
BOLETÍN DE ESTÉTICA

OTRA DEDUCCIÓN DE LOS JUICIOS ESTÉTICOS

Por una superación de la dicotomía entre hechos y valores

Fabrizio Desideri

SOBRE LA ESTÉTICA DE BENEDETTO CROCE

Daniele Petrella

Nota crítica

A REAL EYE OPENER

La fotografía de Vivian Maier

Pablo E. Pavesi

Comentarios bibliográficos

OTRA DEDUCCIÓN DE LOS JUICIOS ESTÉTICOS
Por una superación de la dicotomía
entre hechos y valores

Fabrizio Desideri

SOBRE LA ESTÉTICA DE BENEDETTO CROCE

Daniele Petrella

Nota crítica

A REAL EYE OPENER
La fotografía de Vivian Maier

Pablo E. Pavesi

Comentarios bibliográficos

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 40

AÑO XIII | [INVIERNO 2017

ISSN 2408-4417

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Académico

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Aníbal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille) †– Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Pablo E. Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET) – Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET) – Kathrin H. Rosenfield (Universidad Federal do Rio Grande do Sul) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue) –Falko Schmieder (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/Berlin)

El *Boletín de Estética. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas* aparece cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Dirigido a un público especializado, su objetivo es contribuir al desarrollo de la estética y la filosofía del arte en el mundo académico de habla hispana a través de la difusión de trabajos originales. Integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y se encuentra indizado en: ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia) y Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas) y Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades (FLACSO).

<http://www.boletindeestetica.com.ar/>

Contacto: boletindeestetica@gmail.com

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía, Centro de Investigaciones Filosóficas. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires. © Centro de Investigaciones Filosóficas. Queda hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

ISSN 2408-4417

Secretario de redacción:

Alejandro Dramis (Escuela Metropolitana de Arte Dramático)

Diseño gráfico: Verónica Grandjean Maqueta original: María Heinberg

Invierno 2017

SUMARIO

Artículos	5
Fabrizio Desideri	
Otra deducción de los juicios estéticos.	
Por una superación de la dicotomía entre hechos y valores	7-34
Daniele Petrella	
Sobre la estética de Benedetto Croce	35-58
Nota Crítica	59
Pablo E. Pavesi	
<i>A real eye opener. La fotografía de Vivian Maier</i>	61-75
Comentarios bibliográficos	77-84

ARTÍCULOS

Fabrizio Desideri es profesor titular de Estética en el Departamento de Letras y Filosofía de la Università degli Studi di Firenze. Miembro del Consejo Presidencial de Sociedad Italiana de Estética (SIE), integra los comités científicos de la *Nouvelle Revue d'Esthétique*, la *Rivista di Estetica, Estetica. Studi e Ricerche* y *Atque*. Fundador de la revista *Aisthesis. Pratiche, e Linguaggi*, dirige la colección “Estética / Mente / Linguaggi” de la editorial Mimesis de Milán. Hasta principios de los años 90, su investigación abarcó el pensamiento de Benjamin, Nietzsche y Simmel, así como la estética del Romanticismo alemán y de Kant. En 1998 publicó *L'ascolto della coscienza. Una ricerca Filosofica*. Actualmente desarrolla dos líneas de investigación: una relacionada con los conceptos básicos de la estética y otra centrada en la historia de la estética. A la primera línea de trabajo corresponde su libro *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte* (2004); a la segunda, el volumen (en colaboración con Chiara Cantelli) *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze* (2008). Sus obras más recientes son *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente* (2011) y *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*. Correo electrónico: fabrizio.desideri@unifi.it

Daniele Petrella es Doctor en Ciencias de la Cultura (*Curriculum de Filosofia*) por la Fondazione Collegio San Carlo de Modena. Se desempeña como profesor asistente en la Escuela de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, donde integra el grupo de investigación “Fuentes modernas decimonónicas de la filosofía de Friedrich Nietzsche de los años ochenta”. Ex becario DAAD, ha desarrollado estudios posdoctorales en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la Argentina sobre “Sentido y alcance de la lógica filosófica y de la teoría del juicio de Emil Lask en los cursos académicos de Martin Heidegger (1919-1926)”. Es autor de *La “silenziosa esplosione del neokantismo”. Emil Lask e la mediazione delle fenomenologia di Husserl* (2012) y de diversos artículos sobre el pensamiento de Heidegger. Sus principales áreas de interés son la fenomenología, el neokantismo, el historicismo alemán y la filosofía contemporánea. Correo electrónico: petrella.daniele@gmail.com

OTRA DEDUCCIÓN DE LOS JUICIOS ESTÉTICOS Por una superación de la dicotomía entre hechos y valores

Fabrizio Desideri

Fabrizio Desideri

Università degli Studi di Firenze

**Otra deducción de los juicios estéticos.
Por una superación de la dicotomía entre hechos y valores***

Traducido del francés por Carina Perticone (Universidad Nacional de las Artes)

Resumen

El artículo parte de una reconsideración, del importante ensayo de Hilary Putnam “The Collapse of the Fact/Value Dichotomy” desde el punto de vista de la estética. El primer paso consiste en un análisis de las propiedades estéticas y de los juicios relacionados como caso paradigmático para la superación de esta vieja dicotomía. La tesis es que los juicios estéticos son cognitivos de una manera no conceptual, así como normativos sin presuponer normas definidas. Al unificar niveles de descriptividad (negativa) con niveles de evaluación (positiva) en una sola instancia, los juicios estéticos socavan irreparablemente la solidaridad del fisicalismo y el emocionalismo. Por lo tanto, el presente artículo tiene como objetivo una deducción de los juicios estéticos, en el sentido kantiano, que conecte no obstante dos niveles de análisis estratégicamente diferenciados por el mismo Kant, *i.e.*, los niveles de exposición empírica (fisiológica) y de deducción (trascendental) de los juicios estéticos. El núcleo teórico de la deducción consiste en la idea de un “mecanismo estético” subyacente en tanto fundamento de la epigénesis de la estética.

Palabras clave

Dicotomía Hecho/Valor – Juicios Estéticos – Deducción – Propiedades Estéticas – Epigénesis de la Estética

Another deduction of aesthetic judgments. Overcoming the Fact/Value Dichotomy

Abstract

Starting point of the paper is a reconsideration of Hilary Putnam’s influential essay “The Collapse of the Fact/Value Dichotomy”, from the point of view of Aesthetics. The first move is an analysis of the aesthetic properties, and of related judgments as a paradigmatic case of overcoming the old dichotomy. The thesis is that aesthetic judgments are cognitive in a non-conceptual way and normative without presupposing definite norms. Unifying in a single term levels of (negative) descriptivity with levels of (positive) evaluation, aesthetic judgments undermine irreversibly the solidarity of physicalism and emotionalism. The paper pursues therefore the objective of a deduction in the Kantian sense of aesthetic judgments, connecting, however, two levels of the analysis that Kant keeps strategically distinct, *i.e.* the level of empirical (physiological) exposition of aesthetic judgments and that one of their (transcendental) deduction. The theoretical core of the deduction is the idea of an underlying “aesthetic mechanism” as the natural basis for the epigenesis of aesthetic.

Keywords

Fact/Value Dichotomy – Aesthetic Judgments – Deduction – Aesthetic properties – Epigenesis of Aesthetic

Recibido: 17/03/2017. Aprobado: 27/04/2017. Traducido: 26/05/2017

* Una primera versión de este trabajo se publicó en italiano, con el título “Epigenesi e deduzione dei giudizi estetici. Per il superamento di antiche dicotomie”, en *Studi di estetica*, XLII, IV serie, 1-2, 2014: 29-55.

1. En un pasaje del célebre ensayo “The Collapse of the Fact/Value Dichotomy”, Hilary Putnam constata que los criterios de coherencia, simplicidad, claridad y belleza, que guían las elecciones teóricas en la investigación científica, son todos efectos de valores. En tanto la ciencia “presupone lo bello y lo bueno como valores”, dice Putnam (2002: 30-31), una separación clara entre el plan de enunciados científicos que apunte a establecer-describir los hechos y el plan de las evaluaciones éticas y de las relaciones ideales deviene insostenible. En consecuencia, se derrumba la misma dicotomía entre los hechos y los valores sostenidos por los positivistas lógicos y algunos filósofos analíticos. Este derrumbe tiene implicaciones dadas a la vez en el orden ontológico-metafísico (en relación con la definición misma y con la coherencia de la factualidad) y en el lógico-semántico, principalmente en cuanto a la posibilidad de trazar una frontera rígida entre el campo objetivo de las proposiciones cognitivamente significativas (los enunciados observacionales compatibles con las convenciones teóricas) y el campo subjetivo de los juicios morales y de las creencias metafísicas en cuyo origen no habría nada más que sentimientos sin contenido conceptual. Dado que los valores de la simplicidad, de la claridad y de la belleza parecen inspirar y guiar las estrategias epistémicas del conocimiento científico, encalla entonces la posibilidad de separar lógica y ontológicamente el nivel descriptivo de los juicios empíricos y el nivel prescriptivo de los juicios de valor. Lo que resalta, también desde el punto de vista de la textura de la realidad, es el en-

cabalgamiento, el entrelazamiento difícilmente separable de los dos planos. Mantener una distinción entre los juicios de naturaleza puramente cognitiva (orientados hacia las aserciones factuales o las afirmaciones teóricas que esperan ser empíricamente confirmadas o falsadas) y los juicios de orden ético y normativo (orientados hacia aquello que es justo y “debería ser” en relación con lo que es) ciertamente continúa teniendo sentido. La distinción es sin embargo relativizada en relación con su valor y su validez. Su validez es manifestada en algunas estrategias discursivas: es, por así decirlo, una validez sensible a los contextos. El argumento pragmático desarrollado por Putnam a este respecto es bien conocido: el colapso de la dicotomía entre los hechos y los valores, entre la naturaleza puramente descriptiva de los enunciados observacionales y la naturaleza normativa de las proposiciones teóricas no suprime la distinción entre nuestras prácticas discursivas.

Aun suponiendo que todos los valores tuviesen una validez local y fuesen sensibles a los contextos temáticos y problemáticos, la distinción hechos/valores se muestra complicada. El campo de los valores, con sus implicaciones normativas directas e indirectas no está, por otra parte, limitado a la esfera ética. Incluso la ciencia, como ya lo hemos observado, tiene sus valores. En resumen, hay valores epistémicos tanto como valores éticos. Con el derrumbe de la dicotomía, la capacidad de pensar la distinción misma entre los hechos y los valores como una proyección de la división lógico-semántica entre analítico y sintético está condenada al fracaso. El mismo nivel de valores, aunque pueda ser diferenciado en regiones de validez, adquiere ahora una articulación interna, una jerarquía que revela algo de la estructura y de la esencia (niveles de realidad) en la que este valor es admisible; por ejemplo, en forma de juicios.

Esto vale ciertamente para la esfera de los valores estéticos, tal como Putnam no deja de mostrar al notar que, en el Talmud, la justicia y la compasión de Dios expresan preocupaciones diferentes, pero igualmente esenciales a la vida ética. Putnam no considera que los valores considerados epistémicos, como los de la unidad, la claridad, la coherencia y la belleza (la belleza de una hipótesis, de la que habla Dirac), sean principalmente valores estéticos. Si bien antes de ser aplicadas como valores dentro del dominio en particular de la investigación científica, estas categorías funcionan como tales en el dominio de la experiencia estética genérica. El ejemplo que da Putnam, poniendo en cuestión este género de valores, no es inocente. Valdría más analizarlo teniendo en cuenta su importancia paradigmática, más que pasarlo por alto considerándolo como extrínseco al problema del colapso de la antigua dicotomía.

2. Si hay un terreno problemático de la experiencia humana y un campo conceptual correlativo en que la interacción entre hechos y valores, entre descriptivo y prescriptivo, y no solamente efectivo sino también constitutivo, es el terreno de los hechos estéticos. Esta es la tesis de inspiración kantiana que me dispongo a sostener aquí. A la luz de los hechos estéticos, podríamos no solo pensar con menos engorro teórico la eliminación de la dicotomía, sino también que la relación misma entre el dominio cognitivo y el dominio ético puede ser considerada en términos de una relación sistémica, más que de una simple mezcla. Como veremos, en el plano de la estética (y del género de experiencia que ésta supone), el encabalgamiento entre el orden de los hechos y el de los valores no es solamente algo empíricamente activo; también tiene un valor casi trascendental. En otros términos, lo estético puede emerger como la condición de posibilidad de la relación entre la cognitividad de las aserciones factuales y la normatividad de las evaluaciones éticas, en la presuposición de su encabalgamiento efectivo. Desde el punto de vista de la estética, cate-

gorías tales como la simplicidad, la claridad, la coherencia, la elegancia y la belleza no contemplan únicamente la validez o la elegibilidad de algunos paradigmas teóricos y estrategias epistémicas, ya que éstas suponen un valor expresivo relacionado con aspectos “factuales” de la realidad y de su experiencia. Utilizados directamente como categorías estéticas, estos términos expresan las propiedades de objetos, personas, rostros, cuerpos, lugares, paisajes, ciudades, etc. En primer lugar, y de manera eminente, bajo la forma de juicios. Los juicios estéticos no agotan el dominio de la estética, y no pueden substituir al tejido entero de experiencias, percepciones, impactos sensoriales, respuestas emocionales, sin los que no tendría sentido hablar de estética, implicando lo que los griegos significan a través del término “*aisthesis*”. Sin embargo, aun considerando el problema de la dicotomía –a partir de ahora ya derrumbada– entre hechos y valores, sin el juicio, sin la capacidad y el placer de ejercerlo, el campo estético no tendría su carácter y su significación filosófica.

Los juicios estéticos son el género de juicios en que el plano expresivo de la proyección descriptiva es indisociable de la evaluación normativa y de la apreciación. Aplicadas a fenómenos, a objetos y a aspectos del mundo más que a teorías y estrategias epistémicas, propiedades como la simplicidad, la elegancia, la claridad, la unidad y la belleza nos dicen algo significativo sobre la realidad y sobre nuestra manera de percibirla por medio de emociones cargadas de conocimientos. Al implicar estos dos niveles y al mostrar, de alguna manera, su síntesis y unidad, los juicios estéticos no son ni ciegos respecto del plano cognitivo ni vacíos respecto del plano emotivo. En un sentido más positivo, como veremos, los juicios estéticos son *cognitivos de una manera no conceptual y normativos sin presuponer normas definidas*.

3. Un ejemplo puede clarificar el sentido de la última afirmación. Si juzgo “graciosa” la mesa en medio de una sala, o “armoniosamente simple” el paisaje que puede ser visto por mi ventana, o aún más, si digo que la manera en que mi gato se desplaza es “elegante”, o que el rostro de un niño es “naturalmente bello”, en todos esos casos los términos utilizados (“estéticos” en un sentido directo o metafórico) evocan expectativas en relación a las propiedades no estéticas de los objetos implicados. ¿Qué tipo de expectativas? Pienso que las expectativas en este caso son indeterminadas, pero siempre capaces de proyectarse sobre la realidad, excluyendo algunas de sus características. Denomino a esto: “la proyectabilidad negativa de las propiedades estéticas”. Si un objeto es considerado como “lindo”, no pienso que veo una pirámide egipcia o un roble majestuoso.

Esto refuerza la idea de que hay, entre las propiedades estéticas y las no estéticas, coerciones indeterminadas que funcionan solamente *top down*. Como ya ha sido sostenido por Frank Sibley y luego por Jarrold Levinson, esto significa que las propiedades estéticas de un objeto no pueden ser previsible a partir de las propiedades no estéticas (véase Sibley 1959 y 1965; Levinson, 1984 y 1994). En consecuencia, se dice que ellas *supervienen* sobre estas últimas.¹

La “superveniencia”, como ya he dicho en otros trabajos, significa la emergencia de una propiedad que tiene el valor de una relación entre la mente humana y el mundo (véase Desideri 2011: 104-09, 2013a: 68-71 y 2015: 98-100). Una suerte de relación que manifiesta no solo nuestras respuestas emocionales, nuestras evaluaciones y apreciaciones, sino que revela también niveles “ontológicos” de la realidad. A

¹ Según Sibley una característica esencial de los juicios estéticos en general es que “su verdad no es jamás asegurada lógicamente por la verdad de no importa qué número de juicios no estéticos” (Sibley, 1965: 47).

este respecto, es entonces posible asumir que las propiedades estéticas tienen una articulación interna, formada por sus diferentes índices de proyectabilidad o de descriptividad negativa. Algunas categorías estéticas funcionarán como valores de referencia para las otras categorías del mismo género, con mayor razón por cuanto los grados de libertad que caracterizan sus coerciones negativas respecto de las propiedades no estéticas de la realidad son amplios, y las expectativas evocadas son más indefinidas y con un grado de abstracción mayor. De este modo, tenemos algo similar a la distinción hecha en ética entre los conceptos “finos” y “esposos”. La belleza y la gracia tendrán, por consecuencia, una fuerza y un grado de indeterminación (una libertad respecto de la referencia) similar a las poseídas por las categorías éticas tales como el bien y la justicia. Como estas últimas en materia de ética, conceptos tales como la belleza y la gracia tienen una posición eminente en la red jerárquica de los valores estéticos.

