

<b>MANOLITO</b>		
<b>FOTOCOPIAS</b>		
Diagonal 78 N° 853		
FOLIO	SF	DF
	1	41

Nelson Goodman *Pepeji*

---

# Maneras de hacer mundos



*La bella de la Medusa*  
Visor

## La balsa de la Medusa, 30

Colección dirigida por  
Valeriano Bozal

### Indice

	<u>Págs.</u>
Prólogo .....	13
1. Palabras, trabajos, mundos .....	17
1. Preguntas .....	17
2. Versiones y concepciones .....	18
3. Fundamento sin firmeza .....	23
4. Maneras de hacer mundos .....	25
5. Problemas con la verdad .....	37
6. Realidad relativa .....	40
7. Notas sobre el conocer .....	42
2. Sobre el estilo .....	45
1. Algunas objeciones .....	45
2. Estilo y contenido .....	46
3. Estilo y sentimiento .....	50
4. Estilo y estructura .....	54
5. El estilo y la firma .....	58
6. El significado del estilo .....	63
3. Sobre la cita .....	67
1. La cita verbal .....	67
2. La cita pictórica .....	74
3. La cita musical .....	78
4. Citas entre sistemas diversos .....	81

Título original: *Ways of worldmaking*

© 1978 by Nelson Goodman

Hackett Publishing Company,

© de la presente edición, Visor Distribuciones, S. A., 1990

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid

ISBN: 84-7774-530-7

Depósito legal: M. 29.781-1990

Composición: Visor Fotocomposición

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Rogar, S. A.

Fuenlabrada (Madrid)

	<u>Págs.</u>
5. Citas transmodales .....	84
6. Reflexión .....	85
4. ¿Cuándo hay arte? .....	87
1. Arte puro .....	87
2. Un dilema .....	90
3. Muestras .....	94
5. Un rompecabezas en la percepción .....	103
1. Ver más de lo que hay .....	103
2. Construir el movimiento .....	104
3. Forma y tamaño .....	106
4. Preguntas y consecuencias .....	111
5. Color .....	117
6. El rompecabezas .....	120
6. La fabricación de los hechos .....	127
1. Realidad y artificio .....	127
2. Medios y materia .....	131
3. Algunos mundos antiguos .....	135
4. Reducción y construcción .....	137
5. Hecho de ficción .....	140
7. Sobre la correcta interpretación .....	149
1. Mundos en conflicto .....	149
2. Convención y contenido .....	158
3. La verdad y su comprobación .....	163
4. Veracidad y validez .....	170
5. La adecuada representación .....	175
6. La muestra justa .....	179
7. Reexamen de la noción de validez .....	185
Indice de autores .....	189
Indice analítico .....	193

de los lenguajes del arte: *Introducción*

"El término símbolo lo empleo de modo general e incluye. abarca letras, palabras, textos, cuadros, diagramas, mapas, modelos, y además, sin conllevar implicación de aspectos colaterales u otros.

Los sistemas simbólicos no verbales.

A. K. S. G.,  
que crea mundos de acuarela

## Prólogo

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

Por tercera vez en mi vida la invitación a dar un conjunto de conferencias ha espoleado la escritura de un libro. Si las Special Lectures dadas en Universidad de Londres condujeron a *Fact, Fiction and Forecast*, y las John Locke Lectures de la Universidad de Oxford condujeron a *Languages of Art*, han sido las primeras Inmanuel Kant Lectures de la Universidad de Stanford las que han impulsado el presente libro y las que suministraron la base para sus últimos cuatro capítulos, aunque la gran parte del capítulo final ha sido casi totalmente reescrita. El primer capítulo fue leído en la Universidad de Hamburgo en el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Ernst Cassirer, y los primeros cuatro capítulos han sido publicados también como trabajos independientes.

Como suele suceder habitualmente, la lista de aquellas personas que me han ayudado es infinita, y sólo puedo mencionar aquí a la Universidad de Stanford y a su Departamento de Filosofía, especialmente a Patrick Suppes, a mis colegas Israel Scheffler, W. V. Quine, y Hilary Putnam, y a mis asociados en el proyecto Cero, Paul Kolars y Vernon Howard.

Dado que los siete capítulos han sido escritos y reescritos durante unos siete años y, más que pasos consecutivos en un proceso de argumentación, son con frecuencia variaciones sobre los mismos temas recurrentes, las repeticiones son inevitables y confío que serán perdonadas. Mi experiencia con los estudiantes y con quienes han comentado mis trabajos no me ha convencido que la repetición sea inútil. Las incoherencias son menos perdonables y confío que serán también menos frecuentes. He dejado las claras inadecuaciones entre ideas y frases para conveniencia de los críticos.

Hay pocas etiquetas filosóficas que le puedan valer cumplidamente a un libro que se opone tanto al empirismo como al racionalismo, al materialismo y al idealismo como al dualismo, al esencialismo como al existencialismo, al mecanicismo y al vitalismo, al misticismo y científicismo, por no mencionar otras ardientes teorías. El resultado podría tal vez describirse como un relativismo radical bajo rigurosas restricciones y que termina siendo algo parecido al irrealismo.

No obstante, creo que este libro pertenece a esa corriente fundamental de la filosofía moderna que se inició cuando Kant sustituyó la estructura del mundo por la estructura del espíritu humano y que continuó cuando C. I. Lewis sustituyó esa última por la estructura de los conceptos por la de los diversos sistemas simbólicos de las ciencias, la filosofía, las artes, la percepción o el discurso cotidiano. Esa transformación de la filosofía lleva desde la concepción de una verdad y un mundo únicos, acabados y encontrados así, a pensar en una diversidad de versiones, todas correctas y a veces en conflicto, de diferentes mundos en su hacerse.

Harvard University

## Referencias

Los primeros cuatro capítulos han sido publicados por separado en los siguientes sitios:

Cap. primero: «Words, Works, Worlds», en *Erkenntnis*, vol. 9 (1975).

Cap. segundo: «The Status of Style», en *Critical Inquiry*, vol. 1 (1975).

Cap. tercero: «Some Questions Concerning Quotation» en *The Monist*, vol. 58 (1974).

Cap. cuarto: «When is art?», en *The Arts and Cognition*, The John Hopkins University Press, 1977.

Agradezco a los diversos editores su cooperación.

A lo largo de toda la obra he empleado las siguientes abreviaturas:

SA, para la tercera edición de *The Structure of Appearance*, D. Reidel Publishing Co., 1977 (primera edición, 1951).

FFF, para la tercera edición de *Fact, Fiction and Forecast*, Hackett Publishing Co., 1977 (primera edición, 1954).

LA, para la segunda edición de *Languages of Art*, Hackett Publishing Co., 1976 (primera edición de 1968). Hay versión castellana: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

PP, para *Problems and Projects*, Hackett Publishing Co. 1972.

## 1

### Palabras, trabajos, mundos

#### 1. Preguntas

«Innumerables mundos, creados de la nada mediante el uso de símbolos»: así podrían resumirse algo satíricamente ciertos temas fundamentales de la obra de Ernst Cassirer. Esos temas, entre los que se cuentan la multiplicidad de mundos, la engañosa apariencia de «lo dado», el poder creativo del entendimiento, o la variedad de los símbolos y su función conformadora, son también parte crucial de la perspectiva que aquí se defenderá. No obstante esas similitudes temáticas, somos muy proclives a olvidar con frecuencia cuán elocuentemente planteó Cassirer esas cuestiones<sup>1</sup>, en parte tal vez debido a que el énfasis que puso sobre el mito, así como su preocupación por los estudios transculturales comparativos y su uso de nociones como la de espíritu humano,

<sup>1</sup> Por ejemplo, en *Lenguaje y mito*, trad. de Carlos Gerhard, en *Esencia y efecto del concepto de símbolo* México, F.C.E., 1975.

se han visto asociados erróneamente a determinadas corrientes contemporáneas de obscurantismo místico, de intuicionismo antiintelectual o de humanismo anticientífico. Pero, de hecho, esas actitudes están tan lejanas del mismo Cassirer como de mi propia orientación, escéptica, analítica y constructivista.

En las páginas que siguen no se intentará tanto defender algunas de las tesis que Cassirer y el autor del presente libro comparten, cuanto afrontar de manera directa determinadas cuestiones cruciales que en esas tesis se suscitan. ¿En qué sentido exacto podemos decir que hay muchos mundos? ¿Qué es lo que diferenciaría a mundos genuinos de mundos espúreos? ¿De qué están hechos y cómo están hechos esos mundos? ¿Qué papel juegan los símbolos en ese hacer mundos y cómo se relaciona la construcción de mundos con el conocer? Es menester abordar estas preguntas, aunque estemos muy lejos de las que podrían ser sus respuestas definitivas.

## 2. Versiones y concepciones

Tal como sugiere el equívoco título de William James, *Un universo pluralista*, la disputa entre monismo y pluralismo tiende a evaporarse tras un primer análisis: si sólo hubiera un mundo, abarcaría multiplicidad de aspectos y contrastes; y, por su parte, si hubiera muchos mundos, su colección habría de formar una unidad. Cabe concebir un único mundo como si fueran muchos, o podemos comprender los muchos mundos como si fueran sólo uno y, en esos casos, serán uno o muchos según sea la manera como los concibamos<sup>2</sup>.

¿Por qué acentúa Cassirer, entonces, la multiplicidad de mundos? ¿En qué sentido importante —sentido a veces olvidado— puede decirse que existen muchos mundos? Dejemos claro que la cuestión aquí planteada no tiene que ver con aquella otra de los mundos posibles con cuya creación y manipulación se entretienen muchos de mis contemporáneos

<sup>2</sup> Véase después, cap. 7: 1.

(sobre todo los que viven cerca de Disneylandia). No hablamos ahora de múltiples alternativas posibles a un único mundo real, sino, por el contrario, de múltiples mundos reales, y la pregunta subsiguiente atañerá a cómo interpretar términos tales como «real», «irreal», «ficticio» o «posible».

Consideremos, para empezar, dos enunciados igualmente verdaderos, aunque opuestos entre sí: «el sol se mueve siempre» y «el sol no se mueve nunca». ¿Habremos de decir que esos enunciados describen mundos diferentes y habremos de afirmar realmente, entonces, que existen tantos mundos distintos como verdades mutuamente excluyentes? Mas bien, por el contrario, parece que tendemos a considerar esas dos secuencias verbales no tanto como si fueran enunciados completos, con sus propios valores de verdad, cuanto como si fueran, por el contrario, elipsis parciales de otros enunciados, tales como «en el marco de referencia A, el sol se mueve siempre» y «en el marco de referencia B, el sol nunca se mueve», enunciados que pueden ser ambos verdad en el mismo mundo.

No obstante, parece que la idea de marco de referencia apunta más a los sistemas de descripción mismos que a aquello que éstos describen. Así, cada uno de los dos enunciados mencionados refiere aquello que está describiendo a cada uno de esos sistemas referenciales distintos. Si preguntamos cómo es el mundo se nos puede responder describiéndolo bajo uno o bajo varios de esos marcos de referencia, pero ¿qué se nos podría contestar si insistiésemos en preguntar cómo habría de ser el mundo si dejáramos al margen cualquier marco de referencia? Nos hallamos confinados a las formas de descripción que empleamos cuando nos referimos a aquello que describimos, y podríamos decir que nuestro universo consiste en mayor grado en esas formas de descripción que en un único mundo o en varios mundos.

Podemos hallar un ejemplo menor y bastante pálido de la inmensa diversidad existente de relatos del mundo considerando las diferentes descripciones alternativas del movimiento que podemos plantear, descripciones cuyos términos son bastante similares, y que pueden también traducirse rutina-

Formas  
de  
Descripción

riamente unas en otras. Es mucho más sorprendente la amplia variedad de versiones y concepciones del mundo que nos suministran las diversas ciencias, los trabajos de diferentes pintores y escritores, o nuestras percepciones mismas tal como han sido modificadas por esa variedad, por las circunstancias y por nuestras propias intuiciones, intereses y experiencias pasadas. Aunque suprimiéramos todas las versiones ilusorias, erróneas o dudosas, el resto de versiones que nos quedaría seguiría arrojando un amplio excedente de dimensiones de disparidad nuevas. Ni poseemos en esos casos un conjunto claro de marcos de referencia, ni tenemos ninguna regla a la mano que transforme la física, la biología o la psicología entre sí, ni tampoco disponemos en absoluto de regla alguna que transforme a su vez esas disciplinas en la concepción de un Van Gogh, o la de un Van Gogh en la de un Canaletto. Las versiones de este tipo carecen de valor de verdad en el sentido literal del término dado que son representaciones más que descripciones, y dado que no pueden combinarse por conjunción como sucede, y por el contrario, en el caso de los enunciados. La diferencia que existe entre la juxtaposición y la conjunción de enunciados carece de un término análogo cuando hablamos de dos cuadros o de un cuadro y un enunciado. Cabe, ciertamente, relativizar aquellas versiones del mundo que se contrapongan de manera muy drástica y evidente y podrá, así, decirse que cada una de ellas es correcta dado un sistema determinado, según una ciencia, un artista, según una cierta persona que las percibe o dada una circunstancia determinada. Pero así hemos pasado, de nuevo, de la descripción o representación «del mundo» a hablar de descripciones y representaciones, y ahora, incluso, sin aquel consuelo antes apuntado de la intertraducibilidad entre los diversos sistemas en cuestión, y también sin ninguna organización evidente entre ellos.

Y, sin embargo, ¿no difieren, acaso, una versión correcta y otra errónea precisamente porque la primera se refiere al mundo, de modo que precisamente esa corrección misma dependerá de un mundo y lo implicará? Así, haríamos mejor en decir que es «el mundo» el que depende de tal corrección.

Pero, no nos es posible comprobar una versión comparándola con un mundo no descrito, no representado, no percibido, y sólo podemos hacerlo por otros medios que luego discutiremos. Si podemos pensar que la determinación de aquellas versiones que son correctas es como un «aprender del mundo» (donde «el mundo» parece ser aquello que describen todas las versiones correctas), todo cuanto aprenderemos estará contenido en aquellas versiones que de él haya y que sean válidas o correctas. Y si no cabe negarles ese mundo subyacente, ese mundo despojado de todas esas versiones que hemos ido mencionando a quienes lo aman, tal vez no pueda negarse tampoco que, con todo, es un mundo definitivamente perdido. Podríamos, a determinados efectos, definir una relación que clasificara en grupos las diversas versiones del mundo de tal forma que cada una de esas agrupaciones constituyera un mundo y que cada uno de sus miembros fuera una versión de ese mundo, pero, a otros muchos efectos, puede considerarse que nuestros mundos son precisamente todas las descripciones, las representaciones y las percepciones correctas del mundo, así como las maneras-en-que-el-mundo-es, o simplemente las versiones en las que nos aparece<sup>3</sup>.

¿En qué sentido no trivial puede decirse que hay muchos mundos, tal como insisten Cassirer y otros pluralistas de talante similar, si es difícilmente discutible el hecho de que existen muchas versiones diferentes del mundo y si es virtualmente vacua la pregunta sobre cuántos mundos-en-sí hay, si es que hay alguno? Tal vez sólo en el sentido de que muchas de las diferentes versiones del mundo tienen importancia e interés por sí mismas y ello sin requerir o presumir que sean reducibles a un solo supuesto. El pluralista, lejos de ser anticientífico, aceptará el pleno valor de las ciencias, y el adversario al que típicamente habrá de enfrentarse será aquel materialista o aquel fisicalista monopolista que sostienen que

<sup>3</sup> Cfr. «The Way the World Is» (1960), en *PP*, pp. 24-32, y Richard Rorty, «The World Well Lost», *The Journal of Philosophy*, Vol. 69 (1972) 649-665.



hay un único sistema preeminente que incluye todos los demás, el de la física, de tal forma que cualquier otra versión debe a la larga reducirse a él o, de lo contrario, debe rechazarse por falsa y sin sentido. Ciertamente, si cupiera que todas las versiones correctas se redujeran de algún modo a una y solo a una de ellas, esa tal podría considerarse con mucha plausibilidad<sup>4</sup> la única verdad acerca del mundo. Pero pueden rechazarse las razones en favor de tal reductibilidad, e incluso su pretensión misma es bastante vaporosa, pues la misma física es fragmentaria e inestable y dado que tanto el tipo de reducción propuesta como sus consecuencias están llenas de vaguedad. (¿Cómo se puede comprender la reducción a física de la visión del mundo de Constable o de James Joyce?) Soy la última persona en el mundo que subestime la construcción y la reducción<sup>5</sup>, pues la reducción de un sistema a otro puede contribuir verdaderamente a la comprensión de las interrelaciones entre diferentes versiones del mundo, pero es rara, y casi siempre parcial una reducción que pueda decirse tal en un sentido razonablemente estricto, y pocas veces, si es que tal acontece, es una reducción única y singular. La exigencia de una reducción total y exclusiva a la física, o a cualquier otra versión singular, significa el abandono de todas las versiones restantes. Por el contrario, la aceptación que tienen otras versiones además de la de la física entre los pluralistas no implica relajación de rigor alguna, sino que tal aceptación equivale más bien al reconocimiento de que se requieren criterios diferentes de los aplicados en la ciencia, criterios no por ello menos exactos, para apreciar lo que comportan las diversas versiones perceptivas, ya sean éstas pictóricas o literarias.

En la medida en que seamos proclives a la idea de que existe una pluralidad de versiones correctas, que son irreducibles a una sola y que entran en mutuo contraste, no deberemos buscar su unidad tanto en un *algo*, ambivalente o

<sup>4</sup> Pero no mucha, pues no hay un tipo único de reductibilidad que sirva a todos los efectos.

<sup>5</sup> Cfr., «The revision of philosophy» (1956), *PP*, pp. 5-23, así como *SA*.

neutral, que subyace a tales versiones cuanto en una organización global que las pueda abarcar a todas ellas. Cassirer asume esa tarea de búsqueda por medio de un estudio transcultural del desarrollo del mito, de la religión, del lenguaje, el arte y la ciencia. Mi manera de abordarla se inclina, más bien, a un estudio analítico de los tipos y de las funciones de los símbolos y de los sistemas simbólicos. No cabe anticipar un único resultado en ninguno de ambos casos. Los universos que están hechos de mundos, así como los mundos mismos, pueden construirse de muchas maneras.

### 3. *Fundamento sin firmeza*

El tema nada kantiano de la multiplicidad de mundos tiene gran afinidad con la cuestión kantiana de que la noción de contenido puro es una noción vacía. Aquella temática nos niega un único mundo, mientras que la segunda cuestión rechaza que haya una estofa común de la que están hechos los muchos mundos. Ambas tesis desafían de consuno la exigencia intuitiva de que debe haber algo inalterable que subyazca como fundamento, y amenazan con dejarnos sin control alguno, hilando nuestras inconsecuentes fantasías.

No necesitamos repetir ahora la abrumadora crítica a la idea de una percepción que carece de concepto, a la idea de lo puramente dado, de la absoluta inmediatez, del ojo inocente, de la sustancia como sustrato que Berkeley, Kant, Cassirer, Gombrich<sup>6</sup>, Bruner<sup>7</sup>, y otros muchos han planteado de manera tan completa y frecuente. Es contradictorio hablar de un contenido inestructurado, de lo dado no conceptualizado o de un sustrato que carece de propiedades, pues esa misma manera de hablar impone ya estructuras, conceptualiza y adscribe propiedades. Aunque el concepto sin percepción

<sup>6</sup> E. H. Gombrich plantea en muchos momentos de *Arte e Ilusión* (Barcelona, G. Gili, 1979), una crítica al «ojo inocente».

<sup>7</sup> Véanse los trabajos en Jerome Bruner, *Beyond the Information Given* (que citaremos, *BI*), Jeremy M. Anglin, ed., W.W. Norton, 1973, cap.1.

sea meramente *vacío*, la percepción sin concepto es *ciega* (totalmente inoperante). Al contrario de lo que pudiera acontecerles a los predicados, a las representaciones y a otras etiquetas o rótulos y a los esquemas que pueden subsistir sin aplicaciones concretas, los contenidos que carecen de forma desaparecen. Podemos concebir palabras sin un mundo, pero no podemos concebir un mundo carente de palabras o de otros símbolos.

Las muchas estofas de las que están hechos los mundos —la materia, la energía, las ondas, los fenómenos— están hechas a la vez que esos mismos mundos. ¿Pero de qué están hechas, a su vez, tales estofas? No están hechas, evidentemente, de la nada, sino que están hechas *de otros mundos*. La construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer. Si es cierto que la antropología o la psicología evolutiva pueden estudiar las historias sociales e individuales de tales construcciones del mundo, debería dejársele, no obstante, a la teología la búsqueda de un comienzo universal o necesario<sup>8</sup>. A diferencia de esas perspectivas, el interés que atraviesa estas páginas se centra, más bien, en el proceso por el cual construimos un mundo a partir de otros.

Podremos enfrentarnos a las preguntas sobre cómo se hacen los mundos, cómo se comprueban, cómo se conocen si, como hemos propuesto, nos despedimos de la falsa esperanza en un fundamento firme, si sustituimos la idea de un mundo por la de varios mundos que no son sino versiones, si disolvemos la sustancia en función, y si, por último, reconocemos que lo dado es, más bien, algo que tomamos por nosotros mismos.

<sup>8</sup> Cfr., SA, pp. 127-145, y «Sense and Certainty» (1952) y «The Epistemological Argument» (1967), PP, pp. 60-75. Podríamos considerar la construcción de una historia de desarrollos de mundos sucesivos como si implicase la aplicación de algo similar a un principio regulativo kantiano, y, así, la búsqueda de un mundo primero estaría tan desencaminada como la búsqueda de un primer momento del tiempo.

#### 4. Maneras de hacer mundos

Quisiera ilustrar y comentar algunos de los procesos que entran a formar parte de la construcción de un mundo, sin afán alguno de instruir a dioses o a otros demiurgos, y sin intentar que la investigación sea completa o sistemática. Más que el hecho que algunos mundos en particular estén contruidos a partir de otros, y el cómo es así, me preocupan algunas de las relaciones que se dan entre esos mundos.

##### a) Composición y descomposición

Hacer mundos consiste en gran parte, aunque no sólo, tanto en separar como en conjuntar, y ello a veces al mismo tiempo. Podemos enumerar, por una parte, la división del todo en partes y la desagregación de géneros en subespecies, así como el análisis de conjuntos complejos en virtud de las rasgos que los componen, el establecimiento de distinciones; y cabe referir, por la otra, la composición de totalidades y de géneros a partir de miembros y subclases, la combinación de rasgos para formar complejos, y la realización de otras conexiones. Normalmente, la aplicación de determinadas etiquetas, tales como nombres, predicados, gestos, imágenes, etc., efectúa, favorece o consolida tales procesos de composición o de descomposición. Así, por ejemplo, pueden reunirse bajo un único nombre propio sucesos que son diferentes en el tiempo o pueden identificarse también como parte de «un objeto» o «una persona». También, y por el contrario, en el vocabulario de los esquimales la nieve puede desglosarse en materiales diferentes. También las transferencias metafóricas —donde, por ejemplo, los predicados de gusto se aplican a sonidos— pueden producir una doble reorganización, tanto al reagrupar el nuevo ámbito de aplicación como al relacionarlo con el antiguo (LA, II).

El proceso de identificación descansa sobre la organización según entidades y géneros. La pregunta «¿Es lo mismo o no es lo mismo?» debe siempre responderse «¿Lo mismo que

qué?»<sup>9</sup> Diversos fulanos y menganos pueden ser los mismos tales y cuales, pues lo que señalamos o indicamos verbalmente o por cualquier otro medio, pueden ser el mismo objeto aunque sean diversos sucesos; pueden ser diferentes ciudades, pero la misma provincia, diferentes miembros, pero el mismo club o diferentes clubs pero los mismos miembros, o, por último, diferentes servicios, pero el mismo partido de tenis. «La pelota en juego» de un único set puede incluir diversos fragmentos de tiempo pertenecientes a una docena o más de servicios. El psicólogo que, mientras vierte el contenido de un recipiente en otro distinto, le solicita a un niño que juzge la conservación que tiene lugar, debe tener cuidado a la hora de considerar *qué tipo* de conservación es el que se pone en cuestión con sus preguntas, pues pudiera ser la del volumen, la de la profundidad, la de la forma, la de la clase de material, etc.<sup>10</sup> La identidad o la constancia que existen y operan en un mundo es la identidad con respecto a aquello que está en ese mundo, en tanto está organizado en él.

Es posible que diversas entidades misceláneas pertenezcan a un mismo mundo, cruzándose entre sí y formando, al hacerlo, complejos diseños, y, así, no procedemos a crear un mundo nuevo cada vez que separamos dos cosas o cuando volvemos a unir otras, esta vez de manera diferente. Pero los mundos pueden ser *diferentes* si no todo lo que pertenece a uno de ellos pertenece también a otro. El mundo del esquimal que no ha captado el concepto unificador «nieve» no sólo difiere del mundo del samoano, sino también del mundo del habitante de Nueva Inglaterra quien, a su vez, no ha captado las distinciones del esquimal. Hay otros casos en los que los diferentes mundos difieren porque son capaces de satisfacer necesidades teóricas y no necesidades prácticas. Un

<sup>9</sup> En contra de lo que a veces se supone, esto no requiere modificación alguna de la formulación leibiniziana de la identidad, sino que sólo nos recuerda que la respuesta a la pregunta «¿Es lo mismo que aquello?» puede depender de si el «esto» o el «aquello» de la pregunta se refieren a la cosa, el suceso, el color, o la especie, etc.

<sup>10</sup> Véase *BI*, pp. 331-340.

mundo cuyos elementos básicos sean puntos no podría ser el mundo de Whitehead, en el que los puntos sean, por el contrario, ciertas clases de sucesiones de cubos encajados, o cuyos puntos sean ciertas intersecciones de pares de rectas o ciertas intersecciones triples de planos. El que podamos definir con igual éxito en cualquiera de estas maneras la noción de punto que empleamos en nuestro mundo cotidiano no significa que un punto pueda identificarse en un único mundo con una sucesión de cubos encajados y con un par de líneas y con tres planos, pues todos esos términos son diferentes entre sí. Con otras palabras, el mundo constituido por un sistema que entienda que los fenómenos mínimos y concretos son atómicos no puede admitir que las cualidades sean partes atómicas de esas entidades concretas<sup>11</sup>.

También la repetición depende de la organización tanto como la identificación. Un mundo puede ser o inmanejable por heterogéneo o insoportablemente monótono según sea la distribución de los sucesos en clases. El que el experimento de hoy repita o no el de ayer, por muy diferentes que sean ambos sucesos, depende de si ambos experimentos comprueban una misma hipótesis. Como señala Sir George Thomson:

Siempre habrá algo que es diferente ... Cuando dices que repites un experimento, lo que de hecho haces es repetir todas aquellas características que una teoría señala como pertinentes al caso. En otras palabras, repites el experimento como ejemplo de una teoría<sup>12</sup>.

De igual forma, dos conciertos que difieran drásticamente entre sí serán, sin embargo, ejecuciones de la misma obra si se atienen a la misma partitura, pues en el mismo sistema de notación musical pueden diferenciarse los rasgos que son constitutivos de aquellos otros que son contingentes, lo cual hace posible elegir entre diversos géneros de ejecución que

<sup>11</sup> Para mayor ampliación, véase, *SA*, pp. 3-22, 132-135, 142-145.

<sup>12</sup> «Some Thoughts on Scientific Method», en *Boston Studies in the Philosophy of Science*, 1963, vol. 2, Humanities Press, p. 85.

conforman las distintas obras tocadas (*LA*, pp. 115-130). Y las cosas «siguen el mismo camino» o no, dependiendo de lo que consideremos «el mismo camino». «Puedo seguir adelante»<sup>13</sup>, en el sentido de Wittgenstein, cuando he encontrado una pauta, o una de sus variaciones tolerables, que se ajusta y va más allá de los casos dados. Uno de los requisitos de la inducción es la selección y la pertinencia de algunas de las clases empleadas, en exclusión de otras, y sólo así, por ejemplo, pueden nuestras observaciones referentes a las esmeraldas confirmar que son verdes y no que son «verdules» (es decir, que examinadas antes de determinada fecha son verdes, o que no examinadas entonces son azules, como puede verse en *FFF*, pp. 72-80). Ciertamente, la uniformidad de la naturaleza ante la que nos maravillamos, o su imprevisibilidad ante la que protestamos, pertenecen a un mundo que es de nuestra hechura.

En estos últimos casos mencionados, los mundos difieren según los géneros que son en cada caso pertinentes y que cada uno de ellos incluye; y digo «pertinentes en cada caso» y no «naturales» por dos razones: en primer lugar, porque «natural» es un término inadecuado si se pretende abarcar con él no sólo las especies biológicas sino también otros géneros artificiales, como pudieran ser las obras musicales, los experimentos psicológicos o los tipos de máquinas, y, en segundo lugar, porque el término «natural» parece sugerir una prioridad absoluta de orden categorial o psicológico, y los géneros a los que nos referimos son más bien del orden de los hábitos y las tradiciones, o son géneros que acaban de ser ideados para un propósito nuevo.

<sup>13</sup> La discusión de qué quiere decir esto ocupa muchos párrafos, desde aproximadamente el par. 142, de las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein (trad. de A. García Suárez y U. Moulines, Barcelona, Crítica, 1988). No sugiero que la respuesta que doy aquí sea la de Wittgenstein.

## b) Ponderación

No podríamos, ciertamente, negar que en los ejemplos que acabamos de presentar faltan en algún mundo algunos de los géneros<sup>14</sup> que, por el contrario, son pertinentes en otro. Pero tal vez sería más adecuado afirmar que esos dos mundos en cuestión contienen las mismas clases, pero distribuidas de diferente manera entre aquellos géneros que son pertinentes y aquellos otros que, por el contrario, no lo son. No es tanto que algunos de los géneros que son pertinentes en un mundo estén ausentes del otro, sino que aunque también están en él no son esta vez géneros significativos, de tal manera que algunas de las diferencias que hay entre los diversos mundos no se refieren tanto a las entidades que incluye cada uno cuanto a los diversos énfasis o acentos que cada uno de ellos pone. Pero aunque esas diferencias sean sólo de acento, no por ello carecen de importancia, y cabe decir que al igual que si acentuásemos todas las sílabas sería como si no acentuásemos ninguna, pensar que todas las clases son géneros pertinentes es no dar por tal a ninguna de ellas. Muchos géneros diferentes pueden servir para diferentes propósitos en un mismo mundo, pero también diversos propósitos opuestos entre sí pueden coadyuvar a que sean irreconciliables entre sí acentos distintos y a que se contrapongan mundos diferentes, al igual que puede fomentarse, también, esa situación conflictiva si se enfrentan diversas concepciones sobre qué géneros valen a la luz de un propósito determinado. En un mundo en que se emplee el verdul como un género pertinente en un proceso de inducción no puede emplearse a sus mismos efectos el término verde, pues ello excluiría algunas de las decisiones que, correcta o incorrectamente, constituyen en ese caso la inferencia inductiva.

El arte nos ofrece algunos de los contrastes más agudos entre los efectos que induce esa diferencia de acentos, tal

<sup>14</sup> Hablo aquí de géneros (*kinds*) con cierta laxitud. Para algunas formas de precisión conceptual al respecto, véanse *SA*, II y *PP*, IV.

como podemos apreciar en las inmensas diferencias que existen entre diversos retratos realizados por Daumier, Ingres, Miguel Angel o Rouault, y que nacen de la acentuación, en cada caso, de distintos aspectos. Evidentemente, lo que entendemos ahora por énfasis es la desviación de la norma con la que nuestro mirar cotidiano equilibra y destaca los diversos rasgos del rostro. Con el cambio de intereses o con nuevas intuiciones se altera la ponderación visual de los diferentes rasgos, del volumen, de la línea, de la postura o de la luz, de forma tal que el mundo que ayer era normal nos parece hoy extrañamente pervertido, y lo que ayer se aplicaba al paisaje como un programa realista se torna ahora en caricatura repulsiva.

Estas diferencias de énfasis implican, también, que son distintas las clases de géneros que se reconocen en cada caso como pertinentes. Así, los diferentes retratos de un mismo sujeto le ubican de forma distinta en relación a diferentes esquemas conceptuales y un *Cristo* de Piero della Francesca y otro de Rembrandt pertenecen a mundos organizados de acuerdo a géneros diferentes, al igual que les acontece a una esmeralda verde y a otra verdul, aun cuando la esmeralda sea la misma.

No obstante, parece que las obras de arte, más que nombrar o describir, esos géneros que toman como significativos, los ilustran. Los rasgos o los géneros que se ejemplifican o que se expresan pueden ser muy diferentes, incluso aunque coincidan sus ámbitos de aplicación, es decir, aquello que se describe o que se representa. El trazo de una línea que dibuje la suave colgadura de una tela puede ejemplificar un modelo rítmico de líneas, y un poema puede ser triste por la calidad de su lenguaje y expresar profunda tristeza aun cuando no emplee la palabra «tristeza», ni contenga mención alguna a alguien que está triste. La diferencia entre decir o representar, por una parte, y mostrar o ejemplificar, por otra, se hace incluso más evidente en los casos de la pintura abstracta, de la música o de la danza, las cuales son manifestaciones que, aunque no tengan un tema, ejemplifican o expresan, no obstante, formas y sentimientos. Así, la ejemplificación y la

expresión no son funciones simbólicas referenciales menores, ni son tampoco instrumentos de segundo orden en la construcción de mundos, y ello aunque apunten en dirección opuesta a la que indica la denotación, es decir, aunque conduzcan desde el símbolo hasta uno de sus rasgos literales o metafóricos, en vez de hacia algo a lo que ese símbolo se aplica<sup>15</sup>.

Estos procesos de acentuación o de ponderación que hemos referido no siempre funcionan de manera binaria —como acontece, y por el contrario, al clasificar dicotómicamente según si son pertinentes los géneros o si no lo son, o según la importancia atribuida a rasgos distintos—, pues si asignamos puntuaciones según sea la importancia de diversos niveles de pertinencia, de relevancia, de utilidad o de valor, con frecuencia el resultado será la gradación de una jerarquía más bien que una división dicotómica. Y, así, esos procesos de ponderación se convierten también en ejemplos de un tipo especial de ordenación.

### c) Ordenación

Diversos mundos que, no obstante, sean iguales respecto a las entidades que los componen o respecto a sus respectivos acentos o perfiles, pueden ser distintos entre sí, pues cabe que difieran sus respectivas secuencias de ordenación, como sucede, por ejemplo, con los mundos de diferentes sistemas constructivos, los cuales se diferencian por su orden de derivación. De la misma manera que al margen de un marco de referencia no hay nada que esté en reposo o en movimiento, tampoco puede decirse que haya nada que sea un hecho primitivo, o anterior en el orden de la derivación, al margen de un sistema constructivo. Sin embargo, y al contrario de lo que sucede con el movimiento, las secuencias de derivación poseen un interés práctico inmediato muy reducido, y así

<sup>15</sup> Sobre la ejemplificación y la expresión como relaciones referenciales, puede verse *LA*, pp. 50-57, 87-95.

rara vez tomamos como punto de partida la derivación en nuestro mundo cotidiano, aunque siempre tengamos que adoptar un marco de referencia, al menos de forma temporal. Dijimos antes que la diferencia que había entre un mundo cuyos puntos eran pares de rectas y otro cuyas rectas estaban compuestas por puntos radicaba en que éste último, y a diferencia del primero, admite como entidades a elementos no lineales que comprenden las rectas. Pero igualmente podríamos decir que ambos mundos difieren del mundo del discurso cotidiano, que no está ordenado según secuencias de derivación, en la forma como los dos establecen la derivación de rectas y puntos.

Hay otras formas de ordenación diferentes que inundan nuestra percepción y nuestro saber práctico. La secuencia normal de ordenación de la viveza cromática sigue la recta del incremento lineal de la intensidad física de la luz, pero la gradación de los tonos convierte en un círculo esa línea recta que traza el incremento de la longitud de onda. Las formas de ordenación abarcan también formas de periodicidad a la vez que de proximidad, y, así, la gradación normal de los sonidos se lleva a cabo por medio de tonos y octavas. Hay circunstancias o diversidad de objetivos que pueden alterar las diferentes formas de ordenación. Los modelos y pautas que percibimos cambian a la luz de diferentes ordenaciones, de manera muy similar a como le sucede a la naturaleza de las figuras, que cambian bajo geometrías diferentes. Y así ocurre también que las pautas musicales que se perciben en una escala dodecafónica son bastante diferentes de las que percibimos en la escala tradicional de ocho tonos, o con los ritmos que dependen, a su vez, de cómo se acoten y acentúan las medidas.

Pero, cuando construimos una imagen estática a partir del barrido electrónico de una ilustración, o cuando montamos una imagen unificada y comprensiva de un objeto o de una ciudad a partir de diversas observaciones heterogéneas de orden tanto temporal, espacial como cualitativo, o a partir de cualesquiera otras informaciones, procedemos a una forma de reordenación radicalmente distinta de las que acabamos de

mencionar<sup>16</sup>. Algunas personas que practican una lectura extremadamente rápida son capaces de recrear la secuencia normal de las palabras a partir de una serie de detenciones de la mirada que desciende, primero, por la parte izquierda de la página y que asciende posteriormente por su parte derecha<sup>17</sup>. Y el orden espacial que aparece en un mapa o en un marcador deportivo se traduce en la secuencia temporal de un viaje o del juego ejecutado.

Y lo que es más, todo proceso de medición descansa sobre un proceso de ordenación. Efectivamente, sólo podemos manejar perceptiva o cognitivamente grandes cantidades de material por medio de ordenaciones y agrupamientos adecuados. Gombrich ha analizado la periodización decimal del tiempo histórico, en décadas, siglos y milenios<sup>18</sup>. La duración del día se divide en veinticuatro horas, cada una de las cuales comprende sesenta minutos, que incluyen sesenta segundos cada uno. Al margen de todo lo que pudiera decirse de estas formas de organización, es evidente que no «se hallan en el mundo» sino que, por el contrario, somos nosotros quienes *las construimos y ponemos en un mundo*. Los procesos de ordenación son parte de la construcción de mundos, al igual que lo son los de composición, descomposición y ponderación de las totalidades y los géneros.

#### d) Supresión y complementación

Cuando un mundo se construye a partir de otros mundos suelen intervenir también amplios procesos de eliminación y de complementación, de extirpación efectiva de vieja estofa y de aportación de nuevo material. Nuestra capacidad para

<sup>16</sup> Véase Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, Technology Press, 1960.

<sup>17</sup> Véase E. Llewellyn Thomas, «Eye Movements in Speed Reading», en *Speed Reading: Practices and Procedures*, Univ. of Delaware Press, 1962, pp. 104-114.

<sup>18</sup> En «Zeit, Zahl und Zeichen», presentado en el homenaje a Cassirer, Hamburgo, 1974.

pasar cosas por alto es casi ilimitada, y aquello que llegamos a asumir normalmente consiste de fragmentos y claves pertinentes que piden una amplia complementación. Los artistas suelen hacer un diestro uso de tales características y, así, una litografía de Giacometti representa cabalmente un hombre andando por el sólo empleo de unos apuntes de la cabeza, de las manos y de los pies que se nos presentan en las posturas y posiciones precisas sobre la extensión de papel blanco; y un dibujo de Katherine Sturgis nos presenta a un jugador de hockey en acción por medio de un único trazo continuo.

