho en el curso de la especulación de muchos siglos sobre la teoría estética, y debemos tratar de corregirla. La palabra no pertenece a la lengua inglesa como tal, sino al lenguaje común de la civilización europea (*le beau, il bello, lo bello, bellum*; la última usada como equivalente de τὸ καλόν). Si nos remontamos a los griegos, encontramos que no hay ninguna conexión entre belleza y arte. Platón tiene mucho que decir sobre la belleza, en lo que sólo sistematiza lo que hallamos implicado en el uso griego ordinario de la palabra. Para él la belleza de algo es aquello que en él nos hace admirarlo y desearlo: τὸ καλόν es el objeto propio de ἔρως, "amor". La teoría

¹⁰ Nótese que en inglés "obra de arte" es "work" of art, literalmente "trabajo artístico". (T.)

de la belleza se halla así, en Platón, conectado no con la teoría de la poesía o de cualquier otro arte, sino esencialmente con la teoría del amor sexual, y en segundo lugar con la teoría de la moral (como aquello en cuya virtud obramos cuando la acción se halla en su más alta potencia; y Aristóteles, de un modo semejante, dice de una noble acción que se hace "por la belleza", τοῦ καλοῦ ἕνεκα), y en tercer lugar con la teoría del conocimiento, como aquello que nos induce a seguir en el camino de la filosofía, la búsqueda de la verdad. Llamar a algo bello en griego, trátese del griego ordinario o del filosófico, es simplemente llamarlo admirable, excelente o deseable. Un poema o una pintura puede ciertamente recibir el epíteto, pero sólo en virtud del mismo derecho que un zapato o cualquier otro artefacto. Las sandalias de Hermes son constantemente llamadas bellas por Homero, no porque se las considere diseñadas o decoradas elegantemente, sino porque se las considera como magníficas sandalias no sólo para caminar sino también para volar.

En los tiempos modernos ha habido un decisivo empeño de parte de los teóricos estéticos de monopolizar la palabra para usarla para nombrar a esa cualidad en las cosas en virtud de la cual cuando las contemplamos disfrutamos lo que reconocemos como una experiencia estética. No existe tal cualidad; y la palabra, que es una palabra perfectamente respetable en el uso común, significa no lo que los teóricos estéticos quieren que signifique, sino algo completamente diferente y mucho más cercano a lo que τὸ καλόν significa en griego. Discutiré estos puntos en el orden inverso.

a) Las palabras "belleza" y "bello", como se usan realmente no tienen ninguna implicación estética. Hablamos de una bella pintura o de una bella estatua pero esto sólo significa una pintura o una estatua admirable o excelente. Ciertamente es que la frase total "una bella estatua", expresa una implicación de excelencia estética, pero la parte estética de esta implicación la da no la palabra "bella" sino la palabra "estatua". La palabra "bella" se usa en este caso no de otra manera que como se usa en tales frases como "una bella demostración" en las matemáticas o "una bella jugada" en el billar. Estas frases no expresan una actitud estética en la persona que las usa hacia la jugada o la demostración; expresan una actitud de admiración para una cosa bien hecha, trátese de una actividad estética, una actividad intelectual o una actividad corporal.

Hablamos de cosas que son bellas, con no menos frecuencia

y exactitud, cuando su excelencia atrae nuestros sentidos; una bella silla de piel de carnero o un bello platillo. O cuando su excelencia es la que corresponde a bien ideadas y bien hechos medios para un determinado fin: un bello reloj o un bello teodolito. Cuando hablamos de las cosas naturales como bellas, puede ser, desde luego, con referencia a las experiencias estéticas de que algunas veces disfrutamos en conexión con ellas; porque efectivamente disfrutamos de tales experiencias en conexión con los objetos naturales, como disfrutamos de ellas en conexión con los objetos artísticos, y, creo yo, las disfrutamos en ambos casos precisamente de la misma manera. Pero puede no ser con referencia a la experiencia estética; puede muy bien ser con referencia a la satisfacción de algún deseo o la provocación de alguna emoción. Una bella mujer generalmente quiere decir aquella a quien encontramos sexualmente deseable; un bello día es el que nos brinda el tiempo que necesitamos para un cierto propósito, o por otra razón semejante; una bella noche o un bello atardecer es el que nos llena de ciertas emociones, y hemos visto ya que estas reacciones emocionales nada tienen que ver con el mérito estético. La cuestión fue agudamente descubierta por Kant: hasta dónde nuestra actitud hacia el canto de los pájaros es estética, y hasta dónde es un sentimiento de simpatía hacia una pequeña criatura de nuestro mundo. Ciertamente con frecuencia llamamos a las otras criaturas de nuestro mundo bellas queriendo decir que las amamos, y no sólo sexualmente. Los brillantes ojos de un ratón o la frágil vitalidad de una flor son cosas que nos conmueven, pero nos conmueven con el amor que la vida siente por la vida, no con un juicio sobre su excelencia estética. Mucho de lo que expresamos al llamar a las cosas naturales bellas no tiene nada que ver con la experiencia estética. Tiene que ver con esa otra clase de experiencia a la que Platón llamaba ἔρως.