4. Sostener que los juicios estéticos amalgaman, en una síntesis densa, cognición y emoción, uniendo en un solo término niveles de descriptividad (negativo) con niveles de evaluación (positivo), y que en esto consiste su especificidad, su cualidad de *sui generis* en un sentido kantiano, significa poner irreversiblemente en crisis la solidaridad de fisicalismo y emotivismo como una contrapartida teórica de la antigua dicotomía entre hechos y valores. Sin embargo, este momento no puede ser simplemente postulado; debe, por así decirlo, ser presentado en su necesidad interna. Se trata, en consecuencia, de retomar de nuevo la noción kantiana de la deducción de los juicios estéticos, pero bastante libremente en relación con la manera desarrollada por Kant mismo en los §§ 30-40 de la *Crítica del juicio*. En principio unificando, al menos desde el punto de vista metodológico, los dos niveles de la investigación que Kant mantiene estratégicamente distintos, a saber el plano de una exposición empírica (fisiológica) de los juicios estéticos y el de una exposición trascendental. Finalmente es

cuestión de conectar de una manera sistémica el punto de vista de la génesis y el de la legitimidad de los juicios estéticos en tanto que expresión paradigmática y teóricamente prometedora del encabalgamiento de hechos y valores.

5. La razón por la que Kant considera totalmente inadecuado una exposición empírico-fisiológica de los juicios estéticos (como la desarrollada por Edmund Burke) reside en su imposibilidad de justificar, desde el punto de vista de un análisis del efecto de las sensaciones y de las emociones suscitada por objetos sensibles la universalidad particular del juicio de gusto. Reconducido únicamente a la inmediatez del sentimiento como a su propio principio, el juicio estético, en virtud de su singularidad indexical, podría aspirar únicamente a un relativismo individualista. Como lo muestran los párrafos decisivos de la “deducción de juicios estéticos puros”, la preocupación de Kant tiende más a mostrar cómo la aspiración legítima del juicio estético a la universalidad no debe entrar en contradicción con su pluralismo intrínseco. Por esta razón, Kant comprende la finalidad de las formas ofrecidas por la belleza de la naturaleza en la constitución misma del juicio de gusto. En la estrategia de Kant, limitar la deducción de los juicios estéticos a la belleza natural significa reforzar el *expresivismo* intrínseco a su estructura.

Entiendo aquí, por expresivismo, al rebasamiento de otra dicotomía metodológica y ontológica: la dada entre externalismo e internalismo. Es cierto que en el juicio estético, el acuerdo concierne a las facultades cognitivas (su armonización). Pero un acuerdo tal es en vista de la forma del objeto, como si ésta estuviese hecha (producida técnicamente) para ello. Al asumir este “como si” en un sentido puramente ficcionalista y representacional, muchas de las interpretaciones de la tercera *Crítica* de Kant se estancan. Esto puede darse a causa de cierta reticencia de Kant mismo, deseoso de mantener el nivel puramente

trascendental de la deducción de los juicios estéticos separada del nivel empírico de su génesis y ocurrencia.

El “como si” de la finalidad de las formas, formas en las que la naturaleza es pródiga, mismo allí donde el ojo no parece llegar, tiene ciertamente por función liberar al juicio estético de la necesidad de fundarse sobre conceptos determinados o del deber de la prueba empírica. Es solamente en virtud de esta distancia del normativismo de los conceptos y del empirismo de la confirmación que la facultad de juzgar estéticamente puede funcionar como un principio: como una ley dada a sí misma en virtud del acuerdo que manifiesta. De todos modos, este acuerdo no es puramente interno. Expresa, en efecto, una relación con la finalidad de la forma de los objetos naturales juzgados como “bellos”, como si esta relación fuese *objetiva*, esto es, conceptualmente determinados.

Malinterpretar el hecho de juzgar “bella” una cosa en términos de una proyección o de una simple representación interna significaría restablecer, a fin de cuentas, una cierta forma de dicotomía entre los hechos y los valores a menos que se quiera utilizar el campo estético como una palanca para sostener un perspectivismo universal y un relativismo desenfrenado. Para evitar esos peligros es entonces necesaria una clarificación conceptual de lo que se debería o podría entender por propiedad estética.

¿En qué medida las propiedades estéticas, en razón de su cualidad expresiva, desbordan el clivaje entre externalismo e internalismo y definen una interconexión de manera única e irrepetible entre la mente y el mundo? ¿En qué medida este entrelazamiento representa una expresión irreductible de la realización humana capaz de revelar algo esencial respecto del funcionamiento de nuestra mente y de la textura misma de la realidad? Intentar responder a estas preguntas

significa comprometerse a establecer un modelo coherente de experiencia estética, a partir de lo cual podremos pensar la posibilidad de juicios estéticos en términos de génesis (lo que Kant llama “fisiología”) a la vez que en términos de legitimidad (el valor trascendental). Así, dejando atrás toda dicotomía entre pureza trascendental y eficacia empírica, la estética podrá efectivamente ser pensada como un “pasaje”: un pasaje necesario y contingente al mismo tiempo. Con el fin de proseguir nuestra búsqueda, será antes necesario presentar los rasgos fundamentales del núcleo conceptual de la estética. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de la experiencia estética o decimos que somos persuadidos a expresar un juicio estético? El primer paso consiste en comprender y, quizás, a decidir si en casos como estos, el concepto de “estético” que utilizamos es un concepto con límites definidos de manera rígida, caracterizado por una articulación precisa de sus elementos constitutivos, o si es un concepto “en racimo” (*cluster-concept*) con fronteras móviles y flexibles. Creo que deberíamos optar por la segunda solución. Un concepto en racimo es ciertamente el más apropiado para comprender la pluralidad de los fenómenos, de las actitudes y de las prácticas calificadas de “estéticas”, sin limitar su alcance a la esfera humana, generalmente marcada por obras de arte, estilos, prácticas, que están dotadas de un contenido simbólico o alegórico y abiertas a muchas interpretaciones.

6. Mi primer paso será, en consecuencia, el de precisar qué puede entenderse por “lo estético”. Con respecto a eso, son inevitables las elecciones paradigmáticas sobre la base de las que se puede esbozar un modelo teórico coherente. En el marco de una definición mínima pero robusta del núcleo conceptual de la experiencia estética se inscribe, por lo tanto, la idea de una secuencia que denominaré “paradigmática”. Ésta concierne a la relación consecucional entre cuatro aspectos: 1. el núcleo conceptual de lo estético; 2. el paradigma que se puede desarrollar a partir de este núcleo conceptual; 3. los modelos

estéticos coherentes con este paradigma; 4. el mecanismo mental estético.

Por “mecanismo”, entiendo aquí la conexión lógica, operacional y reproducible entre las diferentes partes y componentes de una estructura sistémica. El mecanismo estético aparece también como el motor, eso que hace posible una línea de transmisión y una relación de retroacción entre los niveles y los componentes de la secuencia paradigmática. A la luz de este mecanismo, la naturaleza misma de los juicios estéticos revelará su carácter de emergencia epigenética, marcando el límite de todo naturalismo estético.

7. Al defender en la tercera *Crítica* la especificidad y la irreductibilidad de los juicios estéticos, Kant evita no solamente la oposición tradicional entre una concepción emotivista y una concepción cognitivista de la estética, sino también puede escapar al punto muerto de la alternativa entre una caracterización puramente naturalista del gusto (y más generalmente de lo estético) y una caracterización puramente culturalista. La idea de la experiencia estética como la expresión de un sentimiento de *Beförderung des Lebens* (“promoción de la vida”) establece un lazo significativo entre la primera parte de la *Crítica de la facultad de juzgar* consagrada al juicio estético, y la segunda, dedicada al juicio teleológico, que gira alrededor de la cuestión de la vida y del concepto del organismo (Kant 1790, § 23).² Es la conexión, en efecto, que Kant aborda explícitamente en los párrafos de la “Deducción de los juicios estéticos puros” ya mencionados.

Al desarrollar la intuición kantiana, el núcleo conceptual de lo estético puede ser definido como un vínculo activo entre la emoción y la cognición (véase Phelps 2005), es decir, como la síntesis expresiva de

² Para este pasaje crucial de la tercera *Crítica*, véase Menninghaus 2008 y 2009.

las capas emocionales y cognitiva de la experiencia. Una síntesis original –conviene agregar– que tiene el carácter de una mezcla o de una armonización entre diferentes circuitos cerebrales y, al mismo tiempo, revela un acuerdo satisfactorio entre el interior y el exterior, entre la vida mental interior y la externalidad del mundo. Una síntesis expresiva, en conclusión, que encuentra su voz en la forma proposicional del juicio estético, del que constituye, por así decirlo, la “relación interna”. Precisamente por esta razón, la voz que se manifiesta en el juicio estético es una voz universal, siempre conservando el grano o el grado de la indexicalidad.

8. Sobre la base de esta definición mínima, pero en absoluto ambigua, del núcleo conceptual de la actitud estética en tanto que síntesis original y emergente entre elementos y factores heterogéneos, podemos ahora dirigir nuestra atención hacia una comprensión más satisfactoria de lo que el mecanismo estético podría significar. La hipótesis es la de una coherencia sustancial entre el concepto básico de lo estético (del que los rasgos constitutivos deberían ya estar presentes –aunque bajo una forma rudimentaria desde un punto de vista evolutivo– en las expresiones más precoces de la actitud estética) y los diferentes modelos que han sido desarrollados a partir de este núcleo de base, igualmente bajo la forma de teorías y, finalmente, el mecanismo que hace posible la transmisión y la persistencia de la actitud estética.

Sobre la base de esta coherencia sustancial, que concierne al hecho de que el mecanismo generativo de la actitud estética es siempre el mismo, al principio y durante el curso de sus diversas metamorfosis y manifestaciones, podemos concluir que la secuencia paradigmática es circular y no lineal. Esta relación de circularidad entre el núcleo estético y el mecanismo de su transmisión y variación confiere un valor casi trascendental a la secuencia. En consecuencia, podemos igualmente sostener que no hay ruptura entre el origen evolutivo y el

desarrollo ulterior de la actitud estética. La circularidad, de hecho, se caracteriza como expansiva. Para justificar este pasaje es entonces necesario precisar la naturaleza del mecanismo estético capaz de hacer circular la secuencia paradigmática, generando esta secuencia misma. Podemos verificar, de esta manera, como el mecanismo estético, así definido, está en capacidad de rebasar la oposición paralizante entre algunas alternativas que han constituido tradicionalmente un camino sin salida teórico para una eficaz configuración de lo estético. Me refiero en particular a las oposiciones teóricas entre innatismo y culturalismo (historicismo), universalismo y relativismo y, en fin, externalismo e internalismo.

9. La primera etapa en la definición de un mecanismo mental coherente con el núcleo conceptual de lo estético, hasta aquí solamente esbozado, consiste en liberar a este mecanismo del monismo causal típico del paradigma adaptacionista. Estaríamos en capacidad, de esta manera, de garantizar la circularidad de la secuencia paradigmática, absorbiendo las grandes preguntas que animan el debate estético en la coherencia de este círculo. Propongo entonces reemplazar el monismo causal por una pluralidad de factores compatibles con la caracterización de lo estético como un concepto en racimo (*cluster-concept*). Se trata de una pluralidad numerable: los factores que contribuyen a formar el mecanismo estético no son infinitos. Por consecuencia, mismo con toda la prudencia necesaria, sostengo que en el origen del mecanismo estético hay cuatro factores, a saber:

- a. La asimilación mimética de lo real (la expansión de la esfera de lo que es familiar).
- b. El placer de la exploración (el *seeking*: la curiosidad exploratoria por la novedad y el descubrimiento de afinidades).

- c. El placer en el ejercicio de preferencias (la posibilidad de elegir como expresión de un grado de libertad y una ventaja para la supervivencia).
- d. El instinto de jugar (la práctica intraespecífica y el aprendizaje cooperativo gracias a ejercicios prácticos y simulaciones reforzadas por el placer).

Cada uno de estos factores posee un carácter disposicional. Todas estas disposiciones están enraizadas en los sistemas de emociones primarias³, presentes desde el inicio de las etapas de la vida mental, tanto en el mundo animal como en el mundo humano. Se trata de disposiciones que se desarrollan en actitudes que tienen el valor de recursos operacionales y cognitivos. Ninguna de estas disposiciones, desarrolladas en el cuadro de la mente emocional, puede ser directamente identificada con las prácticas y las actitudes explícitamente estéticas. Esta son, más que nada, las condiciones previas necesarias para su emergencia. Ninguna de ella representa por sí misma el factor decisivo. De hecho, tal o cual de estos factores disposicionales puede aparecer en ciertos contextos, como el elemento caracterizante.

El placer de expresar preferencias, por ejemplo, es activo en todos los fenómenos caracterizados por el entrelazamiento del sentido de la belleza y de la selección sexual. La asimilación mimética juega un rol en las actitudes proto-estéticas – tan profundamente estudiadas por Ellen Dissanayake (1998, 2000, 2001, 2007) – que dan forma a la relación madre/niño (desde el hablar como se habla a los bebés a las diferentes maneras de hacer sentir especial). La dimensión expresiva del juego está en el origen de numerosas prácticas ficcionales y de simulaciones. Manteniéndose en la estética específicamente humana, bien

³ Para el sistema de las emociones primarias, véase Panksepp y Biven 2012 y Desideri 2014.

se podría suponer que la actitud estética y artística deriva en su origen de una integración diferente de estas disposiciones con las funciones cognitivas superiores típicas del *Homo sapiens*.

El ejercicio de un sentido estético, bajo la forma de una actitud humana transcultural saldría en particular de una síntesis original de las funciones cognitivas superiores (comprendiendo la capacidad auto-reflexiva y la categorización de los *inputs* sensoriales), con el placer de la exploración (la disposición b) y el placer de ejercer preferencias (la disposición c).

Por analogía, se puede imaginar que la actitud estética del *Homo sapiens* (pero quizás también de otras especies de *Homo*) resulta de la integración de las funciones cognitivas superiores (en particular la capacidad de elaboración reflexiva, de la concepción y del diseño) con el desarrollo de competencias productivas tecno-poieticas que van a interactuar con la asimilación mimética (la disposición a) y el instinto de juego y la simulación (la disposición d).

Estas dos actitudes, la artística y la estética, deben ser generadas, en todo caso, por un mecanismo estético único: una actividad dinámica del cerebro que integra, en un solo espacio de resonancia mutua y de armonización, aspectos de la vida mental de naturaleza emocional y aspectos específicos de la elaboración cognitiva de la información.

10. En lo que concierne a la idea de mecanismo estético esbozada aquí, ciertos estudios de meta-análisis relativos a investigaciones experimentales de *neuro-imaging* son muy importantes. Pienso en particular en un artículo publicado en 2011 en el número 58 de *Neuro-image*, por un grupo de investigadores de Canadá y Alemania (del que el principal firmante es Steven Brown): “Naturalizing aesthetics: Brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities”. Las

razones del interés de este artículo son múltiples. Desde el principio, los autores adoptan un modelo de percepción no *naïf* o limitado al circuito entre la experiencia visual de la obra de arte y la respuesta emocional. La segunda razón está dada por la idea de que el placer estético no consiste exclusivamente en una emoción de valor hedónico, sino que está estrechamente ligado al objeto del que proviene la experiencia. En consecuencia, los autores pueden analizar los procesos cerebrales estéticos en términos de intermodulación entre los elementos cognitivos y emocionales. El resultado es un modelo de elaboración estética que “implica una interacción entre el tratamiento (*processing*) interoceptivo y exteroceptivo *via* una conectividad recurrente entre ínsula anterior y OFC” (Brown *et al.*, 2012: 256).