Un lugar común de la vida diaria, ampliamente atestiguado en laboratorios de psicología<sup>19</sup>, es que encontramos aquello que estamos dispuestos a encontrar (lo que buscamos o aquello que afrenta fuertemente nuestras expectativas) y que probablemente seremos ciegos a aquellas otras cosas que ni ayudan ni obstaculizan nuestros propósitos. Tanto en la penosa tarea de corregir las pruebas de un libro como en la más agradable de admirar a un mago habilidoso, inevitablemente se nos escapa siempre algo de lo que estaba ahí y vemos, por el contrario, cosas que no estaban ahí. La memoria trabaja, por su parte, con mayor crueldad, y una persona con dominio parejo de dos lenguas puede recordar una lista de objetos aprendida de memoria y olvidar el idioma en el que estaba expresada<sup>20</sup>. E incluso entre aquello que percibimos y recordamos solemos rechazar como ilusorio o despreciable aquello que no se ajusta a la arquitectura del mundo que estamos construyendo.

El científico no es menos drástico cuando rechaza o cuando purifica la mayoría de las entidades y sucesos del mundo cotidiano mientras busca los datos que le son necesarios para completar una curva que le ha sido sugerida por unos resultados dispersos, y es capaz de erigir, así, elaboradas estructuras sobre la base de escasas observaciones. El científico se esfuerza, así, en construir un mundo que obedezca sus

<sup>19</sup> Cfr., «On Perceptual Readiness» (1957), en *BI*, pp. 7-42.

<sup>20</sup> Cfr., Paul Kolers, «Bilinguals and Information Processing», *Scientific American*, 218 (1968), 78-86.

leyes universales y que esté en conformidad con los conceptos por él elegidos.

También tienen lugar procesos de supresión cuando reemplazamos, por una serie de pasos separados, un sistema analógico por otro digital, y de esta manera, por ejemplo, el uso de un termómetro digital que funcione con medidas de una décima de grado conduce a no reconocer la existencia de temperatura alguna que se encuentre entre los 90 y los 90,1 grados. Una eliminación similar tiene lugar en la notación musical convencional, que no reconoce tono alguno entre el do y el do sostenido ni tampoco reconoce figura alguna entre la fusa y la semifusa. De forma inversa, los procesos de complementación se dan, por ejemplo, cuando sustituimos un instrumento digital por otro analógico para registrar la asistencia de público, o cuando informamos del dinero recaudado o cuando, por último, un violinista ejecuta una partitura.

No obstante, quizá los casos más espectaculares de complementación se den en la percepción del movimiento. A veces, en el mundo perceptivo, el movimiento es el resultado de un intrincado y amplio proceso por el que le damos cuerpo a los estímulos físicos recibidos. La psicología conoce desde hace tiempo el fenómeno estroboscópico llamado «fenómeno *phi*»: si, en condiciones controladas, se iluminan repentinamente y en rápida sucesión dos puntos separados entre sí por una pequeña distancia, normalmente el sujeto ve cómo se mueve el punto de luz a lo largo de una línea que conecta la primera posición de la luz con la segunda. Este experimento es bastante sorprendente de por sí, dado que, evidentemente, no puede determinarse la dirección del movimiento antes de que tenga lugar el segundo destello. Pero la percepción tiene incluso mayor poder creativo y, así, recientemente Paul Kolers ha mostrado que si el primer estímulo lumínico es redondo y el segundo cuadrado, el sujeto ve cómo el punto de luz que se mueve se transforma suave y gradualmente de círculo en cuadrado, y también tienen lugar con frecuencia y sin problema otras transformaciones entre formas bidimen-

sionales y tridimensionales<sup>21</sup>. Lo que es más, si se interpone una barreira de luz entre los dos puntos que sirven de estímulos, el sujeto ve como el punto de luz da un rodeo para sortear ese obstáculo. La pregunta de por qué tienen lugar estas complementaciones en la forma en que lo hacen es un tema fascinante de especulación (véase cap. 5).

#### e) Deformación

Existen, por último, algunos cambios que son reconfiguraciones o deformaciones y que pudieran considerarse, según el punto de vista que se adopte, bien como procesos de corrección o bien como procesos de distorsión. El físico suaviza y estiliza la curva que de manera más simple se acomoda a sus datos. Nuestra visión alarga las rectas que se flanquean de puntas de flecha que apuntan hacia dentro, mientras que acorta aquellas terminan con similares dibujos pero apuntando hacia fuera, y tiende, también, a agrandar el tamaño de una moneda pequeña pero de más valor que otra de dimensiones más grandes y de menor valor<sup>22</sup>. En las caricaturas se suele ir más allá de la hiperacentuación hasta llegar a la distorsión misma. El trabajo de Picasso a partir de *Las Meninas* de Velázquez, o el de Brahms a partir de un tema de Haydyn, constituyen variaciones mágicas que llegan a ser auténticas revelaciones.

Estas son, pues, algunas maneras en las que construimos mundos. Nótese que no digo *las* maneras. La clasificación que he presentado no tiene carácter completo, definitivo ni imperativo. No sólo esos procesos que hemos mencionado se combinan entre sí, sino que los ejemplos que hemos elegido podrían englobarse de forma igualmente adecuada bajo más de un encabezamiento. Así, por ejemplo, algunos cambios pueden considerarse también como si fuesen alteraciones de los factores que se ponderan en el balance que hagamos, o

<sup>21</sup> *Aspects of Motion Perception*, Pergamon Press, 1972, pp. 47 ss.

<sup>22</sup> Véase «Value and Need as Organizing Factors in Perception» (1947), en *BI*, pp.43-56.

como si fuesen reordenaciones o cambios de forma, o también como si fuesen todas estas posibilidades a la vez; algunas supresiones pueden entenderse también como si fuesen básicamente diferencias de composición. Lo único que he querido hacer aquí ha sido sugerir algunos de los diversos procesos que empleamos de manera habitual, y si bien es cierto que cabría proceder a una sistematización más precisa, también lo es que ninguna podrá ser nunca definitiva, pues, como ya dijimos, no sólo no existe un único mundo sino que tampoco existe un único mundo de mundos.

#### 5. Problemas con la verdad

Si poseemos esa amplia libertad de dividir y combinar, de acentuar, de ordenar, de suprimir, de completar y de eliminar, e incluso de distorsionar, cabe preguntar cuáles son los objetivos, los límites y los criterios de éxito que empleamos cuando hacemos un mundo.

En la medida en que una versión sea una versión verbal, y consista en proposiciones, la idea de verdad pudiera ser una idea a tener en cuenta. Pero la verdad no puede definirse o comprobarse por un acuerdo con «el mundo», pues no sólo difieren las verdades en mundo distintos, sino que también es notorio que está en nebulosa la naturaleza de ese acuerdo entre una versión y un mundo diferente de ella. Por hablar con cierta laxitud, y sin tratar de responder ni a la pregunta de Pilatos ni a la de Tarski, puede decirse que una versión es verdadera cuando no viola ninguna creencia que nos sea irrenunciable ni tampoco quebranta ninguno de los preceptos o de las pautas normativas que le van asociadas. Entre tales creencias se cuentan, por ejemplo, las sólidamente ancladas reflexiones que se configuran en las leyes de la lógica o las más recientes que hayan podido resultar de algunas observaciones experimentales o, incluso, otras convicciones o prejuicios, todos ellos impregnados de variados grados de firmeza. Entre los preceptos o pautas normativas que están implícitas en tales creencias pueden contarse, por ejemplo, las posibili-

operado

Verdad



dades de elegir entre marcos de referencia alternativos, las diversas ponderaciones o los fundamentos a partir de los cuales procedemos a derivaciones ulteriores. Pero la línea divisoria entre creencias y preceptos no es ni clara ni estable, pues las creencias se enmarcan en conceptos que están, a su vez, informados por preceptos y pautas; así, si Boyle no se hubiera atado a los datos observados en la relación entre volumen y presión de un gas por conseguir una curva uniforme, aunque ésta no integrara por igual a todos esos datos, tendríamos que concluir o bien que el volumen y la presión observados son propiedades diferentes del volumen y la presión teóricos o bien que las verdades respecto a volumen y presión difieren en el mundo de la observación y en el de la teoría. Incluso la más sólida de las creencias permite alternativas: el enunciado «la tierra está en reposo» pasó de ser un dogma a depender de un precepto o pauta normativa.

La verdad, lejos de ser un ama solemne y severa, es una sirvienta dócil y obediente. Se engaña aquel científico que se concibe a sí mismo dedicado por entero al único propósito de buscar la verdad, pues de hecho, él no se preocupa de aquellas verdades triviales que podría estar bruñendo por tiempo indefinido sino que, por el contrario, su trabajo se centra más bien en aquellos otros resultados polifacéticos e irregulares que va obteniendo de sus observaciones, y de los que se esfuerza en sacar poco más que alguna sugerencia referente a estructuras globales y a generalizaciones significativas. Busca sistema, simplicidad, perspectiva, y una vez que se siente satisfecho en ese nivel de cuestiones, corta la verdad a la medida para que le encaje (*PP*, VII, 68). El científico tanto dicta leyes como las descubre, y diseña él mismo los modelos que propone tanto como dice discernirlos.

Y lo que es más, la verdad sólo pertenece a lo que se dice, y la verdad literal sólo a lo que se dice literalmente. No obstante, hemos visto que los mundos no sólo se hacen por medio de lo que se dice literalmente sino también por medio de lo que se dice metafóricamente, e incluso que no sólo se construyen por medio de lo que se dice literal o metafórica-

mente sino también por medio de lo que se ejemplifica y expresa, por lo que se muestra tanto como por lo que se dice. En un tratado científico, la verdad literal tiene un papel máximo, pero en un poema o en una novela pueden pesar más la verdad metafórica o alegórica, ya que incluso un enunciado literalmente falso puede ser metafóricamente cierto (*LA*, pp. 51, 68-70) y puede marcar o generar nuevas asociaciones y discriminaciones, puede cambiar los énfasis, efectuar exclusiones y adiciones. Y los enunciados, tanto si son literal o metafóricamente verdaderos como si son falsos, pueden mostrar lo que no dicen, pueden funcionar como agudos ejemplos literales o metafóricos de rasgos y sentimientos no mencionados expresamente. En *El Congo* de Vachel Lindsay, por ejemplo, el ritmo pulsante de los tambores se muestra de manera insistente, no se describe.

Por último, la verdad es irrelevante por lo que a las versiones no verbales o incluso a las versiones verbales que carecen de enunciado proposicional se refiere. Hay un riesgo de que nos confundamos cuando hablamos de que las imágenes o los predicados son «verdaderos» con respecto a lo que representan o a lo que se refieren, pues esas imágenes o predicados carecen de valor de verdad y pueden representar o denotar ciertas cosas y no otras, mientras que, por el contrario, los enunciados proposicionales tienen valor de verdad y son verdad de todas las cosas, si es que lo son de algo<sup>23</sup>. Una imagen no representativa, como un cuadro de Mondrian, no dice nada; nada denota, nada representa, y no es ni verdadera ni falsa, pero muestra mucho. No obstante, también el mostrar o el ejemplificar, al igual que el denotar,

<sup>23</sup> Por ej., « $2 + 2 = 4$ » es verdad para todas las cosas en que para todo  $x$ ,  $x$  es tal que  $2 + 2 = 4$ . Un enunciado  $S$  no será normalmente verdadero en relación a  $x$  a no ser que  $S$  trate acerca de  $x$  en uno de los sentidos de «acerca de» que definía en «About» (*PP*, pp. 246-272). Pero la definición de «acerca de» depende esencialmente de unos rasgos de los enunciados que carecen de análogos razonables en las representaciones. Para ulterior discusión cfr. Joseph Ullian y Nelson Goodman, «Truth about Jones», *Journal of Philosophy*, vol. 74 (1977) pp. 317-338; cfr. también más adelante, 7, 5.

es una función referencial, y cabe plantear consideraciones muy similares que se aplican tanto a las imágenes como a los conceptos o predicados de una teoría, a su significación y a lo que revelan, a su fuerza y su precisión, a su *validez*. En vez de hablar de que las representaciones pueden ser verdaderas o falsas deberíamos hablar, más adecuadamente, de que las teorías son correctas o de que yerran, pues la verdad de las leyes de una teoría sólo es un rasgo especial al que frecuentemente le ganan en importancia, y como hemos visto, la fuerza lógica, la consistencia y la amplitud, la capacidad de información y el poder organizador de todo el sistema.

Cualquier hacedor de mundos podría quedar, así, paralizado por una obstinada y errada política de «la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad». Toda la verdad sería demasiado, sería algo excesivamente amplio, mutable y anegado de trivialidades. Sólo la verdad sería demasiado poco, pues algunas versiones correctas no son verdad —pues son o falsas o no son ni verdaderas ni falsas— y esa validez o corrección puede ser más importante incluso para aquellas versiones que son verdaderas.

## 6. Realidad relativa

¿No debiéramos, tal vez, abandonar esta loca proliferación de mundos y retornar a la cordura? ¿No debiéramos dejar de hablar de versiones correctas, como si cada una fuera o tuviera su propio mundo, y no sería mejor, acaso, reconocerlas a todas como versiones distintas de un mismo mundo neutral que las subyace a todas? El mundo así recuperado, como antes comentamos, sería un mundo sin géneros, sin orden ni movimiento, sin reposo o sin esquema, un mundo, en suma, contra el cual, ni a favor del cual, no merecería la pena luchar.

Tal vez cupiera, no obstante, considerar que el mundo real sería aquel que nos presenta alguna de las varias versiones alternativas correctas (o el que ofrece un grupo de ellas que

se mantiene unido por algún principio de reducción o de traducibilidad), y podríamos pensar que el resto de las versiones difieren de esa posible versión estándar en formas diversas de las que podríamos dar cuenta. El físico da por sentado que su mundo es el mundo real, y explica las eliminaciones, adiciones, irregularidades y énfasis de otras versiones por factores tales como las imperfecciones de la percepción, las urgencias de la práctica o la licencia poética. El fenomenólogo, por el contrario, considera que el mundo de la percepción es el fundamental y atribuye las mutilaciones, las abstracciones, las simplificaciones o las distorsiones que se efectúan en otras versiones como efecto de los intereses científicos, artísticos o prácticos que esas versiones comportan. Para el hombre de la calle la mayoría de las versiones que suministran la ciencia, el arte o la percepción difieren de formas distintas del mundo familiar del que él se sirve y que él mismo ha construido en un bricolage barato a partir de diversos fragmentos de las tradiciones científica y artística y desde su propia lucha por la supervivencia. Ciertamente este es el mundo que suele darse por real, pues la realidad de un mundo, al igual que acontece con el realismo de una pintura, es en gran medida una cuestión de hábitos.

Así pues, e irónicamente, nuestra pasión por *un único* mundo queda satisfecha, en diferentes momentos y con diversos propósitos, de *muchas* maneras diferentes. No sólo son relativos el movimiento, la derivación, la poderación y el orden, sino que también lo es la realidad misma. Pero aunque sean muchas las versiones correctas y los mundos reales no se anula, no obstante, la diferencia entre una versión correcta y otra errada, al igual que esa multiplicidad no nos obliga a aceptar la existencia de mundos meramente posibles, como si éstos fueran una derivación realizada a partir de las versiones erróneas, ni tal pluralidad de versiones y de mundos implica tampoco que todas las alternativas correctas sean igualmente buenas para cualquier propósito dado. No parece que ni siquiera una mosca podría decir que la punta de sus alas es un punto fijo, y ni nosotros mismos consideramos las moléculas o los conglomerados de partículas

como elementos de nuestra vida cotidiana, ni agrupamos tampoco en un mismo género cosas tales como tomates, triángulos, tipografías, tiranos y tornados. El físico no aceptará ninguna de esas entidades entre sus partículas elementales, y el pintor que ve sólo lo que ve el hombre de la calle tendrá más éxito popular que artístico. Y hasta este mismo filósofo, que en éstas páginas dá pábulo metafilosófico a una amplia variedad de mundos, concluye, sin embargo, que sólo se le acomodan a sus propósitos a la hora de crear un sistema filosófico aquellas versiones que satisfacen las demandas de un nominalismo terco y vacío.

Lo que es más, y si es cierto que la disposición para aceptar mundos alternativos puede ser liberadora, e incluso que esa disposición puede sugerirnos nuevos caminos de exploración, también lo es que la mera aceptación complaciente de todo mundo posible no acaba por construir tampoco mundo alguno. Ni el mero reconocimiento de los muchos marcos de referencia disponibles nos suministra un mapa de los movimientos de los cuerpos celestes, ni tampoco se alcanza a formular una teoría científica o un sistema filosófico meramente aceptando que podemos elegir entre diversas posibilidades de interpretación alternativas, ni, por último, se pinta un cuadro con la mera conciencia de que existen variedad de formas de mirar. Un espíritu amplio no sustituye el trabajo.

### 7. *Notas sobre el conocer*

Lo que hemos estado diciendo se refiere a la naturaleza del conocimiento. Así, según lo dicho, el conocimiento no puede ser exclusiva ni tampoco primariamente una cuestión que se refiera a la determinación de lo que es verdadero. Con frecuencia los descubrimientos no se producen cuando alcanzamos a formular una proposición que se propone o se rechaza sino cuando hallamos algo que se ajuste, que encaje, como sucede cuando colocamos la última pieza que falta en un rompecabezas. El conocimiento apunta en gran parte a un

objetivo distinto de la creencia verdadera o de cualquier creencia. Cuando encontramos en un cuadro que representa un bosque un rostro de cuya presencia sabíamos, cuando aprendemos a distinguir las diferencias estilísticas entre diversas obras ya previamente clasificadas por pintores, compositores o escritores, o cuando estudiamos un cuadro, un concierto o un tratado hasta que podemos ver, oír o comprender rasgos y estructuras que antes no podíamos discernir, más que un cambio de creencias, se produce un incremento de la agudeza de nuestra intuición y de nuestra capacidad de discernimiento, un aumento de la amplitud de nuestra comprensión. Así, ese crecimiento de nuestro conocer no se produce tanto por la formación o la fijación de una creencia<sup>24</sup>, cuanto por el avance de nuestro entendimiento<sup>25</sup>.

Aún más, si, como hemos visto, los mundos se hacen en igual medida que se encuentran, el conocimiento podrá entenderse también como un rehacer y no sólo como un referir. Todos los procesos de construcción de mundos que hemos señalado forman parte del conocimiento. La percepción del movimiento, como hemos visto, consiste frecuentemente en producirlo; el descubrimiento de leyes físicas implica también su diseño; el reconocimiento de modelos y de pautas depende en gran medida de cómo se inventen y se impongan. Comprensión y creación van de la mano.

Volveremos en los capítulos 6 y 7 sobre muchas cuestiones que hemos presentado en las páginas anteriores, pero consideraremos a continuación dos temas mucho más específicos: nos fijaremos en el capítulo 2 en una sutil categorización que es especialmente significativa para el arte y, en el capítulo 3, rastreamos la noción de cita como ejemplo a lo largo de diversas versiones en varios sistemas y medios.

<sup>24</sup> Aludo aquí al trabajo de 1877 de Charles S. Peirce «La fijación de la creencia», en la antología a cargo de J. Vericat, *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 175-199.

<sup>25</sup> Sobre la naturaleza y la importancia del entendimiento, en su sentido más amplio, véase M. Polanyi, *Personal Knowledge*, Univ. of Chicago Press, 1960.

## Sobre el estilo

### 1. *Algunas objeciones*

Parece obvio que si el tema o el contenido es aquello que se dice, el estilo será el cómo se diga. Pero tal vez pueda no ser tan obvio que esa definición está plagada de problemas, pues, por ejemplo, la arquitectura y la pintura no representativa, al igual que sucede con amplios sectores de la música, carecen de temática y no cabría plantear la cuestión de su estilo interrogándonos cómo esas disciplinas dicen lo que dicen, dado que no dicen literalmente nada, sino que, por el contrario, hacen otras cosas diferentes y también significan de manera diversa. No podemos negar, ciertamente, que la mayoría de las obras literarias dicen algo, mas hemos de reconocer que también suelen hacer otras cosas, y la manera en que algunas de esas otras cosas se efectúan tendría también que formar parte del estilo. Lo que es más, el qué

Estilo = ...

de una manera de hacer algo puede ser parte del cómo de otra e, incluso cuando sólo nos fijamos en el hecho de enunciar, nos vemos forzados a reconocer que algunos de los rasgos sobresalientes de su estilo son rasgos de aquello que se trata y no de la manera de hacerlo. El sujeto forma parte del estilo, y ello en más de una manera, y por estas y otras razones no cabría suscribir la opinión comunmente mantenida y según la cual el estilo es el fruto de una elección consciente del artista entre varias alternativas<sup>1</sup> e, igualmente, también habríamos de reconocer que no todas las diferencias que existen entre diversas formas de escribir, de pintar, de componer o de ejecutar son diferencias de estilo.

He de dejar claro, no obstante, que las objeciones que aquí pudiéran plantearse no se refieren tanto a la práctica de críticos e historiadores del arte, cuanto a las definiciones y teorías acerca del estilo que ellos mismos suelen emplear y que con tanta frecuencia chocan con esa práctica<sup>2</sup>.

## 2. Estilo y contenido

Es claro que también es cuestión de estilo el cómo decimos algo cuando lo decimos. Por lo que a la literatura respecta, las variaciones de estilo son variaciones en la manera en que se desempeñan las funciones descriptivas, narrativas o expositivas del texto, y la forma puede variar aunque permanezca constante la temática. Mas incluso esta

<sup>1</sup> Por ejemplo, Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957, p. 6, escribe: «No puede plantearse la cuestión del estilo a no ser que el hablante o el escritor tenga la posibilidad de elegir entre formas alternativas de expresión. En el corazón del problema del estilo está la sinonimia, en el sentido más amplio del término». Este texto es citado, con aprobación, por E. H. Gombrich, en el artículo «Estilo», *Enciclopedia Internacional de ciencias sociales*, Aguilar, Madrid, 1977, tomo 4, págs. 497-505.

<sup>2</sup> Howard Gardner, Vernon Howard, David Perkins, Sheldon Sacks y Paolo Valesio formularon útiles sugerencias para la confección de este capítulo.

última definición está, también, plagada de problemas. Graham Hough escribe, por ejemplo, que «cuanto más reflexionamos sobre ello, más dudas nos surgen de que existan formas realmente distintas de decir algo. ¿Acaso no decimos algo diferente cada vez que acudimos a una manera distinta de decirlo?»<sup>3</sup>. E. D. Hirsch Jr. se ha esforzado, más recientemente, por defender y definir la sinonimia partiendo de la premisa de que estilo y estilística dependen de que sea posible la existencia de formas alternativas de decir exactamente la misma cosa<sup>4</sup>.

La sinonimia es una noción sospechosa pues, como ya he sugerido en otro lugar, no hay dos términos que signifiquen exactamente lo mismo<sup>5</sup>. Mas la posibilidad de diferenciar estilo y contenido no exige tanto que haya exactamente una misma cosa dicha de diferentes maneras, cuanto sólo que aquello que se diga no varíe de forma concomitante con las maneras de decirlo. Está claro que con frecuencia hay maneras muy diferentes de decir cosas que son casi exactamente las mismas y que inversamente, lo cual suele ser más significativo, pueden decirse cosas muy diferentes de manera muy parecida, aunque ello no acontezca, como es evidente, en un mismo texto, sino, en textos distintos que tengan en común algunas de las características que conforman un estilo. Es posible que muchos trabajos sobre materias diversas acudan a un mismo estilo y es obvio que gran parte de las discusiones que tienen lugar en torno a la noción de estilo se llevan a cabo sin referencia alguna al contenido. Pueden, así,

<sup>3</sup> Graham Hough, en su admirable y útil *Style and Stylistics*, Londres, 1969, p. 4. Coincido con su escepticismo ante la posible recuperación de la noción de sinonimia en la lingüística transformacional.

<sup>4</sup> E.D. Hirsch, Jr., «Style and Synonymity», *Critical Inquiry*, vol. I (Marzo, 1975), pp. 559-579.

<sup>5</sup> N. Goodman, «On Likeness of Meaning», (1949), *PP*, pp. 231-238. No fue éste el primer ataque a la sinomia, pero (1) fue más allá que otros anteriores al mostrar que incluso un análisis que analizara sólo la extensión de dos términos mostraba su diferencia de significado y (2) sugería un criterio de comparación aplicable a significados similares, y suministraba, así, base para distinguir estilo y contenido.

compararse y aun contrastarse diferentes estilos de decir, de pintar, de componer o de ejecutar una obra, sin parar mientes en la diferencia de las temáticas puestas en juego, e idénticas comparaciones son posibles también sin prestar atención a si existe algo así como eso que llamamos temática. Incluso sin sinonimia alguna, estilo y tema o contenido no se identifican<sup>6</sup>.

Hasta aquí los resultados de nuestro comentario arrojan un saldo negativo y casi nulo: hemos dicho que no sólo el estilo no es el contenido, sino que, incluso cuando no hay una temática definida, el estilo tampoco puede definirse por su ausencia. No cabe duda que esta última afirmación es, al menos, osada, pues a veces el estilo *también es* una cuestión de contenidos. No me refiero, obviamente, a que el tema abordado pueda influenciar el estilo, sino a que algunas diferencias de estilo consisten cabalmente en diferencias respecto a lo que se está diciendo. Imaginemos que un historiador se centra en los conflictos militares y otro lo hace fijándose en los conflictos sociales, o pensemos en aquellos biógrafos que se ocupan de los aspectos públicos de un personaje, mientras otros se entretienen en los pormenores de su vida personal. Ciertamente, las diferencias que haya entre las dos historias presentadas en esas obras acerca de un mismo periodo o sobre un mismo personaje no se deberán al carácter de la prosa en el que estén escritas, sino a lo que en ellas se dice. No obstante, estas diferencias de estilo literario no son menos marcadas que las que existen en las palabras que se emplean. Los ejemplos presentados provienen inten-

cionalmente de la literatura descriptiva o expositiva, pero también el estilo de un poeta puede consistir en lo que dice, como por ejemplo, si se centra más en lo frágil y trascendente o acude por el contrario a lo poderoso y duradero, si acentúa las cualidades sensibles o más bien las ideas abstractas, etc.

Mas la paradoja se cierne tras estas consideraciones. Si lo que se dice es a veces un aspecto o rasgo del estilo, y el estilo es una manera del decir lo que se dice, un lógico algo impertinente podría ponernos de relieve la indeseada conclusión de que lo que se dice es a veces un rasgo de una manera del decir lo que se dice, fórmula que posee todo ese ambivalente aroma de los truismos autocontradictorios.

El remedio propuesto puede parecer a primera vista más extraño si cabe. Lo que se dice, más que ser una manera de decir aquello que se dice, puede ser una manera de hablar sobre otras cosas diferentes y así, por ejemplo, escribir sobre las batallas en el renacimiento y escribir sobre arte renacentista no son tanto dos maneras distintas de escribir sobre guerras o sobre arte, cuanto diferentes formas de escribir sobre la época renacentista. Puede entenderse, por lo tanto, que el decir cosas diversas equivalga a que existen formas diferentes de tratar algo que es más amplio y que abarca y comprende esas cosas. Y así, y sin abandonar el principio según el cual el estilo refiere a las formas del enunciar o del decir, podremos entender, por ejemplo, que tanto el escribir sobre batallas, y no sobre arte, como el escribir prosa en latín, y no en sajón, son aspectos del estilo de una obra. Pero, si eso es así pareceríamos, entonces, estar abandonando la idea central de ese principio, a saber, la idea del contraste entre las maneras del enunciar y aquello que se enuncia, entre estilo y tema. Si tanto la envoltura como el contenido son estilo, ¿qué no lo será también?

Pero si nos fijamos de nuevo con algún detenimiento, podremos percibir que las diferencias de estilo que dependen de diferencias temáticas no surgen sólo del mero hecho de que no es lo mismo aquello que se dice. El estilo del historiador interesado en lo militar puede ser básicamente el mismo cuando escribe sobre dos periodos históricos distintos,

<sup>6</sup> La palabra «tema» (*Subject*; a veces en la traducción, por eufonía y entretenimiento —y no sólo por sus mismas variaciones de significado de las que habla Goodman a continuación—: contenido, materia, objeto. N. del T.) es algo ambigua y abarca tanto el asunto cuanto lo que se dice a propósito de él, y algunas reflexiones que siguen tienen que ver con la relación entre ambas cuestiones. Pero, a los efectos del presente capítulo las diferencias ente asunto (*topic*), tema (*subject*), objeto (*subject matter*), contenido (*content*), lo que se dice y lo que se nombra, describe, o representa, son menores que las que separan todos esos términos de otros rasgos que se discutirán más adelante.

aunque lo que diga respecto a ellos sea muy diferente (tan diferente, al menos, como distante estará lo que él y otro historiador, más centrado en lo artístico, escribirían sobre un determinado periodo). Por ello, es confudente y engañoso proponer que el estilo es una cuestión de contenidos. Más bien, por el contrario, sólo *algunos* de los rasgos de lo que se dice pueden entenderse como rasgos estilísticos, y sólo ciertas diferencias características de aquello que se dice pueden constituir diferencias de estilo.

Consiguientemente, y de la misma manera, sólo algunos de los rasgos de las palabras empleadas, y no otros, configurarán también las características de un estilo. Dos textos no presentan dos estilos diferentes sólo por el hecho de que utilicen palabras muy diferentes, sino que lo que hace que entendamos que son realmente distintos será la predominancia de determinado tipo de palabras, la estructura de las frases o el uso de la aliteración y el ritmo.

No tendríamos, pues, que habernos preocupado de la dificultad de diferenciar entre forma y contenido<sup>7</sup>, pues esa distinción, en la escasa medida en que pudiera estar clara, no coincide con la que demarca lo que es y lo que no es estilo, sino que más bien la atraviesa. La noción de estilo implica, pues, que hay ciertos rasgos característicos tanto en lo que se dice como en la manera como se dice, en el tema como en los términos, en el contenido como en la forma y, por ello, habremos que acudir a otro lugar para poder trazar la distinción que buscamos entre rasgos estilísticos y no estilísticos.

### 3. *Estilo y sentimiento*

¿Habremos marrado completamente, tal vez, en nuestro esfuerzo por captar la esencia del estilo? Algunos dicen que el estilo aparece allí donde los datos acaban y comienza el sentimiento, que el estilo es cuestión de los aspectos «afectivos

<sup>7</sup> Y eso no está mal, a la vista de lo que veremos más adelante en 7, 2.

y expresivos»<sup>8</sup> del arte, y no de sus rasgos lógicos, intelectuales o cognitivos, y que ni lo que se dice ni aquello que lo dice tienen que ver con la idea de estilo, excepto en la medida en que ambos participan de la emoción expresiva. Así, dos relatos sobre un paseo bajo la lluvia en los que se empleen palabras diferentes y se describan sucesos distintos podrían tener el mismo estilo, pero diferirían en él, por ejemplo, si uno de ellos es deprimente y el otro gozoso. Desde esos supuestos, el estilo depende de la expresión de tales sentimientos, o de otros de tonalidades mucho más sutiles.

Mas si se adopta esta propuesta como criterio para diferenciar entre rasgos estilísticos y rasgos no estilísticos, no tardarán en aparecer también claras limitaciones. Cualquiera posible distribución de características diversas en función de si son rasgos emotivos o rasgos cognitivos nos arrojará un saldo en el que algunas características estilísticas serán emotivas y habrá otras que no lo podrán ser. Una construcción textual ceñida u otra más fluida, la concisión o la verbosidad, o un vocabulario sencillo u otro barroco, pueden alternativamente suscitar nuestra admiración o antipatía, pero será difícil que las expresen y, con seguridad, cabe decir que no son en cualquiera de esos casos propiedades emocionales. Por ello, suele tenderse a substituir en este contexto el término «emoción» por el de «sentimiento» o «sentir», y se arguye que cada rasgo estilístico claramente no emotivo tiene su propio sentir. Las frases de periodos completos inducen un sentimiento diferente al de estilo cortado y, de la misma manera, podemos sentir la diferencia que existe entre los vocabularios latino y sajón. Y lo que es más, con frecuencia solemos percibir estas cualidades sensibles antes que las cualidades fácticas que las subyacen, al igual que a veces sentimos el dolor antes de percibir la herida. Y se arguye desde esa perspectiva que serían, precisamente, esas formas de sentimiento, y no los vehículos que las portan, las que se mostrarían como rasgos del estilo.

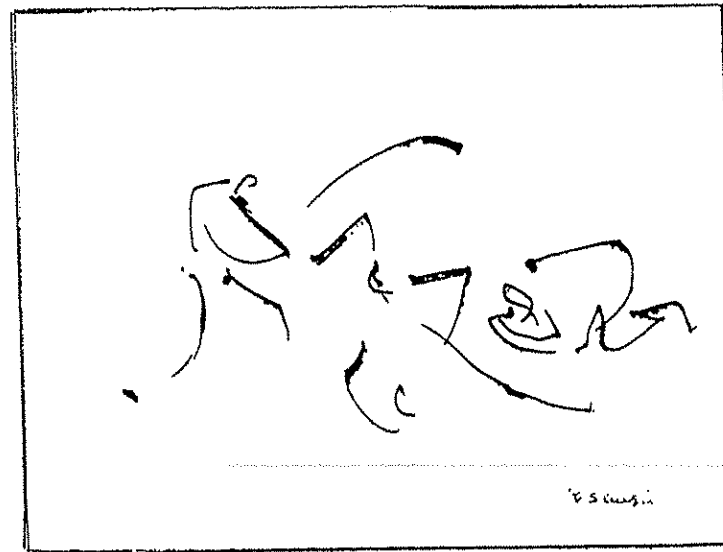
<sup>8</sup> Por ej., C. Bally; puede verse una presentación de sus ideas en Hough, *cit.*, especialmente, p. 23.

Desde tal posición, la tesis se atenúa casi hasta desvanecerse, pues sea cual sea el sentido en el que pueda decirse que las citadas características de un texto tienen su propio sentir, también cabría atribuir ese sentimiento a otras características diferentes del texto e, incluso, a toda palabra y a toda secuencia de palabras. Poco más quiere decir el hecho de que podamos sentir esas cualidades que el que las podemos percibir sin tener que descomponerlas en sus rasgos básicos, al igual que nos sucede cuando reconocemos un rostro. Y ello quizá sea aplicable a la mayoría de las propiedades, lo que hace que esta perspectiva teórica que acentúa el sentimiento como rasgo definitorio de la noción de estilo carezca de utilidad a la hora de definir esa noción. Hacer, así, que una teoría sea lo suficientemente amplia es dilatarla en demasía como para que resulte operativa.

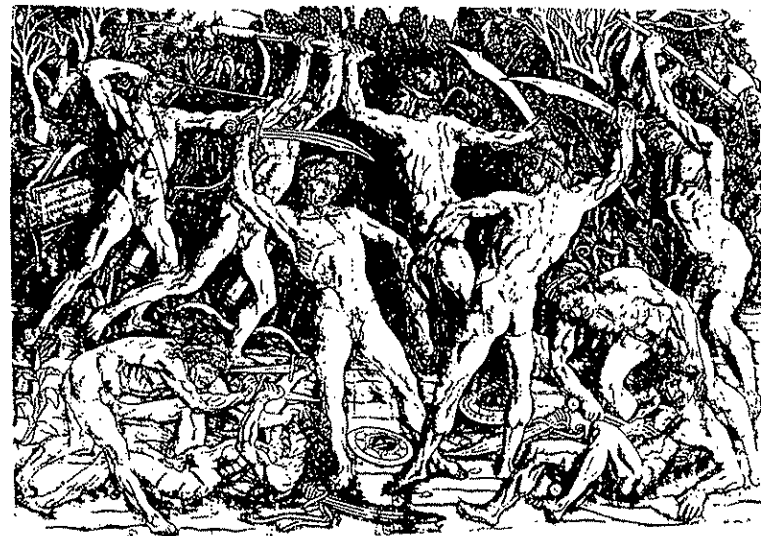
Y lo que es más, esa definición de la noción de estilo en función de los sentimientos expresados marra no sólo al pasar por alto aquellos rasgos estructurales que ni son sentimientos ni se expresan, sino también al desconsiderar otros rasgos que de hecho se expresan aunque no sean sentimientos. Aunque tanto el dibujo de Katherine Sturgis como el el grabado de Pollaiuolo que se reproducen aquí representan a unos hombres en un combate físico, el primero expresa la acción como en un destello, mientras que el segundo expresa la densidad de un poder equilibrado<sup>9</sup>. Una litografía de Daumier puede expresar peso, un fragmento de Vivaldi pudiera expresar los dibujos visuales o cinestéticos trazados por unos patinadores o el *Ulises* de Joyce puede expresar el infinito girar del tiempo.

Así, el estilo no puede reducirse ni a lo que se expresa ni a los sentimientos puestos en juego. Mas, sin embargo, la expresión es en muchas obras una función tan importante, al menos, como la enunciación y lo que una obra exprese con frecuencia es uno de los factores cruciales que constituyen su estilo. Las diferencias que existen entre un texto sardónico y otro sentimental, o entre un texto salvaje y otro sensual, son

<sup>9</sup> Obvio es decir que ambas obras expresan mucho más.



Katherine Sturgis. Dibujo de la serie sobre el hockey.  
Cortesía de la artista.



Antonio Pollaiuolo. *Batalla de hombres desnudos*. Grabado. Por cortesía del Museo de Arte de Cleveland. Adquirido por la J. H. Wade Fund.



no sólo argumentar

diferencias estilísticas. Las emociones, los sentimientos y esas otras propiedades que se expresan al decir algo son parte de la manera de ese decir: lo que se expresa es un aspecto de cómo se dice lo que se dice y, al igual que acontece en la música y en la pintura abstracta, puede ser un aspecto del estilo aún cuando nada se diga.

Todo esto pudiera estar bastante claro, pero también es claramente insuficiente, pues dado que la expresión es una función de la obra de arte, también habríamos de tener en cuenta las *formas* de la expresión, al igual que hacemos con las formas del decir. Y, dado que las diferencias en lo que se expresa pueden tomarse como diferencias estilísticas del decir, así también las diferencias en de lo que se enuncia pudieran entenderse como diferencias en el estilo de la expresión. La melancolía pudiera ser un rasgo típico de las descripciones de un escritor que relata una serie de actividades al aire libre, y tal vez lo más característico de su expresión melancólica sea su énfasis sobre los climas lluviosos. Así pues, tanto lo que se dice, el cómo se dice, como lo que se expresa y la manera de expresarlo están íntimamente relacionados e implicados en la configuración de un estilo.

#### 4. *Estilo y estructura*

Pero que deban tenerse en cuenta esas características de lo que se dice y de lo que se expresa no le quita en absoluto su importancia crucial a la estructura de las frases, a su esquema rítmico, al uso de la iteración y de la antítesis, etc. Pero tampoco pueden considerarse que todos aquellos rasgos estilísticos que no son propiedades de lo que se dice o de lo que se expresa son propiedades sólo «formales» o «estructurales» (excepto en un sentido excesivamente laxo), tal como atestiguan, por ejemplo, ciertas características del léxico en prosa (latino o sajón; culto o coloquial) o el mismo color en la pintura.

Podemos sentirnos tentados de clasificar todas esas propiedades como si fueran propiedades intrínsecas o internas dado que o bien pertenecen al texto o la imagen misma, o bien son poseídas por ellos, o bien, por último, les son inherentes. Parecen, así, ser propiedades intrínsecas a diferencia de lo que le acontece a aquellas otras propiedades de las cosas, ya sean temáticas o sentimientos, a las que se refieren un texto o una imagen por vía de denotación (descripción, representación, etc.) o por vía de expresión. Pero los filósofos se han topado con grandes dificultades a la hora de trazar una línea divisoria clara entre propiedades internas y propiedades externas, pues lo que un texto dice o expresa es en definitiva una propiedad del texto y no de otra cosa. Y, por otra parte, esas características textuales son diferentes del texto mismo y no se hallan dentro de él, sino que son las que lo relacionan con otros textos con los que comparte idénticas cualidades.