Los estéticos modernos que quieren conectar la idea de la belleza con la idea del arte dirán a todo esto o que la palabra se usa "correctamente" cuando se usa en conexión con la experiencia estética e "incorrectamente" en otras ocasiones, o que es "ambigua", teniendo tanto un uso estético como no estético. Ninguna posición es sostenible. La primera es uno de esos esfuerzos demasiado frecuentes de parte de los filósofos para justificar su impropio uso de una palabra ordenando a otros que la usen de la misma impropia manera. No deberíamos, dicen ellos, llamar a un guiso bello. Pero ¿por qué no? Porque ellos quieren

que nosotros los dejemos monopolizar la palabra para sus propios propósitos. Pero eso no importa a nadie más que a ellos mismos, porque nadie ha de obedecerlos. Pero les importa, porque el propósito para el que lo desean, como veremos en el próximo párrafo, es decir disparates. La segunda alternativa es simplemente falsa. No hay ambigüedad alguna. La palabra "belleza", úsesela donde y cuando se la use, connota aquello en las cosas que nos hace amarlas, admirarlas o desearlas.

b) Cuando estos estéticos quieran usar la palabra como un nombre para la cualidad en las cosas en virtud de la cual disfrutamos de una experiencia estética en conexión con ellas, desean usarla como un nombre para algo que no existe. No hay tal cualidad. La experiencia estética es una actividad autónoma. Resulta de sí misma; no es una reacción específica hacia un estímulo proveniente de un tipo específico de objeto externo. Algunos de los que quieren usar la palabra "belleza" de esta manera se dan muy bien cuenta de esto, y la predicán como una doctrina bajo el nombre de la subjetividad de la belleza; no percatándose de que si esta doctrina se acepta, el motivo que ellos tienen para arrebatarse a la palabra "belleza" su propio sentido desaparece. Porque decir que la belleza es subjetiva significa que las experiencias estéticas de que disfrutamos en conexión con ciertas cosas son suscitadas no por alguna cualidad que ellas posean, que si poseyeran sería llamada belleza, sino por nuestra propia actividad estética.

Para resumir: la teoría estética es la teoría no de la belleza sino del arte. La teoría de la belleza, si en lugar de ser vinculada (como correctamente lo hizo Platón) a la teoría del amor, es vinculada a la teoría estética, es simplemente un intento de construir una estética sobre una base "realista", es decir, de explicar la actividad estética recurriendo a una supuesta cualidad de las cosas con la que, en esa experiencia, estamos en contacto; no siendo esta supuesta cualidad inventada para explicar la actividad, en realidad sino la misma actividad, que es falsamente situada no en el agente sino en el mundo externo.

III. ARTE Y REPRESENTACIÓN

§ 1. *Representación e imitación*

Si el arte propiamente dicho no es ningún tipo de artesanía, no puede ser representativo, ya que la representación es cuestión de habilidad, una artesanía de una clase especial. Si el último capítulo ha establecido el derrumbamiento de la teoría técnica del arte, el presente capítulo es, desde el punto de vista estrictamente lógico, innecesario, ya que su propósito será demostrar que el arte propiamente dicho no es ni puede ser representativo. Pero la idea de la representación ha jugado un papel demasiado importante en la historia de la estética para permitir este sumario tratamiento. Propongo, por lo tanto, descartar el argumento anterior, olvidar la relación entre representación y artesanía, y tratar la teoría de la representación del arte como si fuera una teoría separada. En realidad, la mayor parte de lo que se escribió y se dijo acerca del arte en el siglo XIX fue escrito y dicho no acerca del arte propiamente tal, sino acerca de la representación, con la suposición, desde luego, de que por esa razón se hacía acerca del arte. Los artistas y los críticos serios, están tratando en estos días de investigar esa suposición; pero lo hallan muy difícil, porque el público general ha aprendido para estos momentos a tomar la misma suposición como un evangelio. Sirva eso, por lo tanto, para justificar la publicación de este capítulo.

Debe distinguirse entre representación e imitación. Una obra de arte es imitativa en virtud de su relación con otra obra de arte que le suministra un modelo de excelencia artística; y es representativa en virtud de su relación con algo en la "naturaleza", es decir, algo que no es una obra de arte.

La imitación es también una artesanía, y, por lo tanto, algo a lo que se llame obra de arte, en tanto sea imitativa, es una obra falsamente llamada de arte. Por el momento no es muy necesario insistir en esto. Un buen número de personas pinta, escribe y compone en el más puro espíritu imitativo, y se hacen de nombre como pintores, escritores o músicos debido exclusivamente a lo bien que copian la manera de alguien cuya reputación está ya asegurada; pero tanto esas personas como su público saben que mientras su obra sea de esta clase es una simulación, y sería un