El circuito fundamental de la elaboración estética, según los autores, consistiría en una red de conexiones entre la ínsula anterior y el córtex orbitofrontal. Aún más, la acción de este circuito no estaría limitada a los procedimientos estéticos, sino que participaría de cada proceso cognitivo que implica la visceralidad (las emociones viscerales). Lo estético podría entonces ser considerado como un mecanismo que ha co-evolucionado con la cooptación de un “sistema ancestral de la apreciación alimentaria”. La convergencia multisensorial de un “tratamiento gratificante” [*rewarding processing*], que tiene lugar en el córtex orbitofrontal y que, muy probablemente, ha evolucionado “al servicio de la percepción de la cualidad de las fuentes de nutrición, comprendiendo sus características gustativas, olfativas, visuales y texturales (somato-sensoriales)” (Brown *et al.*, 2012: 256), sería entonces extendida a objetos estéticos. El origen de la actitud estética se identificaría en una extensión del sentido del gusto. El circuito de base utilizado para exigencias homeostáticas, para “la apreciación de objetos apetitivos de importancia biológica” (257), ha sido cooptado, por exigencias de orden social, para la producción y la apreciación de obras de arte tales como el canto y las pinturas.

Si bien el análisis de los autores deja sin respuesta numerosas cuestiones relativas al origen del arte y de la complejidad de la actitud estética, es siempre apreciable su preocupación por definir el mecanismo neuronal de la experiencia estética dentro de la interacción entre diferentes circuitos y procesos, es decir, como una síntesis que no puede limitarse a la esfera de respuestas emocionales. Una síntesis compleja, que es cumplida en un proceso de *apreciación*⁴ de objetos percibidos “por una comparación de la conciencia subjetiva de un estado homeostático actual – mediado por la ínsula anterior – y la percepción exteroceptiva de los objetos en el entorno, mediada por los recorridos polisensoriales que conducen al OFC” (Brown *et al.*, 2012: 256).

Conformemente a la estructura multinivel de la experiencia estética, el mecanismo en su origen puede por lo tanto configurarse como un espacio sinérgico de relaciones, de resonancias y de integración mutua entre diferentes circuitos neuronales y diferentes zonas del cerebro (diferentes también desde el punto de vista de su origen evolutivo). Este espacio dinámico en el que se desarrolla expresivamente la experiencia estética es concebible como un espacio de toma de conciencia⁵. Si ésta emerge del fondo de la vida sensorial y perceptual, lo hace, sin embargo, en el contexto de procesos atencionales caracterizados por una modulación selectiva y amplificada de la actividad perceptiva. El factor decisivo, en este caso, es la relación con la realidad por fuera de la mente: un entorno que está lleno no solamente de retos y amenazas a la supervivencia, sino también de elementos y aspectos que parecen favorables y más que favorables. Pienso aquí, en particular, en esas formas capaces de estimular la interacción armo-

niosa entre las diversas disposiciones mentales y actitudes diferentes, generando así expectativas inéditas y una indeterminación del deseo respecto de la realidad. Sin el finalismo inherente a estas formas, es decir su capacidad de “resonar” para nosotros como favorables en un sentido cognitivo y emocional, la noción misma de propiedades estéticas perdería su expresividad autónoma y, en consecuencia, la forma misma de juicio estético *se desplomaría bajo el corte* aportado por la vieja dicotomía.

Precisamente en razón de la superación de esta dicotomía y de la valorización de la noción de encabalgamiento, el mecanismo estético no puede ser identificado con una facultad *ad hoc* o con una función específica de tipo modular y, todavía menos, localizada en una única zona del cerebro. Debería pensarse preferentemente en un dispositivo no modular capaz de sintetizar las actitudes disposicionales de una manera original y eficaz, a partir de disparadores, atractores o posibilidades ambientales.

11. Tirando del hilo de nuestra discusión, el motor interno de la síntesis que caracteriza la experiencia estética puede entonces ser considerado en términos de una conexión mutua, ventajosa y gratificante entre el contenido emocional-afectivo de la percepción sensorial (su resonancia interna) y su contenido discriminativo-evaluativo. Esta interconexión, en la gama de la distribución diferencial de los elementos involucrados, está implicada en las mismas propiedades estéticas, y también desde el punto de vista de las jerarquía de valores que las constituyen (con un grado mayor o menor de predictibilidad negativa en lo relativo a objetos de la experiencia estética a los que estas propiedades son atribuidas en los juicios estéticos).

Sobre la base de esta síntesis, los elementos disposicionales involucrados (a saber: la disposición mimética, la búsqueda de novedad [el

⁴ Es interesante al respecto el análisis contenido en Markovic 2012.

⁵ Para una descripción de las dinámicas cerebrales de acuerdo con mi concepción de mecanismo estético, véase Vitiello 2010.

seeking], el ejercicio de preferencias, el instinto del juego) son transformados en momentos de un mecanismo. Un aspecto a no descuidar, a este respecto, es el hecho de que la síntesis no tiene su origen y no funciona únicamente en el interior de la mente sino que emerge y es activada por la dinámica de la percepción como un intercambio recíproco entre el interior y el exterior: entre la mente y el mundo. Una mente estética no se forma, en consecuencia, más que por virtud de un comercio perceptivo favorable y enriquecedor que tiene un efecto tanto sobre el paisaje interior (la mente) como el paisaje exterior (ya por el simple hecho de que, en este contexto, el exterior deviene simplemente “paisaje”). En este intercambio, la forma proposicional del juicio estético es una memoria expresiva y un vector de comunicación. El placer que está en su origen concierne al sentimiento de armonía y de la vivificación mutua de instancias y de facultades diferentes de la vida mental. Un sentimiento que se traduce en la aperccepción intensificada de una conciencia del cuerpo, sin la que la conciencia misma sería reducida –como lo observa Kant– a una simple conciencia de su propia existencia (Kant, 1790, *Allgemeine Anmerkung*, 205). Suponiendo a esta conciencia no intencional, el *a priori* paradójal del juicio estético concierne directamente la “comunicabilidad de una sensación”; a saber, como la unidad sentida de una síntesis densa entre la emoción y la cognición, crítica *in re* del privatismo emotivista y del reduccionismo conceptualista (en el sentido de reducir la comunicación al espacio de las razones).

12. En el origen del juicio estético habría entonces un mecanismo que transforma en cuatro momentos de una conexión lógica, operacional y recursiva los cuatro factores disposicionales identificados como mimesis, *seeking*, preferencia y juego. La conexión tiene aquí el carácter kantiano de armonización y, con esto, de un libre juego de las facultades desarrollándose siempre en relación con aspectos del mundo-entorno: aspectos (formas, perceptos, objetos) que parecen

principalmente diseñados para activar la función estética de la mente (como lo observa Kant en el “Tercer momento” de la *Analítica de lo bello*, luego en la “Deducción de los juicios estéticos puros”). Una característica bastante significativa del juicio estético reside, por consecuencia, en su capacidad de revelar que el orden no está solamente en el interior, sino también en el exterior. Desde el punto de vista de este orden, debemos reconsiderar el sentido mismo de los juicios estéticos.

13. Retomando cierta tesis de Heinz von Foerster (1962) se puede sostener que es precisamente en relación con los juicios de un espíritu estético que el mundo-entorno manifiesta la presencia de un orden y no solamente ruido o “lo dado” a la espera de ser elaborado. La característica más remarcable de la mente estética es, de hecho, un acuerdo expresivo entre el interior y el exterior. Este acuerdo que, desde el punto de vista del núcleo fundamental de lo estético puede ser expresado en términos de un equilibrio favorable entre la instancia emocional (relativa a la subjetividad de la mente) y la instancia cognitiva (relativa a la objetividad de los aspectos o los niveles de realidad) se realiza según diferentes proporciones, en función del peso o de la importancia que cada una de las cuatro disposiciones posee en el seno del mecanismo estético.

Al emerger del terreno de la experiencia perceptiva, el mecanismo estético no puede ser considerado innato o genéticamente predisuesto. Si este fuera el caso, la actividad misma de juzgar estéticamente debería ser atribuida a un sentido estético innato con numerosas consecuencias indeseables. Asimismo, no puede valer una concepción puramente culturalista, como si el mecanismo resultase exclusivamente de los contextos históricos y sociales o de la transmisión por la tradición cultural. Sostener esta tesis implica afirmar una ruptura radical entre la estética no humana y la estética humana, tenien-

do por consecuencia librar el conjunto de propiedades estéticas y sus juicios a un relativismo radical que reintroduciría la dicotomía hechos/valores que se querría evitar. Por todas estas razones es preferible – sobre la base de la investigación y de hipótesis formuladas por Changeux (2002) y Dehaene (2007) – pensar en el mecanismo presente en el origen de la actitud estética como en una estabilización epigenética de selecciones neuronales, sobre la base de la plasticidad del cerebro y, por consecuencia, del rol decisivo de la experiencia.

El carácter epigenético del mecanismo estético, su naturaleza de síntesis emergente que transforma en momentos ciertos factores disposicionales independientes unos de otros, no permite rebasar la alternativa entre externalismo e internalismo y la del innatismo e historismo. La deducción de los juicios de gusto sería entonces compatible con la tesis de su epigénesis. Por vía epigenética, se podrían explicar tanto las dinámicas sociales por las que las categorías estéticas son formadas y estabilizadas como su capacidad para ser transmitidas y modificarse en tanto que preferencias de orientación. Esto confirmaría la naturaleza pluralista de los juicios de gusto, bajo la hipótesis de un *sensus communis aestheticus* nunca rígidamente determinado, en un sentido tanto innatista como culturalista.

14. En razón de su naturaleza epigenética, el mecanismo –del que los juicios estéticos derivan-, es concebible como una sub-estructura operativa capaz de producir esquemas (*patterns*) que no tienen ni la fluidez típica de los esquemas emocionales-afectivos ni la articulación en categorías específicas que son propias de los esquemas cognitivos. En comparación con los esquemas afectivos y cognitivos, los esquemas estéticos son más elásticos, multimodales y carentes de un dominio específico. Su diferenciación interna depende de la importancia y del rol que asume cada uno de los cuatro momentos, en concurrencia con otros o separadamente. La diferenciación y la indeterminación

general de los esquemas estéticos están estrechamente ligados a los grados de libertad inherentes al funcionamiento del mecanismo estético.

La dinámica de constitución de los sistemas operacionales en un sentido estético es de este modo ejercido en dos direcciones:

- a. hacia un equilibrio que favorece la armonización o – por utilizar un término de Piaget (1975) – la *equilibración* entre los sistemas emocionales y las estructuras cognitivas;
- b. hacia una extensión de los niveles imaginativos de la realidad, hasta crear, gracias a prácticas y producciones, nuevos mundos y nuevas dimensiones de sentido.

Gracias a este doble rol, el mecanismo estético se revela como una subestructura en la base de otras dinámicas y procesos. Esto implica, por supuesto, que el campo estético es bastante más largo y omnipresente que el que emerge y se manifiesta bajo la forma del juicio. Por otro lado, es desde el punto de vista de este último, es decir de su explicitación como actitud proposicional *sui generis*, que deviene inteligible la extensión de lo estético y la configuración conceptual de su territorio. En el caso del juicio, el mecanismo estético subyacente toma el carácter de la superveniencia; lo toma igualmente bajo esta forma expresivamente repetible que sólo el lenguaje vuelve posible.

15. En conclusión, podríamos también hacer valer que los juicios de contenido estético presentan la protoforma del juicio que anticipa la forma de los juicios puramente cognitivos, la de los juicios específicamente predictivos que expresan una previsión o una opinión y, finalmente, la naturaleza verdaderamente ético-normativa de los juicios morales. Esto en razón del mecanismo indeterminado en el origen del juicio estético. Indeterminado, para empezar, en virtud de

los grados de libertad que lo caracterizan. Sin estos últimos, no podríamos hablar de un mecanismo “estético”. Para salir de la generalidad, se puede identificar al menos cuatro grados distintos de libertad:

- a. Un doble movimiento entre la regla y la sorpresa: la propensión a renovar no solo los objetos de la compenetración atencional, sino también las reglas o la manera en que esta compenetración llega o puede llegar;
- b. La indeterminación y la flexibilidad de los esquemas y de las reglas producidas por el mecanismo estético: la capacidad de reparar en similitudes entre los diferentes contextos;
- c. La potencia expresiva para dar la forma y modelar los aspectos y los niveles de la realidad;
- d. La interacción constante entre la indeterminación del deseo y la anticipación de nuevas versiones del mundo.

Estas características son ciertamente el resultado del rol activo que juega la imaginación en el establecimiento del mecanismo estético, efectivo para equilibrar los cuatro elementos disposicionales sobre los que hemos discutido antes. Un rol activo jugado por la imaginación, que no se limita a la producción de mundos ficticios. En pocas palabras, el concepto de lo estético es más amplio que la noción de ficción. Por esta razón, el mecanismo es, en su origen, de tipo performativo y caracterizado por grados de libertad internos y externos (antes que nada ligados a coacciones perceptivas de primer y segundo nivel) que tienen por efecto revelar y posicionar, a través del juego entre indeterminismo y anticipación, grados de libertad en el tejido de la realidad (véase Desideri 2011: 85-87). Teniendo en cuenta a este aspecto, el mecanismo estético puede ser comprendido como la matriz del mecanismo gramatical⁶, a la manera de una conexión epigenética

⁶ Para esta hipótesis de conexión, véase Desideri 2013b.

y no de una relación monocausal. Una conexión ligada tanto a la experiencia en primera persona como a la de la dinámica del aprendizaje, en el que la gramática de los predicados estéticos es aprehendida a la par que la del dolor. Estudiando la formación de juicios estéticos desde las proto-experiencias infantiles –desde las primeras manifestaciones corporales bajo la forma de gestos, de miradas o de exclamaciones simples de fascinación y de acuerdo con el estímulo – se puede comprender bien la no plausibilidad de una separación radical entre el interior y el exterior, entre las experiencias subjetivas y las dinámicas socioculturales, entre la asimilación ligada al contexto y el desarrollo de preferencias individuales, entre convencionalidad y expresividad.

Dentro del juicio estético, en el indeterminado mecanismo gramatical que está en el origen de sus categorías, el soplo inmanente al hecho de percibir⁷ y el inmanente a la significación pueden, por un momento, vivificarse mutuamente. Así, los juicios estéticos están siempre más allá de la vieja dicotomía. Gracias a ellos, en virtud de la “relación interna” que ellos expresan, el encabalgamiento que vuelve obsoleto todo dualismo metafísico es anticipado de una manera favorable. A la luz de su principio libremente reflexivo y respetuoso de las coacciones inherentes a la percepción, tenemos una doble anticipación: la de la forma del conocimiento en general y la de un feliz acuerdo entre lo que es y lo que debe ser. De todos modos, la verdad puede ser considerada, musicalmente, como un acuerdo mutuo. En el acuerdo se encuentra el reverso virtuoso de la medalla del encabalgamiento: la promesa de que puede ser algo diferente.