¿Se definirían, acaso, con más precisión esta clase de características, no sólo formales y no claramente intrínsecas, acudiendo a la diferencia entre lo que una obra *hace* y lo que una obra *es*? Decir que la tierra es redonda o expresar tristeza es hacer algo; estar pulcramente escrito o pintado con libertad es ser de una forma determinada. Pero me temo que esta distinción tampoco sirve de mucho para nuestros propósitos pues, en primer lugar, la tristeza que alumbra en un poema o en una imagen se me antoja poseída por ellos, aunque sea en forma más metafórica que literal; es decir, la tristeza alumbrada en ese poema o en esa imagen hace que éstas *sean* (metafóricamente) tristes<sup>10</sup>. Mas, en segundo lugar, las así llamadas cualidades estilísticas intrínsecas de una obra no son sólo poseídas por ella, sino que se encuentran entre

<sup>10</sup> Aunque un enunciado metafórico pudiera ser literalmente falso, la verdad metafórica difiere de la falsedad metafórica en igual medida en que la verdad literal difiere de la falsedad literal. Estas y otras cuestiones —que refieren a la metáfora, a la denotación, a la ejemplificación y a la expresión, así como a la simbolización y a la referencia en general— que son esenciales en este capítulo, donde sólo podrán aparecer de forma harto resumida, pueden encontrarse más desarrolladas en *LA*, cap. II.

Language of art

aquellas características poseídas que se manifiestan, que se muestran, que se *ejemplifican*, como le acontece al color, a la textura o al tacto de la muestra que puede emplear un sastre, pero no a su forma o su tamaño. Así, tanto el hecho de expresar como el de ejemplificar son un hacer y un ser, un poseer propiedades o características y un referirse a ellas. Esta idea nos da, sin duda, una clave para formular esa distinción que hemos estado persiguiendo: las características en cuestión, ya sean estructurales o no estructurales, son todas propiedades que se ejemplifican literalmente en una obra.

La ejemplificación es la menos destacada y comprendida de las funciones de una obra de arte, aunque sea de las más frecuentes e importantes. No sólo pueden achacarse algunas de las mencionadas dificultades acerca de la noción de estilo a nuestro olvido de un conjunto de lecciones de las más fácilmente aprendidas en los mil y un casos cotidianos en los que nos enfrentamos a la relación «ser-un-caso-de», sino que también pueden atribuirse a tal olvido otras muchas fútiles discusiones sobre el carácter simbólico del arte. Entre esas lecciones fácilmente aprendidas y olvidadas pueden contarse el que la mera posesión de una propiedad no implica directamente que tal característica se ejemplifique; que la ejemplificación implica la referencia de aquello que posee la propiedad a esa característica misma que se posee y que, por lo tanto, la ejemplificación, aunque sea obviamente diferente de la denotación (o de la descripción, o de la representación) no deja de ser, por ello, un tipo de referencia, y no lo es, en cualquier caso, en menor grado que aquella.

Cabe resumir lo dicho hasta ahora señalando que un rasgo de estilo puede ser un rasgo de lo que se dice, de lo que se ejemplifica o de lo que se expresa. Goya y El Greco difieren en esos tres tipos de cosas: en la temática, en el dibujo y en el sentir que transmiten. Algunos rasgos de alguna de estas tres clases pueden ser también formas de realizar una o más de una de las tres funciones señaladas. Así, por ejemplo, las formas que se ejemplifican en la imagen pictórica de un tejido pueden ser a la vez una forma de representar un

vestido y una manera de expresar volumen, movimiento o dignidad; así, la tela «puede rizarse, arremolinarse, ondularse, y amainarse como una ola; puede también resistir a la mirada con sus protuberancias y cavidades que serán tan duraderas como una roca moldeada por el mar», y esa tela puede así mismo convertirse «en el instrumento de una armónica certeza»<sup>11</sup>. Hay otros casos en los que diferentes maneras de representar un mismo tema conducen a diferencias en lo que se expresa, como sucede, por ejemplo, en el Cristo resucitado del grabado de Mantegna y el del óleo de Piero della Francesca. Así, de nuevo, una manera de decir o de expresar puede ser un rasgo de lo que se dice: la fijación de Walt Whitman en el detalle es tanto un aspecto de su maneja de describir a los seres humanos como una celebración de la vitalidad, y las diferentes temáticas escogidas por Vermeer, de Heem, van der Heyden o van Everdingen son, a la vez, distintas maneras de representar la vida holandesa del siglo diecisiete y de expresar su carácter doméstico. A veces algunas de las características de lo que se ejemplifica son maneras de ejemplificar otros rasgos, como pudiera suceder con algunas organizaciones cromáticas y algunos esquemas espaciales. Fijémonos en el ejemplo de las diferentes impresiones cromáticas de un dibujo sobre seda realizado por Albers, o más recientemente por Patrick Heron. También una misma estructura dada, como pudiera ser el caso del soneto, puede ejemplificarse en diversos poemas que poseerán, como es obvio, muy diferentes temáticas de tal manera que los rasgos de una de esas temáticas se nos pueden presentar como si fueran caminos para ejemplificar esa forma soneto.

Pero no necesitamos reiterar ahora otros casos posibles ni otros ejemplos ni tampoco discutir sobre ellos. Nuestro objetivo no era tanto imponer un complejo y rígido sistema de clasificación y forzarlo sobre los rasgos que constituyen un estilo cuanto liberar, más bien, a la teoría del estilo de aquellos constreñimientos con los que la deforman los dogmas

<sup>11</sup> Citas de Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, Segunda ed., Londres, 1969, p. 14.

aceptados, esas confundentes contraposiciones entre estilo y temática, entre forma y contenido, entre el qué y el cómo, entre lo intrínseco y lo extrínseco. No pretendo que la taxonomía tripartita que he esbozado tenga un estatuto absoluto ni definitivo, ni que sea la mejor posible, o ni siquiera que sea la más adecuada. Lo único que quisiera urgir es el reconocimiento explícito de determinados aspectos relativos al estilo cuyo tratamiento abrevia la teoría tradicional, aunque los críticos mismos suelen tenerlos en cuenta. Es obvio que la perspectiva aquí esbozada no nos contesta tanto a la pregunta de qué distingue los rasgos estilísticos de otros rasgos, sino que sólo subraya esa pregunta. Es más importante identificar las características de un estilo literario, pictórico o musical que seguirlas clasificando luego según las formas del decir, del ejemplificar y del expresar.

##### 5. *El estilo y la firma*

Aunque sea verdad que la noción de estilo abarca características diferentes, como las de los tipos descritos, esos rasgos no son siempre rasgos estilísticos. Si una obra pertenece a un estilo determinado, sólo serán elementos de ese estilo algunos aspectos de la temática, de la forma o de los sentimientos que se ponen en marcha en esa obra.

Puede decirse, en primer lugar, que es estilística una característica de un enunciado que se dice, de una estructura que se despliega o de un sentimiento que se transmite si esa característica asocia esa obra con un artista, un periodo, una región, una escuela, etc., y no con otros. Un estilo es una característica compleja que sirve de alguna forma como la firma de un individuo o de un grupo, que señala e indica a Resnais, a Whistler o a Borodin, que distingue al primer Corot del último, al Barroco del Rococó, a Baoulé de Pahouin. Y, por extensión, podremos decir también que la obra de un autor está realizada según el estilo de otro, o que un texto es del estilo de otros textos en la misma obra o en otra diferente, o que tal no es el caso. Cabe decir, por lo

Cóncapues

tradicional

solo el estilo

tanto, y en general, que las propiedades estilísticas nos ayudan a contestar las preguntas ¿quién? ¿cuándo? y ¿dónde? Un rasgo que por sí solo pudiera no indicar nada puede combinarse con otros rasgos y ubicar así una obra, al igual que una característica común de muchas obras puede ser un rasgo estilístico de algunas de ellas, pero ser irrelevante desde el punto de vista del estilo en otras. También es posible que alguna característica sea sólo un rasgo que se repite con frecuencia en un estilo dado, pero que no sea una constante de ese estilo, y cabe que alguna otra sea estilísticamente significativa no tanto porque aparezca siempre o sólo con frecuencia en las obras de determinado autor o de determinado periodo, sino, por el contrario, porque nunca o casi nunca esté presente en ellas. No podemos compilar, por lo tanto, un catálogo fijo de las propiedades elementales de un estilo, y normalmente acabamos por ser capaces de captar qué es un estilo sin ser capaces de descomponerlo en sus características elementales. Se comprobará si hemos captado adecuadamente un estilo por la seguridad y la sensibilidad que despleguemos a la hora de clasificar diversas obras según ese estilo.

Puede también decirse, en segundo lugar, que tampoco puede considerarse como rasgo estilístico toda propiedad que nos ayude a determinar quién es el autor de una obra o nos aclare a qué periodo histórico pertenece. Tanto el letrero ubicado al pie de un cuadro, el listado de un catálogo, la carta de un compositor como el informe de una excavación nos pueden ayudar a ubicar una obra, pero no parece que sea una cuestión que competa al estilo el que una obra esté así titulada o documentada o el que haya sido excavada de esa manera, como tampoco referirían al estilo las propiedades químicas de los pigmentos y de las cuales podemos ayudarnos para identificar una pintura. Incluso las firmas de Thomas Eakins o de Benjamin Franklin son rasgos identificadores que no cabe denominar estilísticos, pues aunque el estilo sea metafóricamente una firma, una firma en sentido literal no es un rasgo de estilo.

¿A qué se debe que esas características, que son obviamente pertinentes para hablar de un quién, un cuándo y un dónde,

no alcancen a ser definidas como rasgos estilísticos? Puede responderse, en breve, que no son propiedades del funcionamiento de la obra en tanto símbolo. Y, por el contrario, otros rasgos estilísticos, tan típicos como pudieran serlo la primacía de un encuadre, una particular elaboración de las formas curvas, o la sutil cualidad de unos sentimientos agrídulces, son aspectos de aquello que el poema dice, que el cuadro ejemplifica, o que la sonata de piano expresa. El estilo tiene que ver exclusivamente con el funcionamiento simbólico de una obra en tanto tal<sup>12</sup>. Antes dijimos que pueden entrar a formar parte del estilo cualquiera de los aspectos de ese funcionamiento simbólico y, ahora, podemos decir que sólo son esos aspectos los que constituyen un estilo.

Tenemos, pues, ante nosotros todos los rasgos necesarios para proceder a formular una definición de la noción de estilo. El estilo consiste, básicamente, en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un periodo, un lugar o una escuela. Y si es cierto que esta definición no parece excesivamente novedosa, no deben pasarse por alto sus divergencias con algunas de las opiniones más extendidas. Según nuestra definición, el estilo no es exclusivamente una cuestión del cómo, en tanto distinto del qué, ni depende de posibles alternativas que sean sinónimas, ni de la elección consciente entre varias posibilidades, sino que sólo comprende aspectos relativos al cómo y al qué simboliza una obra, aunque no los comprenda todos.

A lo largo de este análisis hemos estado hablando del estilo de las obras de arte. Mas cabe preguntarse si la noción de estilo, tal como ha sido concebida aquí, ha de verse confinada a las obras, o si el término «obra» pudiera ser reemplazado en nuestra definición por «objeto» o por «cualquier cosa». A diferencia de lo que acontece con otras definiciones, la nuestra no descansa sobre las intenciones del artista, y lo que se ha tornado importante aquí son las

<sup>12</sup> Y sólo en tanto tal y no, por ejemplo, con el funcionamiento simbólico de un poema en el que está codificado un secreto mensaje militar.

propiedades simbolizadas, tanto si fueron elegidas por el artista que es consciente de ellas, como si tal no es el caso. Y hay otras muchas cosas, además de las obras de arte, que tienen esa capacidad simbolizadora. En la medida en que las propiedades en cuestión son características de un autor o un hacedor, la idea de estilo se aplicaría sólo a artefactos, a no ser que la idea de «hacedor» se aplique también a la persona que presenta como obra de arte un *objet trouvé*. Mas tanto los objetos naturales como los acontecimientos pueden también funcionar como símbolos y las propiedades que simbolizan pudieran ser características de un tiempo, de un lugar de origen o de un suceso. Un amanecer Mandalay puede no ser sólo un amanecer en Mandalay sino una aurora que tiene lugar tan súbitamente como un trueno: un amanecer en el estilo Mandalay. A pesar de ello, y en el presente contexto, restringiremos el uso del término «estilo» a aquellas obras, objetos o actuaciones que cabe denominar artísticos<sup>13</sup>.

Algunos rasgos estilísticos son más relevantes y significativos que otros, pero rara vez ha podido trazarse con nitidez la línea divisoria entre rasgos estilísticos y aquellos otros que antes citamos y que no son en absoluto pertinentes para la definición de estilo. Imaginemos alguna remilgada característica estadística de las novelas de cierto escritor, como por ejemplo que la proporción de aquellas palabras que ocupan los segundos lugares en las frases de esas novelas y que además comienzan por consonante, es superior a lo que sería normal. ¿Sería categórica o sólo relativa la diferencia entre esta característica y otro rasgo estilístico importante y original? Esa característica tiene un sentido estadístico, pero también tienen igual sentido otros rasgos estilísticos, como la frecuencia de una rima o de una aliteración. También es cierto que esa característica sólo puede determinarse tras un arduo trabajo,

<sup>13</sup> Aunque los ejemplos presentados aquí son de obras de arte, lo que se señala del estilo puede también adecuarse a actuaciones o ejecuciones. La tan manida pregunta «¿qué es arte?», es decir, cómo, o mejor, cuándo, algo se toma como obra de arte, buena o mala, y cuestiones similares que se refieren al *objet trouvé* y al arte conceptual se volverán a examinar más adelante en el cap. 4.

pero, igualmente, algunos de los rasgos estilísticos de mayor significación son tan sutiles que sólo se descubren tras penosos esfuerzos. Por último, el posible argumento de que esta propiedad es demasiado *ad hoc* como para ser interesante sería también una cuestión de grados, pues, al igual que sucede con las generalizaciones en el ámbito científico, que son tanto más *ad hoc* cuanto más débiles son sus conexiones con el marco teórico, así también las características de un estilo son tanto más *ad hoc* cuanto menores y más débiles son sus nexos con el tejido de otros conceptos estilísticos.

Así pues, y hasta aquí, nada distingue aquel extravagante rasgo estadístico que hemos imaginado de otras características que pertenecerían indiscutiblemente a la noción de estilo. Pero, no obstante, nuestra definición de estilo puede hacer surgir aquí una distinción que sería absoluta. Aunque aquel rasgo pertenece realmente a las novelas en cuestión, e incluso alcanza a identificarlas como pertenecientes a un autor determinado, es difícil concebir manera alguna en la que esos textos lleguen a ejemplificar o a simbolizar el rasgo mencionado. Así, aquella frecuencia estadística sería más bien sólo como la muestra de tela del sastre, cuyo tamaño y cuya forma ejemplifican el color y la textura del tejido a emplear, mas no las características propias de la misma muestra. Y dado que el rasgo de nuestro ejemplo no queda simbolizado en las novelas en cuestión, no puede satisfacer nuestra definición de estilo y no sería, consiguientemente, un rasgo estilístico, a diferencia de lo que ocurriría con otras características pertenecientes al estilo, por muy raras o por muy carentes de importancia que pudieran parecernos.

Pero también está claro, por su parte, que aunque nos resulte fácil y evidente concebir qué aspectos ejemplifica la muestra del sastre y cuáles no, suele sernos más difícil determinar exactamente qué características se ejemplifican en una obra o en una actuación. Así, aquella distinción que trazaba nuestra definición puede ser difícil de aplicar, y, de igual forma, no nos suele resultar fácil tampoco la determinación de qué es lo que una obra dice o qué es lo que una obra expresa. El que nos sea difícil llegar a determinar, así, aquello

que dice o expresa una obra quiere decir que aún hay algo que está pendiente de ser determinado, a saber, si de hecho la obra nos dice tal o cual cosa, o si de hecho nos lo silencia, si la obra ejemplifica (o expresa) una propiedad dada, o si tal no es el caso. El hecho de que una característica de una obra sea un rasgo estilístico depende, en no mayor medida de lo que esa obra nos dice, de si es un rasgo difícil de determinar o de si es importante aquello que se nos ejemplifica o que nos dice.

## 6. El significado del estilo

Es cosa clara que la estilística es una parcela menor entre los trabajos de la crítica. Esta puede incorporar tratamientos no sólo de factores históricos, biográficos, psicológicos y sociológicos, sino de cualesquiera otras propiedades de las obras estudiadas. La estilística, por el contrario, se reduce al análisis de los rasgos que la obra simboliza y a cómo los simboliza, y se centra, en concreto, sobre las características que le son propias a un autor, a un periodo, a una región, a una escuela, etc.

¿Quiere esto decir que el concepto de estilo es sólo un mero instrumento para el historiador del arte o de la literatura, un mero mecanismo museístico para clasificar palabras según su origen? ¿Son, acaso, los estilos simples ayudas para los archivos, como pudieran serlo las listas de los catálogos y los informes de una excavación, o poseen tal vez significado estético? ¿Es la estilística sólo una parte de los mecanismos de la investigación erudita o le concierne también a las obras de arte?

La pregunta así formulada tiende a inducirnos a error, pues da por supuesto que la atribución de algo a un lugar o a una época le es ajena a la estética, y que la «mera» identificación de artista, periodo, lugar, o escuela es estéticamente irrelevante, todo ello como si la historia y a crítica fueran tareas completamente independientes. Tal concepción es un error, pues como he argüido en otra parte (*LA*, cap.

estilística/crítica

III, 1 y 2) el conocimiento del origen de una obra, aunque se haya obtenido por análisis químicos o por otros medios puramente científicos, conforma también nuestra manera de mirar, de escuchar o de leer esa obra y nos suministra la posibilidad de descubrir las formas no obvias en las que esa obra se parece o se diferencia de otras obras. De hecho, normalmente, el descubrimiento perceptivo de un estilo ha de comenzar a partir de una previa identificación de las obras que representan a un artista o a una escuela. De esta manera, las mencionadas atribuciones, hayan sido hechas por el procedimiento que sea, contribuyen a la comprensión de las obras de arte.

La cuestión realmente problemática aquí es, pues, otra: si las características estilísticas tienen un significado estético más directo que las propiedades no estilísticas que nos facilitan la mencionada atribución e identificación. La respuesta está ya implícitamente presentada en lo que hemos dicho: será estéticamente significativa la ubicación de una obra en la medida en que se favorece así el descubrimiento de determinadas cualidades, como el de aquellas que forman el estilo. El que el estilo sea, por definición, característico de un autor, de un periodo, de una región o de una escuela, no lo reduce a un mero mecanismo de atribución, sino que, por el contrario, y por lo que a la estética se refiere, esa identificación es un paso preliminar o un auxilio para la percepción del estilo, o es también uno de sus resultados derivados. La historia y la crítica no se diferencian entre sí por poseer objetos de estudio diferentes ni por tener tareas no relacionadas entre sí, sino porque las relaciones que ambas establecen entre fines y medios están en relación inversa. Mientras el historiador emplea su conocimiento de un estilo para atribuirles un cuadro a Rembrandt o un poema a Hopkins y alcanzar a identificar esas obras como de esos autores, el crítico empleará esas atribuciones como un instrumentos para diferenciar qué características de Rembrandt o de Hopkins tienen esas obras.

Más ¿por qué debiera preocuparnos más el estilo que cualquier otra cualidad que pudiéramos identificar, tras un

estudio suficiente, como característica de obras seleccionadas al azar? En primer lugar, en parte por las mismas razones por las cuales son poco importantes las propiedades estilísticas *ad hoc*: por la ausencia de interrelaciones interesantes de esas otras cualidades con ese tejido, siempre en desarrollo, que forman los otros rasgos implicados en la organización de nuestra experiencia estética; y el estilo debe preocuparnos más, en segundo lugar, en parte también porque si nuestra primera percepción tentativa no tiene ninguna correlación probable con algunos datos proyectables, como los de autoría o escuela, no podrá reforzarse, depurarse o extenderse comprobándose ulteriormente en otros casos<sup>14</sup>. No hay nada aquí que sea incompatible con el hecho familiar de que algunas veces las cualidades más interesantes de una obra se nos revelan por medio de la yuxtaposición de obras en una antología heterogénea, en una exposición, colección o concierto, o incluso, en el desorden de un almacén.

El estilo de Haydn, el de Hardy o el de Holbein no se le manifiestan a un esporádico oyente, lector o visitante de museos, y rara vez pueden captarse siguiendo un recetario de instrucciones explícitas. Un estilo sólo le es accesible normalmente al ojo y al oído educados, a la sensibilidad que sintoniza, al espíritu informado e inquisitivo. Ello no debiera sorprendernos, y ni siquiera es algo particularmente característico de la noción de estilo. No hay ningún rasgo de nada, por muy central o por muy destacado potencialmente que sea, que no pueda pasarse por alto, incluso en una indagación detallada y repetida. Aquello que nos encontramos o aquello que alcanzamos a hacer depende en gran medida de lo que buscamos y de cómo lo hacemos. Tal como anteriormente apuntábamos, podemos no ver un rostro en un cuadro que es un rompecabezas, y no es imposible que olvidemos la forma y el sentimiento al centrarnos en lo que se dice, o que no nos fijemos en esto último si prestamos atención a la rima y al ritmo. Si nos encontramos igualmente cómodos en dos idiomas distintos será fácil que no nos demos cuenta que

<sup>14</sup> Véase más adelante, cap. 7, epígrafes 6 y 7.

palabras de las que oímos o leemos están en qué idioma, y que olvidemos fácilmente cuáles han sido expresadas en uno de ellos. Podemos acabar ignorando el diseño global de algo si nos fijamos en los pequeños detalles, o esa misma imagen puede distraer nuestra atención de los mencionados pormenores. Y, con frecuencia, nos cuesta gran esfuerzo la percepción de algo cuyo modelo no se ajusta con otro de aquello que estamos buscando.

Mas, no obstante, cuanto más complicado y evasivo sea un estilo más nos estimulará a la exploración y en mayor medida nos recompensará con el éxito de alguna iluminación. Un estilo obvio, fácilmente identificable por algún subterfugio superficial, puede con justicia despreciarse como un mero manierismo, mientras que, por el contrario, un estilo complejo y lleno de sutilezas se resiste a ser reducido a una fórmula literal, al igual que le acontece también a una metáfora incisiva. Normalmente percibimos el estilo o la tristeza de un cuadro o de un poema sin ser capaces ni de analizar los componentes básicos de sus características ni de especificar sus condiciones necesarias y suficientes. Y, por esta razón, cuando se alcanza a percibir un estilo, parece como si se expandiese nuestra comprensión de la obra. Cuanto menos accesible le sea el estilo a nuestra perspectiva y cuantos más ajustes nos veamos forzados a realizar, más se incrementará nuestra intuición y más se desarrollarán nuestros poderes de descubrimiento. El discernimiento del estilo es un aspecto integral de la comprensión de las obras de arte y de los mundos que ellas nos presentan.

## Sobre la cita

### 1. *La cita verbal*

En estos últimos años la filosofía del lenguaje ha prestado alguna atención a la naturaleza de la cita directa<sup>1</sup>, especialmente en aquellos debates que advertían del peligro de confundir las nociones de uso y de mención, y ha prestado una atención quizá aún mayor a las posibles interpretaciones de la cita indirecta. Casi todos esos debates se han confinado exclusivamente a las citas lingüísticas o verbales. ¿Pero qué ha sucedido con las otras formas de citación? Si es posible

<sup>1</sup> Traducimos «direct/indirect quotation» por «cita directa/indirecta». Existen otras formas tal vez más ajustadas y menos confundentes, como por ejemplo, «citación en estilo directo/indirecto», mas tales maneras nos alejarían excesivamente del mundo conceptual con el que aquí opera N. Goodman (N. del T.)

que una secuencia de palabras cite otra secuencia de palabras, ¿puede una imagen citar otra imagen, o puede una sinfonía citar otra sinfonía? Si es posible que alguien cite las palabras de otro, ¿puede también citar sus gestos, o sólo los imitará o describirá?

Antes de examinar con mayor atención lo que concierne a la cita no verbal podemos detenernos brevemente a revisar nuestros conocimientos sobre la cita verbal, y para ello podemos comenzar con el siguiente enunciado:

A1. los triángulos tienen tres lados.

No nos importa ahora la verdad de ese enunciado. No obstante, he escogido un enunciado no temporal —un enunciado tal que todas sus réplicas tengan el mismo valor de verdad— para que no tengamos que distinguir entre sus posibles réplicas.

Si entrecorramos el enunciado A1, podemos darle un nombre que también lo cite directamente:

A2. «los triángulos tienen tres lados».

Nótese que a diferencia de A1, A2 no es una frase, sino un nombre. Es evidente que podríamos nombrar o describir A1 sin citarlo, como por ejemplo, en

A3. entidad A1.

O podríamos también citarlo indirectamente si antepone-mos a A1 una conjunción «que»:

A4. que los triángulos tienen tres lados.

Ahora bien, A2 a la vez nombra y contiene a A1, mientras que A3 nombra, pero no contiene dentro de sí a A1. Este último enunciado puede ser citado indirectamente por medio de una expresión que no lo incluya, como por ejemplo:

A5. que los polígonos de tres ángulos están delimitados por tres rectas,

o también de esta otra manera:

A5'. que les triangles ont trois bords.

¿Pero acaso nombran A4 o A5 a A1? No, en absoluto, sino que por el contrario, A4 y A5 son *predicados* que se aplican a A1 y a todas sus paráfrasis<sup>2</sup>. Así, por ejemplo, A4 es una formulación elíptica de «expresión para señalar que los triángulos tienen tres lados».

En conclusión:

A2 nombra y contiene a A1.

A3 nombra pero no contiene a A1.

A4 contiene pero no nombra a A1.

A5 ni contiene ni nombra a A1.

Es decir, una cita directa de una frase o de un enunciado lo nombra y lo contiene, mientras que una cita indirecta ni lo nombra ni necesita incluirlo. Obviamente hemos de notar también por simetría que una expresión puede incluir a A1 sin citarla ni de manera directa ni de manera indirecta, como por ejemplo en:

A6. Ningún triángulo posee tres lados tales que dos de ellos sean paralelos.

Si repasamos este resumen podremos preguntarnos por qué se les considera a A2 y a A5 como una forma de cita, mientras que no es ese el caso con A3 y A6. Tanto el nombrar y el incluir son condiciones necesarias en las citas

<sup>2</sup> Empleo la terminología y el análisis de Israel Scheffler al tratar de la cita indirecta. Cfr. su «An Inscriptational Approach to Indirect Quotation», *Analysis*, vol. 14 (1954), pp. 83-90, e «Inscriptationalism and Indirect Quotation», *Analysis*, vol. 19 (1958) pp. 12-18.



directas<sup>3</sup>. Al menos uno de estas condiciones se satisface en *A3* y en *A6*, mientras que *A5* no satisface ninguna de las dos. Y, no obstante, seguimos asociando entre sí a *A5* y a *A2* al llamarlas citas a ambas. ¿Tenemos, acaso, alguna buena razón para que ello sea así?

Quizá la explicación esté en que tanto *A2* como *A5* se refieren, y en concreto denotan, a *A1* y en que ambos enunciados contienen alguna paráfrasis de ese *A1*, dado que, como es evidente, toda expresión es una paráfrasis de sí misma. Parece, pues, que dos condiciones necesarias para la cita, directa o indirecta, serían a) que la cita *incluya* alguna paráfrasis de aquello que se cita, y b) que haya alguna *referencia* a lo que se cita, bien sea nombrándolo bien sea expresando una predicación sobre ello. Desde esta perspectiva, en vez de concebir la cita indirecta como una extensión del proceso de «citación» más allá de los límites de la cita directa, y que sería entonces la cita propiamente dicha, podemos concebir, por el contrario, que esa cita directa se convierte en un caso especial de la cita indirecta. Pero no debe ocultársenos tras esta última fórmula unificadora una diferencia importante: la relación que la cita directa establece entre aquello que es citado y aquello que la cita contiene es una relación de identidad sintáctica y si tomamos lo que se cita no como un tipo universal, sino como una expresión o una inscripción, aquella relación será la de una réplica sintáctica, es decir, la de algo que se deletrea de manera idéntica<sup>4</sup>. La relación que se establece en la cita indirecta será, por otra parte, la de una paráfrasis semántica, es decir, una especie de equivalencia en el significado o en la referencia.

Permítaseme incidentalmente señalar que si hay nombres que pueden ser ficticios, es decir que pueden no nombrar

<sup>3</sup> No quiero decir que éstas sean condiciones *suficientes*, y, como más tarde veremos, no lo son tal como aquí han aparecido.

<sup>4</sup> Sobre expresiones, inscripciones y réplicas, puede verse *SA*, XI, 1 y 2. Sobre la noción general un deletreo idéntico, véase *LA*, cap. 4.2. (La característica técnica de la noción goodmaniana de *replica* nos ha llevado a mantener el mismo término castellano. N. del T.)

nada, como sucede por ejemplo con «Pegaso», y si también puede haber predicados vacíos que no se apliquen a nada, por el contrario aquellos nombres y predicados que sean citas no podrán ser ni ficticios ni vacíos. Un nombre que sea una cita directa no puede ser ficticio, en primer lugar, pues contiene aquello que nombra; y un predicado que posea también la condición de ser una tal cita directa no podrá tampoco ser vacío pues incluirá una de las paráfrasis a las que se aplica.

No es necesario que aquello que se cite sea una frase, pues pueden citarse palabras, sílabas, letras e incluso signos de puntuación. Así, cabe aducir los siguientes ejemplos, paralelos a los enunciados *A1-A3*:

- B1.* árbol.
- B2.* «árbol».
- B3.* entidad *B1*.

¿Mas cuál sería una formulación paralela de *A4*? Dado que el enunciado *A4* es un predicado que se aplica a todas las paráfrasis posibles de *A1*, en este nuevo caso necesitaríamos un predicado que se aplicara a todas las paráfrasis de «(es un) árbol». Así cabe presentar los siguientes enunciados, paralelos a *A4-A6*:

- B4.* término para un árbol.
- B5.* término de grandes plantas leñosas.
- B5'.* mot pour les arbres.
- B6.* un árbol no es un poema.

Si aquello que se cita es una letra o una sílaba que carezca de sentido aislada, los paralelismos con *A1-A3* serán obviamente:

- C1.* t.
- C2.* «t».
- C3.* entidad *C1*.

Mas no sabríamos como construir un enunciado paralelo a *A4*. A veces se sugieren predicados como, por ejemplo, «(es una) te» o «la letra vigésima tercera del alfabeto castellano», que se aplicarían en todos los casos a la letra «t». Pero los casos, ejemplos o réplicas de una letra no son sus paráfrasis, pues la relación parafrástica, como hemos visto, es una relación semántica que depende de la referencia y del significado. La paráfrasis de un término se aplica también a aquello a lo que el término mismo puede aplicarse, y de manera similar, la paráfrasis de una frase enuncia de nuevo lo que esa frase dice. Pero una letra, que no es ni una palabra ni una frase, carece de referencia o de significado y no puede ser parafraseada. Así pues, *no* cabe presentar enunciado paralelo alguno para *A4-A5'*. Por lo que a una formulación paralela de *A6* refiere, podría valer cualquier palabra que contenga o incluya la letra en cuestión, como por ejemplo:

C6. tata.

En el caso de la palabra «Pegaso» la situación tiene alguna variación interesante, aun cuando esa palabra no denote nada, al igual que sucede en el caso de la letra «t». Así, los enunciados paralelos a *A1-A3* serían:

- D1. Pegaso.
- D2. «Pegaso».
- D3. entidad *D1*.

Pero, ¿habría alguna formulación paralela de *A4*, como sucede con «árbol», o no habría ninguna, como sucede con «t»? Si «término para árbol» sólo significa «expresión que tiene la misma extensión que árbol», la idea de una paráfrasis de «Pegaso» estaría tan inmotivada como la de una paráfrasis de «t». Pero a diferencia de «t», «Pegaso» es una palabra que pertenece a la categoría de los nombres, y el resultado que se obtiene si conjuntamos ese nombre con otras palabras tales como «imagen» o «descripción», y creamos un nombre compuesto, el resultado es el de dos términos que tienen

extensiones no nulas. Esas extensiones de los mencionados nombres compuestos son extensiones secundarias<sup>5</sup> de «Pegaso».

Así pues, tenemos otra formulación paralela de *A4* y *B4*:

D4. término-Pegaso.

Que se aplicaría a todas las paráfrasis de «Pegaso». Nótese que la paráfrasis de un término no sólo mantiene las extensiones primarias de ese término, sino también las extensiones secundarias que se requieren<sup>6</sup>. En resumen, podemos parafrasear «Pegaso», pues no carece de extensiones secundarias, aunque carezca de extensiones primarias o, por decirlo en términos más sencillos, podemos parafrasearlo porque no carece de sentido. Así, y de manera similar, cabe plantear los siguientes paralelismos con *A5-A6*:

- D5. término para caballo-alado-de-Belerofonte.
- D5'. mot pour le cheval ailé de Bellerophon.
- D6. ala de Pegaso.

Hemos estado analizando, hasta aquí, sólo la cita verbal o lingüística, y hemos descubierto que se requieren dos condiciones necesarias para que se dé tal forma de cita, ya sea directa o indirecta, a saber:

- a) Que lo que se cita, o alguna de sus paráfrasis o una réplica suya, se contenga o incluya en esa cita; y
- b) Que exista una referencia a lo que se cita, bien nombrándolo o bien predicándolo.

Notemos que estas condiciones no son condiciones suficientes. El término

<sup>5</sup> Véanse mis trabajos «On Likeness of Meaning» (1949) y «On Some Differences about Meaning» (1953), en *PP*, V, 2 y 3, sobre esta noción de extensión secundaria.

<sup>6</sup> Pedir que se mantuvieran *todas* las extensiones secundarias sería, tal vez, exigir demasiado. Véase los trabajos citados en la nota anterior.

E. la letra vigésimatercera del alfabeto castellano

cumple las dos condiciones de denotación y de inclusión, pero ciertamente no cita la letra que describe. Deberíamos, pues, añadir alguna cláusula por la que se requiriera la cita directa, tal como:

c) La sustitución de la expresión denotada e incluida en la cita por cualquier otra expresión de la lengua da como resultado otra que denota la expresión sustituta.

Este requisito quedará, obviamente, satisfecho en aquellas sustituciones que realicemos de aquello que se encuentre dentro de un par de comillas. Pero ese no es el caso si queremos sustituir la letra antes descrita por otra letra (palabra, etc.) cualquiera. El resultado carecería de sentido, como en el caso

F. la letra vigésimafercera del alfabeto castellano.

## 2. La cita pictórica

¿En qué casos se produce la cita en los sistemas no verbales? Comencemos por la pintura y con la cita directa y analicemos los casos en los que una imagen cita a otra.

Está claro que no tendremos una cita por el mero hecho de que una imagen esté incluida en otra, al igual que tampoco la tenemos sólo porque una expresión esté incluida dentro de otra, tal como sucedía en los casos de *A6*, *B6*, etc. Un doble retrato no cita los dos retratos que incluye, ni un paisaje marino cita la imagen del barco que contiene.

Ni tampoco son un cita las referencias que una imagen hace a otra. Imaginemos que en un cuadro que represente una sala de un museo sólo se ve un borde de *La Ronda Nocturna* de Rembrandt, o que tal cuadro aparece tras una serie de cabezas de visitantes que nos impiden verlo en su totalidad. Ese cuadro tendrá una imagen de *La Ronda*

*Nocturna*, se referirá a ella, pero no la citará porque no la contiene. Una imagen cita directamente a otra sólo si se refiere a ella y si también la contiene o incluye. Pero ¿a qué medios ha de acudir una imagen para referirse a esa otra imagen que también incluye? En otras palabras, ¿cuál sería el análogo pictórico de las comillas?

Hay mecanismos obvios por medio de los cuales una imagen puede citar a otra, pues de la misma manera que se ponen comillas al principio y al final de una expresión para citarla directamente, podemos pintar un marco alrededor de la imagen de un cuadro para que aparezca como una cita directa. Existen también otros recursos que producen idénticos resultados, como, por ejemplo, pintar ese cuadro sobre un caballete, o representarlo como si estuviese colgado de una pared. Pero, hemos de enfrentarnos, entonces, a una nueva dificultad, pues si queremos pintar un cuadro que cite directamente *La Ronda Nocturna* no podremos poner la misma obra de Rembrandt en nuestra pintura y dibujar en torno a ella un marco. ¿Implica el criterio de inclusión que un cuadro sólo puede citar a aquello que está de hecho incluido dentro de él? Tal pretensión sería un requisito excesivamente exigente.

Fijemos de nuevo nuestra atención sobre *A1* y *A2*, y notemos que *A2* contiene a *A1* si los concebimos como universales o los adoptamos como tipos, pero advertamos que si interpretamos esos enunciados como si fueran las inscripciones concretas en los que esos enunciados aparecen, deberíamos decir mejor que *A2* (o cualquiera de sus réplicas) contiene una réplica de *A1*. La *inscripción A2* arriba recogida no contiene a la *inscripción A1*, sino sólo a una de sus réplicas.

No obstante, el problema que nos surgía con los cuadros es que pertenecen, al contrario de lo que sucede con las expresiones, a lo que he denominado en otro lugar sistemas simbólicos *singulares*<sup>7</sup>. Cada pintura es única y los cuadros

<sup>7</sup> Respecto a los sistemas simbólicos *singulares*, *múltiples*, *autográficos* y *alográficos*, véase *LA*, III, 3 y 4.

no pueden tener réplicas (en el sentido técnico de la palabra réplica) de la misma manera en que las palabras las tienen. Hemos de recordar que una réplica y una copia son cosas muy diferentes, pues no importa que las primeras difieran totalmente siempre y cuando se deletreen de la misma manera. Dado que las representaciones pictóricas carecen de alfabeto o de un criterio de notación que pueda emplearse para determinar una identidad de índole ortográfica, hemos de concluir que no puede darse en ellas nada estrictamente análogo a la cita verbal.

Pero, por otra parte, una fotografía no es una pieza única, y por ello, la representación fotográfica constituye un sistema simbólico múltiple. La relación que existe entre las diversas copias de un mismo negativo es hasta cierto punto comparable a la relación que existe entre diversas réplicas de una misma palabra, pero esas dos relaciones no son idénticas. En el caso de la fotografía el sistema simbólico es autográfico —aquel en el cual la relación entre las diversas copias nace de que han sido tomadas de un mismo negativo— mientras que, por el contrario, en el caso de las réplicas verbales tendríamos un sistema simbólico alográfico y según el cual la relación entre las diversas inscripciones viene dada porque están escritas con las mismas letras. A pesar de esas diferencias, y dado que ambos sistemas son de carácter múltiple, pues sus símbolos se ejemplifican de forma plural, se podría aceptar tolerablemente, aunque no olvidemos que inexactamente, que la «duplicación» de las copias fotográficas se tomase como una relación análoga a la existente entre las diversas réplicas o copias de una inscripción. En ese caso, una fotografía podría incluir de hecho el duplicado de una segunda fotografía y podría decirse de aquella primera que cita a la segunda directamente si también se refiere a ella mostrándola como si estuviese en un marco, etc.

Fijándonos de nuevo en la pintura y en el dibujo, podemos preguntarnos si estaría justificado estirar aún más esa analogía hasta casi romperla empleando, para ello, alguna noción común de «copia» en lugar de la de «duplicado» o «réplica». Con tal propuesta la analogía se estiraría quizá en

exceso, pues como hemos visto, la copia, como relación de un sistema simbólico autográfico singular, difiere completamente de la relación de réplica, la cual tiene lugar en un sistema simbólico alográfico de carácter múltiple. Mas, no obstante, no dejará de ser arbitrario el momento en el que nos detengamos una vez que empecemos a ampliar el alcance de una analogía, y casi lo único que puede decirse en este momento es que lo que consideremos una cita pictórica directa dependerá de lo que entendamos que es un analogado adecuado de lo que son las réplicas en el cita verbal directa.

¿Qué puede decirse de la cita pictórica indirecta? ¿Cabría hallar la analogía pictórica de un predicado que se aplicara a todas las paráfrasis de una reproducción? Este tipo de generalización no es problemática, pues una reproducción puede referirse no sólo a una imagen concreta, sino a pluralidad de ellas; puede, así, no ser la reproducción de *La Ronda Nocturna*, sino de un conjunto de imágenes en general o de todos los cuadros de Rembrandt<sup>8</sup>, etc. Quizá podríamos tal vez entender también la noción de *copia pictórica* en forma tal que se convirtiera en algo suficientemente análogo a la noción de *paráfrasis*. Mas si hacemos tal, nos topáramos con una cuestión preocupante, pues si la imagen pintada de un marco funciona como el análogo pictórico de las comillas, ¿cuál sería lo análogo en la pintura de la conjunción «que» (o de la forma «término para») de la cita indirecta? Tal vez la respuesta pudiera ser que la distinción entre citas directas e indirectas no es tan nítida en el mundo pictórico como en el lenguaje y que la imagen de un marco pudiera funcionar como un término análogo de esa conjunción «que» o de las comillas, y que, por lo tanto, sólo tal vez el contexto nos podría aclarar cuál de ambas posibilidades es el caso. El castellano podría haber incluido algún artificio igualmente ambiguo, como por ejemplo,

<sup>8</sup> Sobre las representaciones generales, cfr. LA 1, 5, y mi contestación a Monroe Beardsley en *Erkenntnis*, vol. 12 (1978) 169-173.

de tal forma que

Juan dijo {los triángulos tienen tres lados}

no nos comprometiera a interpretar si Juan dijo, en concreto, esas palabras o si sólo verbalizó alguna de sus posibles paráfrasis. Y el efecto inicial será que asistimos a una cita indirecta a no ser que el contexto resuelva esa ambigüedad a favor de la interpretación que apunta a que nos enfrentamos a una cita directa. Y, en cierta medida, la conjunción «que» es también susceptible de una determinación contextual de manera que a veces asume la fuerza de unas comillas, como sucede, por ejemplo, en

Juan dijo con estas mismas palabras que los triángulos tienen tres lados.

### 3. *La cita musical*<sup>9</sup>

Los problemas de las citas musicales son de diverso orden. Nos limitaremos aquí a la música que aparece transcrita en la notación tradicional, bien sea ella misma de corte tradicional o no lo sea. Tal notación define el posible carácter de las réplicas: dos interpretaciones de una misma partitura son réplicas una de la otra, por mucho que puedan diferir entre sí. No hallamos, pues, dificultad alguna en que un suceso musical incluya la réplica de otro.

El problema que nos surge en el caso de la cita musical es, más bien, el que atañe a su referencia. El único lugar donde acontece que algo cita a algo por el mero hecho de incluirlo es en el lenguaje, pero ¿qué es lo que hace que en música el incluir sólo la réplica de un pasaje sea distinto al referirse a él? En otras palabras, ¿cuál sería la analogía

<sup>9</sup> Me he ayudado de diversas conversaciones mantenidas con Vernon Howard sobre este tema.

musical de las comillas? Tal como están las cosas, la respuesta parece ser «nada». Así, curiosamente, los dos requisitos de la cita son problemáticos en los dos casos que comentamos pero parecen serlo de manera diversa, pues si el requisito de inclusión suscita problemas en la pintura, en el caso de la música los problemas se generan, por el contrario, debido a que se exige la condición de referencia.

No obstante, parecería como si fuera sólo un accidente el que la música carezca de un análogo de las comillas. No hay nada que impida la introducción de caracteres especiales, e incluso las comillas mismas, en el sistema de notación musical para hacer que éste contase con tales signos.<sup>10</sup> Si estos signos no pudieran interpretarse musicalmente —es decir, si no tienen correlato sonoro— también sería muy cercana la analogía con el lenguaje verbal: las comillas del lenguaje no se verbalizan, y sólo tienen lugar en la escritura, no al hablar. En algunos idiomas, como el inglés (y a diferencia del castellano, que exige la conjunción «que» y alteraciones modales en el lenguaje indirecto *sensu stricto*. N. del T.), puede no haber diferencia alguna entre la verbalización de dos enunciados en la forma:

- (a) John said (dijo) *x*.
- (b) John said (dijo) «*x*».

Lo que oímos en ese caso, puede ser tanto un enunciación de (a), que sería una forma elíptica de

- (c) John said that (dijo que) *x*.

como una enunciación de (b). Mientras que en el inglés, tal como está, podemos resolver la duda en un sentido por medio de la conjunción «que» —la cual, y a diferencia de las comillas, se pronuncia— no podemos resolverlo en el otro. Cabe, ciertamente, que nos apoyemos en otras claves como

<sup>10</sup> Creo que algunos compositores han usado comillas de esta misma manera, pero no puedo citar ejemplos ahora.

el contexto, el énfasis o las pausas y, así, podemos indicar una cita directa si acentuamos en el caso anterior la palabra «dijo» y la hacemos seguir de una pausa apreciable. Si ese tipo de claves se estandarizaran adecuadamente, podrían constituir un repertorio de signos por medio de los cuales los oyentes percibirían las citas directas en el lenguaje o en la música.

Quizá la razón por la que de hecho no tenemos comillas no fónicas en la notación musical, aunque no fuera difícil diseñarlas, es que en música el producto final es el sonido. En el lenguaje, y por el contrario, lo escrito no es sólo un mero instrumento de lo que se dice, sino que tiene al menos la misma importancia que el lenguaje oral por derecho propio. El que no se lean en voz alta algunas cosas escritas no las hace, por ello, superfluas.

Podemos preguntarnos, por lo que a la cita indirecta musical se refiere, cuál sería la analogía de una paráfrasis. Como ya dijimos, ser una *paráfrasis de* es una relación semántica, y la música carece casi siempre de denotación. Un término parafrasea a otro si tiene la misma extensión primaria que él y, según el tipo de discurso, si posee algunas de sus mismas extensiones secundarias. Pero la música, que carece de extensión, no puede parafrasearse, como tampoco pueden serlo una letra o una sílaba que carezca de sentido por sí sola. Yerra, obviamente, la inevitable sugerencia de que la *transposición* o la *variación* son análogos musicales de la paráfrasis, pues esos mecanismos musicales son relaciones más sintácticas que semánticas y descansan sobre la relación entre notas y secuencias de notas más que sobre algo que esas notas pudieran denotar.<sup>11</sup>

En aquellos casos en los que la música describe, y denota, la paráfrasis asume el significado. Pero necesitaríamos un

<sup>11</sup> Vernon Howard ha planteado la interesante sugerencia de que si entendemos que la paráfrasis apunta a preservar la referencia en general, tanto la ejemplificadora como la denotativa, podría tal vez entenderse que una *variación* musical es una paráfrasis en tanto preserva la referencia ejemplificadora. Véase su «On Musical Quotation», en *The Monist*, vol. 58 (1974), pp. 307-318.

análogo musical de las fórmulas verbales de la conjunción «que» o de la expresión «término de» para plantear la cita musical indirecta, que exigiría una fórmula análoga de un predicado aplicable a todas las paráfrasis de un pasaje dado. Dado que esas fórmulas verbales, y a diferencia de lo que sucede con las comillas, se *oyen*, no nos ayudaría mucho en este caso la mera introducción en la notación musical de algún signo insonoro. La única forma de pensar una cita musical indirecta sería por medio de otras claves y sugerencias, como sucede cuando suprimimos la conjunción «que» cuando es gramaticalmente correcto hacerlo.

#### 4. Citas entre sistemas diversos

Ya hemos referido que aquello que cita y aquello que se cita pueden pertenecer, a veces, a sistemas diferentes. Los predicados de las citas indirectas, y de manera nada sorprendente, pueden incluir paráfrasis no sólo castellanas, sino también en otros idiomas. Sólo así podría ser verdad un enunciado como

Jean dijo que los triángulos tienen tres lados,

en el caso de que Jean hablara francés.

Lo que es más, una expresión en cualquier otro idioma puede citarse directamente en castellano si la enmarcamos entre comillas. Una expresión en un idioma extranjero se combina con esas comillas y dan un término *en castellano*, un nombre *castellano* de la expresión citada. Tal como ha insistido Alonzo Church<sup>12</sup>, una frase como

Jean a dit «Les triangles ont trois bords»,

se traduciría correctamente en castellano como

<sup>12</sup> Cfr. Alonzo Church, «On Carnap's Analysis of Statements of Assertion and Belief», *Analysis*, vol 10 (1950), pp. 97-99.

# e/ transposición  
variación  
cfr.

Juan dijo «Les triangles ont trois bords»

y *no* como

Jean dijo «los triángulos tienen tres lados»,

la cual, de forma incorrecta, nos dice que Jean emitió una frase en castellano.

Evidentemente, cuando una novela francesa se traduce al castellano, se traducen tanto los diálogos como el resto del texto. Este uso, más literario que literal, de las comillas da como resultado algo que está entre la cita directa y la indirecta. Aquí, a diferencia de lo que acontece en la cita literal directa, aquello que cita no contiene a lo que es citado, pero también a diferencia de lo que sucede en la cita indirecta, lo que se contiene no deberá ser meramente una paráfrasis, sino una traducción, de aquello que se cita. Y la traducción es una relación entre sistemas distintos más ceñida que la paráfrasis.

Imaginemos ahora la analogía pictórica de esa forma más laxa de cita «literaria». Imaginemos que un cuadro, realizado según las convenciones normales de la perspectiva occidental, reproduce una obra gráfica japonesa que cuelga de una pared. Esa obra gráfica está dibujada según las convenciones orientales, tal como se requeriría en el sentido más estricto del término cita. Pero, notemos que la asombrosa analogía de traducir al castellano lo que está entre comillas en la novela francesa consistiría, en este caso, en traducir el dibujo japonés a la perspectiva occidental. Es obvia la analogía para la música.

Parece claro que podemos citar en castellano palabras provenientes de cualquier otro idioma, ¿pero sucede lo mismo con los símbolos pertenecientes a sistemas no lingüísticos? Teniendo en cuenta las reservas antes formuladas respecto a la cita pictórica de imágenes, una imagen se combina, igual que lo hace una palabra extranjera, con unas comillas en un texto castellano para ofrecer el resultado de

un término castellano. Por el contrario, si las imágenes o las palabras extranjeras, tienen lugar sin las mencionadas comillas, el texto resultante no será tanto castellano cuanto una mezcla de sistemas diversos.

Lo que es más, y dado que las paráfrasis pueden aparecer en cualquier lenguaje, no hay casi nada que impida la aceptación también de formas no lingüísticas de paráfrasis. Si suponemos (*contra*, *crf.* cap. 7, 5, más adelante) que las imágenes formulan proposiciones, entonces, en

Juan afirmó que las nubes están llenas de ángeles

puede entenderse que el predicado que comienza con la conjunción «que» se aplica tanto a las paráfrasis pictóricas como verbales de

las nubes están llenas de ángeles.

Juan pudo haber emitido las palabras en turco o en inglés, o pudo haber pintado un cuadro. Es evidente que con frecuencia, por ejemplo, el contexto restringe la aplicación del predicado sólo a paráfrasis lingüísticas, si «afirmó» se sustituye por «dijo» o a paráfrasis pictóricas si «afirmó» se sustituye por «proclamó en su pintura».

Al igual que las imágenes pueden citarse directa o indirectamente en el lenguaje de las maneras señaladas, también las expresiones lingüísticas pueden citarse en imágenes. Un ejemplo familiar es un lema que apareciera en un cuadro que representara una habitación victoriana. Las palabras escritas se combinan con el marco pintado que las recoge y dicen

Hogar, dulce hogar

para constituir un símbolo pictórico, no verbal. Si empleamos alternativamente el sistema pictórico y el verbal, podríamos citar en castellano la cita pictórica del lema en castellano, y citar, a continuación, esa cita verbal en un cuadro, etc.

En resumen, un sistema visual que tiene medios para citar sus propios símbolos posee normalmente también la capacidad de citar otros sistemas visuales.

### 5. *Citas transmodales*

Mientras sigue siendo castellano aquel texto que está escrito en esa lengua y que cita bien una imagen o bien palabras en otro idioma, y mientras también sigue siendo un cuadro aquel que cita palabras, ¿cómo podría citar el sonido una imagen, o cómo podría el sonido citar una imagen? Cabe decir, en breve, que el sonido puede incluirse en un cuadro, o una imagen en el sonido sólo en el supuesto de que ampliemos hasta más allá de lo tolerable la noción de inclusión.

Sin embargo, el que el castellano hablado se cite fácilmente en el lenguaje escrito, y éste en aquél, nos da que pensar. El hiato entre la vista y el oído se salta sin dificultad alguna en el discurso cotidiano, aunque sea un abismo demasiado ancho como para que la cita, que implica inclusión, pueda tender un puente sobre él.

La explicación para ello yace en la estrecha correspondencia que existe entre las inscripciones escritas y las declaraciones orales de una misma expresión. Ambos modos tienen el mismo estatuto como instancias de esa expresión, y podrían considerarse como réplicas uno del otro. Las réplicas pueden diferir en su apariencia, en su sonido o incluso en su medio siempre y cuando sea idéntica la manera en que se deletrean (*LA*, IV, 7). Y, precisamente por esa razón, puedo citar por escrito lo que Juan dijo, o, por el contrario, puedo citar verbalmente lo que él escribió. Pero los símbolos sonoros y los pictóricos no se relacionan normalmente entre sí de una manera tan clara y determinante.

Y en ese sentido, la música nos ofrece la analogía que más se acerca al lenguaje. La relación que se establece entre una partitura y su ejecución, aunque no sea tanto una relación sintáctica entre réplicas en medios diferentes cuanto, más bien, una relación semántica entre un símbolo y su correlato, es tan clara como la que existe entre una palabra

escrita y una palabra hablada. Así, y casi al igual que podemos citar por escrito el lenguaje hablado enmarcando entre comillas el correlato escrito de lo oral, así también podríamos citar el sonido musical sobre el papel poniendo la transcripción de las notas entre comillas. Y también un cuadro en el que se representase una partitura estaría citando, en este sentido, esos sonidos musicales anotados. E igualmente, si Juan dice «era algo así» y tararea, a continuación, el comienzo de la Quinta sinfonía de Beethoven, puede considerarse citando de hecho la partitura a la vez que el sonido.

### 6. *Reflexión*

Dejo a la reflexión del lector la cuestión referente a la cita de los gestos, que apuntábamos al final del primer párrafo de este capítulo.

No ha sido mi intención en este capítulo hallar en los sistemas no lingüísticos analogías estrictas con el proceso de cita que tiene lugar en los lenguajes naturales, ni tampoco la de imponerles a tales sistemas esas analogías que ni eran posibles ni tampoco necesarias en ellos. Por el contrario, hemos desarrollado un estudio comparativo de la cita y de los sistemas análogos más cercanos a ella que, en tanto formas de combinar y de construir símbolos, se encuentran entre los instrumentos por medio de los cuales construimos mundos.



## ¿Cuándo hay arte?

### 1. *Arte puro*

Si todos los intentos de contestar la pregunta «¿qué es el arte?» acaban típicamente en frustración y en confusiones, tal vez —y como tantas veces acontece en filosofía— haya que plantear que la pregunta no es la adecuada. Para clarificar algunas cuestiones tan debatidas como el papel del simbolismo en el arte y el estatuto artístico del «objeto hallado» y del así llamado «arte conceptual» pudiera ayudarnos una reformulación de ese problema, si la acompañamos también de la aplicación de algunos resultados de un estudio sobre la teoría de los símbolos.

Mary McCarthy recogió mordazmente un incidente que ilustra una significativa manera de comprender la relación entre símbolos y obras de arte:

Hace siete años, mientras enseñaba en una universidad liberal, tuve como alumna en una de mis clases a una bella muchacha que deseaba convertirse en escritora de cuentos. No estudiaba conmigo, pero sabía que yo misma escribía cuentos cortos y un día se me acercó en el zaguán, radiante y casi sin aliento, y me refirió que acababa de terminar un cuento que había interesado sobremanera a su profesor de literatura, el Sr. Converso. «Cree que es maravilloso», me dijo, «y me va a ayudar a pulirlo para publicarlo».

Le pregunté sobre qué era el cuento. La muchacha era un ser algo ingenuo, amante de vestidos y de salir con muchachos. Su respuesta tuvo un tono deprecativo: la historia trataba de una muchacha (ella misma) y de algunos marineros que había conocido en un tren. Pero entonces su rostro, que por un momento se había conturbado, se alegró.

«El Sr. Converso me está ayudando a revisarla y le vamos a poner los símbolos»<sup>1</sup>.

Lo más probable es que hoy se le dijera a esa estudiante de ojos brillantes, y con la misma sutileza, que dejase los símbolos fuera, pero lo que en ambos casos se da por supuesto es lo mismo: que los símbolos son extrínsecos a las obras de arte, ya sea que la realcen o que nos distraigan de ella. También parece operar una noción pareja en aquel arte que solemos considerar simbólico, y, así, solemos pensar primero en obras como *El Jardín de las delicias* del Bosco, los *Caprichos* de Goya, los tapices de Unicornios, o en los relojes blandos de Dalí y luego pensamos tal vez en pinturas religiosas, cuanto más místicas mejor. Lo que llama aquí la atención no es tanto la asociación de lo simbólico con lo esotérico o lo celestial, cuanto el hecho mismo de clasificar una obra en tanto simbólica basándonos en que su temática son símbolos, es decir, en que representó símbolos, y no en que ella misma es un símbolo. Así pues, esta aproximación califica como arte no simbólico no sólo a aquellas pinturas

<sup>1</sup> «Settling the Colonel's Hash», *Harper's Magazine*, 1954, recogido en *On the Contrary*, Farrar, Straus and Cudahy, 1961, p. 225.

que no contienen representación alguna sino también a los retratos, a las naturalezas muertas y a los paisajes, géneros cuyas temáticas se nos ofrecen de manera directa, sin alusiones arcanas y sin presentársenos como símbolos.

Por otra parte, cuando elegimos determinadas obras de arte para clasificarlas en el apartado del arte no simbólico, nos solemos limitar a obras carentes de temática, como acontece en el caso del arte abstracto puro, de las pinturas decorativas o formales, de la arquitectura o de las composiciones musicales. Se excluyen, así, todas las obras que representan algo, sin tener en cuenta qué pueda ser aquello que representan y sin parar mientes en cuán prosaica pueda ser esa representación; se suele entender que representar es como referir y que estar-en-el-lugar-de es como simbolizar. Todo trabajo representacional es, así, un símbolo, y el arte sin símbolos se habrá de asimilar y restringir a aquel arte que carece de temática.

No importa realmente mucho que las obras representacionales sean simbólicas en un sentido de la palabra y no en el otro, mientras seamos capaces de no confundir ambos sentidos. No obstante, lo que sí es importante según muchos artistas y críticos contemporáneos es aislar la obra de arte como tal de aquello que esa obra simboliza o refiere en cualquiera de las formas. Citaré a continuación una propuesta típica de un programa o de un punto de vista normalmente muy defendido en la actualidad y que ha sido escrito a estos efectos. La citaré entre comillas pues simplemente la ofrezco a la consideración del lector sin expresar, por ahora, opinión alguna sobre ella.

«Lo que una imagen simboliza le es externo a ella y le es extrínseco al cuadro como obra de arte. Nada tienen que ver con su carácter o significado estético o artístico su temática, si es que la posee, ni sus referencias —ya sean éstas sutiles u obvias—, establecidas por medio de símbolos pertenecientes a un vocabulario más o menos reconocible con facilidad. Aquello que representa o refiere una imagen, ya sea de manera patente u oculta, yace fuera de la imagen misma. Lo que realmente importa no es esa relación a otra cosa, ni lo

que la imagen simboliza, sino lo que es en sí misma, lo que son sus propias cualidades intrínsecas. Lo que es más, cuanto más centra su atención una imagen en aquello que simboliza, más se distrae la nuestra de sus propias cualidades. Consecuentemente, toda simbolización no sólo nos es irrelevante, sino que también nos distrae. En realidad el arte puro evita toda simbolización, a nada refiere, y ha de tomarse por aquello que es, por su carácter inherente, y no por nada a lo que se le asocie por una relación tan remota como pudiera ser la simbolización.»

Tal manifiesto tiene una gran pegada. El consejo de que nos concentremos en lo intrínseco, y no en lo extrínseco, la insistencia en que una obra de arte es lo que es, y no lo que simboliza, y la conclusión de que el arte puro prescinde de todo tipo de referencia externa tienen la sólida fuerza de un pensamiento directo que promete arrancar al arte de las malezas sofocantes de la interpretación y del comentario.

## 2. Un dilema

Pero, entonces, nos enfrentamos aquí a un dilema. Si aceptamos esta doctrina purista o formalista, parece que hemos de decir también que el contenido de obras como *El jardín de las delicias* o los *Caprichos* carece realmente de importancia y que debiera prescindirse de él. Si, por el contrario, rechazamos esa propuesta, parecemos llevados a mantener que lo que importa no es sólo lo que una obra de arte es, sino todo un conjunto de cosas que esa obra no es. En el primer caso parecemos estar a favor de practicarle una lobotomía a muchas grandes obras de arte, y en el segundo parecemos condonar la impureza del arte, acentuando lo que le es extrínseco.

Creo que la mejor estrategia es considerar la posición del purista como si fuera totalmente acertada y, a la vez, totalmente equivocada. ¿Pero cómo puede ello ser así? Comencemos acordando que lo que es extrínseco y extraño es extrínseco y extraño. Pero ¿le es siempre así de externo a un

símbolo aquello que éste simboliza? No parece ser ese el caso en todo tipo de símbolos. Consideremos los siguientes:

- a) «esta secuencia de palabras», que se representa a sí misma;
- b) «palabra», que se aplica a sí misma entre otras palabras;
- c) «corta», que se aplica a sí misma, y a algunas otras palabras, así como a muchas otras cosas, y
- d) «tiene seis sílabas», que tiene seis sílabas.

Es obvio que no todo lo que algunos símbolos simbolizan está totalmente fuera de ellos. No podría negarse que los ejemplos que hemos citado son bastante especiales, y que los casos análogos que pudiéramos encontrar en el campo de las imágenes (es decir, imágenes que lo son también de sí mismas o que se incluyen en aquello que representan) pueden dejarse de lado y que no poseen mucho peso, por ser demasiado raros o específicos. Acordemos, pues, por el momento, que aquello que representa una obra le es externo y extrínseco, excepto en algunos pocos casos como los mencionados.

¿Quiere ello decir que el purista verá satisfechas sus exigencias con cualquier obra que no represente nada en concreto? En absoluto. En primer lugar, algunas obras que son simbólicas más allá de toda duda, tales como las imágenes de extraños monstruos pintadas por el Bosco o un tapiz con un unicornio, no representan nada, pues no hay tales monstruos o unicornios en lugar alguno, excepto en el cuadro mismo o en una descripción verbal que pudiéramos suministrar. Decir que el tapiz «representa un unicornio» sólo quiere decir que es la imagen de un unicornio, no que haya animal alguno ni nada parecido que ese tapiz retrate<sup>2</sup>. Estas obras, aunque no representen nada, a duras penas satisfacen al purista. Tal vez, no obstante, todo ello sea sólo otra sutileza de filósofo, y no proseguiré en esa línea. Acordemos, por lo

<sup>2</sup> Véase sobre este tema, «On Likeness of Meaning» (1949) y «On Some Differences about Meaning» (1953), *PP*, pp. 221-238. Cfr. también *LA*, pp. 21-26.

tanto, que tales imágenes, aunque no representan nada tienen no obstante carácter representacional, y, por lo tanto simbólico y, por ello, no son «puras». En cualquier caso, hemos de apuntar de pasada que el que esas imágenes sean representacionales no implica que representen nada externo a ellas, de forma que el purista no podrá objetarlas sobre esa base. Habrá de modificar su crítica en un sentido u otro, sacrificando en parte su sencillez y su fuerza.

En segundo lugar, no sólo son simbólicas las obras representacionales. Un cuadro abstracto, que ni representa nada ni tiene en absoluto carácter representativo, expresa no obstante algún sentimiento o alguna otra cualidad, ya sea una emoción o una idea, y por lo tanto la simboliza<sup>3</sup>. El purista rechazará tanto los trabajos abstractos expresionistas como las obras de representación, y eso sólo porque la expresión es una manera de simbolizar algo que está fuera de la pintura, pintura que nada siente o piensa por sí misma.

Desde ese punto de vista, para que una obra sea un ejemplo del arte «puro», del arte sin símbolos, no debe ni representar, ni expresar ni ser, tampoco, representacional o expresiva. ¿Mas es eso todo? Si una obra no se nos presenta en el lugar de algo que le es externo, todo lo que poseerá serán sus propias cualidades. Pero, obviamente, y si lo concebimos de esa manera, todas las cualidades que posee una pintura o cualquier otro objeto, incluida aquella cualidad que podría ser la de representar a una persona determinada, son cualidades de esa pintura, no de algo que está fuera de ella.

Cabe pensar que la respuesta que predeciblemente se nos dará será que hay una diferencia importante entre las propiedades internas o intrínsecas de una obra y sus cualidades externas o extrínsecas, y que si es cierto que ambas clases forman las cualidades totales de esa obra, son las segundas

<sup>3</sup> El movimiento, por ejemplo, así como la emoción, pueden expresarse en una imagen en blanco y negro. Véase, por ejemplo, las imágenes recogidas antes en el capítulo 2, 4. Cfr. así mismo, el análisis de la expresión en *LA*, pp. 85-95.

las que relacionan esa obra con otros objetos y que un trabajo no representacional y no expresivo sólo tendrá, por lo tanto, cualidades internas.

Pero está claro que esa respuesta no vale, pues fuere cual fuere una clasificación plausible de cualidades en cualidades internas y externas, una pintura o cualquier otra obra tiene características que pertenecen a ambas clases a la vez. Difícilmente puede pensarse que son propiedades internas el que un cuadro esté en el Metropolitan Museum de Nueva York, o el que fuera pintado por Duluth, quien a su vez es más joven que Methuselah. No podremos hallar nada que esté libre de tales cualidades externas o extrínsecas simplemente por que dejemos de lado el factor de la representación o de la expresión.

Y lo que es más, esa misma diferenciación en cualidades internas y cualidades externas es una distinción patentemente confusa. Cabría pensar que colores y formas habrían de considerarse cualidades internas; pero si han de considerarse cualidades externas aquellas que relacionan la pintura o el objeto con alguna otra cosa, entonces los colores y las formas han de considerarse obviamente también como cualidades externas, pues esas cualidades no sólo pueden ser compartidas con otros objetos que también poseen el mismo color y la misma forma, sino que también relacionan a ese objeto con otros que poseen los mismos o diferentes colores y formas.

Algunas veces se abandonan los términos «interno» e «intrínseco» y se adopta el de «formal». Pero, en este contexto, lo formal no puede ser sólo una cuestión de la forma del objeto. Debe también incluir el color; pero si incluye el color ¿qué más deberá incluir? ¿Tal vez la textura, el tamaño, el material? Está claro que podemos enumerar cuantas propiedades queramos y que sean formales. Pero al decir «cuantas queramos», hemos destruido el argumento que se nos presentaba y se desvanece, así, su sentido y su justificación. Las propiedades que pudieran dejarse de lado en tanto no formales no podrían ya caracterizarse como aquellas y sólo aquellas que relacionan el cuadro con lo que

le es externo. De forma tal que aún se nos plantea la pregunta por el *principio*, si es que alguno hubiere, que implicamos a la hora de identificar y de diferenciar aquellas propiedades que son importantes en una obra no representacional y no expresiva.

Creo que hay una respuesta a tal cuestión, pero para acercarnos a ella hemos de prescindir de esta charla altisonante sobre arte y filosofía y darnos una costalada en tierra.

### 3. Muestras

Imaginemos de nuevo una simple muestra de textil procedente del muestrario de un sastre o de un tapicero. Difícilmente podrá considerársela una obra de arte y difícilmente podrá decirse que representa o expresa algo. Es sólo una muestra, una simple muestra. ¿Pero qué muestra? Textura, color, trama, espesor, el tipo de fibras contenidas... Nos vemos tentados de decir que todo el sentido de esta muestra está en que, al ser cortada de la pieza, tiene las mismas propiedades que contiene el resto de la tela; pero tal vez eso sería apresurarse demasiado.

Permítaseme relatar dos cuentos, o un cuento en dos partes. La Sra. de Oropel analizó un muestrario en su tapicería y, tras hacer su selección, encargó suficiente género como para tapizar silla y sillón, insistiendo en que el género encargado debería ser exactamente igual que la muestra. Cuando recibió el paquete, lo abrió ansiosamente y creyó morir cuando cayeron al suelo revoloteando cientos de pequeñas piezas rectangulares, de cinco por ocho centímetros, con los bordes cuidadosamente cortados en zigzag, exactamente como los de la muestra. Cuando llamó a la tienda, protestando enérgicamente, el dueño le contestó dolido y amargado: «Pero, Sra. de Oropel, Vd. insistió en que el género debería ser exactamente igual a la muestra. Cuando llegó ayer de fábrica, puse a todos los dependientes hasta altas horas de la noche a cortarlo para que fuera igual que esa muestra, como Vd. quería.»

El incidente había sido casi olvidado meses después cuando la Sra. de Oropel, que había cosido entre sí todas las

piezas y había tapizado sus sofás, decidió dar una fiesta. Fué a su pastelería y, tras seleccionar un pastel de chocolate de entre los que había en el mostrador, encargó que le enviaran, dos semanas más tarde, suficiente pastel como para sus cincuenta invitados. Cuando la gente empezaba a llegar a la fiesta, llegó también un camión que portaba un inmenso pastel de chocolate. La dama, que corrió consternada a la pastelería al verlo, quedó desarmada ante la queja de la pastelera: «No se puede imaginar, Sra. de Oropel, el problema que tuvimos. Mi marido, que es el encargado de la tapicería, me advirtió que su encargo debería realizarse en una sola pieza».

La moraleja del cuento no es sólo que siempre se sale perdiendo, sino que una muestra es una muestra de algunas propiedades, no de otras. La muestra del sastre es un ejemplo de textura, color, etc., pero no lo es del tamaño o de la forma. El pastel de chocolate es una muestra de color, textura, tamaño y forma, pero no de todas sus otras cualidades. La Sra. de Oropel habría protestado aún más enérgicamente si lo que se le hubiese enviado de la pastelería fuera un pastel cocido dos semanas antes, el mismo día que aquel que vió como muestra.

Cabe preguntarse, en general, qué propiedades muestra una muestra. No todas las propiedades, pues en ese caso la muestra sólo sería un ejemplo de sí misma. Tampoco muestra sus cualidades «formales» o «internas», ni un conjunto de ellas que pudiera especificarse de antemano, pues el tipo de propiedad que cada muestra ejemplifica varía de caso a caso: el pastel, y no la muestra de tela, es una muestra de tamaño y de forma; una muestra de mena es un ejemplar de lo que se extrajo de la mina en un momento y lugar determinados. Y aún más, las propiedades que se muestran pueden variar grandemente según el contexto y las circunstancias. Aunque una muestra textil normalmente enseña la textura, etc., y no la forma o el tamaño, si se muestra como contestación a la pregunta «¿qué es una muestra de tapicero?», funcionará no como una muestra del género sino como una muestra de lo que es una muestra de tapicero, de forma que el tamaño y la

forma estarán ahora entre las cualidades de las que es ejemplo.

En resumen, una muestra muestra, o *ejemplifica*, sólo algunas cualidades, y éstas, con las que esa muestra mantiene una relación tal de ejemplificación<sup>4</sup>, varían según las circunstancias. Y, así, las mencionadas propiedades de las que será muestra la muestra sólo pueden identificarse como tales bajo algunas circunstancias determinadas. El ser una muestra o el ejemplificar es un tipo de relación que se parece al de la amistad: los amigos no se distinguen por una única cualidad identificable ni por un conjunto de ellas, sino sólo porque, en un momento determinado se encuentran en esa relación de amistad.

Tal vez puedan surgir ahora a la luz las implicaciones que todo ello tiene para nuestro problema acerca de la obra de arte. Las cualidades que cuentan en una pintura purista son aquellas que la obra manifiesta, selecciona, enfoca, exhibe, realza en nuestra conciencia, aquellas que pone en primer plano; en resumen, aquellas cualidades que no sólo posee, sino que también *ejemplifica*, de las que ella misma es muestra.

Si estas ideas no están equivocadas, incluso la más pura de las pinturas del purista tendrá carácter simbolizador. Ejemplificará algunas de sus cualidades, y ejemplificar es sin duda simbolizar, pues la ejemplificación es una manera de referir en no menor medida que la representación o la expresión. Una obra de arte, por muy libre que esté de representación y de expresión, sigue siendo un símbolo, aunque aquello que simbolice no sean cosas, personas o sentimientos, sino ciertas formas de color, textura o de forma que esa obra manifiesta.

¿Qué decir, pues, de aquella toma de posición inicial del purista, que con alguna juerga consideramos totalmente acertada y totalmente errónea a la vez? Es totalmente acertada al decir que lo que es externo es externo, al señalar

<sup>4</sup> Puede verse una discusión ulterior de la ejemplificación en LA, pp. 52-67.

que lo que una obra representa suele carecer de importancia, al argumentar que la representación y la expresión no son requisitos de una obra de arte y al acentuar la importancia de las cualidades llamadas intrínsecas, internas o «formales». Pero la toma de posición del purista está totalmente equivocada al asumir que la representación y la expresión son las únicas funciones simbólicas que puede realizar la pintura, al suponer que lo que un símbolo simboliza está siempre fuera de él y al insistir en que lo que importa en una pintura es la mera posesión de determinadas propiedades y no su ejemplificación.

Quienquiera que busque un arte sin símbolos no lo hallará, si es que han de tomarse en consideración todas las formas posibles en las que una obra simboliza. ¿Arte sin representación, sin expresión o sin ejemplificación? Sí. ¿Arte sin ninguna de esas tres cosas? No.

Señalar que el arte purista consiste sólo en evitar ciertas maneras de simbolización no es condenarlo, sino sólo desvelar la falacia que anida en los conocidos manifiestos que abogan por esa forma de arte purista hasta llegar a excluir otras formas de arte. No se discuten ahora las virtudes relativas de diversas escuelas, maneras o de tipos de pintar. Lo que puede ser más importante es que el reconocimiento de que esa función simbólica se da hasta en las obras más puristas nos suministra una clave para resolver el perenne problema de cuándo tenemos y cuándo no una obra de arte.

Las bibliografías de estética están embarradas de intentos desesperados de contestar a la pregunta «¿qué es arte?» Esta pregunta, a veces confundida más allá de toda salvación posible con la que interroga «¿qué es buen arte?», se hace más aguda en el caso del arte encontrado —la piedra recogida en una carretera y expuesta en un museo— y se agrava aún más con el desarrollo de las formas de arte llamadas ambiental y conceptual. ¿Es obra de arte un parachoques de un coche, todo retorcido, que se expone en una galería de arte? ¿Qué cabe decir de algo que ni siquiera es un objeto, y que no se expone tampoco en una galería o en un museo, como podría ser, por ejemplo, el cavar un hoyo en

Es el arte  
del purista

Central Park y luego tapanlo, como prescribe Oldenburg? Si tales cosas son obras de arte, ¿lo serán también todas las piedras de la carretera, todos los objetos y todos los acontecimientos? Y si ese no es el caso ¿qué es lo que diferencia lo que es arte y lo que no lo es? ¿Será arte porque así lo denomina un artista o porque está expuesto en una galería o en un museo? Ninguna de estas respuestas es muy convincente.

Tal como comentábamos al comienzo, parte de los problemas nacen de plantear una pregunta equivocada, de no aceptar que una cosa puede funcionar como obra de arte en algunos momentos y no en otros. En los casos más cruciales, la pregunta pertinente no es «¿qué objetos son (permanentemente) obras de arte?» sino «¿cuándo hay una obra de arte?» o, por decirlo más en breve, y con el título del capítulo, «¿cuándo hay arte?».

Propondría contestar que de igual forma que un objeto puede considerarse un símbolo en un momento y circunstancias determinados y no en otros, como sucede, por ejemplo, con una muestra, así también un objeto puede ser una obra de arte en algunos momentos y no en otros. De hecho, un objeto se convierte en obra de arte sólo cuando funciona como un símbolo de una manera determinada. La piedra no es normalmente una obra de arte cuando yace en la carretera, pero pudiera serlo en una exposición que se realiza en un museo. En la carretera no suele ejercitar función simbólica alguna, mientras que en el museo ejemplifica algunas de sus cualidades, como pudieran serlo la forma, el color, la textura, etc. Y, asimismo, el cavar un hoyo y el rellenarlo pueden funcionar como una obra de arte en la medida en que nuestra atención se dirija hacia esas acciones en tanto símbolos ejemplificadores. Y, por el contrario, un cuadro de Rembrandt puede dejar de funcionar como obra de arte cuando se emplea para sustituir a una ventana rota o cuando se usa como una manta.

Pero es obvio que funcionar como un símbolo de una manera u otra no es, por sí mismo, funcionar como una obra de arte. La muestra textil de nuestros anteriores ejemplos no será una obra de arte por el mero hecho de que es un

ejemplo de algo. Las cosas operan como obras de arte sólo cuando su funcionamiento simbólico tiene determinadas características. Si se expone la piedra de la que antes hablábamos en un museo de geología asumirá las funciones simbólicas que poseen las muestras de rocas de un determinado periodo, origen o composición, pero entonces nuestra piedra no funcionará como obra de arte.

Así pues, la pregunta que inquiera por las características que identifican o indican aquella manera de simbolización que hace que algo funcione como una obra de arte exige un estudio cuidadoso a la luz de una teoría general de los símbolos. Y aunque tal tarea es más de lo que aquí podemos abordar, cabe aventurar la propuesta tentativa de que lo estético tiene cinco síntomas<sup>5</sup>: 1) densidad sintáctica, según la cual la más mínima diferencia en ciertos aspectos puede constituir una diferencia entre símbolos, como sucede al contrastar un termómetro de mercurio sin graduar y un instrumento electrónico de lectura digital; 2) densidad semántica, según la cual se le suministran símbolos a aquellas cosas que se diferencian de acuerdo a las más mínimas diferencias en ciertos aspectos, como acontece no sólo, y de nuevo, con el termómetro sin graduación, por ejemplo, sino también con el castellano normal, aunque éste no sea, por su parte, denso desde el punto de vista sintáctico; 3) plenitud relativa, según la cual son significativos y pertinentes bastantes aspectos de un símbolo, como sucede, por ejemplo, en un dibujo realizado con un sólo trazo por Hokusai y en el que es importante cada rasgo de la forma, del grosor de la línea, etc., y ello en contraste con tal vez la misma línea, pero esta vez en forma de una gráfica que recoge la evolución de los cambios bursátiles, y en la que sólo es relevante su distancia con respecto a la abscisa; 4) ejemplificación, según la cual un símbolo, posea o no denotación, simboliza en la medida en que funciona como una muestra de las propiedades que

<sup>5</sup> Véase LA, pp. 252-255 y los textos anteriores ahí referidos. He añadido el quinto síntoma como resultado de las conversaciones mantenidas con los Profs. Paul Hernandi y Alan Nagel de la Universidad de Iowa.