⁷ Como señala Richard B. Onians, el verbo griego *aisthānomai* (forma extendida de *aisthomai*: “percibir”), del que proviene *aisthesis*, es precisamente la forma media del homérico *aisto*, que significa “jadar”, “respirar” (Onians 1988: 100). Para el sentido del empleo de “soplo”, véase Wittgenstein 1953, § 432.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBOTT, Porter H. (2001), ed., *On the Origin of Fictions: Interdisciplinary Perspectives*, Series *Sub-Stance*. Special issue, 94-95 (30, 1 & 2) (Madison: University of Wisconsin Press).
- AVANESSIANN, Armen, MENNINGHAUS, Winfried y VÖLKER Jan (2009), *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit* (Zürich-Berlin: Diaphanes).
- BRESLER, Liora (2007), ed., *International Handbook of Research in Arts Education* (Berlin: Springer).
- BROWN, Steven *et al.* (2011), "Naturalizing aesthetics: Brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities", *Neuroimage*, 58: 250-258.
- CHANGEUX, Jean-Pierre (2002), *L'homme de vérité* (Paris: Odile Jacob).
- DEHAENE, Stanislas (2007), *Les neurones de la lecture* (Paris: Odile Jacob).
- DESIDERI, Fabrizio (2011), *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente* (Milán: Raffaello Cortina).
- _____ (2013a), "On the Epigenesis of the aesthetic Mind. The Sense of Beauty from Survival to Supervenience", *Rivista di Estetica*, 54, 3/2013, LIII: 63-82.
- _____ (2013b), "Grammar and Aesthetic Mechanism. From Wittgenstein's Tractatus to the Lectures on Aesthetics", *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 6, 1: 17-34, Mayo 2013 <<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/12835>> (Último acceso: 28/1/2015).
- _____ (2014), "Emoticon. Grana e forma delle emozioni", en Matteucci y Portera (2014: 89-108).
- DISSANAYAKE, Ellen (1998), *Homo aestheticus. Where Art Comes From and Why* (Nueva York: Free Press).
- _____ (2000), *Art and Intimacy. How the Arts began* (Seattle: University of Washington Press).
- _____ (2001), "Becoming Homo aestheticus: sources of aesthetic imagination in mother-infant interactions", en Abbott (2001: 85-103).
- _____ (2007), "In the beginning: Pleistocene and infant aesthetics and 21st-century education in the arts", en Bresler (2007: 781-795).
- FOERSTER, Heinz von (1962), "Perception of Form in Biological and Man-Made Systems", en Zagorski (1962: 10-37).
- HASSIN, Ran R., ULEMAN, James S., BARGH, John A. (2006), *The New Unconscious* (Oxford: Oxford University Press).
- KANT, Immanuel (1790) *Kritik der Urtheilskraft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976).
- LEVINSON, Jerrold (1984), "Aesthetic Supervenience", *Southern Journal of Philosophy*, 22: 93.
- _____ (1994), "Being realistic about aesthetic properties", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, 3: 351-354.
- MARKOVIC, Slobodan (2012), "Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion", *Iperception*, 3: 1-17.
- MATTEUCCI, Giovanni y PORTERA, Mariagrazia (2014), ed., *La natura delle emozioni* (Milán: Mimesis).
- MENNINGHAUS, Winfried (2008), *Kunst als «Beförderung des Lebens». Perspektiven transzendentalen und evolutionärer Ästhetik* (München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung).
- _____ (2009), "Ein Gefühl der Beförderung des Lebens. Kants Reformulierung des Topos lebhafter Vorstellung", en Avanesian, Menninghaus y Völker (2009: 77-94).
- ONIANS, Richard Broxton (1988), *The Origins of the European Thought: About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate* (Oxford-Cambridge: Cambridge University Press).
- PANKSEPP, Jaak y BIVEN, Lucy (2012), *The Archeology of Mind. Neuroevolutionary Origins of Humans Emotions* (Nueva York-Londres: W.W. Norton & Company).
- PHELPS, Elisabeth A. (2005), "The Interaction of Emotion and Cognition: The Relation Between the Human Amygdala and Cognitive Awareness", en Hassin, Uleman y Bargh (2006: 61-76).
- PIAGET, Jean (1975), *L'équilibration des structures cognitives. Problème central du développement* (Paris: PUF).
- PUTNAM, Hilary (2004), *Fait/Valeur: la fin d'un dogme et autres essais*, tr. fr. por M. Caribère y J.-P. Cometti (Paris: Éditions de l'éclat) [*The Collapse of the Fact/Value dichotomy and other Essays*, Harvard: Harvard University Press, 2002].
- ROLLS, Edmund T., (2005), "Taste, olfactory, and food texture processing in the brain, and the control of food intake", *Physiologu & Behavior*, 85: 45-56.
- _____ (2011), "The Origins of Aesthetics: A Neurobiological Basis for Affective Feelings and Aesthetics", en Schellekens y Goldie (2011: 116-165).
- SHELLEKENS, Elisabeth y GOLDIE, Peter (2011), ed., *The aesthetic Mind. Philosophy & Psychology* (Oxford: Oxford University Press).

- SIBLEY, Frank (1959), "Aesthetic Concepts", *The Philosophical Review*, 68, 4: 421-50. Reeditado en Sibley *et al.* (2001: 1-23).
- ____ (1965), "Aesthetic and Non-aesthetic", *The Philosophical Review*, 74, 2: 135-159. Reeditado en Sibley *et al.* (2001: 33-51).
- SIBLEY, Frank *et al.* (2001), *Approach to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press).
- URBANI ULIVI, Lucia (2010), *Strutture di Mondo – Il pensiero sistemico come specchio di una realtà complessa* (Bologna: Il Mulino).
- VITIELLO, Giuseppe, (2010), "Dissipazione e coerenza nella dinamica cerebrale", en Urbani Ulivi (2010: 105-126).
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1953), *Philosophical Investigations*, trad. por G.E.M. Ascombe (Oxford: Blackwell).
- ZAGORSKI, Edward J. (1962), ed., *Transactions I.D.E.A. Symposium* (Urbana: University of Illinois).

SOBRE LA ESTÉTICA DE BENEDETTO CROCE

Daniele Petrella

Daniele Petrella

Universidad Nacional de Córdoba

Sobre la estética de Benedetto Croce**Resumen**

El propósito de este artículo es trazar los lineamientos fundamentales de la estética filosófica de Benedetto Croce y mostrar cómo la palabra “estética” no indica un ámbito de estudio específico de objetos que solemos llamar artísticos. Hace referencia, más bien, a la filosofía misma como pensamiento crítico. En este sentido y en los términos kantianos de la *Crítica de la facultad de juzgar*, vinculamos la estética de Croce a una reflexión sobre la originalidad de la sensibilidad y del sentir como condición de posibilidad del conocimiento. Al mismo tiempo hacemos hincapié en que la influencia de Giambattista Vico es central para que Croce pueda definir la poesía como la lengua materna de la humanidad y caracterizarla como producción que exhibe ejemplarmente la originalidad del sentir en relación con la razón.

Palabras clave

Poesía – Sensibilidad – Lenguaje – Kant – Vico

On Benedetto Croce’s Aesthetics**Abstract**

The purpose of this article consists in drafting the peculiar characteristics of Benedetto Croce’s philosophical aesthetics and showing how the word “aesthetics” does not indicate a specific field of artistic objects. It makes reference, rather, to Philosophy itself as critical thinking. In this direction and according to Kant’s *Critique of judgment*, we will link Croce’s aesthetics to a reflection on the originality of sensibility and sense as the condition of possibility of knowledge. At same time we will highlight the fact that Giambattista Vico’s influence is central so Croce can define poetry as humanity’s mother tongue and characterize it as the production that shows the originality of sense in relation to reason.

Keywords

Poetry – Sensibility – Language – Kant – Vico

Recibido: 02/06/2017. Aprobado: 07/07/2017.

1. Como es sabido, la complejidad y la riqueza de la producción filosófica de Benedetto Croce hallan uno de sus grandes ejes en las obras y los ensayos de estética publicados a lo largo de su vida. *L’Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale* (1902) constituye una de sus obras maestras fundamentales, que sienta los cimientos de su propuesta teórica abocada a la elaboración de una filosofía del espíritu. De hecho, vale recordar, para destacar la centralidad de este texto, cómo *l’Estetica* de 1902 es el primer volumen que abre el plan de la edición de las obras completas del pensador italiano, diseñado y dividido en secciones por Croce mismo. La grandeza del pensamiento del filósofo italiano en el ámbito de la estética consiste no solamente en haber publicado magistrales estudios históricos sobre la poesía y literatura italiana y europea, sino también y sobre todo en haberse confrontado de manera constante y continua con los más importantes estudiosos que han reflexionado sobre el significado filosófico de la estética en general.

Esto significa dos cosas. En primer lugar, Croce es un pensador que en sus obras filosóficas nunca se estancó en una estéril repetición de las posturas previamente adquiridas y consolidadas en su periodo juvenil de producción, sin someter sus tesis a una incesante revisión autocrítica. En segundo lugar, introdujo, de esta manera, no pocos cambios y modificaciones en su pensamiento, poniendo siempre en discusión sus propuestas teóricas a la hora de confrontarse con otros

pensadores para corroborar, y eventualmente modificar, sus tesis interpretativas. En este sentido, una detenida reconstrucción histórico-crítica de su trayecto filosófico podría registrar ciertas transformaciones y cambios a lo largo de su itinerario especulativo. En las páginas que siguen queremos mostrar de manera sucinta algunos puntos firmes de la reflexión estética de Croce, que permiten abordarla en una más amplia línea de investigación que apunta a recuperar la importancia y el valor de la sensibilidad.

2. Es necesario considerar que, a partir de la gran *Estética*, para Croce el conocimiento se divide sustancialmente en dos formas: en una intuitiva, regida por la fantasía y consagrada al conocimiento de la individualidad y productora de imágenes, y en otra, dedicada al conocimiento lógico, regido por el intelecto y consagrado al conocimiento del universal y productor de conceptos. La dicotomía de este planteo puede legítimamente suscitar sospechas por su rígido esquematismo teórico, pero Croce evacúa inmediatamente este tipo de suspicacias a la hora de proponer ejemplos para sostener y aclarar su propuesta teórica.

En efecto, en las primeras páginas de la *Estética*, Croce afirma que hay que comprender el conocimiento intuitivo en su completa independencia y autonomía del conocimiento lógico cuando, por ejemplo, contemplamos un claro de luna, escuchamos un motivo musical o leemos una poesía que nos hace suspirar. En estos casos, dice Croce, tenemos intuiciones o conocimientos intuitivos que no hacen directa o inmediatamente referencia a conocimientos intelectuales o lógicos. Y, sin embargo, para que podamos identificar la luna como luna y no como otro objeto, usamos ya conocimientos que presuponen o hacen referencia a estudios más bien científicos, en general intelectuales o abstractos, que nos permiten discernir la luna como

un satélite, y no como un objeto común y corriente, por tener ciertas características bien específicas.

Vale decir, fijándonos en el ejemplo de la luna, cotidianamente tenemos experiencia de que el conocimiento intuitivo (belleza de la luna) y el lógico (cuerpo celeste) están mezclados o entrelazados entre sí, pero Croce quiere distinguir reflexivamente estos dos momentos, poniéndolos en el centro de su atención. En las intuiciones propiamente dichas los elementos intelectuales o lógicos pierden su autonomía e independencia o juegan un papel menor respecto de la intuición y pasan de esta manera a un segundo plano. Todo se juega, entonces, en los términos de un desequilibrio entre las dos partes o momentos del conocimiento.

Saliendo del texto crociano, podemos decir que una gran obra maestra literaria, como puede ser sin lugar a dudas *Vojna i mir* (*Guerra y paz*) de Tolstoi, es por sus reflexiones y observaciones mucho más rica en términos de profundidad y riqueza filosófica que una simple obra de filosofía *stricto sensu*, y, sin embargo, la consideramos cómo una gran obra de literatura y no de filosofía. A su vez, una gran obra maestra de filosofía como, por ejemplo, la *Phänomenologie des Geistes* de Hegel, en su parte histórica es sumamente rica en imágenes, descripciones o intuiciones y, sin embargo, es considerada como una de las cumbres universales de la filosofía y no de literatura.

Por eso, en términos lógicos las obras de filosofía se caracterizan por ser obras de teoría, en las cuales prevalecen y predominan los conceptos, mientras que el correlato de un conocimiento intuitivo, de una obra de arte por ejemplo, es la intuición. La clave de explicación, entonces, está en comprender que es el conjunto o la totalidad de referencia (conocimiento lógico o intuitivo) lo que determina la calidad de las partes e introduce la diferencia entre “una obra de ciencia

y una obra de arte, un concepto lógico y una intuición” (Croce 1962: 87).¹

3. La distinción entre ciencia y arte, asociada a la diferencia entre concepto e intuición, nos ofrece la ocasión de esclarecer el significado que Croce asigna a la palabra “estética”, dado que constituye el hilo conductor que une y diferencia entre sí lógica e intuición. En este marco teórico, “estética” no hace referencia a un ámbito o campo disciplinar bien acotado y específico, cuyos objetos de pertinencia y de estudio serían exclusivamente las obras de arte, sino que indica, de manera más precisa y profunda, una reflexión filosófica general que, a través del arte y de sus obras, apunta a entender la intuición y propiamente la sensibilidad (objeto de una estética) como una de las condiciones de la experiencia en general o, como suele decir Croce en términos idealistas, de la “vida del espíritu”. Vale aclarar en este contexto que Croce piensa en la estética como en una de las cuatro bases de la vida del espíritu, junto con la lógica (conocimiento conceptual), la economía (aquella parte que sabe destacar lo que es útil y lo que no lo es en la vida) y la moral (que estriba en la dupla bien-mal).

Ahora bien, en la primera década del siglo XX Croce publica, entre otras, las primeras ediciones de las obras que definen el marco teórico fundamental de su filosofía, es decir, en orden cronológico, *Materialismo storico ed economia marxistica* (1900), la gran *Estetica* (1902), *Logica come scienza del concetto puro* (1909), *Filosofia della pratica. Economica ed etica* (1909). Las cuatro condiciones de la vida del espíritu están caracterizadas en su mutua relación por el vínculo de condición a condicionado, el cual no se especifica en una dependencia lineal o gradual de las cuatro condiciones, ni se determina por una

¹ Todas las traducciones en castellano de las obras de Croce son de nuestra pertenencia.

dialéctica de oposiciones, sino que se configura, más bien, en los términos de un nexo circular. En el marco de la unidad de la vida del espíritu cada condición tiene, entonces, su propia autonomía e independencia y, a su vez, resulta circularmente condicionada por las otras.

Por lo tanto, es cierto que la estética es entendida por Croce en los términos kantianos de la *Kritik der Urteilskraft*, es decir, en los términos de una reflexión crítica sobre la sensibilidad y el sentido. En Kant, esto se configura como la base del momento lógico, porque una estética crítica se coloca justamente en el terreno preliminar (de la reflexión sobre el sentido y la sensibilidad) que predispone y posibilita el conocimiento en general, pero que en sí misma no es conocimiento.² Y, sin embargo, a diferencia de la estética kantiana, la de Croce no puede ser interpretada como *el* horizonte previo que posibilita el campo del conocimiento, sino tiene que ser entendida como *un* momento – circularmente condicionado por otra condición – de la vida del espíritu (en el caso de la filosofía de Croce, la estética será condicionada por el momento ético-práctico).

Es importante notar cómo cada condición tiene su espacio de autonomía relativa que debe ser siempre salvaguardado y no invadido por las otras condiciones. Por eso, profundizando en el significado de la estética, tanto en la obra del 1902 como en otros ensayos importantes dedicados al tema, tales como el *Breviario di estetica* (1913) o *Aesthetica in nuce* (1928), Croce emplea una estrategia de diferenciación negativa o de contraste – o sea, decir lo que el arte no es – con otras interpretaciones del arte, que la identifican solo y estrechamente con un acto utilitario o de placer y dolor (económico), o con un acto mo-

² Sobre este punto, véase D’Angelo 1982 y 2015; Garroni 1986: 232-242 y 1992: 62-73; Montani 1996: 59-80 y 2002: 292-303.

ral (ético-práctico) o, por último, con el conocimiento intelectual (lógico). El error de estas interpretaciones, en la óptica de Croce, es que quiebran justamente la autonomía de la estética a la hora de comprenderla desde distintos puntos de vista, ya sea económico, moral o intelectualista.³

En este sentido, tenemos aquí la definición crociana del arte como “intuición lírica”⁴ (primera condición: *estética*), es decir, como una intuición que, regulada por el sentimiento y regida por la fantasía, es entendida como la base fundamental sobre la cual se construye la actividad conceptual de la representación. La riqueza del arte consiste no en clasificar y definir lógicamente los objetos, sino en sentir y representar las imágenes, sin que esto signifique calificar los objetos como reales o imaginarios. Entonces, para Croce, el arte ofrece un tipo de conocimiento no abstracto, sino real, capaz de captar la realidad “sin alteraciones y falsificaciones” (Croce 1910: 14). El arte es intuición porque capta la realidad en su inmediatez, es decir, la siente y representa sin acudir a la mediación del concepto y, por eso, el arte es puro o está librado del elemento lógico-conceptual.

El juicio, compuesto lógicamente de sujeto y predicado, domina a través de un sistema de categorías (realidad, calidad, etc.) la base de las imágenes provista por las intuiciones. La historiografía, la filosofía y –claramente en un grado más abstracto y elevado– las ciencias naturales y matemáticas, representan, en términos de ejercicio y de pensamiento crítico, las formas eminentes de la actividad lógico-conceptual (segunda condición: *lógica*). Y, sin embargo, la insatisfac-

³ Al respecto, véase Croce 1910: 3-5, donde el filósofo italiano critica las posturas de una estética hedonista e intelectualista.

⁴ Sobre este tópico, véase Croce 1920: 32, donde se lee: “La liricidad, de la cual hablamos, no es un género de poesía, sino es la poesía misma y, mejor dicho, cada obra de arte, pictórica, plástica, arquitectónica, musical o como quiera llamarse”.

ción que se instala en el campo del conocimiento teórico surge cuando el hombre no quiere contentarse con la sola adquisición de puras verdades, sino que quiere conocer para obrar y actuar en el mundo con el fin de cambiarlo (tercera condición: *moral*). De hecho, tras sentir e intuir el mundo o tener imágenes de él, ningún hombre, para Croce, se detiene en el puro conocimiento, porque a consecuencia del conocimiento alcanzado o adquirido, los hombres, incluso los escépticos y los pesimistas, adoptan inevitablemente una cierta forma y estilo de vida. Los hombres mantienen, además, relaciones económicas con el mundo; es decir, relaciones prácticas y de interés que suponen, indudablemente, una cierta actitud o postura moral, pero que, a su vez, se realizan teniendo en cuenta la utilidad o el provecho que se puede sacar de un cierto conjunto de acciones (cuarta condición: *economía*).

Quedan especificadas así las cuatro condiciones en las que se articula dinámicamente la vida del espíritu y que, ancladas en el mundo histórico en el cual uno vive y actúa, son caracterizadas por una mutua interdependencia. De hecho, situados e inmersos en la historia, los hombres no pueden brindar nunca un conocimiento exhaustivo y definitivo de la realidad, que es siempre, para Croce, “un proceso de desenvolvimiento de un desenvolvimiento” enriquecedor. Las condiciones morales y económicas son las que ceden circularmente el paso a la condición originaria, es decir, a la *estética*, porque el querer, el desear y el actuar suponen, una vez más, un nuevo sentir e intuir. Entonces, el círculo de las condiciones de la vida del espíritu vuelve a abrirse y se configura como el marco espiralado para interpretar y comprender críticamente el desenvolvimiento y el desarrollo histórico de la realidad y de la vida.

4. En *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, que Croce leyó en 1908 en el tercer Congreso Internacional de Filosofía en Heidelberg,

no es casual que emplee la expresión viquiana de los “*corsi e ricorsi storici*” para destacar la centralidad de la dimensión estética, donde la intuición es definida no solamente como la forma elemental del conocimiento, sino que se presenta como el “[...] envoltorio (*involuturo*) de las formas superiores y complejas” (Croce 1910: 16). En la intuición, el hombre no puede ser sino un poeta que siente y ve la riqueza de la vida con ojos ingenuos y asombrados. En este sentido, el arte, para Croce, constituye la base dinámica del conocimiento, porque se configura justamente como el terreno preliminar donde pueden nacer y desarrollarse la reflexión y la abstracción. Es un terreno fértil y fecundo, que para el pensamiento constituye una fuente de estímulos y la materia de su trabajo hermenéutico y crítico. El arte es “la raíz de toda nuestra vida teórica, y ser raíz y no flor o fruto es su función; y sin raíz no se da ni la flor ni el fruto” (Croce 1910: 15).

Ahora bien, la referencia a Vico nos permite aclarar otra importante cuestión, la del nacimiento de la estética en la época moderna, y entender, a su vez, la crítica crociana del racionalismo moderno. En el breve e iluminador ensayo *Inizio, periodi e carattere della storia dell'estetica* (1916) Croce explica las razones por las cuales la estética es un fenómeno típicamente moderno y no de la antigüedad, ni del pensamiento medieval y tampoco del Renacimiento, por más que en estos periodos tengamos, evidentemente, motivos de reflexión y teorías de lo bello que han sido importantes y que han sido retomados en época moderna. Para Croce, la razón fundamental es que el pensamiento pre-moderno ha oscilado entre “la naturaleza y la sobrenaturaleza, este mundo y el otro mundo” (Croce 2001: 126), quedando firmemente anclado en el estudio de la física y de la metafísica, de la naturaleza y de la teología. Los orígenes de la estética se sitúan, entonces, entre los siglos XVII-XVIII o, mejor dicho, coinciden con el nacimiento de la filosofía moderna, que no es sino la ruptura de la

contraposición entre física y metafísica a favor de una concepción e interpretación inmanente de la realidad.

Por esta razón, Croce rastrea el nacimiento de la noción moderna de estética en la búsqueda, en particular por parte de los intelectuales italianos del siglo XVII, de una facultad especial para explicar cómo funciona la producción del arte, es decir de una facultad distinta de la del intelecto, que empezó a ser nombrada como “ingenio” o “imaginación” o “fantasía”. Asimismo, se requería la elaboración de una facultad, autónoma del intelecto, que pudiera evaluar y juzgar la producción artística; justamente a esta facultad se la empezó a nombrar como “juicio” o “gusto”.

La reconstrucción de los orígenes de la estética atravesó una etapa histórica importante cuando los pensadores modernos trataron de elaborarla y otorgarle el estatuto de “*scientia cognitionis sensitivae, ars analogi rationis, gnoseología inferior*” (Croce 2001: 137). Pero este tipo de abordaje incurrió, para Croce, en un vicio fundamental, al tratar la sensibilidad como un conocimiento oscuro, confuso, preparatorio, inferior al conocimiento claro y distinto del intelecto. Es justamente Vico, según Croce, quien establece por primera vez y conscientemente la autonomía de la dimensión sensible respecto de la intelectual, proponiendo una “lógica poética” en la cual la poesía es considerada como una modalidad o, más bien, como una forma de conocimiento que antecede a la racional y filosófica. Por eso, Vico coloca “el único principio de ella [*sc.* de la lógica poética] en la fantasía, que es tanto más fuerte cuanto más libre está del raciocinio [...]” (Croce 2001: 239).

Empleando propiamente aquel término viquiano, Croce puede definir su teoría estética, que identifica intuición y expresión, también como estética de la forma. En este marco, el sentimiento se configura

como la disposición o terreno fundamental en el cual arroja sus raíces la intuición como expresión: “el sentimiento o el estado de ánimo no es un contenido particular, sino es todo el universo mirado *sub specie intuitionis*” (Croce 2001: 54-55). Justamente en este punto se sitúa la crítica de Croce al racionalismo cartesiano y leibniziano, que ha pretendido vincular la poesía y la fantasía, en una palabra la estética, a la teoría del conocimiento inferior o al conjunto de conocimientos sensibles. En este sentido, la *gnoseología inferior* tiene que ser superada por la *superior*, representada por el intelectualismo de la filosofía, capaz de aclarar e iluminar aquella supuesta confusión.

Ahora bien, como decíamos anteriormente, no entenderíamos en toda su complejidad y alcance la estética de Croce si la interpretáramos solamente como una filosofía o teoría del arte, que tendría como objeto específico de investigación las distintas producciones artísticas. El discurso de Croce tiene, más bien, un aire trascendental. Veamos en qué sentido: cualquier acto intuitivo se refleja en el lenguaje o en una expresión; es una forma o producción estética – entendida la palabra “estética” en su originaria etimología griega, *aísthesis*, que hace referencia primariamente a la dimensión sensible del sentido, es decir a un sentir originario –, cuyo principio regulador es, en términos viquianos, la fantasía. En este contexto, entonces, el arte cobra un significado trascendental porque hace referencia a un conocimiento intuitivo que precede, por ser más originario, al conocimiento intelectual y, por eso, se configura como una condición estética autónoma de la experiencia. Las raíces de la vida del espíritu, en base a la circularidad de sus condiciones, son estéticas y las obras de arte en el discurso de Croce constituyen ejemplos contingentes a partir de los cuales se puede mostrar la originalidad del conocimiento intuitivo.

De hecho, decir que la identificación de intuición y expresión lingüística posee una condición originariamente estética implica que aquella

identidad es pensada por Croce como una identidad entre conocimiento intuitivo y lenguaje, entendido éste último en su naturaleza productiva, es decir poética. Con esto Croce no está haciendo referencia a una expresión sentimental personal o particular que cada uno de nosotros pueda tener o expresar, es decir, no está haciendo referencia a un estado o movimiento interior pasajero de cada cual. El objetivo de Croce es encontrar la condición universal estética del sentimiento, que puede y tiene que ser expresada coherente y unitariamente a través de una intuición. Entonces, la palabra originaria expresa o pone en forma lingüística coherente y ordenada este sentir que, una vez más, no es algo banalmente personal, sino el sentir como afección o estar afectado que se presenta al espíritu como sentimiento o sentido.

5. En el ensayo *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (1917) Croce escribe que en la intuición artística “cada uno palpita de la vida del todo y el todo está en la vida de cada uno” (Croce 2001: 152-153); en otras palabras, está expresado el “drama entero de lo real” con todas las esperanzas, ilusiones, dolores, grandezas y miserias humanas. En este sentido, podríamos decir que en la base de la poesía está la personalidad humana o la vida sentida en toda su riqueza y complejidad. A este punto podría surgir, legítimamente, la pregunta por quién hace poesía o puede ser considerado como poeta o artista. Desde la gran *Estética* Croce ha sostenido que la diferencia entre arte e intuiciones es cuantitativa o extensiva y no cualitativa o intensiva⁵, es

5 Sobre este aspecto, véase Croce 1962: 98-99: “Toda la diferencia, pues, es cuantitativa, y, como tal, indiferente a la filosofía, *scientia qualitatum*. Unos tienen más aptitud que otros, más frecuente disposición que otros para expresar plenamente ciertos complejos estados del ánimo. A estos se los llama artistas en el lenguaje corriente; algunas expresiones harto complicadas y difíciles aciertan a manifestarse con excelencia y se las llama obras de arte. Los límites de las expresiones – intuiciones que se denominan arte, con relación a las que se califican de no arte – son empíricos y es

decir, que entre los hombres no hay una diferencia entre quienes son poetas y quienes no. Todos somos, en una cierta medida, poetas en base a nuestra humanidad. Dice Croce: “Si la poesía fuese una lengua aparte, un ‘lenguaje de los dioses’, los hombres no la entenderían y, si ella los eleva, no los eleva hacia arriba, sino en su interior: la verdadera democracia y la verdadera aristocracia, también en este caso, coinciden” (Croce 2001: 65-66). Es importante entender, entonces, que Croce interpreta la estética como fenómeno moderno y que no comparte la lectura cartesiana y leibniziana, sino que retoma y sigue, más bien, las huellas de la lógica poética de Vico.

De hecho, en un pequeño e importante ensayo de 1931, *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica*, Croce sostiene que estas dos ciencias, típicas de la modernidad, ponen de relieve por primera vez el término y la noción de sentido en toda su complejidad. A partir de sus perspectivas peculiares el sentido tiene dos significados: 1) indica aquello que no es propio del raciocinio y del conocimiento lógico, es decir, hace referencia a un conocimiento sensible e intuitivo (condición estética); 2) indica aquello que en la práctica no es primariamente moral, sino simplemente querido porque es “amado, deseado, útil y placentero” (Croce 2001: 176) (condición económica).

Esta noción de sentido tiene el mérito, para Croce, de quebrar contraposiciones que se han dado en la historia de la filosofía, que daban por sentada una superioridad de la espiritualidad ante los sentidos y la sensibilidad. De esta manera, la estética y la economía se configuran como el horizonte que ha hecho posible el desarrollo de una lógica experimental e inductiva –transformando consecuentemente la

imposible definirlos. Un epigrama pertenece al arte; ¿por qué no una palabra sencilla? Un cuento pertenece al arte; ¿por qué no una simple nota de información periodística? Un paisaje pertenece al arte; ¿por qué no un esbozo topográfico?”.

lógica formalista-escolástica–, y la construcción de una conciencia moral que diera digno lugar a las pasiones, a los sentimientos y a lo que es útil, con la consecuente sustracción de peso a una legislación moral trascendente que debilitara en última instancia su valor mundano. Según Croce, en la modernidad, con el nacimiento y el desarrollo de la estética y de la economía se puede “cerrar perfectamente el círculo de la concepción inmanentista de la realidad” (Croce 2001: 178).

Con esta interpretación crociana, el intelectualismo filosófico de Descartes y de sus herederos pasa a depender de una condición estética originaria, en la cual los objetos, antes de poder ser calificados como algo que se contrapone a la reflexión, es decir, como *objectum* o algo puesto ante nosotros, son sentidos en un horizonte más amplio de relaciones prácticas con el mundo. Con el hallazgo de estas dos condiciones originarias se puede cortar, como decíamos más arriba, el nudo gordiano de los dualismos, representado por la gran contraposición entre espíritu y naturaleza; e interpretar, por un lado, la economía como la ciencia que destaca la *praxis* en su significado dinámico de comercio o trato con las cosas del mundo y, por el otro, la estética como la ciencia capaz de sentir la complejidad y la riqueza de la vida, que a través de sus estímulos, impulsos, placeres y dolores es “lo que deviene materia de la intuición y de la fantasía y, por medio de la intuición” (Croce 2001: 185). Escribe Croce en un muy conocido pasaje del ensayo, que vale la pena citar: “La verdad, como consecuencia de esta concepción, no se podrá definir, entonces, como en la escolástica, *adaequatio rei et intellectus*, ya que la *res* como *res* no existe, sino, más bien, (tomando por cierto metafóricamente el concepto de adecuación) *adaequatio praxeos et intellectus*” (Croce 2001: 185).

Diciendo que la verdad se constituye como *adaequatio praxeos et intellectus*, Croce quiere subrayar la unidad preliminar y sintética, es decir estética, de pensamiento y praxis, cuyo lugar espiritual es la intuición-expresión y cuya forma ejemplar es la *poiesis*, es decir la poesía viquianamente entendida. De esta manera, la verdad no es algo abstracto, *ab-soluto*, que existe independientemente de nosotros, es decir, desligada de todos sus vínculos mundanos, sino que es algo que se construye a partir del trasfondo originario de la vida, en el cual la dimensión práctica se configura como el eje alrededor del cual se construyen nuestras relaciones con el mundo.

6. Unos años después del breve ensayo de 1931, Croce publica *La poesía. Introducción alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936). Es una obra muy importante que, por complejidad y profundidad teórica, se presenta como una de las más notables de su último período de producción filosófica y cierra idealmente el círculo de sus reflexiones sobre la estética, si se toma como punto de partida la publicación en 1902 de la *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. El hilo conductor que une a estas dos obras maestras es la centralidad de la poesía, que constituye el eje alrededor del cual giran las grandes meditaciones estéticas de Croce.

Como hemos dicho anteriormente, el planteo crociano supera la contraposición cartesiano-leibniziana entre una *gnoseología inferior* y una *superior*. El sentir, también en *La poesía*, es interpretado como aquella condición estética originaria de la experiencia, que puede ser ejemplarmente expresada a través de un acto lingüístico, es decir, de la poesía, la cual, a diferencia del conocimiento filosófico racional, se caracteriza por ser más bien una expresión productiva o poiética (es decir, como *poiesis*) que intuye y pone en lenguaje de manera creadora la sensibilidad como característica universal de la humanidad. Por eso, Croce afirma que la auténtica expresión poética vuelve jus-

tamente a anudar el particular al universal, y supera los contrastes entre las partes particulares – placer y dolor, por ejemplo – elevándolas en una armónica visión del todo. De esta teoría se desprende, coherentemente, el hecho de que Croce no está pensando en una poesía única y particular, que pueda expresar paradigmáticamente esta condición estética de la humanidad, es decir, no está pensando a una concepción aristocrática de la poesía, que la entiende como un supuesto ámbito destinado a pocos elegidos.

A través de una cita de Goethe, Croce sostiene que la verdadera poesía es siempre “poesía de ocasión” y que, por eso, “el más humilde canto popular, si un rayo de humanidad resplandece en él, es poesía y puede estar frente a cualquier otra sublime poesía” (Croce 1936: 11). El vínculo entre humanidad y poesía constituye el hilo conductor que permite y hace posible la comprensión racional de hechos reales y la resolución de problemas históricamente formados.

Ahora bien, cabe señalar que la filosofía en su expresión discursiva o de signos lingüísticos no se configura como la modalidad que pueda reivindicar una supuesta jerarquía o superioridad hacia la fantasía o la imaginación, interpretadas éstas últimas como los *organa* de la palabra poética. Al contrario, justamente por ser la poesía la expresión ejemplar de aquella condición originaria de la humanidad, ella se configura como la base originaria de la filosofía. Afirma Croce: “[...] la filosofía no tiene poder alguno sobre la poesía (‘Sorbonae nullum ius in Parnasso’) que nace sin ella y antes de ella [...]” (Croce 1936: 13). De esta manera, se entiende cómo Croce puede retomar, una vez más, la conocida afirmación de Vico, según la cual la poesía es “la lengua materna del género humano”, justamente porque la expresión poética es el lenguaje en su significado espontáneo y genuino.

7. Hasta ahora Croce ha confirmado, en substancia, la concepción de la poesía que halló su primera gran elaboración en la *Estetica* de 1902 y que a lo largo de los años perfeccionó en otros ensayos de estética. Y, sin embargo, en *La poesía* se nota claramente un punto de inflexión en una cuestión clave de la gran *Estetica*, en la cual, aun cuando Croce otorgaba importancia a otros ámbitos artísticos – como, por ejemplo, a la literatura – jugaban, al fin y al cabo, un papel secundario en relación con la poesía. De hecho, es el mismo Croce quien nos ofrece en *La poesía* un claro indicio de cómo interpretar el desarrollo y la evolución de su teoría a partir de la gran *Estetica*.