• gráfica: no importa su grosor, ni textura.

• el concepto de plenitud relativa refiere a que el vector

posee literal o metafóricamente; y, finalmente, 5) referencia múltiple y compleja, y según la cual un símbolo ejerce diversas funciones referenciales que están integradas entre sí y en interacción<sup>6</sup>, algunas de las cuales son directas y otras están mediadas por otros símbolos.

Estos síntomas no suministran definición alguna, y mucho menos una descripción completa o una celebración. La presencia o la ausencia de uno o de algunos de esos síntomas ni califica de estético a nada ni tampoco lo descalifica como tal. Tampoco puede pensarse que el grado en que esos rasgos pudieran estar presentes mida hasta dónde puede pensarse que un objeto o una experiencia son estéticos<sup>7</sup>. Sabemos, después de todo, que los síntomas no son sino claves, y que el paciente pudiera tener los síntomas sin sufrir la enfermedad, o sufrir ésta sin mostrar aquellos. El hecho de que estos cinco síntomas puedan casi llegar a considerarse como necesarios por separado y como suficientes todos juntos (como síndrome) puede conducirnos a trazar de nuevo las vagas y erráticas fronteras de lo estético. No obstante, hemos de notar que estas propiedades tienden más a centrar nuestra atención sobre el símbolo que sobre aquello a lo que éste se refiere, o por lo menos no se centran sólo sobre esto último y se fijan en el símbolo mismo. Pero hay casos en los que no podemos traspasar el símbolo con nuestra mirada y centrarnos en aquello a lo que el símbolo refiere, como sucede, y por el contrario, cuando obedecemos los semáforos al conducir o cuando leemos un texto científico. Debemos, en esos casos, atender de manera constante al símbolo mismo, como cuando contemplamos un cuadro o leemos un poema. Así sucede en

<sup>6</sup> Esto excluye la ambigüedad normal, y en la cual un mismo término tiene dos o más denotaciones bastante independientes entre sí en diferentes momentos y en diferentes contextos.

<sup>7</sup> Por eso, no se puede seguir en absoluto que la poesía sea menos arte, o sea arte con menos probabilidad, que la pintura, aunque aquella no sea sintácticamente densa y ésta muestre, por el contrario, los cuatro (sic. N. del T.) síntomas. Algunos símbolos estéticos pueden tener menos síntomas que algunos símbolos no estéticos. Esto no se entiende siempre adecuadamente.

aquellos casos en los que no podemos determinar con precisión a qué símbolo, y perteneciente a qué sistema, nos enfrentamos o si tenemos el mismo símbolo en dos ocasiones diferentes; así sucede también allí donde se nos escapa de tal manera el referente que es necesario un cuidado infinito a la hora de adecuar un símbolo a eso referido, o allí donde son importantes no pocas sino muchas características de un símbolo, o, por fin, así sucede también allí donde el símbolo es un ejemplo de las propiedades que simboliza y donde ese símbolo puede realizar muchas funciones referenciales interrelacionadas, ya sean simples o complejas. Este acento sobre la no transparencia de una obra de arte, sobre la primacía de la obra sobre aquello a lo que ella misma refiere, no implica la negación o la desconsideración de las funciones simbólicas, sino que se deriva de ciertas características de una obra en tanto símbolo<sup>8</sup>.

Así, la respuesta a la pregunta «¿cuándo hay arte?» parece depender claramente de la función simbólica, lo que está bastante lejano del camino en que pretende responderla aquel que se esfuerza en especificar las características diferenciales de lo estético con respecto a lo simbólico. Quizá decir que un objeto es arte cuando y sólo cuando funciona como tal sea exagerar la cuestión y sea hablar de manera elíptica. El cuadro de Rembrandt sigue siendo una obra de arte, al igual que sigue siendo una pintura, cuando funciona sólo como manta, y tal vez la piedra de la carretera no se convierta estrictamente en obra de arte aunque funcione como tal al ser llevada al museo<sup>9</sup>. De igual manera, una silla sigue siendo una silla aunque nadie se haya sentado nunca en ella, y una

<sup>8</sup> Esta es otra versión de la afirmación de que el purista está totalmente en lo cierto y está totalmente errado.

<sup>9</sup> De la misma manera que lo que no es rojo puede parecer o ser dicho rojo en determinados momentos, así también lo que no es arte puede funcionar o ser considerado arte en determinados momentos. Que un objeto funcione como arte a un momento dado, que tenga el estatuto del arte en ese momento, y que sea arte en ese momento pueden considerarse enunciados equivalentes, siempre y cuando no consideremos que le atribuyen al objeto ningún estatuto estable.



maleta seguirá siendo una maleta, aunque sólo haya sido usada como asiento. Decir lo que el arte hace no es definir lo que el arte es, pero sugeriría que lo primero es el objeto de una preocupación originaria y peculiar. La cuestión ulterior de cómo definir una propiedad estable a partir de una función efímera —de cómo plantear el qué a partir del cuándo— no concierne sólo a las artes, sino que es, por el contrario, bastante general, y atañe tanto a cómo definir sillas como a cómo definir objetos de arte. Y es también bastante similar el inmediato desfile de respuestas inadecuadas: que el que un objeto sea o no una obra de arte —o, para el caso, una silla— depende de la intención, o de si funciona como tal a veces, o normalmente, o siempre, o exclusivamente. Y dado que todas estas cuestiones tienden a oscurecer aquellas otras preguntas más específicas y más significativas que conciernen al arte, hemos centrado nuestra atención no tanto en lo que el arte es, cuanto en lo que el arte hace.

He urgido que un rasgo destacado de la simbolización es que puede presentárenos pero que también puede desaparecer. Un objeto puede simbolizar cosas diferentes en momentos distintos y puede, también, no simbolizar nada en otras circunstancias. Puede que un objeto inerte o meramente utilitario llegue a funcionar como obra de arte y, viceversa, una obra de arte puede llegar a funcionar como un objeto inerte y meramente utilitario. Y quizá, en vez de decir que el arte permanece y que la vida es breve, habría que señalar que ambos pasan.

Tal vez haya quedado ya bastante claro el significado que puede tener esta investigación acerca de la naturaleza de las obras de arte en la tarea global del presente libro. La manera en que funciona una obra o un suceso puede explicar cómo, por medio de ciertos modos de referencia, lo que así funciona puede contribuir a la concepción, y a la construcción, de un mundo.

mejor habilidad de los objetos  
análisis

## Un rompecabezas en la percepción

### 1. *Ver más de lo que hay*

De vez en cuando, y de manera algo petulante, alguien me pregunta: «¿Pero no ves lo que tienes ante los ojos?» Bueno, pues sí y no. Vemos ante nosotros gente, sillas, papeles y libros y también vemos colores, formas, siluetas. ¿Pero vemos también las moléculas, los electrones y la luz infrarroja que están también ante nuestros ojos? ¿Y vemos este país, o Europa o el universo mismo? Ciertamente, sólo vemos parte de esas entidades complejas. Pero entonces será también menester decir que sólo vemos parte de las personas, de las sillas, etc. Pero, si vemos un libro, y éste es un lío de moléculas, ¿cabe decir que vemos un lío de moléculas? Y, por otro lado, ¿cómo puedo ver un lío de moléculas tal si no puedo ver ninguna de ellas? Si no puede decirse, pues, que veamos un lío de moléculas porque «lío de moléculas» es una expresión en exceso elaborada y compleja como para describir aquello que vemos, y una expresión que no se alcanza por un

simple mirar, ¿cómo puede pensarse que vemos un imán o una seta venenosa? Imaginemos que alguien nos pregunta si vimos a un entrenador de fútbol en la conferencia que impartíamos, y decimos que no. No obstante, imaginemos que el mencionado entrenador estaba realmente entre el público, y que cabe decir que con seguridad vimos a todos cuantos estaban presentes; así, aunque le vimos, decimos que no le vimos, pues no sabíamos que la persona que ocupaba el último asiento de la derecha de la octava fila era el entrenador de fútbol en cuestión.

Con lo dicho, corremos el peligro de perdernos en una confusión de cuestiones no del todo claras que nos es ya en exceso familiar. Probablemente el lector se alegre casi tanto como el autor al oír que no se tratarán aquí cuestiones tales como el ver o el no ver lo que tenemos ante los ojos, sino que nos entretendremos, más bien, con algunos casos que se refieren, por el contrario, a ver lo que no tenemos enfrente.

## 2. Construir el movimiento

Debería estar fuera de toda duda que con frecuencia, y con considerable regularidad y predictibilidad, vemos cosas que no suceden, pues de ello nos suministran evidencia las ilusiones ópticas que ilustran las investigaciones psicológicas, la asistencia a funciones de prestidigitación o la corrección de pruebas de imprenta. Discutiremos ahora cómo es posible que podamos ver un *movimiento* o un *cambio* que no sucede, pues esa cuestión suscita algunos problemas teóricos intrigantes. La principal fuente de información que emplearemos es el trabajo de Paul A. Kolders, *Aspectos sobre la percepción del movimiento*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Aspects of Motion Perception*, Pergamon Press, Oxford, 1972. Este libro, que desde ahora referiremos como *AMP*, citando la página a continuación, es un trabajo sobresaliente en psicología experimental y teórica. Mi análisis de él aquí será fragmentario, pero debe mucho a largas discusiones con Paul Kolders.

El fenómeno más simple y más conocido de movimiento aparente tiene lugar cuando se proyecta por un breve lapso de tiempo un punto sobre un fondo contrastante y tras un intervalo de entre 10 y 45 milisegundos se proyecta otro punto alejado del anterior por una pequeña distancia<sup>2</sup>. Con un intervalo menor e idéntica distancia percibimos dos destellos simultáneamente y con un intervalo mayor vemos dos puntos iluminados sucesivamente. Pero, dentro del intervalo señalado, vemos como si un único punto se moviera de la primera posición a la segunda. Según Kolders, este fenómeno era una «bien conocida curiosidad de laboratorio» cuando Sigmundo Exner lo contrastó en una experimentación formal en 1875, aunque hubiera de esperar hasta 1910 para un estudio más sistemático con los trabajos de Max Wertheimer (*AMP*, 1-2). Kolders especula que esos retrasos se debieron en parte a la ausencia de aparatos fiables, pero quizá en mayor medida a la resistencia de «una filosofía mecanicista que argumentaba a favor de una correspondencia biunívoca entre la estimulación física y la experiencia psicológica. El fenómeno del movimiento aparente es una violación dramática de esa supuesta equivalencia» (*AMP*, 3). Por desgracia, no siempre las violaciones dramáticas alcanzan a conturbar los dogmas.

No se alzarán hoy ninguna ceja ante este simple y conocidísimo caso de movimiento aparente. Solemos atribuir esa percepción a alguna forma de esperado salto eléctrico neuronal, a una especie de cortocircuito cortical. Pero la interpretación del fenómeno nos plantea, de hecho, algunas preguntas serias y significativas. En primer lugar, ¿en qué medida se parecen la percepción del movimiento aparente y la del movimiento real, en el que el punto de luz se mueve realmente de un lugar al otro? ¿Percibimos, en este último caso, un movimiento continuo a lo largo de todo el trayecto o, por el contrario, nos fijamos en unos cuantos puntos de esa trayectoria y la completamos luego, como cuando no existe sino movimiento aparente? ¿Se implican en este último movimiento, como

<sup>2</sup> Digamos 1,4°. Véase *AMP*, cap. 3, para los límites y variaciones, así como para detalles de aparatos y procedimientos.

sucede en la percepción del movimiento real, los «detectores de movimiento»<sup>3</sup>? Y si así es, ¿serán esos detectores, más bien, detectores de una sucesión rápida? Si ese no es el caso, el movimiento visual no dependerá siempre de ellos. En segundo lugar, ¿cómo podemos suplementar, en el caso del movimiento aparente, los diferentes puntos iluminados en los diversos lugares temporales a lo largo de la trayectoria que une el primer punto luminoso con el segundo, *antes incluso que tenga lugar este segundo destello*? ¿Cómo podemos conocer de antemano el sentido de esa trayectoria? Van der Waals y Roelofs (*AMP*, 44) sugirieron una hipótesis intrigante: que el movimiento a lo largo de esa trayectoria se produce retrospectivamente, que sólo se construye después de que tenga lugar el segundo destello y que se proyecta hacia atrás en el tiempo<sup>4</sup>.

Kolers rechaza en su libro tanto la analogía con la percepción del movimiento real como la hipótesis de la construcción retrospectiva, pero ninguna de esas dos ideas es tan implausible o tan carente de atractivo como para abandonarse fácilmente, y habremos de analizar más tarde las argumentaciones y las pruebas pertinentes.

### 3. Forma y tamaño

Kolers comenzó su investigación experimental preguntándose qué sucede cuando lo que se ilumina no son tanto puntos de luz cuanto figuras. Dado que en cierto sentido la figura consiste en muchos puntos, podríamos predecir sin dificultad que cuando una misma figura se ilumina dos veces parecerá que se mueve como les acontece a los puntos. ¿Pero

<sup>3</sup> Véase J. Y. Lettvin, H.K. Maturana, W.S. McCulloch y W.H. Pitts, «What the Frog's Eye Tells the Brain» en *Proceedings of the Institute of Radio Engineers*, vol. 47 (New York, 1959), pp. 1940-1951. Cfr. también la sección 4 y la nota 7 de este capítulo.

<sup>4</sup> Para una discusión ulterior de esta cuestión, véase el apartado 4 de este capítulo.

qué sucedería si las figuras iluminadas fueran distintas, como sucedería si la primera fuera un cuadrado y la segunda fuera un triángulo o un círculo? O imaginemos que ambas figuras tienen la misma forma pero distinto tamaño. Podríamos suponer que las pequeñas diferencias, de cualquier clase que éstas fueran, se salvarían con suavidad, ¿pero cuán grande habría de ser esa diferencia para que esa suave transición se nos quebrara y se nos mostraran unos sucesos no sólo aparente sino también físicamente discretos? ¿Bastaría o sobraría a esos efectos, por ejemplo, la diferencia que va de un pequeño círculo a un gran cubo?

Al plantear de ese modo la pregunta damos por supuesta la posesión de una medida de semejanza que sea adecuada para la determinación de los límites de lo que es y de lo que no es semejante en esos cambios aparentes graduales. Pero si no cabe duda de que poseemos una medida obvia a la hora de calibrar la semejanza de los tamaños cuando es constante la forma de la figura, carecemos, por el contrario, de tal medida a la hora de plantear la similitud que pudiera existir entre diversas formas. ¿Se parece un círculo más a una elipse muy achatada que a un hexágono regular o a una esfera? ¿A qué se acerca más un cubo, a un tetraedro o a un cuadrado? ¿Se asemejará más un rectángulo al que le falta una pequeña esquina a un rectángulo sin ese rasgo o tal vez a un pentágono regular? Ciertamente, hay todo un conjunto de distintos principios, todos igualmente razonables, a cuya luz podemos adoptar diferentes formas de ordenar esas figuras según sus posibles semejanzas.

Cabe plantear, entonces si no nos cabría invertir nuestro punto de vista y sugerir que dos figuras serán tanto más similares entre sí cuanto más fácil y suave sea la transformación de una en otra. Podríamos atisbar así una agradable perspectiva —perspectiva que tuvo la suerte de poder discutir con Kolers al comienzo de su estudio experimental— según la cual cabría hallar una medida con apoyatura empírica que nos permitiera calibrar toda una clase importante de semejanzas psicológicas o cabría pensar que, al menos, contaríamos con un test comparativo que nos permitiera medir a grandes

rasgos dichas semejanzas. Permítase que me adelante a cualquier informe detallado ulterior de los resultados experimentales y que confiese que esos resultados destrozaron aquellas felices esperanzas al arrojar como resultado que casi cualquier diferencia de formas se resolvía de manera suave y gradual en el movimiento aparente. No parece, pues, que ese movimiento sea un instrumento fiable a la hora de calibrar la semejanza entre distintas figuras de diferente forma (AMP, 46 ss.).

Parece obvio que el término «movimiento aparente» es demasiado restringido como para dar cuenta de los objetivos del estudio de Kolars, el cual examina movimientos aparentes de muy diversas clases: cambios de posición, de forma y de tamaño, o de dos o tres de estas clases a la vez. Los sucesivos destellos de luz se superponen unos sobre otros en algunos experimentos, de forma que el cambio aparente se nos muestra como crecimiento, disminución o deformación, o como alguna combinación de éstos tres posibles tipos de cambio, sin que se produzca movimiento alguno de la figura global. Pero si la alteración de formas suele implicar también el movimiento de las diversas partes integrantes, no puede decirse que ello sea también así cuando se trata de crecimientos o de disminuciones. Lo que es más, incluso la palabra «cambio» es en exceso restringida como para cubrir aquellos casos en los que la misma figura, iluminada por destellos, aparece exactamente superpuesta en diversos momentos, pues en este caso el intervalo entre los diferentes destellos se rellena o complementa de manera que se produzca como resultado la estabilidad, y no la alteración, de una figura constante. El fenómeno general que opera de forma subyacente en todos estos casos es la nivelación o complementación perceptiva que construye un todo unificado, ya sea éste inmóvil o móvil, bien sea estable o cambiante.

Como ya apuntábamos antes, los experimentos muestran que, dentro de los límites temporales y espaciales señalados, suele tener lugar una suplementación perceptiva de lo que acontece entre dos destellos sucesivos de luz, complementación que los une en un mismo proceso y duración, y parece moverlos, incrementarlos o disminuirlos de tamaño, o parece

cambiar la totalidad de lo que percibimos en otras maneras distintas. Todo ello ocurre tanto si las figuras que se iluminan son iguales como si difieren de forma drástica. Este principio parece operar tan ampliamente en figuras planas y sólidas, en objetos físicos, o en letras u otros símbolos, tomados dos a dos de manera heterogénea, que la capacidad de transformación que parece mostrársenos no arroja como resultado la existencia de ninguna semejanza específica que pudiera ser significativa entre diferentes clases de formas. Kolars señala que «si todas las formas de dos [y de tres]<sup>5</sup> dimensiones son miembros de la misma clase, tal como parece que acontece según estos resultados... carece de sentido la idea de clasificar los tipos de formas según las operaciones visuales que sobre ellas se realizan» (AMP, 190). Si los resultados mencionados empiezan a apilarse de manera tan unánime, de forma que hasta parecen perder su novedad, no debemos, no obstante, pasar por alto el ingenio que parece ponerse en juego a la hora de improvisar algunas rutas de solución en algunos casos. Y decimos «improvisar» porque las trayectorias que pueden unir las dos mismas figuras pueden variar ampliamente según las circunstancias, los sujetos y las ocasiones. Así, por ejemplo, la transición desde un cubo a un cuadrado puede realizarse a veces como una extracción y a veces como una comprensión, y la transición desde un trapezoide a una figura que sea su reverso se realiza a veces por una transformación plana y otras por una rotación espacial (AMP, 88-91)<sup>6</sup>. Permítaseme decir, incidentalmente, que podríamos considerar que tal improvisación es más característicamente «humana» que la existencia de ideas innatas. Incluso a veces se me ha pasado por el magín la idea, sin duda bastante irresponsable, de que

<sup>5</sup> A la vista de los resultados aportados por Kolars, sería gratuito limitarnos aquí a las formas bidimensionales.

<sup>6</sup> Y una única descripción general puede también dar cabida a amplias variaciones de trayectoria. Así, por ejemplo, cuando Kolars habla aquí de la «rotación de trapezoides sobre sus ejes horizontales en una tercera dimensión», sin especificaciones ulteriores, es posible que la rotación se produzca en diferentes direcciones en momentos distintos.

ciertos diseños de rutas tales pudieran estar suficientemente correlacionados con algunas aptitudes u otras características psicológicas como para suministrar la base de algún test para el psicodiagnóstico.

Cabe preguntarse qué sucede si se interpone algún tipo de barrera fija entre los dos destellos de luz, como podría suceder cuando sobre un fondo blanco dividido en dos por una línea negra se ilumina primero un círculo negro a la izquierda y luego, y dentro de los límites espaciales y temporales estipulados, se ilumina otro a la derecha. ¿Se impide totalmente el movimiento aparente o sólo se interrumpe? Según nos informa Kolars, no sucede ninguna de ambas cosas, pues el círculo se mueve hacia la derecha, sortea por delante el obstáculo, y continúa hasta la segunda posición (AMP, 79-80).

En todos los casos que hemos estado considerando hemos tenido en cuenta la exposición lumínica o el destello de una sola figura u objeto. Kolars avanza hacia casos mucho más complejos, a veces asombrosos y casi siempre de crucial importancia teórica. Así, por ejemplo, en uno de los experimentos referidos (AMP, 82), se expusieron sucesivamente los dos grupos de cuatro figuras que se recogen en la figura 1.



Figura 1

¿Qué transición siguen normalmente las transformaciones tras la iluminación, primero, del grupo de la izquierda y, posteriormente, del de la derecha? ¿No sucederá que dado que cuando se emplean figuras aisladas los cuadrados y los círculos se transforman fácilmente entre sí, cada círculo se convertirá en un cuadrado y cada cuadrado en un círculo a medida que el conjunto se mueve hacia la derecha? En absoluto. Por el contrario, y asombrosamente, las tres figuras

de la derecha del primer grupo se mueven, sin cambiar de forma, para convertirse en las tres figuras de la izquierda del segundo grupo, mientras que el círculo situado en el extremo izquierdo del primer grupo se desplaza dando una vuelta para convertirse en la figura del extremo derecho del segundo. En un segundo experimento, en el que la figura del extremo derecho del segundo grupo era un cuadrado, se comprobó que el círculo del extremo izquierdo del primero se iba transformando en cuadrado a medida que seguía su ruta de desplazamiento hasta el nuevo lugar.

Es evidente la persistencia, la inventiva, y a veces la perversidad del sistema visual a la hora de construir un mundo según sus propias luces; los procesos de suplementación son diestros, flexibles y con frecuencia complejos. Antes de revisar algunos otros experimentos que tienen también una gran importancia, es necesario que consideremos algunas preguntas y consecuencias teóricas de lo hasta ahora dicho.

#### 4. Preguntas y consecuencias

¿Qué conclusiones podemos extraer de lo dicho? En primer lugar, que los datos que hemos ido reseñando se bastan y sobran para eliminar cualquier teoría que se base en la idea de un cortocircuito neuronal. Los dos últimos casos que acabamos de describir eliminan cualquier rastro de plausibilidad de tal tipo de explicaciones; y cabe sospechar que si las corrientes eléctricas se comportaran de manera tal, las computadoras actuarían peor aún de lo que lo hacen. No obstante, la afición a reducir los fenómenos psicológicos a fenómenos eléctricos tiende a desvanecerse de manera muy lenta. Tal como se expresa Kolars (AMP, 180): «La teoría del cortocircuito ha sido refutada con mayor frecuencia que cualquier otra en el terreno de la psicología de la percepción, pero debe tener alguna cualidad especial que la hace atractiva para muchos investigadores, pues ha seguido aguantando». No hay duda que alguna versión de esa teoría sobrevivirá hasta la puesta de sol.

En segundo lugar, fallan también totalmente las explicaciones basadas en el movimiento ocular que han adelantado muchos psicólogos (AMP, 72 ss.). Para que los ojos hubieran sido capaces de generar los diferentes movimientos referidos al círculo de más a la izquierda del primer grupo y a los otras tres figuras, en los ejemplos que acabamos de exponer, tendrían que haberse movido a diferentes velocidades e, incluso, se tendrían que haber cruzado las trayectorias de la mirada a la mitad de esos movimientos. Y lo que es más, y en el segundo de los ejemplos presentados, uno de los ojos tendría que estar realizando también acrobacias inimaginables al mismo tiempo para transformar el círculo en un cuadrado a la vez que realizaba el movimiento de traslación. No puede negarse que cualquier ojo que pudiera moverse de manera tal sería más digno de atención que las figuras mismas. Igualmente significativo es otro ejemplo (AMP, 77) en el que lo que se iluminaban con destellos eran, en primer lugar, el círculo que aparece en el centro de la figura 2 y, en segundo lugar, los otros cuatro círculos que lo rodean en las diferentes direcciones.

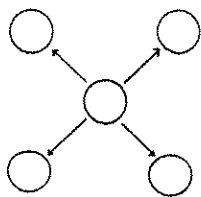


Figura 2

En el experimento, el círculo del centro de la figura parece romperse en otros cuatro, cada uno de los cuales procede por separado y de manera simultánea hacia cada una de las cuatro esquinas. ¿Podría, acaso, decirse que ambos ojos se mueven en las cuatro direcciones a la vez? ¿O quizá se habrán de mover por separado, cada uno en dos direcciones diferentes?

Pero es más sencillo ridiculizar esas teorías que encontrar una explicación satisfactoria para los fenómenos en cuestión. Parecería, tal vez, más prometedor un enfoque cognitivo. El sistema visual tiende hacia la uniformidad y la continuidad, constreñido como está por su anatomía y fisiología e influido, también, por lo que ha visto y hecho con anterioridad, aunque no por ello deje de improvisar en su funcionamiento. Esta perspectiva se encuentra todavía lejos de constituir una teoría que sea capaz de dar cuenta en concreto de los variados resultados de estos experimentos e incluso fallan también con frecuencia hasta las generalizaciones que pudieran servirnos de primeros pasos hacia la formulación de principios de mayor alcance, por muy cautelosas que hayan sido. Así, por ejemplo, en algunos casos una figura perteneciente a un grupo que se iluminó primero en el experimento se moverá y transformará en la figura *más cercana* de un segundo grupo que fué iluminado a continuación. En otros casos, por el contrario, se moverá sin alteración alguna hasta convertirse en la figura *más cercana de su misma forma*, ignorando totalmente a otras figuras más cercanas pero de diferente forma (AMP, 100-102). Kolars concluye: «No se ha propuesto aún ninguna teoría del movimiento aparente que pueda satisfacer a más de un pequeño grupo reducido de observaciones» (AMP, 181). Sospecho, por mi parte, que si el sistema visual se divierte construyéndose un mundo a su medida, encuentra también un gozo añadido en irnos frustrando las propuestas de teorías que lo expliquen.

No obstante, puede decirse algo más acerca de un par de cuestiones teóricas que suscitamos antes. La primera se refiere a la pregunta de si la percepción del movimiento aparente es sustancialmente la misma que la puesta en juego en el caso del movimiento real. La presunción a favor de que la respuesta sea afirmativa es tan fuerte que según Kolars «Gibson una vez comentó cuán 'desafortunado' había sido trazar la distinción entre movimientos reales y movimientos aparentes» (AMP, 175). Sabemos, por ejemplo, que en la lectura ordinaria procedemos eligiendo determinadas pistas y que las suplementamos profusamente por nuestra parte, y no

parece haber excesivas razones para que la percepción del movimiento real tenga que ser, y por el contrario, más parecido al rastreo continuado a lo largo de una pista dada. Lo que es más, parece altamente improbable que se produzca ese seguimiento constante cuando, además del movimiento, tienen lugar otros cambios. Y parece, ciertamente, que la percepción del movimiento aparente y la del movimiento real se asemejan, al menos, en que en ambas procedemos a realizar una complementación a partir de algunas escasas claves. Pero, a pesar de ello, ambas formas de percepción son también muy distintas. En primer lugar, solemos darnos cuenta cuando el movimiento real se desvía de la trayectoria que cabría esperar en el movimiento aparente, y así la percepción de aquél, al contrario de lo que sucede con la de éste último, no parece ser sólo el resultado de una complementación a partir de los datos aportados por las dos posiciones extremas de una trayectoria y parece como si de alguna manera estuviéramos alerta para seleccionar significativamente algunas pistas, aun cuando no parezca darse un rastreo constante del móvil a lo largo de toda su trayectoria. Kolers se apoya en otros dos argumentos (*AMP*, 35 ss., 174 ss.): el primero es que el sujeto puede aprender a diferenciar con bastante seguridad si lo que percibió fue un movimiento real o un movimiento aparente. Cabe discernir calidades distintas cuando creemos percibir que se mueve un punto, si tal no es el caso, y cuando vemos realmente como se traslada ese punto. Pero tal vez sea aún más definitiva la confirmación experimental que Kolers alcanzó y según la cual si puede percibirse fácilmente el movimiento real de dos trayectorias que se cruzan, nunca percibimos, por el contrario, cruces semejantes en el movimiento aparente. Así, por ejemplo

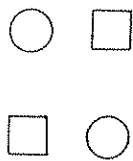


Figura 3

(*AMP*, 77), si se ilumina primero la fila superior de la figura 3, y posteriormente la fila que está debajo, cada una de las dos figuras que componen la fila superior se traslada en línea recta hacia abajo, transformándose en la figura de diferente forma que se haya inmediatamente debajo. El círculo y el cuadrado nunca se mueven en diagonal para alcanzar las posiciones que ocupan las figuras de igual forma que ocupan la fila inferior. La percepción del movimiento real y la del movimiento aparente, a pesar de que sean muy semejantes en muchos aspectos importantes, siguen siendo, no obstante y con frecuencia, muy diferentes. También la confirmación experimental según la cual el ojo de la rana reacciona de idéntica manera tanto ante una sucesión de estímulos discretos como ante un movimiento continuo ha desacreditado completamente la propuesta que conjeturaba que la diferencia entre ambas percepciones se debía a la activación o a la desactivación de «detectores de movimiento»<sup>7</sup>.

La segunda pregunta que nos quedaba pendiente se refiere a cómo puede encaminarse en la dirección correcta el proceso de complementación que tiene lugar en la percepción del movimiento aparente antes incluso de que tenga lugar el segundo destello. ¿Cómo sabe de antemano el sistema visual si ir hacia la derecha o la izquierda, hacia arriba o hacia abajo, si comenzar a transformar un cuadrado en un círculo o hacerlo en un triángulo? Se me ocurre que una explicación plausible podría ser que el movimiento o el cambio aparentes, aunque parece como si se encaminaran en la dirección correcta hacia el segundo destello, se construyen sólo cuando éste último tiene o ha tenido ya lugar. Podemos denominar a esta hipótesis la teoría de la construcción retrospectiva, y podría tener diferentes variantes: que el primer destello se

<sup>7</sup> Véase la discusión realizada por Kolers (*AMP*, 169) de diversas investigaciones al respecto, como por ejemplo, O.J. Grüsser y Ursula Grüsser-Cornhels, «Neurophysiology of the Anuran Visual System», en R. Linas y W. Fecht (eds.) *Frog Neurobiology: A Handbook*, Springer, 1976, pp. 297-385.

retrasase, que se preservase o que se recordase. Esa teoría afirmaría que no acaba de completarse la construcción del movimiento o del cambio que percibimos en el movimiento aparente entre los dos destellos antes de que tenga lugar el segundo de ellos. Se me antoja que aunque esta explicación parezca compleja y en cierto sentido algo caprichosa se mantiene a tono con los complejos y extraordinarios fenómenos con los que nos estamos topando y, lo que es más, creo que cabe hallar una explicación muy semejante en aquellos casos en los que el desarrollo de un sueño conduce hasta la producción de un ruido real, ruido que acaba de despertar, efectivamente, al que soñaba. Pero el libro de Kolers, quien tal vez sea menos proclive que yo a atribuirle al sistema visual una excéntrica ingeniosidad, rechaza la teoría de la construcción retrospectiva del movimiento y el cambio aparentes insistiendo en que «la construcción tiene lugar en tiempo real» (AMP, 184) <sup>8</sup>. Kolers sugiere que la dirección que adopta la complementación de las trayectorias en la percepción aparente del movimiento se determina en virtud de una anticipación inducida por la práctica (AMP, 196). Tal vez esa práctica pudiera darnos la clave que necesitamos, puesto que, en efecto, un observador no empieza a percibir

<sup>8</sup> Puede que aquí haya simplificado en exceso, y quizá la única diferencia entre Kolers y yo radique en lo que consideramos teoría de la construcción retrospectiva. A grandes rasgos la argumentación de Kolers señala que dado que la percepción de un estímulo abarca hasta un tercio de segundo, mientras que el intervalo entre los destellos es la décima parte de ese tiempo, el segundo destello tiene lugar mucho antes de la percepción del primero. El proceso de construcción del movimiento aparente puede comenzar antes de que se haya concluido el de la percepción de los destellos, proceso éste que obviamente debe comenzar antes de tal conclusión. Así, la complementación se produce al mismo tiempo que la percepción de los destellos, con lo que no se implica ninguna construcción retrospectiva. No obstante, difícilmente podrá iniciarse ese proceso de complementación antes de que *tenga lugar* el segundo destello, aunque en el orden de lo perceptivo el movimiento aparente tenga lugar entre ambos destellos y los conecte entre sí. La secuencia iniciadora, «destello (1)-destello (2)-complementación» se altera y se percibe como si fuera la de «destello (1)-complementación-destello (2)». Yo considero tal reordenamiento perceptivo como construcción retrospectiva.

el movimiento aparente hasta mucho después de diversos intentos.

Mas esa explicación sigue sin convencerme, y Kolers me comunicó algún tiempo después de publicar su libro que no se oponía ya de manera tan tajante a la teoría de la construcción retrospectiva. Necesitábamos urgentemente algún experimento fácilmente diseñado que zanjara la cuestión, como por ejemplo hacer que en los turnos de prácticas iniciales el primer destello se encontrara siempre ubicado en el centro del campo, mientras que el segundo destello se iluminara en diversos lugares al azar en torno a ese centro. Si después de tales prácticas se siguiera percibiendo fácil y claramente el movimiento aparente, no cabría atribuir el éxito de complementación de trayectorias a la diversas rondas de prácticas realizadas al comienzo del experimento. Sólo muy recientemente se han realizado tales experimentos en la Universidad de Oregón<sup>9</sup>, y parecen haber descartado la hipótesis de la práctica, de forma que parece que sólo nos quedan la opción entre la teoría de la construcción retrospectiva y la creencia en la adivinación.

El libro de Kolers, que abre tantos caminos y que es tan significativo, plantea también muchos problemas, mas ninguno de ellos es *aquel rompecabezas* acerca de la percepción al que refiere el título del presente capítulo.

## 5. Color

Mientras Kolers estaba desarrollando los trabajos que recogió en su libro, le urgí con frecuencia a que mirara también en otra dirección. ¿Qué sucede cuando difieren también de color las diversas figuras que se iluminan? Kolers coincidía en la importancia de la cuestión, pero no tuvo la oportunidad de diseñar y construir el aparato que hubieran

<sup>9</sup> Véase J. Beck, Ann Elsner y C. Silverstein, «Position Uncertainty and the Perception of Apparent Movement», en *Perception and Psychophysics*, vol. 12 (1977) 33-38.



requerido ese tipo de experimentos cuando estaba realizando las investigaciones sobre los cambios de ubicación, tamaño y forma que hemos reseñado. Así, por lo tanto, Kolers se limita a referir escuetamente el trabajo que otros investigadores han realizado sobre esta cuestión y señala, por ejemplo, que «Squires confirmó los hallazgos de Wertheimer según los cuales el sistema visual resolvía las diferencias cromáticas de forma gradual» (AMP, 43). Parecía, no obstante, que nadie había investigado el camino de esa resolución, y esa cuestión me interesaba en extremo, pues si pudiéramos hallar, por ejemplo, si el camino que lleva del rojo al verde pasa por un gris intermedio, si por el contrario, atraviesa los tonos espectrales naranja y amarillo, o da un rodeo evitando toda esa gama de posibilidades, podríamos encontrar una nueva base experimental para confirmar o para reformular, en su caso, la secuencia cromática establecida<sup>10</sup>. Es decir, podríamos considerar el camino seguido entre cada par de color — como si fuera una línea recta — la distancia más corta entre esos dos colores — y reconstruir a partir de esas rectas lo que pudiera acabar siendo o bien una confirmación del sólido normalmente adoptado para construir la ordenación cromática o bien algo muy diferente, pero que, en cualquier caso, sería el mapa definitivo de un tipo importante de semejanzas cromáticas.

Después de completar su libro, Kolers desarrolló junto con von Grunau esos experimentos sobre cambios cromáticos y publicaron conjuntamente los resultados en dos artículos<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Esa ordenación secuencial consiste en una esfera sólida o en dos pirámides unidas por su base en las que se despliegan los tonos en la secuencia del espectro alrededor del ecuador, y su intensidad varía con la latitud, mientras que la pureza lo hace con arreglo a la cercanía a la superficie. Este modelo tiene la gran virtud de ser el modelo estándar, pero carece de una pretensión firme de ser la principal o única ordenación perceptiva de los colores, y aunque se lo presupone normalmente rara vez se lo somete a profunda investigación teórica y experimental. Véase, para ulteriores análisis, SA, pp. 268-276.

<sup>11</sup> Véase *Science*, vol. 187 (1975) pp. 757-759, y *Vision Research*, vol. 16 (1976) pp. 329-335.

En estos experimentos, las diversas imágenes que se iluminaban en los distintos momentos diferían de color; esos colores contrastaban e incluso eran algunas veces complementarios, como el rojo y el verde, y otras veces eran colores más parecidos entre sí, tales como el rojo y el rosa intenso. Algunas veces las figuras que se iluminaban tenían el mismo tamaño y la misma forma, y otras podían diferir, y la primera sería, por ejemplo, un pequeño cuadrado rojo mientras que la segunda sería un gran círculo verde o rosa.

Tal como se esperaba, las diferencias de color no interfirieron en absoluto en la transformación gradual aparente respecto al lugar, el tamaño o la forma. Pero ¿qué camino seguía la transición cromática? ¿Atravesaba directamente el sólido que hace de modelo de las gamas cromáticas por su interior, se desplazaba por la superficie, por así decirlo, o seguía otro camino distinto? A lo largo de los años, el mismo Kolers y otros muchos psicólogos, así como muchos no psicólogos — como acontece con el autor del presente libro — han ido formulando diversas conjeturas, y el lector puede formular ahora la suya. Ninguno acertó ni de lejos, ni tampoco acertará el imaginativo lector. El sentido común que nos dice, a la luz de los experimentos realizados sobre cambio aparente en otros aspectos, que el cambio de color procederá de manera gradual y suave a lo largo de uno de esos posibles caminos, nos engaña ahora más que en cualquier otro momento. El resultado de los experimentos es chocante. Si se ilumina un cuadrado pequeño de color rojo con un destello y luego se ilumina igualmente un gran círculo verde o rosa, y siempre dentro de los límites de tiempo y distancia especificados, veremos como el cuadrado, que suave y gradualmente se mueve y crece hasta convertirse en un círculo *se mantiene de color rojo hasta aproximadamente la mitad de la trayectoria y cambia, entonces, abruptamente al verde o al rosa.*

Creo que cabe decir que este resultado es uno de los más inesperados y sorprendentes de la historia de la psicología experimental. Y llegamos, así, al rompecabezas acerca de la percepción al que se refiere el título de este capítulo.