En el capítulo *L'espressione letteraria*, del primer ensayo que abre el volumen *La poesía*, sostiene que la *Estetica* de 1902 – y las otras grandes contribuciones al tema que siguen sus huellas, como el *Breviario di estetica* o *Aesthetica in nuce* – se caracterizaba fundamentalmente por un “radicalismo juvenil” (Croce 1936: 35), a la hora de interpretar la poesía como la única y exclusiva cumbre ejemplar de su teoría estética. En la obra del 1936 Croce destina a la literatura un espacio que nunca había tenido en sus anteriores publicaciones, dado que se resolvía en la poesía; como si ahora él quisiera matizar ese radicalismo juvenil antes aludido. En efecto, en *La poesía* Croce vuelve a proponer con mínimas modificaciones la distinción de los cuatro tipos de condiciones, que ya había elaborado en sus anteriores contribuciones: 1) la expresión sentimental o inmediata (condición ‘pre-estética’ de los afectos y sentimientos, porque asociada a algo personal y particular), que hace referencia no a la poesía, sino a ‘sacudidas’ sentimentales que tienen su reflejo lingüístico en las interjecciones; 2) la expresión propiamente poética (condición estética); 3) la expresión en prosa que remite a la producción filosófico-conceptual (condición lógico-dialéctica); 4) la expresión oratoria (condición económico-moral) que presupone el mundo práctico de la voluntad y de la ac-

ción, que es objeto del discurso retórico u oratorio caracterizado, a su vez, por saber suscitar estados de ánimo.

Las cuatro expresiones identificadas por Croce condensan y reflejan en términos lingüísticos las cuatro formas que, entrelazadas entre sí, definen y caracterizan la circularidad de la vida espiritual, que tiene como prestigioso y noble precedente la teoría de los cursos y recursos históricos de Vico. El pensador italiano siente ahora la exigencia de salvaguardar la expresión literaria en su función y en su significado propio, por lo que la literatura no puede coincidir con ninguna y ni puede ser reducida a ninguna de las cuatro condiciones –y, por ende, expresiones– establecidas. Dice Croce: “La expresión literaria nace de un particular acto de economía espiritual, que se configura en una particular disposición e institución” (Croce 1936: 32).

Ahora bien, si la humanidad es el verdadero y originario fondo u horizonte de la vida espiritual, entendiendo con “humanidad” justamente la complejidad de la vida en todas sus capas de estructura y significado (morales, filosóficas, históricas, etc.), no deberíamos perder de vista el desarrollo circular de las formas con las cuales se manifiesta en la historia. En otras palabras, las formas, constantemente relacionadas e interdependientes entre sí, siempre se van encarnando en individuos, y en base al prevalecer de una forma sobre la otra, tenemos al filósofo, al poeta, al hombre de acción, al político, etc. Y, sin embargo, nunca tenemos que perder de vista el hecho de que estas figuras de hombres o la especificación de las formas cobran sus fuerzas justamente porque arraigan su valor en la humanidad. La economía espiritual, afirma Croce, actuaría como una base que da equilibrio a las varias ramificaciones o especificaciones de la humanidad; equilibrio que estaría presente no solamente en los individuos particulares, sino sobre todo en la sociedad. Lograr este equilibrio en la sociedad sería lograr la «civilización», construirlo en los individuos

sería tarea de la “educación”, es decir, la educación entendida en “su carácter armónico y universal, que es la cultura” (Croce 1936: 32).

La expresión literaria es, entonces, parte de la civilización y de la educación, pero su tarea consistiría más bien en la realización de la armonía entre las expresiones no poéticas (las sentimentales-pasionales, retóricas y las en prosa) y las poéticas. Por lo tanto, afirma Croce, “si la poesía es la lengua materna del género humano, la literatura es su institutriz (*istitutrice*) en la civilización o por lo menos es una de sus institutrices destinada a tal fin” (Croce 1936: 33).

No es casual que, en el apartado correspondiente a este punto específico del capítulo *L'espressione letteraria*, Croce haga referencia a *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (1836) de Wilhelm von Humboldt. Las tesis de Humboldt sobre el sentido y significado del lenguaje son muy conocidas. Aquí queremos solamente mostrar qué pudo haber visto Croce en la obra del pensador alemán sobre el valor del lenguaje y de la literatura. En efecto, decir, como hace Humboldt en el párrafo 8 de esta obra, que los lenguajes son el fruto del trabajo del espíritu y que hay que entenderlos como una “actividad (*energheia*)” en perenne, rica y viva transformación, y no tanto como una “obra (*ergon*)” acabada o definida solo y exclusivamente por un cierto sistema de reglas y signos, significa resaltar el lado histórico y de desarrollo continuo de la lengua.

De hecho, destacar como fundamental este aspecto dinámico lleva a Humboldt a sostener que la lengua de una nación es y refleja justamente el espíritu de un pueblo; es, mejor dicho con sus palabras del párrafo 7, “la manifestación fenoménica del espíritu de los pueblos”. En este aspecto, cabe destacar que Croce no hubiese empleado el esquema platónico fenómeno/esencia ideal, para caracterizar la com-

plejidad y la riqueza de una lengua; sin embargo, Humboldt –dicho sea de paso, lector e intérprete de la *Scienza nuova* de Vico– hace hincapié en una característica sobre la cual Croce no podría no estar de acuerdo, es decir, en el hecho de que las lenguas expresan justamente los modos de sentir y pensar propios de las naciones. Decir espíritu, como hace Humboldt, o humanidad, como hace ahora Croce, poco importa, porque lo que ambos quieren subrayar es justamente el hecho de que el pensamiento hunde sus raíces, y cobra espesor, en su lengua de pertenencia y en su historia.

En este sentido, la lengua no es producto de un individuo, sino de la historia de una nación y es un patrimonio que se transmite de generación en generación. Por eso, interpretar una lengua solamente desde la perspectiva de una teoría de los signos equivale a perder, quebrar y aislar el origen, la formación y el desarrollo de una lengua en su tradición de pertenencia; en una palabra, la vida del espíritu de una nación que se refleja en su lengua de pertenencia. Y, sin embargo, Croce discrepa con lo que sostiene Humboldt cuando éste parece no haber captado la génesis de la expresión literaria en las dimensiones prácticas y sentimentales de la vida.

Es precisamente la dimensión de la *praxis* la que Croce quiere vincular con la literatura; o, en otros términos, el espacio de acción propio del campo literario se encuentra en lo que Croce llama “motivo realístico” (Croce 1936: 37). El paradigma literario que él propone nos remite a Cicerón, en particular al episodio del cuarto libro de la segunda *Verrinas*, donde se relata el doble hurto de la estatua de la diosa Diana, padecido en dos ocasiones sucesivas por los sicilianos de la ciudad de Segesta, por parte de los cartagineses, en la primera ocasión, y de Verres, en la segunda. De hecho, tras ganar la segunda guerra púnica, Escipión el Africano devuelve a los ciudadanos de Segesta la estatua robada por los cartagineses, despertando así en ellos un

gran sentimiento de alivio y alegría. Religioso respeto, noble sumisión, admiración y veneración por los dioses patrios son profundamente turbados, luego de casi ciento cincuenta años de la restitución de Escipión, por un enemigo peor aún que el extranjero cartagineses, es decir, por el pretor romano Verres, encargado en ese entonces de gobernar la provincia siciliana y acusado por el mismo Cicerón en el juicio promovido contra de él por los ciudadanos segestanos. Dice Cicerón: “Ahora, de una ciudad aliada [*sc.* Segesta] el pretor más corrompido e indecente del mismo pueblo se llevaba aquellos mismos dioses con un crimen sacrilego” (*Verres* 179), para satisfacer su sed de avaricia.

Esta, como otras páginas de Cicerón –y de Tácito agrega Croce–, tiene el mérito de relatar en forma magnífica y majestuosa los sufrimientos, la desesperación, los afectos y las esperanzas de la ciudad Segesta, y sirve para cultivar y mantener despiertas las formas propias de una civilización. Este es el fin de la literatura.⁶

8. Vinculando la literatura con el desarrollo de la civilización de un país a través de la educación, Croce somete a una consecuente y notable modificación los conceptos capitales de la estética, tales como los había elaborado en sus anteriores ensayos y en la gran *Estética*. El concepto de arte, por ejemplo, no hace referencia solamente a la expresión poética, sino también, ahora, a la expresión literaria; el concepto de gusto no está ligado exclusivamente a la conciencia de la poesía que se hace, sino que se amplía y engloba ahora la dimensión que hace referencia al mundo de la práctica. En este sentido, el gusto

⁶ En el apartado *Il fine della letteratura* Croce afirma: “Dumas hijo, declarándose en contra de la doctrina de la independencia del arte, gritaba fuerte: ‘*Toute littérature qui n’a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l’idéal, l’utile en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte.*’ La ‘literatura’, tal vez; pero jamás la poesía que es poesía justamente porque no tiene nada ‘en vue’” (Croce 1936: 228).

podría llamarse también «tacto». Por último, se modifica el concepto de genio, que no es interpretado como el fuego sagrado o la divina manía que anima al poeta y se refleja en la expresión del universal, sino que abarca ahora “[...] aquella otra inspiración que es la seria diligencia para las cosas que hay que decir, el afecto para el pensamiento, para la acción, para el sentimiento que es el nuestro y esta aspiración requiere también fervor y espontaneidad, el ‘escribir con inspiración (*vena*)’” (Croce 1936: 36).

Estos pasajes constituyen el crédito máximo que Croce otorgó a la literatura y, sin embargo, a lo largo de la obra la poesía sigue ocupando el lugar excepcional de sus reflexiones, dado que no profundizó más detenidamente y no definió con más detalles la tarea de la literatura como institutriz de la civilización. De hecho, variando el bien conocido adagio latín, podríamos decir tranquilamente que la literatura es *ancilla poesiæ*. En este sentido, por más que Croce haya matizado su interpretación de la poesía elaborada a partir de la gran *Estética* y haya apostado en la obra de 1936 al papel cultural-educativo que puede desempeñar la literatura, la producción poética quedará siempre como el lugar privilegiado de sus meditaciones estéticas.

BIBLIOGRAFÍA

- CROCE, Benedetto ([1902] 1990), *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale* (Milano: Adelphi). [*Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1962), trad. de Ángel Vegue y Goldoni; revisada por León Dujovne; prólogo de Adelchi Attisani (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión)].
- ____ (1908), *L’intuizione pura e il carattere lirico dell’arte*, en Croce (1910: 3-30).
- ____ (1910), *Problemi di estetica e contributi alla storia dell’estetica italiana* (Bari: Laterza).
- ____ (1913), *Breviario di estetica*, en Croce (2001: 15-118).

- _____ (1916), *Inizio, periodi e carattere della storia dell'estetica*, en Croce (2001: 119-148).
- _____ (1917), *Il carattere di totalità dell'espressione artistica*, en Croce (2001: 149-168).
- _____ (1920), *La poesia di Dante*, (Bari: Laterza).
- _____ (1928), *Aesthetica in nuce*, en Croce (2001: 193-244).
- _____ (1931), *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economia*, en Croce (2001: 171-190).
- _____ (1936), *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (Bari: Laterza)
- _____ (2001), *Breviario di estetica - Aesthetica in nuce*, recopilación de ensayos editada por Giuseppe Galasso (Milano: Adelphi).
- CICERÓN, Marco Tulio (2016), *Verrinas. Segunda Sesión, en Discursos III-V*, traducción y notas de José María Requejo Prieto (Madrid: Gre-dos).
- BONETTI, Paolo (1995), *Introduzione a Croce* (Roma-Bari: Laterza).
- D'ANGELO, Paolo (1982), *L'estetica di Benedetto Croce* (Bari: Laterza).
- _____ (2015), *Il problema Croce* (Macerata: Quodlibet).
- DUJOVNE, León (1968), *El pensamiento histórico de Benedetto Croce* (Buenos Aires: Santiago Rueda Editor).
- GARRONI, Emilio (1986), *Senso e paradosso. Estetica, filosofia non speciale* (Roma-Bari: Laterza).
- _____ (1992), *Estetica. Uno sguardo-attraverso* (Milano: Garzanti).
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1990), *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, traducción y prólogo de Ana Agud (Barcelona: Anthro-pos Editorial).
- MONTANI, Pietro (1996), *Estetica ed ermeneutica. Senso, contingenza, verità* (Roma-Bari: Laterza).
- _____ (2002), *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea. Un'introduzione all'estetica*, (Roma-Bari: Laterza).
- MUSTÈ, Marcello (2009), *Croce* (Roma: Carocci).
- SASSO, Gennaro (1975), *Benedetto Croce. La ricerca della dialettica* (Napoli: Morano).
- TESSITORE, Fulvio (2012), *La ricerca dello storicismo. Studi su Benedetto Croce* (Bologna: Il Mulino).

NOTA CRÍTICA

Pablo Pavesi es Doctor en Filosofía (Universidad de Buenos Aires). Profesor adjunto de la cátedra de Historia de la Psicología de la Facultad de Psicología (UBA) y profesor invitado en la cátedra Problemas Filosóficos de la Universidad Torcuato di Tella, ha publicado *La moral metafísica. Pasión y virtud en Descartes* (2009); *La transgresión de la metafísica. El Descartes de Jean-Luc Marion* (2012), una edición crítica de las *Meditaciones metafísicas* (2009) y *Cartesiana. Actas del Primer Encuentro franco-iberoamericano en torno a Descartes* (2016, en colaboración). Correo electrónico: zppavesi@yahoo.com.ar

A REAL EYE OPENER LA FOTOGRAFÍA DE VIVIAN MAIER

Pablo E. Pavesi
Universidad de Buenos Aires
Universidad Torcuato Di Tella

Resumen

La fotografía callejera de Vivian Maier nos hace ver una súbita transfiguración de la realidad por la cual las personas, las escenas y las cosas devienen *féricas*, neologismo que nos permitimos para recoger del inglés el universo de las *faeries* y traducir a la vez uno de los sentidos del francés *féerie*, pieza de teatro en la que aparecen seres sobrenaturales (o, en este caso, infranaturales). Esa transfiguración, proponemos, es en rigor una verdadera aparición: una epifanía feérica (siempre carnal) que se despliega en dos direcciones, solar y subterránea. Nos detendremos en el cuerpo de Maier, reflejado en sus autorretratos, para proponer, finalmente, que su mirada es un *daimon*, intermediaria entre éste y otros mundos.

Palabras clave

Fotografía documental – Espacio urbano – Epifanía – Cuerpo – Autorretrato

A real eye opener. Vivian Maier's photography

Abstract

Vivian Maier's street photography shows us a sudden transfiguration of reality, by which persons, scenes and things become *faerical* (neologism that also receives one of the senses of the French *féerie*, a play where supernatural, or, in this case, also *infranatural* creatures appear). We propose that this transfiguration is an apparition – a faerical epiphany (always earthy and fleshy) that follows two ways, one sunny and luminous, the other obscure and subterranean. We will examine Maier's body, reflected in her self-portraits in order to propose that her sight (therefore her photography) is a daimonic one, an intermediary between our and other worlds.

Keywords

Documental Photography – Urban Space – Epiphany – Body – Self-portrait

Recibido: 15/04/2017. Aprobado: 26/05/2017

En 2007, un joven de Chicago, John Maloof, miembro de una familia dedicada por generaciones a la compraventa, adquiere en subasta pública una caja repleta de negativos. Los revisa, no le interesan y los guarda. Un año después, atendiendo al hecho que había pagado 360 dólares por ellos, vuelve a revisarlos –a pesar de la saturación de negativos rematados en las subastas. Entonces los ve. Revela algunos. Los sube a la web para venderlos. Se hacen virales. En la caja había recibos, boletas con un nombre. Intenta, sin éxito, encontrar a Vivian Maier, quien fallece pocos meses después, en el más completo anonimato. Maloof encuentra finalmente un depósito repleto de cajas, repletas de negativos (de boletas y de recibos). La primera gran exposición tiene lugar en Chicago, en el 2013, con una asistencia masiva, que se repite luego en Nueva York, Los Ángeles, Londres, París, Berlín... La fotografía de Vivian Meir se introduce súbita y definitivamente en la historia del arte contemporáneo y, al mismo tiempo, desborda el ámbito de los expertos, de la vanguardia, del mercado del arte, y se transforma en un fenómeno cultural. Esta historia se relata en el documental del mismo Maloof, nominado al Oscar en el 2014 (Maloof, Siskel 2013) que se exhibe en la muestra itinerante, poco más de una cincuentena de fotos, que hemos visto en Buenos Aires (Makarius, Cometti 2017), a las que nos referiremos en particular pero no exclusivamente; recurrimos, además, a su generosa y bien cuidada página web (Maier 2017).

1

Vivian Maier fotografía la calle al ras, la calle urbana en general, a veces la calle de tierra del suburbio pobre. La abrumadora mayoría de sus fotos muestran personas. Pero –y en esto reside el encanto y el miedo que estas fotografías nos suscitan– enseguida presentimos y luego vemos que en esas escenas de la calle, la realidad es endeble y se quiebra o desaparece, y aparece otra, en la cual personas, cosas y es-

cenos se transfiguran; somos testigos de la aparición de un mundo, o muchos, que son otros mundos pero más reales, porque los vemos allí, claramente, en la calle de barro o de asfalto que ya no es una calle, porque brilla como un río de metal o se esfuerza en englutir los pies. Todas las criaturas, las cosas, las escenas son *féricas* –término que nos permitimos para recibir del inglés el universo de las *faeries* y, a la vez, uno de los sentidos del francés *féerie*, género teatral en el que aparecen seres sobrenaturales que fuera recuperado por Walter Benjamin (Martin 2004: 256; Ibarlucía 2017: 155), pero con dos salvedades: vemos en las fotos que no hay escenario (la teatralidad es real) y los seres que allí habitan bien pueden ser infranaturales.

Cabe una precisión: es cierto que a veces hay una transfiguración y asistimos a una metamorfosis, pero lo que vemos es sobre todo una súbita aparición, material y carnal, que no tiene nada de etéreo – una epifanía. Sigue dos direcciones. Una es luminosa y podría ordenarse en orden ascendiente; comienza por la aparición, inquietante o simpática, de una criatura detrás de lo que parecía una cosa: dos viejos se inclinan sobre una enorme manguera varias veces enrollada en la vereda. Pero, por la actitud corporal de ambos (el de la derecha, con las manos sobre sus rodillas dobladas, muy atento a la manguera, pero manteniéndose al margen; el de la izquierda, más valiente, se inclina hacia ella y avanza su mano, muy lentamente, para tocarla o atraparla), vemos que no es una manguera, sino una criatura viva, tanto más extraordinaria por el entorno de hormigón que rodea a los protagonistas, y enseguida tememos que se lance contra el viejo con su cabeza de bronce o adivinamos que es dócil e inofensiva, una tremenda lombriz que, surgida de la tierra, se enrolla para protegerse de la luz, y la mano del anciano, con la prudencia del caso, se acerca para acariciarla y bien venirla. La ascensión llega hasta a la velada presencia angélica: dos niñas de perfil, cintura para arriba, pobremente vestidas, se abrazan un brazo con un brazo y sus sonrisas revelan un

amor brillante, una eterna lealtad que a la vez es jerárquica, porque la mirada de la izquierda ve a la otra como quien ve a una diosa, en una entrega incondicional, y la diosa la acoge feliz bajo su protección – y ambas unen sus cuerpos para siempre en la promesa.

La otra es oscura y propone un descenso. Una humilde niña urbana que no tiene más de diez años ya es adulta, y se jacta de ello; adivinamos enseguida en su mirada firme que ha visto más de lo que nosotros podríamos ver, que sufrió la esclavitud, atravesó el miedo y ha sobrevivido; de aquí en más no será más que lo que es ahora. La criatura es chiquita, pero no es niña. Esa mirada tiene una historia cruel: le falta un pedazo a un párpado y sospechamos una pelea brutal, el rito de iniciación de una sociedad primitiva cuyos miembros devienen adultos a los diez años, esclavizan a los pequeños y mueren a los quince. Un enorme reloj en la flaca muñeca es testimonio de un tiempo desorbitado que se ha acelerado dándole una mirada vieja como el mundo.

Adentrémonos en la oscuridad. Tres niños (de suburbio pobre, de pueblito rural): dos nenas flanqueando a un varón, sucios, los pies mal calzados en el barro; la de la izquierda se inclina girando la cabeza; apenas vemos su rostro, su cuerpo tiene algo de deformado y le falta la nariz. La de la derecha es una enana mayor, robusta, embrutecida, cara hinchada, mirada opaca; sus ojos son dos piedras negras; el varón es todavía un hombre joven de porte y mirada que mantienen un resto de nobleza: su origen es más alto y un castigo lo condenó al barro y a servirse de las criaturas que protege. Los tres tejieron una alianza que unió sus cuerpos y ya nos son tres sino uno. Finalmente, hay una foto que alcanza el fondo del horror; de nuevo, son dos niños, sucios, vestidos con trapos grises pegados al cuerpo, criaturas subterráneas de miradas extraviadas y violentas, poseídas por una maldad brutal.

Todos los niños son seres extraños y su presencia polariza las dos direcciones, solar y subterránea, de la epifanía féerica. Un pequeño en cuclillas, vestido de operario y sombrero de piel, se esfuerza en penetrar con su estaca de hierro una pequeña franja de tierra, encerrada entre el hormigón y el asfalto, y mira a la cámara con enormes anteojos, fastidiado por esa mirada impertinente: pertenece a una raza de enanos miopes que tortura la tierra con meticulosa crueldad (¡la última franja de tierra negra!) para arrancarle sus secretos o edificar una torre. En el otro extremo, jóvenes en malla de baño bañados en luz, de cuerpos largos y fibrosos, abren pequeños pozos en la orilla del mar y, acostados boca abajo, hunden en ellos enormes antiparras o pesadas lentes, para ver en el agua marina que los llena aquello que vendrá o el fondo de la tierra, o las infinitas criaturas infinitamente pequeñas –y adivinamos que son duendes sabios y saltarines que se dedican a contemplar los secretos del universo hiriéndolo apenas con un fugaz hueco en la arena.

En el documental al que nos referiremos más abajo, un reconocido crítico y fotógrafo ve en las fotos de Maier una gran sensibilidad por “la tragedia humana”. Pero las fotos y el mismo documental muestran claramente que a Maier no le importa la evidente realidad de la “tragedia humana”; para ella, la humanidad es banal. Maier nos asombra porque aquello que persigue y descubre en las calles son las variadísimas formas de la in-humanidad, la multiplicidad de criaturas sobre o infrahumanas que habitan otros mundos o están entre nosotros.

2

Esta oposición se manifiesta y se sintetiza en dos fotos. Ambas nos muestran la testigo, Vivian Maier, como si su imagen revelara en dos

autorretratos la doble metamorfosis de las cosas y las personas, las dos direcciones de los mundos extraños que súbitamente aparecen en la calle. En uno, nos mira de frente iluminada en un reflejo de vidriera, con su cuerpo vidrioso y su rostro común, de ojos opacos, boca pequeña, cuerpo erguido y magro, con vestido gris muy suelto, apenas ceñido a la cintura; cualquier ama de casa anglicana del sur rural. Esta vocación de anonimato es evidente en el rostro sin expresión alguna que Maier nos otorga en este y en la mayoría de sus numerosos autorretratos. Pero una ancha aureola transparente rodea la mitad de su cabeza santificándola a medias, una luz diáfana que no viene de ella y por reflejo la ilumina y le permite ver.

En el otro, la misma vocación de anonimato se revela en la oscuridad. El reflejo de la vidriera cercana apenas muestra levemente el contorno de un hombro, la punta aguda de una nariz que olfatea (el único punto iluminado) y dos ojos que son puntos rojizos en la negrura. Hemos visto además un tercer autorretrato, muy delicado: un changarín robusto, de espaldas a la cámara, levanta sobre su cabeza un largo espejo rectangular, en el que descubrimos a Maier, pequeña, de cuerpo entero, que esta vez sonrío levemente, contenta por habitar en el espejo, su casa, y ser alzada en el aire por dos brazos fuertes. Su presencia fugaz en los espejos y los vidrios es un tema recurrente en los autorretratos; Maier nunca apunta su cámara a sí misma, su ojo a sus ojos. Pues bien, en esos tres autorretratos, Maier nos muestra con toda claridad quién es ella. Dice: yo no soy más que la foto de un tenue y fugaz reflejo casual, luminoso o sombrío, una imagen que habita en el fondo de un espejo, pero veo todo y a mí no me ve nadie.

Detengámonos en esta silenciosa revelación.

El largo documental sobre su vida (una hora veinte), *Finding Vivian Maier* (Maloof, Siskel 2013) confirma aquella declaración, en la que

Maier nos muestra su doble condición de imagen y mirada –y la confirma precisamente porque no la ve. Empeñado en reconstruir la biografía de Vivian, se suceden allí largos testimonios de aquellos que tuvieron algún trato con ella. El documental mismo es demasiado largo por una razón evidente: la vida de Vivian carece de eventos, de etapas, de éxitos o fracasos, de otros – es lo que los ingleses llaman *an unevenemential life*. Viajó dos años, pero en Bangkok o en los Alpes ve de nuevo la pluralidad de criaturas que pueblan el mismo mundo transfigurado y féerico que ve en Chicago o en Nueva York. Nunca tuvo casa. Por más de treinta años, fue niñera de niños innumerables, en innumerables familias de innumerables suburbios. Falleció soltera y todos los testimonios coinciden en que no tenía trato con familia, ni amigos, en suma, ninguna vida social –y esa soledad era producto de una clara decisión. Un sólo hecho atrae nuestro interés, el único que la revela y la justifica, del que ningún testimonio puede tener idea: Maier dejó más de cien mil negativos que cargó sobre sus hombros a lo largo de su vida itinerante. Maier es la que ve, el testigo silencioso.

El documental tiene un título pretencioso. No puede encontrar a Maier; la busca, pero su búsqueda es estéril – debería quizá llamarse *Searching Vivian*. El título del libro: *A Photographer Found* (Maloof 2014) es más justo. Maloof encuentra fotos, luego una fotógrafa, pero la presentación (como el trailer del documental) insiste en “el misterio de su vida” y se jacta de “haber ordenado” (*pieced together*) los fragmentos de una vida que nada tiene de fragmentada o misteriosa. La página anónima que presentaba la reciente exposición en Buenos Aires pedía más: “queda mucho por saber acerca de la enigmática mujer detrás de la lente”. Brevemente: no hay ningún enigma detrás de la lente. Maier sólo es una fotógrafa y es tal como se muestra a través de sus fotos –la que ve y lo que ve–; sólo vive ante la lente, en reflejo, donde delante y atrás se esfuman. Tengo un cuerpo, sí, –dice Maier– pero mi carne es un modo de la luz. Véanse sus autorretratos,

especialmente los pocos en los que utiliza el color. Son innumerables los juegos en los que su cuerpo se repite en reflejos, se fragmenta en distintos planos (que muestran a la vez frente y espalda, rostro y nuca) o se deforma en sombras y destellos. Su cuerpo de luz se introduce en el cuerpo de otros o los acoge en su sombra: el rostro de dos pequeños demonios negros, un ángel robusto de alas plegadas, pelilargo y cabizbajo. Al fin, desaparece; no es más que una sombra de contornos indescifrables, pero nítidamente impresa en la piedra blanca.

Maier es tan sólo la única que ve y el testimonio de todo lo que vio. De aquí la evidente espontaneidad de las tomas, es decir, la mágica docilidad con la que todo lo que ve aparece delante de su cámara. Vemos claramente que todo *se le* muestra; Maier no tiene que hacer nada (ni siquiera revelar la foto, lo que impide toda manipulación de la luz): los seres antiguos, brillantes o bizarros, *se dan a ver* intensamente y en profusión inagotable. En los retratos, las miradas se entregan y muestran todo lo que vieron, en un destello de intensa ternura o tristeza. Incluso cuando los otros se resisten o se ofenden o se enojan, la mirada de Maier los fuerza a mostrarse y se dejan ver a pesar de ellos mismos: energúmenos enormes y grasientos, fantasmas criados en aristocracias de siglos remotos.

3

El documental confirma, sin sospecharlo, nuestra temerosa sospecha: Maier es uno de los personajes féricos que retrata; otra criatura delante de la cámara. Vemos enseguida la oposición luminoso-sombrío de sus autorretratos. Algunos niños (y sus padres) la adoraban (de hecho, le pagarán alquiler de casa y depósito en su vejez). Otros no, porque Vivian les imponía caminatas agotadoras por los suburbios (otros dicen excitantes excursiones) y hubo alguna vez en que aban-

donó a su grey, desapareciendo en su cacería. Una señora ya mayor, gozando de su condición de víctima pública, llora porque Vivian la obligaba a comer atragantándola y cierta vez le pegó en la cabeza. Algunos ríen recordándola; dos o tres (los más jóvenes) dicen que era mala. “Lado oscuro”, dice alguien; demencia, acusa otro. Muchos de los testimonios son demasiado largos e intensos y sospechamos que, en esa catarsis, los testigos hablan más de ellos mismos que de Vivian; al intentar mostrarla con lacrimosa sinceridad, son ellos los que se muestran, como autorretratos discursivos, delante de la cámara. Lo único que queda claro es que los otrora niños sólo fueron para Maier las criaturas luminosas u oscuras que pueblan sus fotos.

Sin embargo, cabe detenerse en algunos detalles, no por lo que ellos puedan decir de Vivian, sino por lo que dicen de Maier –la que ve y lo que ve. El cuerpo, en primer lugar. Vivian tenía horror a que la toquen. Siempre se viste como en sus autorretratos: enormes sobretodos y sombreros, vestidos incoloros, amplios y pasados de moda, grandes camisas de hombre, botines, pelo corto. Alguien, reconociéndola, se ríe, evocando la bruja mala del Oeste. Algunos la recuerdan con la cámara siempre colgada al cuello, llevando un tercer ojo en el pecho; otros no sabían que se dedicaba a la fotografía. Nunca firmaba con el mismo nombre y en las boletas, recibos y cuentas que guardaba, agotaba todas las variaciones posibles de su apellido (Mayer, Meier, Mier, Meyer etc.); nunca escribía su nombre: Vivian es V. Sólo una mujer dice haber sido su amiga; no sabe nada de su vida, cree (como muchos) que era francesa y luego confiesa, arrepentida, que, literalmente, le dio la espalda. Esa amistad y esa traición fueron quizás su único vínculo con la humanidad.

En cierta ocasión, Vivian se presenta como Ms. Smith y, ya anónima, dice al fin quién es: “soy una especie de espía”. Es ridículo, comenta el señor sin entender nada, ¡una espía nunca se presentaría como Ms.

Smith! Sospechamos que Maier no sólo veía mundos extraños, también los leía en los periódicos, que guardaba por miles, para un futuro archivo descomunal de seres fantásticos (con una progresiva tendencia hacia el fondo de la oscuridad, lo siniestro). Una filmación familiar nos deja escuchar su voz en *off* que pregunta, curiosa y seria, a un nene de siete años: “¿Cómo harías para ser inmortal?”.

En una foto de su página, sin número de catálogo, ubicada entre los autorretratos en color –pero en donde no la vemos y que es blanco y negro– una bolsita de plástico (que en realidad es una membrana húmeda, todavía viva) se adhiere en plena luz al piso o la pared de cemento. Al lado, una sombra neta de una cabeza deforme, un perfil rectilíneo con un pequeño triangulito puntiagudo a la altura de la boca; una diagonal precisa parece terminar en dos dedos que entran en los ojos. Dentro de la membrana, hay un papel cuadrado, en donde se lee, impreso en letras mayúsculas: “*Here is a real eye opener*”. Vivian Maier fue un *daímon*, un intermediario entre este mundo y mundos diversos, solares y subterráneos: una pequeña divinidad, luminosa y oscura, que ve y hace ver, el ojo abierto que abre los nuestros.



Street II, sin fecha



Autorretrato, 1954



Chicago, Junio 1963



Street II, Canadá

BIBLIOGRAFÍA

- IBARLUCÍA, Ricardo (2017), “The Organization of Pessimism: Profane Illumination and Anthropological Materialism in Walter Benjamin”, *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 10, 1: 139-160.
- MAKARIUS, Leila y COMETTI, Jorge (2017), curadores, *Vivian Maier (1926-2009). The Street Photographer*. Con la colaboración de John Maloof y la Howard Greenberg Gallery, Fototeca Latinoamericana, Buenos Aires, 16 marzo – 11 junio.
- MARTIN, Roxane (2004), “La Féerie sur les scènes secondaires du Directoire et du Consulat: genèse d'un théâtre romantique”, en Bourdin, Philippe y Loubinoux, Gérard (eds.), *La scène bâtarde entre Lumières et romantisme* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. Parcours pluriel), 255-268.
- MAIER, Vivian (2017), *Vivian Maier*, <http://www.vivianmaier.com/>
- MALOOF, John (2014), ed., *Vivian Maier. A Photographer Found* (Chicago: Harper Design).

FILMOGRAFÍA

- MALOOF, John y SISKEL, Charles (2013), *Finding Vivian Maier*, (USA: Sundance Selects and Ravine Pictures).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

José María González García. *La mirada de la justicia*. Madrid: La balsa de la medusa, 2016, 384 páginas.

En *La mirada de la justicia* González García continúa lo desarrollado en su obra anterior, *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*. En ambos casos indaga en las transformaciones de las palabras, los conceptos y las imágenes con las que interpretan, comprenden y expresan la vida y los cambios de la vida social los seres humanos. El trabajo se enmarca en el camino abierto por Aby Warburg y sus continuadores en el análisis iconológico, especialmente en los planteamientos de la iconología de Erwin Panofsky y, más concretamente, con la aplicación de la iconología al análisis de la política que se encuentra en la obra de Martin Warnke y sus colaboradores.