## 6. El rompecabezas

¿Cómo es posible que la transición de colores no sólo opere de manera tan diferente a como lo hace la transición de lugar, tamaño o forma, sino que también lo haga de manera tan inflexible? El cambio de color se realiza de golpe, incluso cuando se acompaña de un cambio gradual en cualquiera de los otros aspectos mencionados, gradualidad que cabría imaginar podría influirle. Los procesos masivos de relleno y complementación siguen teniendo lugar al reconstruir la trayectoria que une los dos destellos entre sí, pero sólo opera con uno de los dos colores, y no con la gama sucesiva de colores intermedios.

Tal vez la primera reflexión pudiera ser que, en cualquier caso, era infundada la presunción de que el cambio cromático se comportaría paralelamente a como lo hacen los otros cambios mencionados, dado que el color no es, después de todo, ni lugar, ni forma ni tamaño. Pero esa conclusión no es muy satisfactoria de por sí si no se nos suministra también a la vez alguna explicación suplementaria sobre qué peculiaridad cromática específica hace que el color se modifique dando esos saltos tan abruptos. Hemos de recordar también que aunque las características de lugar, forma o tamaño difieran entre sí en importantes sentidos<sup>12</sup>, todas ellas se modifican, no obstante, de forma gradual.

Fijémonos en tres rasgos relacionados entre sí tal como se presentan en un cambio perceptivo «real» y cotidiano<sup>13</sup>. referido, en este caso, a propiedades espacio-temporales. Ese

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo, SA, pp. 53 ss., 199, 260 ss.

<sup>13</sup> Es decir, un cambio perceptivo concomitante con un cambio del estímulo presentado. Ello no siempre implica un cambio físico correlativo en el objeto observado. Así por ejemplo, si andamos alrededor de una pirámide la forma percibida y el estímulo presentado varían de manera concomitante, mientras que la forma física permanece invariable.

cambio perceptivo es diferente de los fenómenos especiales que hemos estado considerando hasta ahora.

En primer lugar, la experiencia cotidiana está llena de cambios perceptivos graduales, tanto de tamaño, de forma como de posición, como cuando, por ejemplo, varía la distancia o el ángulo desde el que se percibe un objeto. Cuando contemplamos como gira un cubo, se va transformando gradualmente la figura que vemos, y crece o disminuye visualmente de tamaño al acercarse o alejarse y, así mismo, puede atravesar nuestro campo visual al trasladarse hacia la derecha o hacia la izquierda, hacia arriba o hacia abajo.

En segundo lugar, esos cambios perceptivos pueden inducirse tanto si nos movemos nosotros mismos, o nuestros ojos, como si manipulamos el objeto en cuestión. Así, tales cambios no sólo tienen lugar repetidamente en el curso normal de los acontecimientos, sino que podemos generarlos nosotros mismos y podemos volver sobre ellos a voluntad. Los aprendemos totalmente, pues, tanto por observación como por práctica.

En tercer lugar, rara vez se dejan sin rellenar las lagunas espacio-temporales que pudieran existir dentro de un mismo objeto. Nos esforzamos cuanto podemos y en toda manera posible, consciente o automáticamente, en aportar lo que haga falta de nuestra cosecha para unir en un solo objeto o pseudo-objeto diversas piezas separadas, como sucede en los casos conocidos de la figura 4.

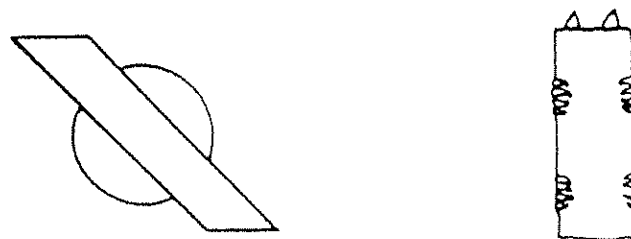


Figura 4

A no ser que nos las arreglemos —perceptual, conceptual o imaginariamente— para rellenar el vacío que pueda existir entre dos entidades o sucesos separados, nos resistiremos a combinarlos en una sola cosa, y cuando observamos un cambio abrupto de forma o de tamaño sin percibir un cambio de ubicación, solemos entenderlos más como una sustitución que como una transformación del objeto. La conexión entre las partes de un objeto es normalmente un requisito de su unidad en tanto objeto, aunque esa característica no carezca, por otra parte, de excepciones.

Comparemos, ahora, esos tres resultados de nuestra experiencia con el color. En primer lugar, el cambio cromático gradual no es en absoluto tan frecuente como el cambio gradual en el dominio espacio-temporal. Es cierto que pueden darse transiciones suaves de tonalidad a la luz creciente o menguante del amanecer o de la tarde, y que también se pueden conseguir esos efectos con un regulador de la intensidad de la luz. Pero, por otra parte, es rara una transición gradual entre tonos diversos que contrasten claramente, mientras que hay profusión de cambios cromáticos abruptos siempre que desplazamos la mirada por todos los retazos de color que conforman el panorama en el que nos movemos.

En segundo lugar, no es tan fácil *generar* una transición gradual entre colores distintos como lo es en el caso de posiciones, formas y tamaños diferentes. No disponemos de nada comparable a un sencillo movimiento de ojos o a un simple desplazamiento corporal que pueda, sin la ayuda de aparatos auxiliares, hacer que un color cambie gradualmente o que se altere de una manera normal y predecible.

En tercer lugar, y a diferencia de lo que acontece con los vacíos espacio-temporales, las lagunas cromáticas no son obstáculo alguno a la hora de percibir la unidad de un objeto. La mayoría de las cosas normales, tales como las gentes, las casas o las corbatas, contienen en su seno zonas de color diferentes que están delimitadas de forma clara, e, igualmente, no necesitamos tampoco complementar el contraste entre los cuadros blancos y negros de un tablero de damas para percibir ese tablero como un único objeto.

Normalmente, cuanto requerimos es que los bordes externos contrasten con el trasfondo<sup>14</sup>.

Y lo que es más, solemos tomar los cambios cromáticos rápidos realizados bajo una luz centelleante como si fueran cambios del color percibido en un mismo objeto y no como si fueran sustituciones de diversos objetos de diferentes colores. Y, por último, tampoco suponemos que un objeto pierda su identidad al ajedrezarse cuando atraviesa por un espacio moteado de sol y sombras<sup>15</sup>.

Así pues, y como resumen, cabe decir que la resolución suave y gradual de las disparidades espacio-temporales, y al contrario de los que sucede con la resolución igualmente gradual de los contrastes cromáticos, es un factor normal de la experiencia ordinaria, que esa resolución gradual puede realizarse con frecuencia de manera voluntaria y repetida, y que es una condición exigida para organizar la mayoría de los objetos con los que operamos en el mundo cotidiano. Creo que todo ello alcanza a explicar en gran medida por qué el sistema perceptivo, de acuerdo con su experiencia, su práctica y su papel, manejaba de manera distinta las disparidades

<sup>14</sup> A veces el sistema perceptivo llega a suministrar las partes que faltan de un contorno. Véanse, por ejemplo, las interesantes discusiones recientes desarrolladas por John Kennedy en «Attention, Brightness and the Constructive Eye», en M. Henle (ed.) *Vision and Artifact*, Springer, 1976, pp. 33-47 y por Gaetano Kanizsa en «Contours without Gradients or Cognitive Contours?» en *Italian Journal of Psychology*, vol.1 (1974) pp. 93-113.

<sup>15</sup> Dado que los saltos de color son compatibles con la identidad del objeto o de la figura, podemos preguntarnos por qué cuando se proyecta dos veces un cuadrado negro sobre un trasfondo blanco, sin que haya alteraciones de ubicación, forma o tamaño, percibimos la permanencia de ese cuadro a lo largo de todo el periodo y no lo vemos primero negro, luego blanco y por último negro de nuevo. La respuesta es obvia, pues se requiere la continuidad del negro (o de cualquier otro color diferente del blanco) para que haya continuidad de la figura. Un periodo en blanco perdería los contrastes, de forma que las proyecciones del cuadrado negro se verían como sucesos discretos. Así, aunque normalmente los vacíos de color son muy asumibles, pueden también rellenarse para preservar los contornos y la continuidad de los objetos.

espacio-temporales y las disparidades cromáticas en los experimentos de Kolers.

¿Pero hemos de detenernos ahí? ¿Acaso esas afirmaciones abarcan todo lo que puede decirse para comprender los asombrosos resultados de los experimentos sobre percepción cromática? Creo que, por el contrario, nos hemos dejado hasta ahora la consideración más importante y más clara: *que prácticamente todos los casos evidentes de percepción visual del movimiento dependen de cambios cromáticos abruptos.*

Imaginemos un cuadrado totalmente negro que se mueve a una velocidad moderada de izquierda a derecha sobre un fondo blanco. En cada momento del proceso, el borde izquierdo del cuadrado negro pasa a ser blanco, mientras que el borde blanco de la derecha se torna negro, pasando a convertirse en una parte del cuadrado. No hay lagunas espacio-temporales perceptibles entre los cambios que se van sucediendo en ambos bordes, sino que esos cambios forman un proceso continuo. Pero los cambios cromáticos que componen ese proceso son, por su parte, saltos de blanco a negro, y a la inversa, sin pasar por una gama intermedia de grises. Eso es lo que constituye la percepción del movimiento. Sólo así se mantiene la continuidad de los contornos de un objeto o una imagen, y el cuadrado negro sigue siendo el cuadrado negro a lo largo de todo el tránsito (o puede, en otras circunstancias, cambiar suavemente de forma y de tamaño) y manteniendo el perímetro en un contraste constante con el fondo blanco sobre el que se desplaza. Así, y de forma más general, cabe decir que sea cual sea el tamaño, la forma y el color de la figura o del objeto que contemplamos, la percepción del movimiento real está compuesta e integrada por el salto continuo de la percepción cromática que se produce en los bordes del objeto que se mueve. Y lo mismo sucede con la percepción del movimiento aparente en la medida en que éste se aproxima a la percepción del movimiento real.

Si el sistema visual da tales saltos en su camino, si los saltos de color son indispensables para la percepción del movimiento, y si la identidad del objeto no depende de una

transición gradual de colores sino del contraste del contorno con el trasfondo sobre el que aparece, los saltos cromáticos que los experimentos de Kolers mostraron parecen, al cabo, tan inevitables que nos maravilla pensar cómo pudimos dejarnos engañar por una falsa analogía y cómo pudimos esperar que sucediera algo diferente.

Así, se evapora el rompecabezas de la percepción que nos intrigaba aunque sigan ahí los datos fascinantes del cambio aparente y el problema de cómo llegar a una explicación de carácter general. No obstante, creo que el rompecabezas nos es menos acuciante, a pesar de la historia de apasionamientos y humillaciones que comporta, que los mismos fenómenos que se hallan concernidos. Notemos, al volver la mirada, que esos fenómenos se han estudiado, experimentado y debatido tan objetivamente como si fueran datos de la física. La tarea de búsqueda de esos hechos ni se hace arbitraria ni carece de sentido aunque se refieran al movimiento «aparente» y no al movimiento «real» o físico, pues esos adjetivos son etiquetas insidiosamente perjudiciales a la hora de diferenciar hechos de distinta clase. De la misma manera que a veces no «está ahí» el movimiento de un punto a través de una pantalla, ya sea como estímulo o como objeto, así también tampoco «están ahí» en la percepción los destellos estáticos que hemos referido. A lo que hemos estado asistiendo es a algunos sorprendentes ejemplos de cómo la percepción construye sus propios datos<sup>16</sup>. Todo ello, junto con la discusión desarrollada

<sup>16</sup> Pueden encontrarse otros ejemplos igualmente sorprendentes de la construcción perceptiva de los contornos (véase la anterior nota 14) y también en la construcción perceptiva del color que, según Edwin H. Land no depende tanto de una longitud de onda específica cuanto de «súbitos cambios de energía»; véase al respecto su trabajo «Our polar partnership with the world around us», *Harvard Magazine*, vol. 80 (1978) pp. 23-26 y «The Retinex Theory of Color Vision» en *Scientific American*, vol. 237 (1977) pp. 108-128. Sobre más experimentos sobre la percepción del movimiento, puede consultarse E. Sigman e I. Rock «Stroboscopic Movement based on Perceptual Intelligence», *Perception*, vol. 3. (1974), pp. 9-28.

en los tres capítulos anteriores, nos vuelve a remitir al estudio de carácter más general que comenzamos en el capítulo primero.

6

## La fabricación de los hechos

### 1. *Realidad y artificio*

El capítulo anterior se abría con una pregunta que, con algún reproche, nos inquiría si acaso no veíamos lo que teníamos ante nuestros ojos, y llegaba a una iluminadora respuesta: «Depende...» Depende, entre otras cosas, de cómo respondamos a una pregunta previa: «¿Pero, qué tenemos ante nosotros?» Podemos comenzar el presente capítulo con esa pregunta, mas hemos de señalar que, de nuevo, la respuesta es «depende...», y dependerá, esta vez, en gran medida, de la respuesta a otra pregunta anterior: «¿Y tú cómo lo interpretas?»

El título del capítulo —«La fabricación de los hechos»— tiene la virtud no sólo de indicar más allá de cualquier duda lo que aquí discutiremos, sino también de irritar a aquellos fundamentalistas que vocean que los hechos los encontramos,

y no los hacemos, que tales hechos constituyen el solo y único mundo real, y que el conocimiento consiste en una creencia respecto a los hechos. La mayoría de nosotros está hasta tal punto poseída de estos artículos de fe, nos atan y nos ciegan en un grado tal, que las palabras «la fabricación de los hechos» nos suenan hasta paradójicas. «Fabricación» se ha hecho sinónimo de «falsificación» o de «ficción», en oposición a «verdad» o a «hecho». Evidentemente, es menester que distingamos lo falso y lo ficticio de lo verdadero y de lo fáctico, pero es seguro que no podremos hacerlo apoyándonos sobre la idea de que la ficción se fabrica mientras que los hechos se encuentran.

Retrocedamos, por un momento, a contemplar de nuevo el caso del así llamado movimiento aparente. Los resultados experimentales que hemos resumido páginas atrás no tienen alcance universal, sino que son solamente resultados típicos. No sólo distintos observadores perciben el movimiento aparente de forma diversa, sino que incluso hay sujetos que no lo perciben en absoluto. Kolers calificó de realistas ingenuos a quienes eran incapaces de ver aquel movimiento del que, por otra parte, conocían su inexistencia, y halló entre los ingenieros y los médicos un porcentaje desproporcionadamente elevado de tal género de realistas (*AMP*, 160).

No obstante, si un sujeto dice observar dos destellos distintos, incluso cuando se producen a distancias e intervalos tan cortos que la mayoría de los observadores percibirían sólo un punto lumínico en movimiento, tal vez con ello quiera decirnos que los ve de una manera similar a la que nosotros podríamos emplear cuando decimos ver un enjambre de moléculas al contemplar una silla, o tal vez le acontezca a ese sujeto lo mismo que a nosotros cuando decimos que vemos que una mesa es redonda cuando la vemos en escorzo. Y si un observador se ha hecho un magnífico experto en diferenciar movimiento aparente de movimiento real, podría pensarse que tal vez toma la apariencia de movimiento como signo de que han tenido lugar dos destellos, de la misma manera que solemos entender que la apariencia oval de la mesa al verla oblicuamente es un signo de que la mesa en

cuestión es redonda. Y, en esos dos casos, los signos pueden ser o transformarse en algo tan trasparente que podemos mirar a su trasluz y llegar a los objetos y sucesos físicos. Así, es difícil que podamos acusar al referido sujeto de error en su percepción visual cuando dice que es capaz de determinar visualmente que lo que está ante él es precisamente aquello que también nosotros acordaríamos por nuestra parte que está ante él. ¿Hemos de decir, por el contrario, que malinterpretó las instrucciones que le dimos, y que presumiblemente eran que nos dijera sólo lo que veía? ¿Cómo podemos, sin prejuzgar los resultados, reformular entonces las instrucciones para evitar tal «malentendido»? Si le pedimos que no haga uso de su experiencia anterior y que evite toda conceptualización, le dejaríamos obviamente sin habla, pues si ha de hablar ha de emplear palabras.

Lo mejor que podremos hacer es especificar la clase de términos, el vocabulario, que ese sujeto ha de emplear y pedirle que nos describa lo que ve en términos perceptivos o fenoménicos, y no en términos físicos. Tal estrategia, aunque no nos suministre quizá respuestas diferentes, arroja una luz totalmente distinta sobre lo que está sucediendo. En efecto, al obligar a que se especifiquen los instrumentos empleados en la confección de los hechos logramos que pierda sentido cualquier identificación de lo físico con lo real o de lo perceptivo con lo meramente apariencial. No cabe decir que lo perceptivo sea una versión un tanto distorsionada de los hechos físicos en mayor medida en que pueda pensarse que lo físico es una versión altamente artificial de los hechos perceptivos. Si nos sentimos ciertamente tentados de considerar que ambas versiones son «versiones de los mismos hechos», no debemos pensar que con ello se implica la existencia de hechos independientes sobre los cuales pueden formularse esas versiones, en la misma medida en que tampoco el que dos términos tengan un significado semejante implica que existan unas entidades separadas llamadas significados. «Hecho», al igual que significado, es un término sincategoremático, pues obviamente, y después de todo, los hechos son facticios, artificiales.

Podemos ilustrar esa idea acudiendo de nuevo al caso de las versiones divergentes del movimiento físico. ¿Se puso el sol hace un rato o se elevó, más bien, la tierra? ¿Gira el sol alrededor de nuestro planeta, o es éste el que orbita alrededor de aquél? Hoy en día podemos resolver estas cuestiones, que otrora fueron temas de vida o muerte, con bastante frialdad y decir que la respuesta depende del marco de referencia. Pero, de nuevo, si afirmamos que los sistemas geocéntrico y heliocéntrico son versiones diferentes de «los mismos hechos», no hemos de preguntar tanto cuáles son tales hechos, sino cómo han de entenderse frases como «versiones de los mismos hechos» o «descripciones de un mismo mundo». Esos significados varían de caso a caso, y puede decirse, en el ejemplo mencionado, que la versión heliocéntrica y la geocéntrica atribuyen movimientos muy diferentes a aquellos mismos objetos a los que ambas refieren —el sol, la luna y los planetas—. Podemos, no obstante, seguir diciendo que ambas versiones se ocupan de los mismos hechos si queremos decir con ello que esas versiones tratan de los mismos objetos y también que es posible establecer una rutina de traducción entre ambas. De la misma manera que los significados se desvanecen y dejan lugar a ciertas relaciones entre los términos, así también los hechos se desvanecen y dejan lugar a ciertas relaciones entre las versiones. En el caso presente la relación que existe entre las diferentes versiones es bastante patente, pero otras veces puede sernos mucho más evasiva, y así, por ejemplo, las versiones perceptual y física del movimiento que antes mencionamos no tratan en absoluto de los mismos objetos, y si hubiera alguna relación que pudiera darnos pie para decir que ambas versiones describen los mismos hechos o el mismo mundo, no sería en absoluto una relación de intertraducibilidad inmediata.

Las versiones física y perceptiva del mundo que hemos mencionado son sólo dos entre la amplísima variedad de las que las diversas ciencias, las artes, o la percepción y el discurso cotidianos nos suministran. Los mundos se construyen elaborando esas versiones por medio de palabras, números, imágenes, sonidos o cualesquiera otros tipo de símbolos, y

ello en cualesquiera medios. Y, precisamente, podemos considerar que la crítica de las maneras de hacer mundos es el estudio comparativo de estas versiones o concepciones y el análisis de las formas de su construcción. Comenzamos a acometer tal estudio en el capítulo primero, y resumiremos y clarificaremos a continuación algunas de las ideas allí expresadas antes de proseguir hacia aquellos problemas que constituyen la preocupación central del presente capítulo.

## 2. Medios y materia

Es cierto que lo que hasta ahora hemos dicho parece encaminarse directamente hacia un relativismo radical, mas se nos imponen en ese camino también fuertes restricciones. El que estemos dispuestos a aceptar que existen incontables versiones alternativas del mundo, versiones que son todas verdaderas o correctas, no equivale a decir que todo valga, ni que una mentira como una casa sea igual que un cuento de página y media, ni que las verdades no puedan diferenciarse de las falsedades, sino sólo que no hemos de concebir la verdad como correspondencia con un mundo dado de antemano, y que hemos de hacerlo, por el contrario, de manera distinta. Construimos, pues, mundos haciendo versiones de mundos, pero si nos ponemos a juntar símbolos al azar no hay muchas más probabilidades de que lleguemos a construir un mundo que de que un carpintero construya una silla encolando sus piezas también al azar. La propuesta filosófica que aquí se defiende entiende que esos múltiples mundos son precisamente los mundos reales que construimos por medio de, y como respuesta a, aquellas versiones que son correctas o verdaderas. No hay lugar, por lo tanto, en esa propuesta filosófica para otros mundos, posibles o imposibles, que pudieran construirse en correspondencia a versiones falsas.

Otra cuestión completamente distinta es qué mundos podemos considerar mundos reales. Aunque haya determinados rasgos de una posición filosófica que lleguen a imponerle sus límites y le impriman su propio carácter, limitando así lo

que le es aceptable a tal posición, incluso hasta las posturas que pudieran parecer fuertemente restrictivas pueden llegar a aceptar la existencia de incontables versiones, todas igualmente correctas. Así, por ejemplo, al autor del presente libro se le suele preguntar cómo concilia relativismo y nominalismo en su posición filosófica y la respuesta es sencilla: aunque un sistema nominalista contempla sólo la existencia de individuos, prohibiendo toda referencia a los géneros y las clases, puede considerar como individuo a cualquier cosa y, así, esa prohibición nominalista que se alza contra una disoluta propagación de entidades montada a partir de una base dada de individuos deja muy abiertas las opciones sobre cuál haya de ser esa base. De esta forma, el nominalismo permite la existencia de abundantes versiones alternativas construidas a partir de las partículas físicas, de los elementos fenoménicos, de las cosas ordinarias o de cualesquiera objetos que podamos estar deseosos de considerar individuos<sup>1</sup>. No hay nada aquí que le impida a un nominalista dado, y basándose en otras razones, preferir una única base (bien que aún inidentificada) que pudiera considerarse correcta, mientras que será pródigo a la hora de pertrecharnos de un instrumental ideal platónico que generará incontables entidades.

Así, en ese aspecto<sup>2</sup> diferirán claramente la propuesta fisicalista según la cual «no hay diferencia que no sea diferencia física» y la doctrina nominalista que reza que «no hay diferencia que no sea diferencia de individuos», aunque ambas propuestas pudieran sonarnos igual.

En cualquier caso, no quisiera imponer restricciones nominalistas en esta discusión general sobre la construcción de mundos, pues desearía dejar espacio para que existan diferencias de opinión respecto a lo que de hecho son los

<sup>1</sup> Véase *SA*, pp. 26-28; *PP*, pp. 157-161.

<sup>2</sup> Y también diferirán en otros aspectos, especialmente porque la doctrina nominalista exige una interpretación constructiva de toda posible diferencia en términos de las diferencias entre los individuos, mientras que la doctrina fisicalista es menos explícita y sólo suele requerir alguna conexión inespecífica, a lo sumo causal, entre las diferencias físicas y otras diferencias.

mundos reales<sup>3</sup>. Nótese que eso no equivale a la aceptación de unos mundos meramente posibles, pues aunque tanto una postura platónica como la aquí mantenida pudieran no estar de acuerdo respecto a qué es lo que compone un mundo real, ambas pueden no obstante coincidir en el rechazo de todo lo que no entra en tal composición. Esas dos posturas pudieran no estar de acuerdo en lo que consideran verdad, pero cabe que coincidan al menos en que no hay nada que conteste con claridad a qué es lo que entienden como falso.

Tanto el implícito pluralismo que comporta la idea de mundos que están hechos de diversas versiones, como el sabotaje que tal idea induce en eso que anteriormente denominamos la existencia de «algo sólido como sustrato», suelen con frecuencia levantar ampollas. Y, ante tal agravio, permítaseme ofrecer todo el consuelo del que sea capaz. Si, por un lado, es cierto que aquí se ha acentuado la existencia de multiplicidad de versiones correctas del mundo, con ello no se ha querido dar entender que existan, en absoluto, muchos mundos, ni, incluso, que exista siquiera uno. Así, y como hemos sugerido antes, si preguntamos si dos versiones pertenecen a un mismo mundo hallaremos tantas buenas respuestas como buenas interpretaciones haya de las palabras «versiones del mismo mundo». Si el monista puede siempre argüir que para que dos versiones de un mismo mundo sean versiones válidas sólo se requiere que ambas sean correctas, el pluralista podrá siempre responderle inquiriendo, a su vez, cómo es ese mundo al margen de todas las versiones que sobre él poseemos. Quizá la mejor respuesta es la que aporta el profesor Woody Allen cuando escribe<sup>4</sup>:

<sup>3</sup> En el mismo espíritu, *SA*, aunque aboga por una posición nominalista, presenta un criterio para la elaboración de definiciones constructivistas y para su medida de simplicidad que, desde un punto de vista comparativo, se hicieron allí suficientemente laxos como para poderse aplicar también a los sistemas platónicos. Por otra parte, ni allí ni aquí las posiciones presentadas se favorece en absoluto el abandono del *extensionalismo*.

<sup>4</sup> Woody Allen, «My Philosophy» en *Getting Even*, 1966, cap. 4, sec. I.



¿Podemos «conocer» de hecho el universo? Dios mío, bastante duro es manejarlas en el Barrio Chino. Pero la cuestión es: ¿Hay algo ahí fuera? ¿Y por qué? ¿Y por qué tienen que ser tan ruidosos? Por último, no puede haber duda alguna que la principal característica de la «realidad» es que anda escasa de esencia. No que no tenga esencia, sino sólo que anda necesitada de ella. (La realidad de la que estoy hablando es la misma que describió Hobbes, pero un poco más pequeña).

Creo que lo que el profesor Allen nos dice es, sencillamente, que dejemos de pensar en el pensar, que la esencia no es esencial, y que la materia carece de importancia material. Por eso, hacemos bien centrándonos en las versiones y no en los mundos. Es también, ciertamente, deseable que podamos diferenciar aquellas versiones que tienen referencia de aquellas que no la tienen y aspiramos, también, a poder hablar de las cosas y de los mundos, si es que los hay, a los que se refieren esas versiones. Pero esas cosas y esos mundos, e incluso la estofa de la que están hechos —materia, antimateria, espíritu, energía o lo que fuere— están también moldeados por y según esas versiones. Los hechos están cargados de teoría, como dice Norwood Hanson<sup>5</sup>, y confiamos que nuestras teorías estén tan cargadas de hechos como éstos lo están de teoría. O, por decirlo con otras palabras, los hechos son como pequeñas teorías, y las teorías verdaderas son como grandes hechos. Conviene que repitamos que esto no quiere decir que podamos llegar a formular versiones correctas fortuitamente, o que los mundos se hagan por carambola, pues siempre comenzamos a partir de alguna vieja versión o de algún viejo mundo que hemos tenido a la mano y al que estamos atados mientras no tengamos la determinación y la habilidad necesarias para rehacer esa versión o ese mundo y construir otros nuevos. Parte de la sentida terquedad de los hechos es la garra de la costumbre: así se nos hace imposible

los hechos sólo  
existen en la  
teoría.

<sup>5</sup> En *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación*, trad. de E. García Camarero, Madrid, Alianza Ed., 1977, cap. 1 y *passim*.

el firme fundamento de lo real. La construcción de mundos comienza en una versión y concluye en otra.

### 3. Algunos mundos antiguos

Fijémonos por un momento en algunos ejemplos antiguos de diversas maneras de hacer mundos. Siempre pensé que casi todos los más importantes avances de la historia de la filosofía y casi todos sus grandes errores se dieron ya en la filosofía presocrática. Antes de considerar cómo esas concepciones pueden ejemplificar algunos de los temas centrales en nuestro análisis debemos detenernos brevemente y de manera muy comprimida a ojear la historia interna de esa etapa de la filosofía.

Los filósofos presocráticos, al igual que muchos de nosotros, partían de un mundo compuesto de una mezcla de religión, superstición, sospechas, esperanzas y experiencias, tanto amargas como dulces. Entonces Tales, que buscaba algún tipo de unidad en ese revoltijo, vió cómo el sol tomaba el agua y la calentaba hasta hacerla llama, cómo las nubes se condensaban, cómo caían y se secaban haciéndose tierra, y vió, según la leyenda, agua en el fondo de cierto pozo. La solución se alumbró, y por fin la solución *era solución*: el mundo es agua.

Pero Anaximandro se cuestionó por qué habíamos de elegir el agua si la tierra, el fuego, el aire y el agua se trasmutaban unos en otros. ¿Qué es lo que hacía al líquido elemento privilegiadamente diferente de los otros tres? Parecía necesario hallar algo neutral de lo que todos los elementos estuvieran hechos. Así inventó el *Apeiron*, lo Ilimitado, con lo que de un sólo plumazo la filosofía recibió dos de su más pesadas cargas: la infinitud y la substancia.

Empédocles desterró lo Ilimitado más allá de las fronteras. Si no puede privilegiarse sólo a uno de los elementos, hemos de tomar a la vez los cuatro, y lo importante será la manera como se mezclen entre sí. Empédocles vio que el secreto real del universo es la confusión.

Cuando Heráclito propuso el principio de la acción, Parménides respondió dando el alto y reduciendo la filosofía a la fórmula «Ello es», que obviamente quería decir «Ello no es» o, por parafrasear una breve historia, «¡En qué lío nos hemos metido!»

No obstante, Demócrito nos liberó con harta destreza. Reemplazó el «Ello es» por un «son», y planteó la idea de que si cortamos las cosas en partes minúsculas, todo seguirá siendo lo mismo. Todas las partículas son semejantes, y las diversas maneras como se conjuntan son lo que hace el aire, el agua, el fuego, el agua o lo que fuere. La cualidad deja paso a la cantidad y a la estructura.

Hay un tema de la discusión entre Tales y sus sucesores que reverbera a lo largo de toda la historia de la filosofía. Tales redujo los cuatro elementos a agua, y Anaximandro y Empédocles argumentaron que también pudieran haber sido reducidos a cualquiera de los tres restantes y hasta ahí ambas partes tienen razón. El sistema acuacéntrico de Tales no se justifica mejor ante sus tres posibles alternativas que lo puede hacer, ante sus alternativas obvias, la descripción geocéntrica del sistema solar. Pero los críticos de Tales se equivocaron al suponer que dado que ninguna de las alternativas posee la verdad en exclusiva, todas ellas están erradas a la vez, pues el que podamos operar sin una cualquiera de esas alternativas no significa que podamos manejarlas también sin todas ellas, sino sólo que se nos ha dado la posibilidad de elegir entre ellas. La idea implícita sobre la que se basaba el rechazo de las teorías de Tales era que la realidad tal como es no puede aparecer reflejada en los rasgos que diferencian entre sí a diversos sistemas alternativos, y por eso Empédocles insistía en que cualquier propuesta de ordenación de los cuatro elementos era una imposición arbitraria sobre la realidad. Pero no cayó en la cuenta de que la misma organización en elementos opera también, y en no menor medida, como una imposición, y que si prohibimos ese tipo de imposiciones no acabamos quedándonos con nada. Anaximandro había intuido esa consecuencia, consecuencia que abrazó de hecho cuando propuso que los cuatro

elementos se considerasen entidades derivadas de un principio neutro e inoperante, lo Ilimitado. El lógico Parménides concluyó que si sólo algo completamente neutro podía serle común a los mundos y todas sus alternativas versiones, entonces sólo eso podría ser real, y que todo lo demás habría de ser mera ilusión. Pero incluso él no pudo resistirse a organizar esa realidad de una manera especial: Eso que Es es Uno. Demócrito, provocado por tal invitación, se apresuró a organizarlo todo de manera distinta, fragmentándolo en pequeños pedazos; y vuelta a empezar.

Tras esa controversia respecto a qué puede reducirse a qué anida la cuestión recurrente de qué es la reducción misma. Anaximandro objetaba que el hecho de que el agua se convirtiera en los otros elementos no significaba que éstos fuesen sólo agua, y, efectivamente, Empédocles rearguyó, por su parte, que el que todos esos elementos estuviesen hechos de una misma sustancia neutra no los hacía ser esa sola sustancia. He aquí, pues, a los precursores de campañas más contemporáneas: amigos y enemigos de objetos físicos, de fenómenos, entidades concretas, cualidades, espíritu, materia, en pro o en contra de eliminar cualquiera de esas cosas en favor de las demás. Todas esas campañas nacen característicamente de no comprender adecuadamente los requisitos y el significado de aquello que es tanto construcción como reducción.

la reducción

#### 4. Reducción y construcción

Los debates que se han ocupado de los criterios necesarios en la formulación de las definiciones constructivistas se han solido centrar sobre si es necesario un acuerdo intensional o, por el contrario, sólo extensional entre el *definiens* (elemento definidor) y el *definiendum* (aquello que es definido). La exigencia de una sinonimia absoluta se fundamentaba en la convicción de que el *definiens* debe ser una explicación del significado del *definiendum*. Pero, dados los problemas que suscita la noción de significado, por no mencionar los que

nacen de la idea de identidad de varios significados, no tardó en surgir la propuesta de una identidad extensional. Pero tal alternativa resultó ser, a su vez, en exceso estrecha, pues con frecuencia son igualmente aceptables muchos elementos definidores, muchos *definientia* alternativos que no son coextensivos entre sí. Así, por ejemplo, un punto de un plano puede definirse como la intersección de dos rectas o de otro par diverso de entidades, como un el producto de cubos encajados, etc.; pero, los *definientia* que tienen esas extensiones disjuntas no pueden, con seguridad, ser todos coextensivos con el *definiendum*.

Esas consideraciones apuntan hacia un criterio que se enmarca en los términos de un isomorfismo extensional que no requiere tanto la conservación de la extensión, cuanto la de la estructura. Dado que ésta puede ser común a muchas extensiones diversas, se abre camino la posibilidad de que existan diversos *definientia* alternativos, todos legítimos. El isomorfismo en cuestión es un isomorfismo global, como el que se requiere para la relación de todo un conjunto de *definientia* de un sistema y todo el conjunto de los objetos por ellos definidos, pero no es un isomorfismo simétrico: normalmente, y tal como sucede en las definiciones de puntos que hemos mencionado, un *definiens* articula su extensión de manera más completa a como lo hace un *definiendum*, y realiza, así, un análisis e introduce los medios para efectuar una integración sistemática<sup>6</sup>.

Así concebida, la definición de los puntos en función de rectas o de conjuntos, no pretende en absoluto que esos puntos sean sólo rectas o conjuntos, de la misma manera que la derivación de todos los elementos a partir del agua no propone que esos sean sólo agua. En la medida en que esas derivaciones o definiciones lleguen a tener éxito, nos organizarán puntos, rectas o los cuatro elementos adecuadamente en un único sistema. El que haya diversos sistemas alternativos

<sup>6</sup> Véase, para mayor análisis SA, cap. I. En determinadas circunstancias pueden ser también adecuados otros criterios, más laxos que el del isomorfismo extensional.

no le quita la credibilidad a ninguno de ellos, pues realmente la única alternativa a la existencia de sistemas alternativos, a una forma u otra de organización, es la nada. Tales podía haberles respondido a sus sucesores, que se quejaban de que el filósofo introducía un orden y unas prioridades artificiales, que tal es la tarea de la ciencia y de la filosofía, y que la completa eliminación de lo así llamado artificial nos dejaría las manos y la mente vacías<sup>7</sup>. Al reconceptualizar, así, la naturaleza y el significado de los procesos de reducción, de construcción, de sistematización o de derivación, podemos abandonar la inútil búsqueda de un mundo originario y podemos llegar a aceptar que los sistemas o cualesquiera otras versiones son tanto productivos como reproductivos.

En la historia de la filosofía que acabamos de recorrer, desde Tales hasta Allen, hemos ejemplificado varios de aquellos procesos de construcción de mundos, o de relación entre mundos, que analizamos en el capítulo primero: *ordenación*, en la derivación de los cuatro elementos a partir de uno de ellos; *complementación*, con la introducción de lo Ilimitado; *supresión*, con la eliminación de todo lo demás; y *división*, en la fragmentación del Uno en átomos. También la relación entre el mundo de la física y el de la percepción cotidiana puede ilustrar de manera muy expresiva los procesos de complementación y de elisión. Otros procesos o relaciones que también mencionamos allí fueron el de *composición*, como cuando diversos elementos se combinan para formar un objeto duradero; el de *deformación*, como cuando se suaviza una curva algo tosca; o el de *ponderación*, acentuación o énfasis. Este último proceso, no siempre advertido y con menor frecuencia aún comprendido, requiere que le dediquemos algo más de atención ahora, dada la importancia que tiene en lo que sigue.

La construcción de mundos altera a veces el énfasis que reciben las diversas entidades, sin tenerse que implicar por ello la supresión o la adición de entidades nuevas. De esta forma, puede que la diferencia que existe entre dos versiones

<sup>7</sup> Véase más adelante, cap. 7, apartado 2, sobre convención y contenido.

sea muy llamativa e importante, aunque tal diferencia se base primordialmente, e incluso sólo, en la manera en que se ponderan relativamente las mismas entidades en esas versiones. Por fijarnos en un ejemplo llamativo, nótese las diferencias que pudieran existir entre lo que dos versiones distintas pueden considerar géneros naturales o significativos, es decir aquellos géneros que se consideran importantes a la hora de describir, investigar o de proceder a una inducción. Así, nuestra proyección habitual de «verde» y de «azul» no niega que «verdul» y «azurde» designen unos géneros posibles, sino sólo que esos géneros serían irrelevantes<sup>8</sup>. Y, a la inversa, si proyectásemos «verdules» y «azurdes» en lugar de «verdes» y «azules», viviríamos en un mundo diferente. Un segundo ejemplo de los efectos de los procesos de ponderación nos aparecía en las diferencias que existían entre dos posibles historias del Renacimiento: una, que sin excluir las batallas, acentuaba el desarrollo del arte mientras que otra, sin excluir esto último, ponía el énfasis sobre los aspectos bélicos (cap. 2, 2). Las diferencias de estilo son diferencias en la ponderación de los factores implicados y nos suministran dos mundos renacentistas distintos.

##### 5. Hecho de ficción

Dada esta amplia variedad de versiones posibles, nuestra atención suele centrarse en aquellas que son literales, denotativas y verbales. Si bien es cierto que con eso se abarcan algunas de las formas científicas y cuasicientíficas de hacer mundos (aunque, en absoluto opino que así se cubran todas), quedan al margen todas las otras versiones perceptivas y pictóricas, así como todos los otros medios figurativos y ejemplificadores, por no mencionar directamente todos los instrumentos no verbales. Los mundos de la ficción, de la poesía, de la pintura, de la música o de la danza y los de las

<sup>8</sup> Debe tomarse este lenguaje platónico tan laxo como la lengua vernácula de una formulación nominalista efectuada en términos de predicados.

otras artes están hechos en gran medida de mecanismos no literales, tales como la metáfora, o por medios no denotativos, tales como la ejemplificación y la expresión. Y en esos mundos se acude también, con frecuencia, a imágenes, sonidos, gestos o a otros símbolos pertenecientes a sistemas no lingüísticos. Esas formas de hacer mundos y esas versiones son los que aquí nos ocupan de manera central, pues una de las tesis principales de este libro es que el arte no debe tomarse menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer, en el sentido más amplio de promoción del entendimiento humano, y que, por lo tanto, la filosofía del arte debe concebirse como una parte integral de la metafísica y de la epistemología.

Consideremos, en primer lugar, aquellas versiones que son maneras de ver el mundo, que son representaciones en imágenes más que descripciones. Desde el punto de vista sintáctico, las imágenes difieren radicalmente de las palabras, pues ni están compuestas de unidades que pueden tomarse de un alfabeto, ni pueden identificarse por un sistema de tipos y de caligrafías, ni se pueden combinar con otras imágenes o con palabras para componer frases. Pero las imágenes pueden aplicarse como etiquetas, y denotar, al igual que las palabras, aquello que representan, nombran o describen<sup>9</sup>. Los nombres y algunas imágenes, tales como los retratos individuales o de grupo, denotan de una manera singular, mientras que los predicados y otras imágenes, como las que ilustran una guía ornitológica, denotan de una manera general. Las imágenes pueden, así, hacer y presentar hechos y pueden participar en la construcción de mundos de manera muy similar a como lo hacen las palabras, y, de hecho, nuestra así llamada imagen cotidiana del mundo es el

<sup>9</sup> Sobre la cuestión general de las diferencias entre los sistemas simbólicos pictórico y lingüístico, puede verse *LA*, sobre todo, pp. 41-43, 225-227. Para una discusión ulterior sobre la denotación por medio de imágenes, véase mi comentario a un trabajo de Monroe Beardsley en *Erkenntnis*, vol. 12 (1978) pp. 169-170.

resultado de la conjunción de descripciones verbales y de representaciones de imágenes. Debemos reiterar, no obstante, que no se suscribe aquí ninguna teoría pictórica del lenguaje ni ninguna teoría lingüística de las imágenes, pues las imágenes pertenecen a sistemas simbólicos no lingüísticos, y las palabras a sistemas simbólicos no pictóricos.

No obstante, algunas representaciones y algunas descripciones no denotan literalmente nada. Los retratos pintados o descritos de Don Quijote no denotan a Don Quijote, quien, sencillamente, no es ningún objeto que esté ahí para ser denotado. Es obvio que los trabajos de ficción literaria y los trabajos correspondientes en otras artes juegan un papel sobresaliente en la construcción de mundos, y los mundos que habitamos no son en menor medida herencia del trabajo de novelistas, autores de teatro o pintores que el resultado de las ciencias, las biografías o la historia. ¿Mas como pueden esas versiones de la nada participar de esa forma en la construcción de mundos reales? No nos ayudará a contestar esa pregunta la inevitable propuesta de dotarle a las entidades ficticias y a los mundos posibles de unos objetos denotados, y tampoco podría satisfacerles esa respuesta ni siquiera a aquellos que pudieran parecer dispuestos a tragársela. Pero una vez que nos ponemos a buscar la respuesta adecuada, ésta aparece de forma bastante rápida.

Las palabras «Don Quijote» no se aplican a nadie si se toman de manera literal, pero figuradamente podrían referirse a muchos de nosotros, como, por ejemplo, al autor de este libro en sus torneos con los molinos de la lingüística contemporánea. El término no se le puede aplicar a muchas otras personas, ni literal ni metafóricamente. Que algo sea literalmente falso o que no sea aplicable a nada es totalmente compatible con que sea verdad en términos metafóricos aunque, evidentemente, aquella falsedad o inaplicabilidad no sean tampoco ninguna garantía de esta última verdad. La línea que divide la verdad y la falsedad metafóricas atraviesa las fronteras entre la verdad y la falsedad literales y no es más arbitraria que esta última frontera. La pregunta que inquiere si alguien es un Don Quijote (es decir, un personaje

quijotesco) o un Don Juan es tan válida como pregunta como aquella que interroga si alguien es paranoico o esquizofrénico, e incluso es más fácil de responder. La aplicación del término de ficción «Don Quijote» a personas reales, al igual que acontece con la aplicación metafórica del término no ficcional «Napoleón» a otros generales, o también al igual que sucede con la aplicación literal de un término recientemente inventado, como el de «vitamina» o el de «radioactivo», a diferentes materiales, produce una reorganización de nuestro mundo cotidiano. Tal reorganización se efectúa, así, al seleccionar alguna nueva categoría que corta a través de las bien marcadas roderas de un camino muchas veces trillado al destacarla como un nuevo género que se hace significativo. La metáfora no es un artilugio retórico meramente decorativo sino una manera de hacer que nuestros términos tengan pluriempleo<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Sobre verdad metafórica véase también *LA*, pp. 68-70. Sobre las relaciones entre los significados de diferentes términos ficticios, tales como «Don Quijote» y «Don Juan», véase *PP*, pp. 221-238, y el importante trabajo de Israel Scheffler, «Ambiguity: an Inscriptional Approach» en R. Rudner y I. Scheffler (eds.), *Logic and Art*, BobbsMerrill, 1972. Nótese que como los términos «Don Quijote» y «Don Juan» tienen la misma extensión literal (nula), la clasificación metafórica de personas que podría hacerse a su luz no refleja ninguna posible clasificación literal. ¿Cómo puede inscribirse entonces, el comportamiento metafórico de estos términos en la teoría general de la metáfora? De dos maneras fuertemente relacionadas entre sí, pues la clasificación metafórica puede reflejar o bien: 1) una diferencia de las extensiones literales entre los componentes paralelos de los dos términos (así, por ejemplo, «término (o imagen) para Don Quijote» y «término (o imagen) para Don Juan» tienen diferentes extensiones literales), o bien 2) una diferencia de los términos que esos términos denotan y que pueden ejemplificarse en ellos (así, «Don Juan» es un término-de-inveteterado-seducutor, mientras que «Don Quijote» no lo es). En resumen, «Don Quijote» y «Don Juan» son denotados por términos diferentes (a saber, «término para Don Quijote» y «término para Don Juan») que a su vez denotan también otros términos diferentes (por ejemplo, «bufón de torneo» (*sic*, N. del T.) o «seducutor inveterado») que, también a su vez, denotan diferentes personas. Si todo ello puede resultar algo complicado, nótese que los distintos pasos son todos sencillos y que se evita cualquier tráfico con entidades ficticias.

La ficción, ya sea escrita, pintada o representada, no se aplica realmente, pues, ni a la nada ni a unos diáfanos mundos posibles, sino a los mundos reales, aunque lo haga metafóricamente. En manera semejante a como lo meramente posible, en la medida en que es aceptable, yace en el seno de lo real —tal como he querido argumentar en otro lugar<sup>11</sup>—, podríamos decir ahora, y en un contexto diferente, que los así llamados mundos posibles de la ficción anidan en el seno de los mundos reales. La ficción opera en los mundos reales de manera muy similar a como lo hace la no-ficción. Tanto Cervantes, como el Bosco y Goya, y en no menor medida que Boswell, Newton o Darwin, parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos, y reformulan, así, esos mundos de diversas maneras, a veces notables y a veces recónditas, pero que acaban por ser reconocibles, es decir *re-cognoscibles*.

¿Pero qué cabría decir de las pinturas puramente abstractas o de aquellas otras obras que carecen de temática, que no se refieren a nada, ni literal ni metafóricamente? ¿Qué pensar de aquellas obras que ni a duras penas el más permisivo de los filósofos podría considerar como obras que representan mundo alguno, ni posible ni real? A diferencia de los retratos de Don Quijote o de las imágenes de los centauros, esas obras no son etiquetas con nombres escritos y que se pueden pegar sobre unos tarros vacíos, ni tampoco son unas etiquetas muy adornadas adheridas sobre otros tarros llenos, pues, sencillamente, no son etiquetas en absoluto. ¿Habrán de apreciarse, pues, sólo en y por sí mismas, como el puro de espíritu que se abstiene de cualquier contacto contaminador con el mundo? Es evidente que no, y que nuestros mundos no están conformados por los esquemas y los sentimientos de esas obras abstractas con menor fuerza que aquella con la que pudieran haberlos moldeado una naturaleza muerta realista y

<sup>11</sup> FFF, pp. 49-58. En absoluto quiero bajar la guardia y admitir la existencia de mundos meramente posibles, sino que sólo sugiero algunas formas de hablar ostensiblemente de «cosas posibles» puede reinterpretarse con utilidad como hablar de cosas reales.

literal de Chardin o un alegórico «Nacimiento de Venus». Después de pasar alrededor de una hora en una de las diversas exposiciones de arte abstracto todo parece difractarse en figuras geométricas, girar en círculos o entretejerse en texturas de arabesco, todo parece escindirse en blancos y negros o vibrar con nuevas consonancias o disonancias de color. ¿Pero cómo puede transformar así nuestros desgastados mundos algo que ni representa, ni describe, ni declara, ni se aplica de otra manera a nada, bien sea de forma literal, bien de manera figurada?

Vimos antes que lo que no denotaba podía, no obstante, *referir* por medio de la ejemplificación o la expresión, y que las obras que ni describían ni representaban podían sin embargo operar como símbolos de aquellas características que ellas mismas poseían como obras, bien literal, bien simbólicamente. Tales obras se convierten en una muestra determinada de formas, colores, y sentimientos que compartimos o que podemos compartir y atraen nuestra atención sobre esas cualidades e inducen, al hacerlo, una reorganización del mundo al que estamos acostumbrados. Esa reorganización se realiza de acuerdo a las características que se comportan en esas obras y en base a las cuales procedemos a dividir o a combinar géneros otrora significativos, o bien procedemos a sumar y sustraer, a realizar nuevas discriminaciones e integraciones y nuevas reordenaciones de prioridades. Los símbolos pueden operar, de hecho, no sólo por medio de la denotación, sino también a través de esos procesos de ejemplificación y de expresión, en una o en todas las maneras de construir mundos que acabamos de mencionar.

Está claro que la música opera también de manera similar sobre el ámbito sonoro, mas también participa en la producción de aquel conglomerado lingüístico y no lingüístico que constituye esa versión visual que tendemos a tomar en un momento dado como nuestra «imagen del mundo». Pues las formas y los sentimientos de la música no están en absoluto confinados al mundo sonoro, y hay muchos esquemas y emociones, muchas formas, contrastes, rimas y ritmos que les son comunes a lo auditivo y a lo visual, así como también

con frecuencia a lo táctil y a lo cenestésico. Una poesía, un cuadro y una sonata de piano pueden ejemplificar literal y metafóricamente ciertas características comunes, y cualquiera de esas obras puede tener, por lo tanto, efectos que trasciendan su propio medio. En los actuales tiempos de experimentación con diversas combinaciones de medios expresivos en las artes nada puede estar más claro que la influencia de la música sobre la vista, o de las imágenes sobre la audición, y que ambas influyen y son influidas por el movimiento de la danza. Todas esas artes se interpenetran para construir un mundo.

Es evidente que la ejemplificación y la expresión no son funciones exclusivas de las obras de arte, sino también de otras muchas obras descriptivas y de representación, tanto en el campo de la ficción como fuera de él. Con frecuencia lo que una novela o un retrato ejemplifican o expresan llegan a reorganizar un mundo de forma más drástica que aquello que esa obra dice o representa tanto de forma literal como figurativa, y otras veces el tema sirve sólo de vehículo de aquello que se ejemplifica o que se expresa. Pero, ya sea en solitario o conjuntamente, los diversos modos y medios de simbolización son instrumentos poderosos. Con tales instrumentos un haiku japonés o una poesía de cinco líneas de Samuel Menashe pueden renovar o remodelar un mundo; sin ellos, sería inútil que un artista que trabaja con el medio ambiente y la naturaleza moviera montañas.

Los recursos del artista —sus muchos modos de referencia, literales y no literales, lingüísticos y no lingüísticos, denotativos y no denotativos, y todos ellos en diversos medios— parecen a primera vista más variados e impresionantes que los de un científico. Pero suponer que la ciencia ha de ser pedestremente lingüística, literal y denotativa sería pasar por alto, por ejemplo, el instrumental analógico frecuentemente empleado, la metáfora que ponemos en juego a la hora de medir con un esquema numérico los datos de un nuevo ámbito, o la manera en la que los físicos y los astrónomos hablan de la atracción y la extrañeza que los agujeros negros les suscitan. Aunque, a diferencia de lo que acontece con el

arte, el producto último de la ciencia haya de ser literal, verbal o matemático, y apunte a la formulación de teorías denotativas, tanto la ciencia como el arte proceden de forma muy similar cuando realizan sus búsquedas y construyen sus resultados.

No cabe duda que también el esquema de los hechos que aquí se ha presentado para hablar de la fabricación de hechos es, por su parte, también una fabricación, pero, como hemos insistido más de una vez, el reconocimiento de que existen muchas versiones alternativas del mundo no es signo alguno de una política de *laissez faire*. Por el contrario, parece acrecentarse la importancia de los criterios normativos que diferencian las versiones correctas de las erróneas. Pero ¿cuáles son esos criterios? No sólo la idea de verdad recibe nueva luz cuando aceptamos la posibilidad de que existan versiones alternativas no reconciliadas, sino que también parece que hemos de acudir a otros criterios, distintos de la verdad, si es que hemos de ampliar el alcance de nuestras perspectivas e incluir en ellas las versiones y las concepciones que no formulan enunciado alguno y que, incluso, pueden no describir ni representar nada. La verdad es con frecuencia inaplicable, rara vez es suficiente y debe, en alguna ocasión, dar paso a la contrastación de criterios. Discutiremos estas cuestiones en el próximo capítulo.

## Sobre la correcta interpretación

### 1. *Mundos en conflicto*

Parece necesario que revisemos nuestras ideas sobre la noción de verdad dada esa multiplicidad de teorías irreconciliadas y a veces irreconciliables, y dada también la existencia de distintas descripciones que pueden todas aceptarse como alternativas admisibles. Efectivamente, dada la idea de la construcción de mundos que hemos desarrollado, idea que se extiende mucho más allá de los límites de teorías y descripciones, que va más allá de los enunciados, del lenguaje y de la denotación misma, y que llega a abarcar, así, a versiones y concepciones tanto metafóricas como literales, tanto pictóricas y musicales como verbales, que incluye tanto la ejemplificación y la expresión como la descripción y la representación, parece quedársenos corta la diferenciación de lo verdadero y de lo falso cuando formulamos la distinción más general entre versiones válidas o correctas y versiones erradas. ¿Pero,



entonces, cuál habrá de ser, por ejemplo, la norma de validez que pudiera operar como equivalente de la verdad en el ámbito de aquellas obras que no obstante carecer de contenido presentan un mundo por vía de ejemplificación o expresión? Hemos de acercarnos a tan espinosas cuestiones de una manera cautelosa.

Las dos palabras que componen el título de este capítulo —«correcta» e «interpretación»— han de tomarse en un sentido un tanto general. Bajo el término «interpretación» puede incluirse no sólo lo que ejecuta un dibujante, sino también todas las formas posibles de hacer y de presentar mundos, ya sea por medio de teorías científicas, o por medio de obras de arte, o acudiendo a versiones de todo tipo. La elección de ese término permite contrarrestar la impresión de que pudiéramos discutir la bondad ética o la corrección morales<sup>1</sup>. La palabra «correcta»<sup>2</sup>, además de referir a la noción de verdad, abarca también aquellos otros criterios de aceptabilidad que unas veces complementan y otras se oponen a esa idea de verdad en los casos en los que ésta se aplica, o que, sencillamente, la sustituyen en las interpretaciones que no son declarativas.

<sup>1</sup> Cualquier análisis de la corrección normativa puede dar pábulo, como es obvio, a especulaciones sobre cómo aplicarla a la corrección moral, pero dejo gustoso ese problema a otros. No obstante, podemos ponderar una cuestión: la relatividad de qué sea lo correcto y la posibilidad de que existan diversas interpretaciones adecuadas en conflicto entre sí, al menos en el presente contexto, no excluye en absoluto que existan criterios rigurosos para distinguir el bien del mal. (Traducimos, insatisfactoriamente, *rendering* por interpretación. La palabra inglesa tiene un carácter genérico que me ha parecido se mantenía en la palabra castellana, la cual permite también otros sentidos además del hermeneútico. N. del T.)

<sup>2</sup> A pesar de obvios y conocidos problemas, me he inclinado a traducir, en general, el término *rightness* por validez cuando está referido fundamentalmente a representaciones, adecuaciones, imágenes etc., dado, además, que Goodman es parco utilizando los términos más latinos de *correctness* o *validity*, y dado que convenía diferenciarlo del sentido más procedimental que en el texto se asigna al término corrección. El adjetivo «correcto» ha sido empleado de manera más flexible (N. del T.)

Aunque el objetivo central de este capítulo es el análisis de esos otros criterios, hemos de comenzar reexaminando la noción de verdad de una manera más detallada. La mayoría de nosotros aprendió hace tiempo una serie de principios tan fundamentales como aquel que reza que las verdades nunca entran en conflicto entre sí, o aquel otro que señala que todas las versiones verdaderas son verdad en un único mundo real<sup>3</sup>, o, por último, el que indica que todos los desacuerdos que se presentan entre verdades distintas se reducen a las diferencias que existen entre los marcos de referencia o entre las convenciones que se han adoptado. Aunque también la mayoría aprendió poco después que es menester desconfiar de aquellos principios fundamentales antes aprendidos, sería un error dejar de lado las afirmaciones que antes hicimos sobre el posible conflicto entre diferentes verdades y sobre la multiplicidad de los mundos reales, como si fueran meramente retóricas. Efectivamente, no lo son, y aún a costa de alguna repetición, hemos de dejar claras esas ideas. Procederemos a una explicación ordenada de algunas cuestiones que ya hemos estado urgiendo a lo largo de estas páginas, pues necesitamos una base sólida de comparación antes de proceder al análisis de los problemas centrales que nos ocuparán en el presente capítulo.

Excepción hecha de algún redomado absolutista, cualquiera es capaz de reconocer que si diferentes versiones alternativas entran en conflicto ostensivo todas pueden con frecuencia exhibir pretensiones de verdad igualmente buenas. Pero, no obstante, será difícil que aceptemos como verdaderos en un mismo mundo diversos enunciados contradictorios sin admitir también que cualquier enunciado en ese mundo habrá de ser verdad (puesto que todos pueden seguirse de una contradicción) y sin tener que concluir, por lo tanto, que ese mismo

<sup>3</sup> Se dice que un enunciado es verdad *en* (o *para*) un mundo real dado si ese enunciado es verdad en la medida en que sólo entre en consideración ese mundo. Sobre las locuciones «verdad de» y «verdad acerca de» véase mi trabajo con Joseph Ullian «Truth about Jones», *Journal of Philosophy*, vol. 74 (1977) pp 317-338.

mundo es imposible. Así, o bien rechazamos como falsa una de las versiones que son claramente contradictorias, o bien hemos de concluir que son verdaderas en mundos distintos o si no, por último, habremos de buscar alguna otra manera de reconciliarlas entre sí.

Es posible, en algunos casos, que se reconcilien entre sí verdades que están aparentemente en conflicto si somos capaces de despejar algunas de las diferentes ambigüedades que pudieran ser responsables de esas contradicciones<sup>4</sup>. Así, por ejemplo, varias frases pueden parecer, a veces, incompatibles sólo porque son diversas elipsis que al ser desarrolladas, incluyendo explícitamente aquellas restricciones que anteriormente estaban sólo implícitas, dejan claro que se refieren a cosas distintas o que tratan de las diversas partes de una misma cosa. Dos enunciados que afirmen, uno, que los soldados están equipados con arcos y flechas y, otro, que ninguno porta esas armas pueden ser ambos verdaderos, pues, por ejemplo, pueden referirse a épocas distintas. También son verdad, en dos momentos temporales distintos, dos enunciados que dicen que el Partenón está intacto y que está en ruinas, o los que afirman que la manzana es verde y es roja, pues pueden referirse a dos partes distintas de una misma manzana. Es posible, también, que se lleven mejor entre sí diversas frases encontradas si se mantienen alejadas unas de las otras. En todos esos casos, los distintos ámbitos de aplicación se combinan en el seno de un mismo objeto que nos es fácilmente reconocible, y los dos enunciados pueden ser, de esa manera, verdaderos respecto a distintas partes o subclases de un mismo mundo.

Pero no siempre es tan fácil imponer la paz. Recordemos, de nuevo, las distintas descripciones posibles del movimiento

<sup>4</sup> Sobre las diferentes formas de ambigüedad véase Israel Scheffler, «Ambiguity: An Inscriptional Approach», en Rudner y Scheffler (eds.) *Logic and Art*, Bobbs-Merrill, 1972, pp. 251-272, así como un libro de Scheffler de próxima publicación (N. Goodman puede referirse a I. Scheffler, *Beyond the Letter: A Philosophical Inquiry into Ambiguity, Vagueness and Metaphor in Language*, Routledge and Kegan Paul, Boston, 1979. N. del T.)

(o de la inmovilidad) terrestre. Juzgando por las apariencias, los dos enunciados

- (1) La tierra siempre está inmóvil
- (2) La tierra baila el papel de Petrushka

entran en conflicto, pues de cada uno se sigue la negación del otro, y ambos parecen referirse a la misma tierra. Mas, no obstante, cada uno es verdad... en el sistema apropiado<sup>5</sup>.

Tal vez se nos diga que esta última cláusula nos indica un camino de salida, pues, de nuevo, los enunciados serían elípticos y podrían explicitarse y relativizarse, de forma que, por ejemplo, se tradujeran en

- (3) En el sistema ptolemaico, la tierra siempre está inmovil.
- (4) En un cierto sistema a la Stravinsky-Fokine, la tierra danza el papel de Petrushka.

con lo que serían totalmente compatibles. Pero tal argumentación es demasiado fácil, y para darnos cuenta de por qué (3) y (4) no pueden aceptarse como ampliaciones de (1) y (2), y por qué ni siquiera pueden contarse entre los posibles desarrollos de éstos últimos enunciados, basta con notar que mientras al menos uno de los dos siguientes enunciados en conflicto es falso,

- (5) Los reyes de Esparta tenía dos votos
- (6) Los reyes de Esparta tenían un solo voto

los dos siguientes son, por el contrario, ambos verdaderos:

<sup>5</sup> No nos ocupamos aquí de las controversias sobre si puede decirse en algún sentido absoluto que la tierra está en reposo o se mueve de una forma determinada. El lector que considere que ni (1) ni (2) son verdad, o que sólo lo es uno de esos dos enunciados, puede fácilmente proponer sus propios ejemplos, y tal vez estaría de acuerdo en considerar que los enunciados «la tierra gira como las agujas del reloj» y «la tierra gira en sentido contrario a las agujas del reloj» son ambos verdaderos desde dos puntos de vista.

- (7) Según Herodoto, los reyes de Esparta tenían dos votos.  
 (8) Según Tucídides, los reyes de Esparta tenían sólo un voto.

Es claro que los enunciados (7) y (8), y a diferencia de lo que sucede con (5) y (6), no nos comprometen en absoluto respecto a cuántos votos tenían los mencionados reyes. Es completamente distinto el que alguien formule un enunciado y el que ese enunciado sea verdadero. De igual forma, los enunciados (3) y (4), y a diferencia de lo que nos acontece con (1) y (2), no nos comprometen respecto al movimiento de la tierra, y no nos dicen si la tierra se mueve, y cómo lo hace, a no ser que a cada uno se le añada una cláusula en la que se explicita que lo que el sistema en cuestión dice es verdad. Mas si introducimos esa cláusula será evidente, que se afirmarán también (1) y (2) y que no llegaremos a ninguna solución del conflicto. Así, la relativización de un enunciado a un sistema o a una versión, que parecía a primera vista un instrumento poderoso y universal, se nos torna totalmente ineficaz.

Pero, quizá cupiera reconciliar los enunciados (1) y (2) entre sí si los relativizamos según puntos de vista o marcos de referencia diferentes y no según sistemas o versiones. Nos será más fácil manejar un ejemplo más sencillo ahora. Cabría reformular los dos siguientes enunciados referidos al movimiento diario del sol y de la tierra<sup>6</sup> que, aunque en conflicto, son ambos igualmente verdaderos,

- (9) La tierra gira, mientras el sol está inmóvil  
 (10) La tierra está inmóvil, mientras que el sol gira alrededor suyo

de forma que se convirtieran en:

- (11) La tierra gira en relación al sol  
 (12) El sol gira en relación a la tierra

<sup>6</sup> Se simplifica aquí ese movimiento, de forma intencionada e inocente, y no se tienen en cuenta otras formas de movimiento, como la revolución anual.

y que son verdades que, al contrario de lo que antes sucedía, no entran en conflicto.

Pero nótese, no obstante, que (11), y a diferencia de lo que acontece con (9), no dice exactamente que la tierra gire, y que (12), al contrario de lo que sucede con (10), tampoco dice exactamente que la tierra esté inmóvil. El que un objeto se mueva en relación a otro no implica ni que el primero se mueva ni que el segundo esté inmóvil<sup>7</sup>. De hecho, cuando *f* es una fórmula adecuada, tanto (11) como (12) se pueden traducir a un único enunciado:

- (13) Las relaciones espaciales entre la tierra y el sol van variando en el tiempo según la fórmula *f*<sup>8</sup>.

con lo que no se les atribuye ni a la tierra ni al sol movimiento o reposo alguno, y se formula una proposición no sólo compatible con (9) y (10) sino también con otro enunciado que dijera que la tierra está en rotación por un periodo de tiempo determinado y que luego se para, mientras que el sol comienza, entonces, a girar en torno suyo. Así pues, en este último caso la conciliación entre los enunciados (9) y (10) se ha efectuado por la eliminación de aquellos rasgos que inducían el desacuerdo entre ambos. Los tres enunciados (11), (12) y (13) renuncian a referirse al movimiento en el sentido de que no cabe cuestionarse a su luz si un objeto dado se mueve o no, y cómo lo hace.

Tal vez nos sintamos inclinados a pensar, ante tal coyuntura, que hacemos bien en zafarnos de ese tipo de preguntas

<sup>7</sup> La tentación está en sustituir la cláusula «en relación al sol» por algo así como «tomando al sol como punto fijo». ¿Pero qué querría eso decir? Quizá algo como «representando al sol como un punto fijo en una hoja de papel», pero eso sólo sería decir «representando al sol como un punto fijo en relación a una hoja de papel» y el problema nos volvería a aparecer de nuevo.

<sup>8</sup> Dejo, por el momento, de lado la relatividad al observador o al marco de referencia de la distancia entre los objetos, pero véase la sección 2, más adelante.

sobre el movimiento, pues, al cabo, esas cuestiones son en cualquier caso vacías. Pero, por otra parte, podríamos toparnos ante graves limitaciones si toda posible descripción del movimiento se viera reducida al relato de los cambios de las diversas posiciones relativas, porque en la mayoría de los contextos no se puede prescindir prácticamente de un marco de referencia y, así, no le es tampoco más fácil a un astrónomo operar con un enunciado neutro como (13) que a nosotros usar un mapa sin ubicarnos a nosotros mismos en él, si es que queremos manejarnos por una ciudad. Si es cierto que no parece haber diferencias entre lo que describen (9) y (10), parece, no obstante, que hay una diferencia significativa en la manera como ambos proceden a efectuar esa descripción. Y así, y tras pensarlo mejor, quizá nos sintamos tentados de reconsiderar nuestra afirmación anterior y de decir que esas supuestas cuestiones «vacías» son, más bien, cuestiones «externas», en tanto diferentes de las «internas»<sup>9</sup>, y que pertenecen al discurso en tanto contrapuesto a los hechos, y que refieren a la convención en tanto opuesta al contenido. Pero, incluso, tal vez sintamos algunos escrúpulos de apoyarnos sobre unas dicotomías tan claramente dudosas. No obstante, dejemos la cuestión tal como está y consideremos un caso distinto.

Imaginemos ahora que nuestro universo discursivo está limitado a un segmento cuadrado de un plano cuyas dos fronteras se denominan «vertical» y «horizontal». Si suponemos que ahí hay puntos, sean lo que fueren, entonces entrarían en conflicto las dos frases siguientes,

- (14) Todo punto está hecho de una línea vertical y otra horizontal
- (15) Ningún punto está hecho ni de líneas ni de ninguna otra cosa<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Véase la controversia entre Carnap y Quine en Schilpp (ed.), *The philosophy of Rudolph Carnap*, La Salle, 1963, pp. 385-406, 915-922.

<sup>10</sup> Cfr. SA, I. En este contexto, empleo los términos informales

aunque ambos enunciados sean igualmente verdaderos a la luz de un los sistemas adecuados. Sabemos que la simple relativización a un sistema dado, tal como acontecía en (3) y (4) es una falsa solución a la hora de resolver el conflicto. Es necesario también que se afirme la verdad del enunciado que formula cada sistema, y si los sistemas formulan (14) y (15) tal como están el conflicto seguirá existiendo.

¿Podremos, tal vez, conciliar (14) y (15) si restringimos sus ámbitos de aplicación? Si en nuestro espacio sólo hay líneas y sus combinaciones, entonces será verdad (14), pero no lo será (15), mientras que si sólo hay puntos sucederá a la inversa. No obstante, el problema radica en que si lo que existen son tanto líneas como puntos, tampoco pueden ser verdad ambos enunciados (14) y (15) a la vez, aunque no pueda señalarse que ninguno de los dos es falso. Si (14) y (15) son verdades alternativas, lo serán en ámbitos diversos, y esos ámbitos no pueden combinarse para crear uno nuevo donde ambos enunciados sean verdad a la vez<sup>11</sup>. Así pues, este caso es completamente distinto de aquellos otros en los que pueden conciliarse diversos enunciados que están en

«hecho de», «combinación de» y «contiene» como términos aplicables tanto a individuos como a clases de individuos.

Es evidente que hay innumerables alternativas distintas además de (14) y (15) que entran en conflicto con ambas. Podemos concebir los puntos como el producto de la intersección de diagonales opuestas o de un par de otro tipo de líneas o de un grupo de ellas que tengan un lugar común de intersección, o también podemos concebirlos de diversas maneras en función de términos de regiones.

<sup>11</sup> Ni tampoco pueden ser verdad (14) y otro enunciado que entre en conflicto con él (llamémosle «14a») que diga que los puntos están hechos por la intersección de dos diagonales opuestas en un ámbito donde todo son líneas y sus combinaciones. Los ámbitos de (14) y (14a) deben restringirse de manera diferente y, por ejemplo, el de (14) debe limitarse a rectas paralelas a los bordes y el de (14a) a diagonales. También pueden aceptarse en ambos casos todos estos tipos de rectas, pero las combinaciones de intersecciones deben limitarse en (14) a las de verticales y horizontales, mientras que en el caso de (14a) a las de diagonales. Nótese que en la presente relación, la palabra «ámbito» no tiene el sentido técnico que se le asigna en LA, p. 72.

claro conflicto —como sucedía, por ejemplo, con los referidos al color de un objeto o al equipamiento de unos soldados— por el sencillo expediente de limitar la aplicación del enunciado a las diversas partes de un objeto o a distintos objetos. En efecto, no es fácil pensar que (14) y (15) se apliquen a puntos distintos o a diferentes partes de un mismo punto. Ambos enunciados señalan conjuntamente que todo punto está hecho a partir de líneas, pero que tampoco ningún punto lo está. Aunque (14) pudiera ser verdad en ese espacio que hemos puesto de ejemplo y que está construido sólo de líneas, y (15) lo fuese, por su parte, en ese mismo espacio en tanto hecho sólo de puntos, ambos seguirían sin poder ser verdad a la vez en aquel espacio o en una de sus subregiones si es que están constituidos tanto por puntos como por líneas. En aquellos casos en los que entran en conflicto sistemas o versiones amplios y comprensivos, como sucede con (14) y (15), nos es más difícil considerar que sus ámbitos forman parte de un mismo mundo que pensarlos, por el contrario, como si pertenecieran a dos mundos distintos y que, dado que se resisten a conjuntarse de forma pacífica, son incluso mundos en conflicto.

## 2. Convención y contenido

Ante la posibilidad de que esa conclusión pudiera no recibir el aplauso y la aceptación generales, intentaremos hallar alguna manera de manejar el conflicto entre (14) y (15) sin tener que confinarlos a mundos antagónicos. Tal vez nuestros anteriores esfuerzos para conciliar esos dos enunciados por el expediente de relativizarlos a sus respectivos sistemas de referencia no estuvieran desencaminados, pero fueran, no obstante, demasiado simplones. No sólo debemos de suponer que se afirma tácitamente la validez de los sistemas de referencia en cuestión, sino que también debemos analizar con mayor detenimiento lo que (14) y (15) dicen como enunciados en el seno de esos sistemas.

Si, como antes argüíamos, el criterio por el que cabe

decir que esos sistemas son correctos es porque plantean una correlación global que satisface ciertas condiciones de isomorfismo extensional, los dos enunciados que analizamos deberán ser sustituidos por los dos siguientes:

- (16) Bajo el sistema correcto en cuestión, todo punto está correlacionado con una combinación dada de líneas verticales y horizontales.
- (17) Bajo el (otro) sistema correcto en cuestión, no hay ningún punto que esté correlacionado con combinación alguna de otros elementos.

y estos dos enunciados son completamente compatibles entre sí. Nada dicen acerca de lo que compone un punto, y cada uno se refiere sólo a lo que compone aquello que está correlacionado con un punto en el sistema en cuestión. Y lo que es más, dado que el isomorfismo ni garantiza ni excluye la identidad (aunque esté garantizado por ella), (16) no se compromete, ni positiva ni negativamente, a nada que no sean líneas y combinaciones de líneas, mientras que a (17) le sucede lo mismo con respecto a los puntos. Así, la conjunción de esos dos enunciados no propugna a la vez, y a diferencia de lo que acontecía con (14) y (15), que los puntos están y no están hechos de líneas, con lo cual ambos pueden ser verdaderos en un mundo que contenga tanto líneas como puntos; lo que es más, sólo pueden ser verdaderos en ese mundo.

Es obvio que al pasar de (14) y (15) a (16) y (17) hemos perdido algo, como nos sucedió al pasar de (9) y (10) a (11) y (12). La conciliación ha sido posible, en ambos casos, gracias a la eliminación de aquellos rasgos que inducían el desacuerdo. Si allí hicimos abstracción del movimiento y nos contentamos con las variaciones de las distancias a lo largo del tiempo, aquí hemos hecho abstracción de la composición y nos hemos dado por satisfechos con una correlación. Hemos eliminado las pretensiones contradictorias de (14) y (15) y nos hemos retirado a la neutralidad de unos nuevos enunciados.

Y tal vez no hayamos perdido mucho. El que un punto sea atómico o compuesto, y en este último caso, cuál haya de ser su contenido, depende fuertemente de las bases y medios de composición que se adopten en ese sistema. ¿Pero, no es acaso esto claramente una opción, al igual que lo es la adopción de un marco de referencia para la comprensión del movimiento, mientras que, por el contrario, el isomorfismo de una correlación es una cuestión de hecho, como lo es también la variación de la distancia en el tiempo? Casi todos solemos hablar de vez en cuando de esa manera, a veces justo antes y a veces justo después de desacreditar o de negar la distinción misma entre convención y contenido. ¿A qué hemos, pues, de atenernos?

En cualquier caso, si la composición de los puntos a partir de líneas o de éstas a partir de aquellos es una cuestión convencional y no fáctica, también lo serán, y no en menor medida, los mismos puntos o líneas. Enunciados como (16) y (17) no sólo son neutrales respecto a qué es lo que compone los puntos, las líneas o las regiones, sino que también lo son respecto a qué sean esas mismas entidades. Así, dado que ninguna de las posibles descripciones alternativas y en conflicto de qué es el espacio es idéntica a las demás, estaremos escogiendo una de esas incontables posibilidades alternativas si decimos que nuestra muestra de espacio es una combinación de puntos, líneas o regiones, si afirmamos que es una combinación de una combinación de tales puntos, líneas o regiones, si postulamos que es una combinación de todas esas cosas juntas, o si proponemos que es un único montón. Podemos considerar, así, que los desacuerdos no son fácticos, sino que se deben a las diferentes convenciones adoptadas a la hora de organizar y describir el espacio y que se refieren a qué sean puntos, líneas, regiones y modos de combinación. ¿Pero qué podrá ser esa cosa o ese hecho neutral que esos diferentes términos describen? No es ni el espacio entendido (a) como un todo individuado, ni (b) como una combinación de todo aquello que las diferentes versiones que hemos referido implican, pues tanto (a) como (b) son sólo dos entre las varias maneras posibles de organizar eso por lo que

interrogamos. ¿Pero que es *eso* que puede organizarse así? ¿Qué nos queda cuando vamos eliminando, como si fueran capas de convención, las diferencias a la hora de describirlo? Le quitamos a la cebolla sus capas y llegamos a un centro vacío.

Cuando ampliamos nuestras perspectivas para incluir no sólo nuestra muestra de espacio, sino la totalidad del mismo y todo lo demás, crece y se multiplica enormemente el número de versiones que pueden contrastarse, y cabe buscar ulteriores reconciliaciones por procedimientos similares. Regresemos al ejemplo ya conocido del movimiento aparente:

(18) Un punto se mueve através de la pantalla

(19) Ningún punto se mueve

Si suponemos que los ámbitos de la estimulación y de la visión son completamente diferentes, podríamos conciliar esos dos enunciados por vía de segregación, como era también el caso de descripciones opuestas del color que se aplican a distintas partes de un mismo objeto. Pero si, por el contrario, y como es más usual, consideramos que la versión del estímulo y la versión visual a la que pertenecen respectivamente los dos enunciados cubren el mismo territorio, bien que de maneras diversas, como si fueran relatos distintos sobre un mismo mundo, entonces tanto el punto de luz que vemos como el estímulo que no vemos tendrán que estar ausentes de ese mundo común. De nuevo, podemos decir que el enunciado (13), que refería la variación de la distancia en relación al tiempo, aunque sea un enunciado neutral con respecto a las descripciones opuestas del movimiento terrestre que aparecen en (9) y (10), se opone a las versiones perceptivas que no admiten la existencia de objetos físicos tales como la tierra. Los objetos y sucesos físicos y los fenómenos perceptivos tienen el mismo destino que los puntos, las líneas, las regiones y el espacio.

En resumen, si hacemos abstracción de todos aquellos rasgos a los que cabe atribuir la responsabilidad del desacuerdo entre diferentes verdades sólo nos restarán versiones distintas,

pero carentes de cosas, hechos o mundos. Como Heráclito y Hegel podrían haber dicho, parece que los mundos necesitan el conflicto para poder existir. Si, por otra parte, aceptamos la existencia de dos verdades cualesquiera que no concuerden sobre los hechos a los que se refieren, y las entendemos, por lo tanto, como verdades existentes en mundos diferentes, no estará nada claro en base a qué podremos desestimar como si fueran sólo meras diferencias de la forma de hablar otros conflictos entre verdades distintas. Decir, por ejemplo, que dos enunciados en conflicto se aplican al mismo mundo sólo en la medida en que se refieran a los mismas cosas haría, razonablemente, que (9) y (10) fueran enunciados pertenecientes al mismo mundo, pero en la mayoría de los casos ello nos ayudaría muy poco. ¿Se refieren (14) y (15), por ejemplo, a los mismos puntos? ¿Serán la misma pantalla aquella sobre la cual se mueve el punto de luz y aquella otra sobre la cual no se mueve? ¿Es la mesa que vemos lo mismo que el lío de moléculas? Creo que la respuesta a esas preguntas, que han recibido una dilatada atención en la literatura filosófica, es a la vez un rotundo *sí* y un rotundo *no*. El realista se resistirá a la conclusión de que no existe ningún mundo, mientras que el idealista se opondrá, por su parte, a la conclusión de que todas las versiones que son conflictivas entre sí describen mundos distintos. Personalmente opino que ambas concepciones son igualmente aceptables e igualmente rechazables, pues, después de todo, su diferencia es puramente convencional.