En la introducción, el autor nos adelanta de forma sintética algunos de los conceptos fundamentales que serán desarrollados en los capítulos siguientes. Así, nos recuerda que Justicia, al igual que Fortuna, son mujeres, personificaciones femeninas de conceptos complejos, hecho facilitado por la naturaleza de las lenguas romances en las que todas las personificaciones de concep-

tos abstractos son femeninas. Señala también que la personificación es una peculiaridad del lenguaje metafórico que facilita la representación artística. Asimismo, da cuenta de que la tradición occidental ha representado a la Justicia como una mujer hermosa, vestida con ropajes tradicionales de la época griega o romana, y a la Injusticia como una mujer fea, grotesca y vieja.

El primer capítulo se inicia con la representación de la Justicia en Sumer, luego continúa con la del antiguo Egipto, la del arte griego y la del romano, para finalizar en la propia de la Edad Media. En este recorrido encontramos datos tales como que la primera representación gráfica de la Justicia corresponde al periodo acadio en Babilonia, entre los años 2350 y 2100 A.C., donde aparece por primera vez una balanza relacionada con la Justicia, con una justicia divina que equivale a la mirada del sol y la luz que todo lo penetra. Los tres símbolos –la balanza, la mirada penetrante que todo lo atraviesa, la equiparación entre sol y justicia– van a tener una larga historia en toda la cultura de occidente.

También de la misma cultura mesopotámica, desde el punto de vista de la iconografía jurídica, el autor refiere la estela de diorita con la forma de un enorme dedo índice de 2, 25 metros de altura en el que el código de Hammurabi está escrito con escritura cuneiforme en el lenguaje de los acadios. Ya en el antiguo Egipto de los faraones es la luz del sol la que simboliza la verdad y la justicia encarnadas en la diosa Ma'at.

No es casual que sea en el mundo griego donde más se detiene en este capítulo González García, en tanto es allí donde hay diversas y ricas fuentes de representación de la Justicia: el escudo de Aquiles y el famoso pasaje en el que Zeus pesa en el canto XXII las almas del héroe aqueo y del troyano en *La Ilíada*, luego los himnos órficos, la filosofía de los presocráticos y la platónica y finalmente la tragedia griega (referida en dos imágenes de la cerámica ática), van dándole forma a distintas figuraciones de la Justicia. Como ejemplo de este derrotero valga el siguiente, extraído de los poemas homéricos, que se perderá más tarde para reaparecer de nuevo en la iconografía del Renacimiento: la rodilla como símbolo de piedad y clemencia. En el mundo romano es

en las monedas acuñadas por los emperadores en las que los motivos de Justicia o Equidad en el reverso con su propia efigie, muestran cómo la Equidad forma parte del culto al emperador. Finalmente, en la Edad Media, la figura más relevante de la Justicia divina es el Juicio Final, figurado ya sea tanto en la pintura como en la entrada principal de las catedrales.

El segundo capítulo, que abarca desde fines de la Edad Media hasta comienzos del Renacimiento, está dedicado a los efectos de la introducción de la venda en los ojos de la Justicia en su figuración. Esto, según el autor, inaugura una segunda tradición de la iconografía en la que la venda fue comprendida como injusta precisamente porque negaba la capacidad de la Justicia para verlo todo. La encontramos por primera vez en un grabado atribuido a Durero, publicado en el libro de Sebastian Brant *La nave de los necios* en 1494: es justamente un necio quien pone por primera vez a la Justicia una venda en sus ojos. A continuación, se da cuenta de una tercera tradición que es la que supone la metamorfosis en la que la venda se transforma en un símbolo positivo de igualdad de todos los

individuos ante la ley. En este proceso resultan fundamentales las disputas del Renacimiento en Alemania en torno a la Reforma protestante y sobre la introducción del Derecho romano que se impondrá a las formas de derecho consuetudinario en la organización de los tribunales y en la impartición de justicia.

Finalmente, el capítulo tres titulado "Otras tradiciones sobre las miradas de la Justicia: ojos extraordinarios, velos transparentes, doble rostro de Jano, los regresos de Astrea, *el ojo de la ley*" da cuenta de cuatro tradiciones: la que relativiza la importancia de la venda insistiendo en su transparencia; la que consiste en la representación de la injusticia como parcialidad, quitando la venda a uno solo de los ojos; la que propone a la Justicia con los

ojos cerrados por sueño, muerte, llanto o por rechazo de la violencia ejercida en su nombre; finalmente, la última tradición pinta a la Justicia con los dos rastros del dios Jano, uno con venda en los ojos y otro sin ella.

La mirada de la justicia cumple absolutamente su cometido de indagar en la forma en que Occidente ha ido configurando la imagen de la Justicia. De forma exhaustiva pero amable, con abundante documentación por demás necesaria, nos propone un viaje a través de más de 4000 años en el que las imágenes resultan refrescadas y revitalizadas, emulando la frescura de los cabellos de la ninfa de Warburg.

María Jimena Vignati
UMSA-UADE

Diana Pérez y Ricardo Ibarlucía (comps.). *Hechos y valores en filosofía teórica, filosofía práctica y filosofía del arte*. Buenos Aires: CIF-SADAF, 2016, 230 páginas.

Los artículos reunidos bajo el título *Hechos y valores en filosofía teórica, filosofía práctica y filosofía del arte* poseen la cualidad poco frecuente de la expansión comunicativa y la integración. En efecto, sus compiladores (Diana Pérez y Ricardo Ibarlucía)

han sabido reponer y potenciar el carácter dialógico que dio vida a *IV Encuentro CIF-SADAF* en mayo de 2014 como parte del acuerdo formal de cooperación entre ambas instituciones.

El libro en cuestión se encuentra dividido en tres partes

correspondientes a una clasificación temática de los artículos. En la primera parte se reúnen cuatro estudios de filosofía teórica. A su vez, los escritos implicados se encuentran divididos según sus relaciones temáticas: por un lado, el carácter inconcluso del proyecto leibniziano de ofrecer un lenguaje racional universal, cuya discusión ha sido establecida por Oscar Esquisabel y Alberto Moretti; por otro lado, la estrategia de la autoría, en la que Pablo Pavesi discute los argumentos establecidos por el trabajo conjunto de Diego Lawler y Jesús Vega Encabo.

En la segunda parte, correspondiente a las cuestiones de filosofía práctica, encontraremos, en primer lugar, dos artículos relacionados por el debate de algunos aspectos de la teoría weberiana, elaborados por Francisco Naishtat y Luciano Nosetto. Los tres artículos restantes incursionan sobre cuestiones relativas al deber social, la deliberación moral y la justicia distributiva, cuyas interpelaciones han sido propuestas por Julio Montero, Mariano Garreta Leclercq y Faundo García Valverde.

Finalmente, en la tercera parte encontraremos aquellos artículos relativos a la filosofía del arte.

Como se comprenderá, según los intereses propios de este boletín, deseamos focalizarnos brevemente en ellos.

En dicha sección nos encontraremos con dos debates profusos en contenidos y sólidos en términos argumentativos, seguidos de dos artículos clarificadores sobre cuestiones evaluativas capitales en la filosofía del arte.

El primer par de artículos da apertura a una discusión en torno a los alcances de las influencias de Nietzsche y Darwin en la obra de Mariano Barrenechea. Mauro Sarquis, autor de “El valor biológico de la belleza. La filiación nietzscheana y evolucionista de la estética de Mariano Barrenechea”, hipotetiza sobre las influencias posibles en la elaboración del concepto de belleza del filósofo argentino, cuya valoración parece ajustarse a un reduccionismo biológico. Para ello analiza las fuentes de las que se nutre Barrenechea, indagando sobre ciertos tópicos nietzscheanos –en particular, sobre las ideas acerca de la voluntad de poder– y los aspectos evolutivos y de conservación provistos por las teorías darwinianas y spencerianas. Las reflexiones al respecto derivan en el análisis sobre las ideas relativas al acto creador de

la estética de Barrenechea. Por su parte, Santiago Ginnobili en “La biologización de la belleza”, discute los aspectos darwinianos sobre la belleza considerados en el artículo precedente. En este sentido, sus consideraciones sobre el tipo de influencia ejercida por el aspecto evolucionistas en Barrenechea serán opuestas a las de Sarquis.

A continuación, Lucas Bucci abre el siguiente debate en torno a las emociones resultantes de la experiencia ficcional, especialmente aplicadas a la cinematografía. En “La paradoja de la ficción y las emociones ficticias” recoge y esquematiza “la paradoja de la ficción” formulada por Colin Radford. Luego de pasar revista a las soluciones propuestas al respecto, reconsidera el caso de las respuestas o reacciones emotivas frente a las experiencias ficticias, distinguiendo entre dos contextos de emociones cuyos intereses serían divergentes, a saber: el contexto cotidiano y el contexto ficcional. De este modo, extraerá conclusiones sobre la necesidad o no de la creencia en el objeto de ficción para una consecuente respuesta emocional y el estatuto de dicha paradoja. Éste es, precisamente, el punto retomado por Valeria

Castelló-Joubert en “Lo que hace la ficción”. Tras un análisis perspicaz de las conclusiones de Bucci, demostrará que la distinción de contextos de consumo de obras representativas propuesta por aquél podría no resultar clara, y una determinación concluyente de ellos opacaría la comprensión del arte y de la vida. Como contrapartida, sugiere el establecimiento de regímenes de predominancia en el tratamiento de los efectos emotivos.

Al cierre de esta tercera parte, encontraremos dos artículos orientados al análisis de aspectos evaluativos de aplicación a las obras de arte. Por un lado, bajo el título “Las afirmaciones evaluativas estéticas. Una propuesta relativista”, Eleonora Orlando analiza los contenidos semánticos de los juicios evaluativos estéticos a la luz de los aportes ofrecidos por la filosofía del lenguaje contemporánea. Distingue y argumenta a favor de la teoría del relativismo de la verdad –exponiendo sus ventajas según la consideración de los estándares estéticos y los contextos de emisión de los juicios– por sobre el indexicalismo y el contextualismo no indécico. Por otro lado, en “Descripción y evaluación. Algunas observaciones sobre el discurso de la crítica

ca”, Ricardo Ibarlucía se propone demostrar que no sólo no existe una oposición necesaria entre el programa “descriptivista”, desarrollado por Jean-Marie Schaeffer, y el programa “evaluacionista”, elaborado por Noël Carroll, de la crítica del arte, sino que, además, podrían combinarse dentro de un programa más amplio y efectivo. Luego de una exhaustiva distinción de los juicios relativos al arte, conjuga en su propuesta aspectos descriptivos y evaluativos que permitirían rescatar tanto el carácter objetual como el relacional de la experiencia estética.

Así pues, como hemos anticipado y puede advertirse esta breve síntesis, aquel primer gesto comunicativo nacido de un encuentro académico se nos ofrece hoy en esta compilación, reproduciendo un carácter dialógico que, aun siendo propio de la actividad filosófica, resulta tantas veces olvidado. Esta edición, entonces, aporta el beneficio de invitarnos a continuar la reflexión en una apertura al diálogo continua, ya hecha efectiva desde su inicio.

Yanina Benítez Ocampo
UNSAM

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

El *Boletín de Estética* ha adoptado la modalidad de doble referato externo y ciego.

Las colaboraciones deberán ser enviadas, en formato Word, al Director o al Comité Académico a la siguiente dirección de correo electrónico: boletindeestetica@gmail.com

Los trabajos presentados deberán ser originales e inéditos. Para ser evaluados por al menos un árbitro externo al Comité Académico, la identidad del autor/a tendrá que ser indicada en archivo aparte acompañada de un breve *curriculum*.

Aunque el *Boletín de Estética* publica exclusivamente contribuciones en español, éstas pueden ser remitidas en otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués) para su evaluación. En caso de que un texto originalmente en otra lengua sea aceptado, se designará un traductor científico.

Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación, en casos excepcionales y por su relevancia en la materia, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua.

a) Estructura de los trabajos

Los artículos no deberán exceder las 10 000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6000 palabras, las discusiones, las 3000 palabras y las reseñas bibliográficas las 1500 palabras. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que excedan las extensiones indicadas.

Todos los trabajos deberán presentarse en un documento Word escrito en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo.

El título de cada trabajo deberá escribirse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deberán estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras) en la lengua original en que fueron escritos, junto con tres a cinco palabras clave. También deberán acompañarse de un *abstract* de la misma extensión y de tres a cinco *keywords*. Se recomienda que las palabras clave no repitan las que aparecen en el título del trabajo.

En caso de que los trabajos se presenten divididos en párrafos, éstos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o

subtítulos dentro de cada párrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

Las notas no deberán contener argumentaciones o discusiones filosóficas, ni informaciones de carácter histórico. Tampoco deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. No se admitirán notas cuyo texto exceda las diez líneas.

Las notas de agradecimiento y/o mención institucional deberán colocarse luego del punto final del texto del trabajo. No deberán colocarse notas al título del trabajo ni a los títulos de cada párrafo.

b) Normas bibliográficas

Para las referencias bibliográficas, el *Boletín de Estética* ha adoptado el denominado sistema Oxford. Consecuentemente, las referencias en el texto o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

1. Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69).
2. Libro o artículo con número de párrafo: (Baumgarten 17:50 § 1)
3. Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)
4. Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)
5. Obras completas con sigla, volumen y número de página: (Benjamin, GS II/1: 211-212)

Para el caso de las obras de autores clásicos, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deben colocarse en bastardilla. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an.* III 2, 426a1-5); (Kant, *KrVA* 445 / B 473), (Hume, *PhW* III: 245)

Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. Deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27), (Kant 2005: 287), (Hume 2004: 245). En caso de utilizarse una edición reciente, podrá indicarse entre corchetes la fecha de la publicación original, por ejemplo: (Johnson [1765] 1969: 26-28), (Dewey [1934] 2005: 36-59), (Adorno [1958] 2003: 15).

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *cfr.*, *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, y otras semejantes. Las referencias a obras de las cuales no se hace una cita textual deben realizarse, según los siguientes modelos:

1. Referencia en el texto: (véase Danto 1981).
2. Referencias en las notas a pie de página:
 - 2.1. Un autor y múltiples obras: Véase Carroll 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.
 - 2.2.- Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.
 - 2.3. Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricœur 1967, 1973 y 1987.

Las citas textuales extensas, de tres líneas o más, deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo.

La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas más breves, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.

Todas las citas textuales deberán estar traducidas al español. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán luego de la traducción, las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre paréntesis y en bastardillas, por ejemplo: (*mimetiké téchne*), (*imitatio naturae*), (*élan*), (*Pathosformel*). Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título BIBLIOGRAFÍA, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

Libros

Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett).

Compilaciones

Davies, Stephen, Higgins, Marie Kathleen, Hopkins, Robert, Stecker Robert y Cooper, David E. (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Wiley-Blackwell).

Capítulos de libro

Wolterstorff, Nicolas, "Ontology of artworks" (2009), en Davies, Hopkins, Stecker y Cooper (2009: 453-456).

Artículos

Wolheim, Richard (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si lo hubiere:

Bürger, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García; prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Península).

En caso de dudas acerca de la manera de citar ediciones y traducciones de las obras utilizadas, ya sea en el texto del trabajo, en las notas a pie de página o en la bibliografía final, los autores deberán remitirse a la obra de Robert Ritter, *The Oxford Guide of Style* (Oxford: Oxford University Press, 2002), en particular al capítulo 15, páginas 566-572.

c) Criterios de evaluación

Los trabajos propuestos podrán ser calificados de acuerdo con una de las siguientes categorías:

A. (Aceptación incondicional): el trabajo merece publicarse tal como ha sido presentado, sin correcciones ni adiciones, salvo cambios eventualmente menores de tipo estilístico o de detalle.

B. (Aceptación con observaciones): se recomienda la publicación del trabajo, pero se sugiere realizar algunas modificaciones en un número reducido de pasajes o párrafos. (La versión revisada, en caso de recibirse, será enviada al mismo evaluador.)

C. (Publicación condicional): la publicación del trabajo depende de la realización de un número determinado de cambios importantes que se consideran imprescindibles. (La versión revisada, en caso de recibirse, será sometida a un nuevo referato.)

D. (Rechazo): la publicación del trabajo no es recomendable, ni siquiera con cambios considerables, porque se requiere una reformulación completa del texto.

En el momento de solicitársele una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico el correspondiente *Instructivo para la confección de referatos*: <http://www.boletindeestetica.com.ar/instructivos/indicaciones-para-la-confeccion-de-referatos/>