Es evidente, por otra parte, que en la práctica podemos trazar la línea por donde queramos, y que podemos cambiarla de lugar cuando convenga a nuestros propósitos. En el nivel de la teoría podemos pasar rápidamente de un extremo a otro tan alegremente como un físico se mueve entre la teoría de partículas y la teoría de campos. Y, así, cuando una concepción charlatana amenaza con disolverlo todo, insistimos que todas las versiones verdaderas describen un mundo, y cuando, por el contrario, una actitud en exceso perdonavidas y tolerante nos amenaza con desbordarnos en una superpoblación de palabras, nos defendemos diciendo que eso sólo es

palabrería. O, por decirlo de otro modo, el filósofo como el conquistador, siempre acaba quedándose o con ninguna o con demasiadas.

Digamos también de pasada que el reconocimiento de la existencia de múltiples mundos o de múltiples versiones verdaderas da pie a unas interpretaciones de las categorías de necesidad y de posibilidad que no son nada inocuas. Un enunciado es necesario en un universo de mundos o de versiones verdaderas si es verdadero en todos ellos, será necesariamente falso si no es verdad en ninguno, y será contingente o posible si es verdad sólo en algunos de ellos. Podríamos concebir la reiteración de esas categorías modales en términos de universos de universos: un enunciado sería necesariamente necesario en tal superuniverso si es necesariamente verdadero en todos los universos miembros, etc. No es difícil proseguir elaborando tales formulaciones en analogía a los teoremas de un cálculo modal, pero nótese que no es probable que tal procedimiento satisfaga a un ávido abogado de los mundos posibles en mayor medida en que un manantial de agua clara pudiera satisfacer a un alcohólico.

### 3. *La verdad y su comprobación*

Estas conclusiones, observaciones o sospechas que hemos venido presentando se aplican al análisis de la verdad al menos de tres formas diferentes: en primer lugar, se requiere modificar la fórmula común de verdad, que es de carácter no informativo, y pasar a otra de carácter más informativo; en segundo lugar, a la hora de elegir entre diversos enunciados o versiones habrán de ganar una importancia añadida otras consideraciones distintas de las implicadas por la idea de verdad; y, en tercer lugar, cabe suavizar algo la difícil problemática de las relaciones entre la verdad y los diversos tests de comprobación de la misma.

En primer lugar, y lo que es menos importante, es necesario revisar la conocida formulación tarskiana «“La nieve es blanca” si y sólo si la nieve es blanca» y sustituirla

por algo así como «“La nieve es blanca” en un mundo dado si y sólo si la nieve es blanca en ese mundo». Pero, a su vez, si las posibles diferencias entre varias versiones no pueden distinguirse tajantemente de las diferencias entre mundos, esa formulación significa sólo «“La nieve es blanca” es verdad en una versión verdadera si y sólo si la nieve es blanca en esa versión».

En segundo lugar, el conflicto entre diversas verdades nos recuerda que la idea de verdad no puede ser la única consideración a tener en cuenta a la hora de elegir entre diversos enunciados o versiones. Como hemos observado anteriormente, incluso allí donde no hay conflicto está lejos de ser suficiente la idea de verdad, pues algunas verdades son triviales, irrelevantes, ininteligibles o redundantes. Es posible, también, que esas verdades sean demasiado amplias o demasiado estrechas, demasiado aburridas, o extrañas, o complicadas, y cabe también que se extraigan de una versión distinta a aquella que se supone tenemos en el centro de nuestra consideración, como acontecería en el caso de un guardián a quien se le hubiera ordenado que fusilara a aquel prisionero que se moviera, y que procediera a acribillarlos a todos bajo la explicación de que se movían rápidamente en torno al eje terráqueo y alrededor del sol.

Lo que es más, no parece ser frecuente que a la hora de elegir entre diversos enunciados, procedamos, primero, a considerar verdaderos algunos de ellos y les apliquemos, posteriormente, otros criterios, ni tampoco que, inversamente, procedamos a seleccionar primero aquellos que consideremos pertinentes y útiles y pasemos luego a ponderar cuáles de entre ellos son verdaderos. Más bien, parece que procedemos eliminando primero aquellos enunciados que consideramos falsos —aunque quizá sean correctos en otro sentido—, o errados —aunque tal vez sean verdaderos— y proseguimos a partir de ahí. Este análisis no niega que la verdad sea una condición necesaria, pero sí le suprime una cierta preeminencia.

Pero, evidentemente, la verdad no es una consideración necesaria a la hora de escoger un enunciado en mayor medida que es una condición suficiente. No sólo es frecuente que esa

elección se fije, frente a un enunciado que es más verdadero, en otro que es más correcto en otro orden de cuestiones, sino que allí donde la verdad es o demasiado remilgada, demasiado desigual o no casa fácilmente con otros principios acudimos a la mentira más dócil e iluminadora que tengamos a mano. La mayoría de las leyes científicas son de esa clase: no tanto diligentes informes de datos detallados, cuanto amplias simplificaciones a lo Procusto.

Suele rechazarse una imágen tan irreverente de las leyes científicas sobre la base de que tales leyes son sólo enunciados de aproximación, como si, por ejemplo, el signo = en la fórmula  $v=pt$  no hubiera de leerse como «es igual a» sino como «es aproximadamente igual a», con lo cual se preservaría, así, la santidad y la preeminencia de la verdad. Pero importa poco que digamos que tal ley es una aproximación a la verdad o que es una aproximación verdadera, pues lo que importa es que prefiramos esas aproximaciones a lo que consideremos como verdades o como verdades más exactas.

Hasta aquí hemos estado considerando otros criterios de validez como si fueran suplementarios del criterio de verdad o, incluso, como si a veces contendiesen con él. Puede preguntarse, no obstante, si algunas de esos otros criterios pudieran valernos también como tests de la verdad, o si incluso podrían ser ellos mismos tales tests. No es de extrañar esa pregunta, pues, después de todo, hemos de usar algún método para comprobar y juzgar verdades, e ideas como la utilidad o la coherencia se convierten en importantes candidatas para tal papel. Lo máximo que podría demostrar el hecho de que nos sea fácil presentar ejemplos claros de confusas e inútiles verdades y de claras y útiles falsedades es que los mencionados sistemas para comprobar la verdad tienen un carácter más corroborativo que concluyente. No es, en efecto, necesario que una buena comprobación sea concluyente: el que un metal sea atraído por un imán es un buen test para comprobar si es hierro, pero no es concluyente en el sentido de que lo sea. Y tampoco se nos pide que seamos capaces de explicar porqué la utilidad, la coherencia, o cualquier otro rasgo son indicativos de la verdad. Podemos



emplear la atracción del imán como criterio para comprobar que el metal en cuestión es hierro sin comprender en absoluto la conexión que pueda existir entre la atracción y la composición del hierro, pues todo lo que se requiere es que nos satisfaga la existencia de una correlación razonablemente fiable entre esos dos términos. Y si adoptamos como test la atracción del imán antes de conocer la composición del hierro, la mencionada correlación se nos transformará en aquella otra que pudiera existir entre esa atracción y los resultados de otros tests o bien entre aquella y una clasificación previa de los materiales según si son hierro o no. Otro tanto podría decirse de la verdad, ya que en ausencia de una caracterización definitiva e informativa de lo que pudiera ser esa verdad, nos es dado aplicar varios tests que podemos confrontar y comprobar entre sí y en referencia también a una clasificación anterior, parcial y aproximada, de los enunciados como verdaderos o falsos. La verdad es quizá sólo lo que los tests comprueban, al igual que acontece que la inteligencia es lo que los tests miden, y, así, el mejor análisis de lo que es la verdad puede dárnoslo una definición «operacional», en términos de sistemas de comprobación y de aquellos otros procedimientos que podamos emplear para juzgarla.

No obstante, los filósofos quisieran llegar a una caracterización de la verdad que fuera tan definitiva como la definición científica del hierro, y algunos han argüido con considerable ingenuidad a favor de la identificación de la noción de verdad con alguna de las características más accesibles.

Merece la pena destacarse, entre esos esfuerzos, el de los pragmatistas que quieren interpretar la noción de verdad en términos de la utilidad<sup>11</sup>. Si bien es cierto que no carece de atractivo la tesis que afirma que los enunciados verdaderos

<sup>11</sup> Nada hay en este párrafo o en los que le siguen que deba entenderse como un resumen, caricatura, defensa o caballerosa distancia ante las diferentes perspectivas que se presentan, sino que esos párrafos son sólo un recordatorio de algunos de los problemas y posibilidades implicadas.

son aquellos que nos permiten predecir, manejar o vencer la naturaleza, está claro también que es necesario disipar algunas de las claras discrepancias que existen entre lo que es útil y lo que es verdadero. Quizá pueda solventarse fácilmente una primera de estas discrepancias —que la utilidad, a diferencia de la verdad, es en gran parte una cuestión de grados— si concebimos esa utilidad más bien como cercanía a la verdad y no tanto como un criterio de la verdad misma. Así mismo, no parecería tan seria la objeción de que la utilidad, a diferencia de la verdad, depende de la intención o el propósito que se hayan empleado en su formulación si reconocemos, como hemos propuesto en las páginas anteriores, que la verdad es más bien relativa y no absoluta. Pero no porque algo sea relativo de esa manera a una intención habrá de entenderse en absoluto que es también relativo a un mundo o una versión. Es posible, en efecto, que entre una diversidad de versiones y enunciados alternativos que son todos correctos algunos de ellos sean muy útiles de cara a determinados propósitos mientras que otros no lo sean en absoluto para casi ninguno o, incluso, que sean mucho menos útiles que algunas falsedades. Quizá como respuesta a tal consideración tal vez pueda presentárenos aquí un especial argumento de peso, a saber, que aquella utilidad que puede identificarse con la verdad es la referida a un propósito básico, a saber, a la adquisición del conocimiento. Pero si así fuera, la tesis del pragmatismo expiraría en el momento mismo de su triunfo, pues es tan vacuo como evidente el decir que las verdades son aquello que mejor satisface el propósito de adquirir verdades.

Otros intentos, como los que quisieran concebir la verdad como si fuera una creencia firme, o los que entienden la credibilidad como alguna forma de codificación de las creencias —en términos de una credibilidad inicial a la que se van añadiendo inferencias, confirmaciones, probabilidades, etc.<sup>12</sup>—

<sup>12</sup> Aunque la credibilidad no se identifica con la seguridad o la confianza, aquí la explicamos en los términos de ésta última. Es posible que no estemos muy seguros de algunos enunciados cuya comprobación

se topan con la lógica objeción de que los enunciados más creíbles o verosímiles con frecuencia se descubren falsos y que, al contrario, los menos verosímiles suelen descubrirse verdaderos. No parece, pues que la credibilidad sea ni siquiera un criterio de cercanía a la verdad, aunque, tal vez, eso no sea un obstáculo insuperable. Consideremos, por un momento, la noción de permanencia, que aquí significa durar para siempre en un momento dado. Aunque nunca podamos establecer la permanencia de un objeto o de un material, podremos no obstante establecer su durabilidad, que aunque no alcanzará a ser esa permanencia se acercará a ella en diversos grados. Igualmente, aunque nunca podamos establecer una credibilidad total y permanente, sí podremos establecer en diversos grados su fuerza y durabilidad, aunque no llegue a aquel ideal. ¿Cabría, entonces, identificar esa credibilidad inalcanzable y permanente con la verdad inalcanzable? Ante la crítica inmediata de que cabe profesar una creencia total y permanente en la falsedad —es decir, que lo total y permanentemente verosímil puede no ser verdadero— quizá cupiera responder que en la medida que fuesen realmente totales y permanentes esa creencia o esa verosimilitud no nos habría de importar cualquier posible divergencia suya con respecto a la verdad. Podríamos proponer, así, que si tal divergencia existiera, peor para la verdad: podemos descartarla en favor de una credibilidad total y permanente, que aunque sea igualmente inalcanzable, puede explicarse, al menos, en términos de lo que es alcanzable, de la misma manera que cabe explicar la permanencia en términos de la durabilidad<sup>13</sup>.

no merece dudas, y que estemos firmemente seguros de otros que no han sido bien confirmados. Pero la confirmación y la probabilidad son los resultados de los esfuerzos de condificación de la creencia, y establecen los criterios de comprobación de ésta. Véase un desarrollo ulterior en «Sense and Certainty», *PP*, pp. 60-68, y también *FFF*, pp. 62-65.

<sup>13</sup> Michael Dummett, en sus *William James Lectures* en Harvard (1976), que sólo conozco de referencias, pudo haber adoptado un punto de vista similar a éste. Compárese también con C. S. Peirce, «La fijación de la creencia» en *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 175-199 (original en *Collected Papers*, Cambridge, Mass., V, pp. 223-247), pero

Quizá la coherencia pudiera ser un criterio de verdad, más venerable y definitivo que la utilidad o la credibilidad. Esa coherencia puede interpretarse de diversas maneras, pero siempre posee un requisito de consistencia. También en este caso los problemas suscitados han sido enormes, pero cuando estamos dispuestos a aceptar que dos versiones en conflicto pueden ser ambas verdad se debilita con facilidad la clásica y desalentadora objeción que señala que, por cada versión coherente del mundo que existe, existen también varias versiones igualmente coherentes que pueden entrar en conflicto con ella. E, igualmente, cuando se pone en cuestión la distinción misma entre lo «interno» y lo «externo» se esfuma también la dificultad que señala que no podemos establecer correlación alguna entre la coherencia interna y la correspondencia externa. Así, al desdibujarse la diferencia entre convención y contenido, entre lo que se dice y la manera en que se dice, la correspondencia que existe entre una versión y el mundo no será ya ser independiente de una serie de características de las versiones tales como su coherencia. No obstante, es evidente que la coherencia, defínase como se defina, no es tanto un criterio suficiente de verdad, cuanto un factor que coopera junto con los juicios sobre verosimilitud inicial antes mencionados en nuestros esfuerzos para determinar qué es verdad<sup>14</sup>. Pero, y ésta es la tercera de las cuestiones mencionadas al comienzo del presente apartado, al menos la coherencia y las otras cualidades así llamadas internas no quedan descalificadas como tests para comprobar la verdad de un enunciado o versión.

Dejemos ya este panorama, un poco a lo montaña rusa, sobre la verdad y su relación con sus otros compañeros y competidores, y fijémonos ahora en varios claros casos en los que podemos juzgar con bastante seguridad y constancia la validez de aquello que ni es verdadero ni es falso.

véase, también la discusión de ese trabajo en Israel Scheffler, *Four Pragmatists*, London, pp. 60-75.

<sup>14</sup> Véase *PP*, pp. 60-68.

#### 4. Veracidad y validez

Los criterios de validez de una argumentación deductiva se cuentan entre los más explícitos y netos de los que podemos poseer en campo alguno. En este caso, la validez se diferencia claramente de la verdad puesto que las premisas y las conclusiones de una argumentación válida pueden, no obstante, ser falsas. La validez consiste en la conformidad con las reglas de inferencia, reglas en las que se codifica la práctica deductiva de aceptar o rechazar determinadas inferencias<sup>15</sup>. No obstante, la validez deductiva no es totalmente independiente de la verdad, aunque difiera de ella, pues relaciona entre sí los enunciados de tal forma que una inferencia válida a partir de premisas verdaderas nos da conclusiones que también son verdaderas. Y, de hecho, la función principal de una inferencia válida es relacionar verdades entre sí y, lo que es aún más, la validez no es el único requisito de una argumentación deductiva correcta, pues una argumentación deductiva será correcta en un sentido más amplio sólo si también las premisas son verdaderas y las inferencias son válidas, por lo que la noción de validez que le es aplicable a una argumentación no sólo conlleva la idea de validez, sino que también sigue estando cercana a la de verdad.

Pensemos ahora en la validez de una inducción. No se requiere aquí, de nuevo, ni la verdad de las premisas ni la de las conclusiones, y la validez de una inducción, al igual que la de la deducción, consiste en la conformidad con determinados principios que codifican una práctica dada. Pero la validez inductiva se encuentra alejada de la verdad un paso más de lo que lo está la deductiva, pues no se sigue que a

<sup>15</sup> Sobre éstas y otras cuestiones que se discutirán en este capítulo, véase también *FFF*, cap. III y IV. Permítaseme decir que aunque la validez se acaba de definir como conformidad a reglas de inferencia, a veces se identifica más bien, incluso en mis propios escritos, con una corrección global, en la que se incluye también la satisfacción de otros requisitos.

partir de premisas verdaderas hayamos de alcanzar en una inferencia inductiva válida conclusiones también verdaderas.

Por otra parte, si es verdad que, además de la validez, un requisito de una inducción *correcta* es que las premisas sean verdaderas, requisito que lo es también de la deducción correcta, aquella parece requerir también la existencia de algo más<sup>16</sup>. Así, y en primer lugar, una inducción correcta debe basarse no sólo sobre premisas verdaderas sino también sobre todas aquellas posibles pruebas verdaderas de las que se disponga. No será correcta aquella inducción que parta sólo de los casos positivos de una hipótesis determinada, omitiendo los diversos casos negativos, pues deben de tenerse en cuenta todos los casos que han sido objeto de análisis. Démonos cuenta que no existe un requisito similar que pudiera aplicársele a las argumentaciones deductivas que siempre serán válidas si proceden válidamente a partir de premisas verdaderas, por muy incompletas que éstas sean.

Pero, no obstante, no acabaríamos de caracterizar adecuadamente la validez inductiva si la entendemos sólo como validez a la que añade la consideración de todos los casos que han sido objeto de análisis. Si todos éstos casos fueron examinados con anterioridad a 1977, seguirá siendo inductivamente errónea la argumentación que señala que todos los posibles casos serán examinados antes de 1977, e incluso si todas las esmeraldas objeto de análisis han sido verdes, seguirá estando errada la hipótesis de que todas las esmeraldas son verdes. Para que una inducción sea correcta se requiere también que los enunciados en los que se formulan las pruebas y las hipótesis operen con géneros «reales» o «naturales» o, por emplear mi propia terminología, se requiere que esos enunciados operen con predicados que sean aplicables, como pudieran serlo «verde» y «azul», y no con predicados

<sup>16</sup> Un enunciado determinado derivado como caso de una hipótesis es un ejemplo positivo si podemos determinar, tras examinarlo, que es verdadero y será negativo si podemos determinarlo como falso.

no aplicables<sup>17</sup>, como acontece en el caso de «vedul» y «azurde». Sin una restricción tal siempre podríamos obtener infinitas conclusiones contradictorias a partir de argumentaciones inductivas correctas: que todas las esmeraldas son verdes, que son verdes, que son verdojas, etc.

Así pues, y resumiendo, para que una inducción sea correcta se requiere que proceda siempre a partir de premisas que contengan informaciones verdaderas sobre los casos que han sido objeto de examen y que se formulen en términos de predicados que sean aplicables. Como vemos, la corrección inductiva añade severos requisitos adicionales además de exigir también la verdad de las premisas. Y aunque aspiramos a alcanzar la verdad por medio de inducciones, su validez nunca nos garantizará esa verdad, al contrario de lo que sucede en el caso de una deducción válida. Una deducción es errónea y sus inferencias son inválidas si alcanza una conclusión falsa a partir de premisas verdaderas, pero una inducción válida y correcta en todos los aspectos posibles puede, sin embargo, llegar a una conclusión falsa a partir de premisas verdaderas. Esta crucial diferencia ha inspirado algunos frenéticos e inútiles intentos de justificar la inducción tratando de mostrar que una inducción correcta siempre arrojará conclusiones verdaderas, o que lo hará con más frecuencia que la posibilidad inversa. Mas, por el contrario, cualquier posible justificación de la inducción debiera consistir, más bien, en mostrar que las reglas de inferencia codifican prácticas inductivas, es decir, que tales reglas efectúan ajustes mutuos entre reglas y prácticas, y debiera también diferenciar los predicados aplicables, o las categorías inductivamente válidas, de aquellos predicados y categorías que no lo son.

Esto nos lleva, entonces, a la pregunta de por qué esas categorías son inductivamente correctas, y, con ello, a la cuestión de una tercera clase de validez en general: la validez de las formas de categorización. Esa forma de validez está

<sup>17</sup> Los términos empleados por N. Goodman son, respectivamente, *projectible* y *nonprojectible*. N. del T.

alejada de la verdad aún un paso más, pues mientras la corrección inductiva y la deductiva tienen que ver todavía con enunciados, los cuales tienen valor de verdad, la validez de los procesos de aplicación de categorías se refiere, más bien, a predicados y categorías, o a sus sistemas, todos los cuales carecen de valor de verdad.

Ante la pregunta de qué es lo que diferencia las categorías que son válidas o correctas de aquellas que no lo son, sólo podemos indicar aquí la naturaleza de una respuesta tentativa que he esbozado en otro lugar (*FFF*, cap. IV). El hábito es un factor crucial a la hora de comprobar la aplicación de los predicados, y cuando hay diversas hipótesis en conflicto, y en igualdad de condiciones, la decisión se inclinará normalmente a favor de aquella hipótesis cuyos predicados estén mejor atrincherados. Es obvio que debe haber un margen para la acción del progreso, para la introducción de nuevas organizaciones que generen o den cuenta de conexiones y distinciones que acaban de hacerse importantes en tiempos recientes. La inercia se puede modificar por medio de la investigación y la invención, y puede hallarse algo anquilosada debido al mencionado atrincheramiento de principios o metaprincipios «de base», etc.<sup>18</sup>. No deja de ser una tarea difícil y complicada la formulación de aquellas reglas que, basándose en estos factores, alcancen a definir realmente la categoría inductiva correcta o la formulación que nos digan si un predicado es aplicable o no lo es. Normalmente, las categorías que son inductivamente correctas tienden a coincidir con aquellas que son correctas para la ciencia en general, pero es también posible que una variación de los propósitos o intenciones dé como resultado la variación de aquellos géneros que son pertinentes al caso.

Algunas veces la elección entre diferentes versiones en las que se adoptan diferentes categorías, como aquella que realizamos entre las diferentes descripciones del movimiento que suponen marcos de referencia distintos, es una cuestión

<sup>18</sup> Véase *FFF*, p. 97, y también «On Kahane's Confusions», *Journal of Philosophy*, 69 (1972) pp. 83-84, y mis comentarios al trabajo de Kutschera, en *Erkenntnis*, 12 (1978), pp. 282-284.

básicamente de conveniencia. Y, después de todo, no nos es imposible reformular nuestras inducciones normales y usar deformadamente términos como «verdul» o «azurde», muy en la misma línea como podemos traducir un sistema heliocéntrico a un sistema geocéntrico. Lo único que hemos de hacer es sustituir «verde» por «verdul si se examina antes del momento  $t$ , y azurde en caso contrario» y sustituir «azul» por «azurde si se examina antes del momento  $t$ , y verdul en caso contrario». Sin embargo, y según las prácticas normales en la actualidad, las categorías azul y verde son las correctas a la hora de determinar los cauces de nuestras inferencias inductivas, cosa que no sucede con los términos verdul o azurde. No puede decirse que el único castigo que haya que pagar cuando empleamos categorías erradas sea sólo el de la incomodidad, al igual que tampoco podría decirse que la equivocación del guardián de nuestro ejemplo anterior, cuando erró al elegir el marco de referencia cuando interpretó las órdenes recibidas, le indujera sólo alguna incomodidad a los prisioneros que fueron fusilados. El resultado hubiera sido igualmente fatal si ante la orden «dispara si cambian de color» el guardián hubiera aplicado predicados de color anormales. En efecto, la inducción que se realiza en base a categorías no aplicables no sólo es inconveniente o deformada, sino que es errónea, sea cual sea el resultado alcanzado en la inducción, cuya corrección requiere también la validez de los predicados que en ella se aplican; y esto último puede variar con la práctica.

De vez en cuando alguno de mis críticos se lamenta de que en algún tema hago afirmaciones sin justificar. Un ejemplo concreto que puedo recordar vagamente haber leído en algún lugar decía algo así como: «Goodman afirma sin argumentación alguna que el núcleo de la representación es la denotación». Ello me llevó a reflexionar por qué hice una declaración tan importante sin ninguna argumentación y la razón que hallé es que sería ahí totalmente inadecuada cualquier argumentación que procediera por inferencias a partir de unas premisas dadas. En ese contexto proponía una categoría o un esquema de organización, no presentaba una

creencia ni avanzaba una tesis o una teoría, y llamaba la atención sobre una de las maneras en las que tendemos nuestras redes a la hora de captar lo que pudieran ser semejanzas y diferencias significativas. Cualquier argumentación que se avanzara en defensa de la categoría o el esquema propuestos no podría ser a favor de su verdad, (dado que categorías y esquemas carecen de valor de verdad) sino a favor de su eficacia a la hora de construir y de entender mundos. Una argumentación en ese caso habría de consistir, más bien, en llamar nuestra atención sobre importantes paralelismos entre la representación pictórica y la denotación verbal, en subrayar aquellas oscuridades y confusiones que podrían disolverse con la asociación propuesta o en mostrar cómo operaría esta nueva organización en conjunción con la teoría de los símbolos. Lo que un sistema categorial necesita no es tanto que se nos diga que es verdad, sino que se nos muestre más bien qué es lo que puede llegar a hacer. Por decirlo toscamente, lo que en tales casos se necesita son menos discusiones y mejores vendedores.

##### 5. *La adecuada representación*

La validez de las inferencias deductivas e inductivas, así como la aplicabilidad de predicados podrán ser independientes de la verdad en grados diversos, mas no son independientes del lenguaje, pues todas son criterios que pueden aplicarse a versiones que se formulan con palabras. ¿Qué cabría decir, no obstante, de la validez de las versiones no verbales? Así, por ejemplo, ¿cuándo es correcta una representación pictórica?

Dos respuestas bien conocidas son que una representación es correcta, en primer lugar, en la medida en que se parezca a aquello que representa, y que es correcta, en segundo lugar, si formula efectivamente un enunciado verdadero. Ninguna de esas dos respuestas puede considerarse satisfactoria.

Diversas discusiones especializadas han mostrado de manera tan definitiva los límites de la primera respuesta que sería

superflua ahora cualquier discusión detallada<sup>19</sup>. La corrección de una representación varía según sea el sistema o el marco de referencia en el que tiene lugar, al igual que acontece con el caso de la descripción, y, en ese sentido, la pregunta «¿Es correcta esa representación?» es similar a la pregunta «¿Se mueve, acaso, la tierra?» Una imagen que se haya dibujado con una perspectiva invertida, o que se haya distorsionado por cualquier otro sistema<sup>20</sup>, puede ser tan correcta bajo ese sistema dado como una imagen que podamos considerar realista según los criterios acostumbrados en el sistema de representación occidental. Mas es el momento de recordar que hay dos usos distintos del término «realismo»: según el uso más frecuente, una imagen es una imagen realista en la medida en que es correcta según el sistema normal de representación, y, así, en nuestra cultura se suele considerar más realista una imagen de Durero que otra de Cezanne. En ese primer sentido, una representación será realista o correcta si sigue una costumbre y tiende a correlacionarse vagamente con otros juicios semejantes referentes al parecido, los cuales también descansan sobre hábitos, como sucedía en el caso del uso de categorías. Pero, por otra parte, una imagen que no fuera realista según esos criterios podría, bajo un sistema distinto, rendir muy correctamente una representación dada, un poco en el mismo sentido en que podríamos decir, bajo cierto marco de referencia un tanto inusual, que la tierra baila el papel de Petrushka en el ballet. Y un marco «no natural» pudiera ser adecuado y correcto en otras circunstancias diferentes, como podría acontecer, por ejemplo, si prevaleciese en otra cultura o si consiguiese ser adoptado por razones especiales. A veces se dice de un pintor o de un fotógrafo que alcanzan un nuevo grado de realismo, y ello es así porque descubren y presentan nuevos aspectos de la realidad al crear o desvelar aspectos del mundo que hasta

<sup>19</sup> Por ej., E.H. Gombrich, *Arte e Ilusión*, G. Gili, Barcelona, 1979, en varios pasajes, y *LA*, cap. I.

<sup>20</sup> Véase mi nota «On J. J. Gibson's New Perspective», *Leonardo*, vol. 4 (1971) pp. 359-360.

entonces no habían sido nunca vistos. Pero cuando topamos, como aquí, con una representación que opera bajo un sistema correcto que nos es desconocido la noción aplicable de realismo no será ya la del hábito, sino una segunda que significaría, más bien, revelación. Esos dos sentidos de la palabra «realismo» revelan aquellos dos factores, el de inercia y el de invención, a cuyo conflicto asistíamos en el caso de la validez de los procesos de aplicación de categorías y de los procesos de inducción.

El problema con el que se topa la otra respuesta a la pregunta por cómo es correcta una representación, y que apuntaba que tal validez dependía de la verdad de un enunciado supuestamente formulado por la imagen, es que una imagen no formula enunciado alguno. La imagen de un inmenso y viejo coche amarillo, una antigüedad hecha toda chatarra, como la que aparece en la descripción: «el inmenso y amarillo coche de época hecho chatarra» no nos compromete a ninguno de los siguientes enunciados:

El inmenso coche amarillo hecho chatarra es de época.

El inmenso coche amarillo de época está hecho chatarra.

El inmenso coche de época hecho chatarra es amarillo.

El coche amarillo y hecho chatarra es de época e inmenso.

ni nos compromete a ningún otro enunciado semejante. Aunque las representaciones y las descripciones difieren en aspectos importantes, nunca en ninguno de los dos casos la validez será una cuestión de verdad.

El conflicto entre diversas versiones puede entenderse en términos de negación de una de ellas tanto por lo que se refiere a las versiones descriptivas como por lo que atañe a las declarativas; así, «siempre rojo en todas partes» entra en conflicto con «nunca rojo en ninguna parte», cosa que no sucede con los predicados «verde» y «redondo». Y allí donde dos versiones correctas entran en conflicto y no pueden reconciliarse en algunas de las diversas maneras que antes hemos mencionado, esas versiones habrán de pertenecer a dos mundos distintos, si es que pertenecen a alguno. ¿Pero qué es lo que distingue un par de imágenes correctas de

cosas distintas de un par de imágenes correctas y distintas del mismo objeto en aquellas versiones representativas en las que no existe negación explícita? ¿Representarán, acaso, edificios distintos un cuadro de Soutine y un dibujo de Utrillo —aquél, que con curvas de densa materialidad, muestra una fachada con dos ventanas torcidas, mientras que éste, con rectos trazos negros, presenta una fachada con una puerta y cinco ventanas o será, tal vez, el mismo edificio representado de maneras distintas—? Hemos de tener aquí en cuenta que ni siquiera en el caso de las versiones declarativas podíamos trazar una diferenciación clara y tajante entre la materia y la forma del discurso. A veces una frase y su negación pueden ser compatibles de una forma u otra, como sucedería si esos enunciados se refieren a diferentes periodos históricos o a diferentes partes de un mundo. De forma similar, dos imágenes de una esfera que estén en movimiento, una girando según las agujas del reloj, y la otra en sentido contrario, pueden ambas representar de manera adecuada el movimiento de la tierra desde dos perspectivas distintas. Mostrar que dos versiones pertenecen a un mismo mundo es mostrar cómo pueden ajustarse entre sí. Y la pregunta a propósito de Soutine y de Utrillo será similar a aquella que interrogaba si eran lo mismo un cierto lío de moléculas y mi mesa de trabajo.

Dejando de lado tales cuestiones, un enunciado será verdadero y una descripción o una representación serán válidas en aquel mundo al que las tres se ajusten, y una ficción, o cualquier otra versión verbal o pictórica, puede ajustarse a, y ser correcta en, un mundo si se entiende en términos metafóricos. Así, creo que sería más apropiado subsumir la verdad, la validez descriptiva y la validez representacional bajo esa noción de «ajuste» correcto o adecuado que, por el contrario, subsumir en la noción de verdad las otras dos mencionadas<sup>21</sup>. Y, antes de que examinemos más

<sup>21</sup> Los lectores de las páginas anteriores sabrán que nada de esto tiene que ver con la existencia de un mundo dado de antemano que espera a ser descrito o representado, ni con que tanto las versiones correctas

detenidamente la naturaleza y los criterios de ese ajuste adecuado, lo que acabamos de decir nos lleva a considerar aquellas versiones que no son ni enunciados de hechos ni enunciados de ficciones, ni descripciones ni representaciones.

## 6. *La muestra justa*

La posible validez de las obras visuales o musicales contendrá aspectos como la validez de su diseño o la de su estructura; mas al decir esto nos arriesgamos a ser acusados de invadir el sacrosanto reino de la belleza en lugar de atenernos a las formas de validez que pueden ser comparadas con la verdad. Una protesta tal pondría en evidencia una actitud antitética con mi insistencia en que el arte, la ciencia y la percepción son como los tres brazos de las diversas maneras de hacer mundos y entre los cuales hay continuidad, unidad e incluso, una profunda afinidad. La validez de las obras abstractas, o la de los aspectos no denotativos de las obras no abstractas, no es ni idéntica a la verdad ni completamente ajena a ella, pues ambas son una subespecie de una noción de validez que es más general. Así, tanto el decir que la belleza o la validez estética son verdad como el decir que ambas son incomparables con la verdad se me antojan dos formulaciones igualmente confundentes; y menciono aquí la belleza sólo para excluirla de ulteriores consideraciones.

Vimos antes que las obras o aquellos otros símbolos que ni declaran nada, ni lo describen o lo representan pueden, no obstante, presentar mundos por vía de ejemplificación. ¿Y qué es lo que constituye la validez o el error de tales ejemplificaciones? ¿Cuándo es válida una muestra?

Es bastante obvio que al igual que un predicado o cualquier otra etiqueta pueden aplicársele erróneamente a un objeto dado —como, por ejemplo, denominando «rojo» a un objeto

como las erradas generan mundos con los que encajan. Véase más adelante, sección 7 del presente capítulo. (Traducimos la noción goodmaniana de *fitness* por «ajuste». N. del T.)



verde— así también un objeto puede ser una muestra errónea o errada en la medida en que puede no ser siquiera un caso de aquel predicado o etiqueta referidos y puede no poseer la propiedad en cuestión. Pero, es también posible que algo sea un caso de un predicado o una propiedad sin ser por ello una muestra o un ejemplo de ellos, como sucede con la muestra de un sastre, que si bien es un caso de una cierta forma rectangular o de un cierto tamaño, no se refiere a esas propiedades y no es, por lo tanto, un ejemplo de ellas.

Así pues, una cuestión ulterior será si aquello que ejemplifica de hecho una característica dada pudiera, no obstante, no ser de hecho una muestra válida o buena de ello<sup>22</sup>. Ya hemos visto por qué sería errónea la inducción que concluyera «todas las esmeraldas son verdes» a partir de un examen en el que todas las esmeraldas observadas se demostraran verdes, y por qué el guardián no debiera haber disparado aunque todos los prisioneros se hubieran realmente movido. Pero todo ello no nos sugiere inmediatamente respuesta alguna aunque pudiera ofrecernos algunas pistas para acercarnos a ella.

Solemos distinguir en el lenguaje ordinario si algo no es ejemplo o muestra de una característica dada o por el contrario, si lo es, si es una muestra justa o válida o un buen ejemplo. Una pequeña muestra que ha sido cortada de una pieza de tela puede no ser siempre una muestra válida, pues puede ser demasiado pequeña como para mostrar todo el

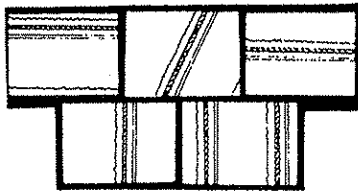


Figura 5

<sup>22</sup> Dado que el término «propiedad» suele estar claramente asociado a «predicado», uso con frecuencia el término «característica» con la esperanza de que nos ayude a recordar que no todas las etiquetas son verbales.

dibujo de la tela, o pudiera estar cortada de tal manera que mostrara el motivo sólo de forma parcial o con una orientación que incita a la confusión. Las cinco muestras que recoge la figura 5 pueden haber sido obtenidas de la misma pieza de tela. Todas contienen la misma cantidad de textil, y por supuesto ninguna contiene el dibujo completo, que pudiera estar compuesto de largas franjas<sup>23</sup>.

Pero de entre esas muestras, quizá sólo la del extremo derecho inferior sea una justa muestra del textil. ¿Por qué es ello así, y qué significa que así sea?

Antes de intentar una contestación, consideremos por un momento el caso algo distinto de unas muestras de unas mezclas de semillas para césped que están en un barril determinado. Según los casos, podemos aplicar uno de dos criterios a la hora de señalar que son buenas muestras de las mezclas en cuestión: en primer lugar, que la mezcla que aparece en la muestra lo sea en las mismas proporciones a la mezcla que hay en el interior del barril; o también, en segundo lugar, podemos querer decir que la muestra ha sido obtenida cabalmente, pues los componentes del barril han sido adecuadamente mezclados entre sí, las muestras han sido obtenidas imparcialmente de diferentes niveles, etc. Aunque son claras las razones que abonan el criterio mencionado en primer lugar, a veces las dificultades de aplicación con las que suele toparse tal criterio nos conduce a emplear criterios como los mencionados en segundo lugar, aun cuando su defensa sea más difícil. Si conocemos la proporción en la que están mezcladas las diversas clases de semillas que hay en el barril, podremos hacer que la muestra de esa mezcla sea justa si conseguimos que ésta guarde las mismas proporciones que guarda, por su parte, el contenido total del barril. Pero, cuando tomamos muestras de agua de mar o de agua potable

<sup>23</sup> Los dibujos que pueden ejemplificarse pueden también variar mucho y ser, por ejemplo, a franjas, a rayas finas, a rayas muy finas azules y blancas, etc. La ejemplificación puede ser, así, y al igual que la denotación, más o menos general, pero mientras la generalidad de un predicado se refiere al ámbito de aplicación, la generalidad de una muestra se refiere al ámbito de la muestra ejemplificada.



no sabemos si las muestras son buenas en ese primer sentido, aunque podamos confiar en que así sea, sino que hemos de basarnos, más bien, en la imparcialidad o bondad de nuestro sistema de muestreo para inferir que las muestras obtenidas reflejan adecuadamente la mezcla de aguas que hay en el puerto o en el depósito. ¿Pero, de nuevo, qué es lo que hace que ese proceso de obtención de muestras sea justo o bueno?

La pregunta, y la respuesta, debieran tener ya un tono familiar, pues una muestra es justa en este sentido si es susceptible de ser aplicada adecuadamente al dibujo, a la mezcla o a cualquiera que sea aquella característica significativa en cuestión, bien de la totalidad o bien de ulteriores muestras que podamos extraer. Esa validez o aplicabilidad del muestreo realizado no requiere tanto la coincidencia entre la aplicación realizada y una característica que posea de hecho la totalidad o cualesquiera otras muestras que pudieran obtenerse ulteriormente, ni tampoco garantiza tal adecuación, sino que, por el contrario, depende de que se conforme con toda una práctica adecuada de interpretación de muestras y de ejemplos. Es decir, requiere que se conforme con el procedimiento que nos conduce desde la muestra a la característica que ella ejemplifica<sup>24</sup>, así como que se conforme con la capacidad de determinar si esa característica es o no aplicable en el caso en cuestión. Y, a su vez, esa práctica adecuada que hemos mencionado dependerá de nuestro hábito de revisar constantemente los resultados a la luz de frustraciones y nuevos descubrimientos. Tal vez podremos achacar los fallos a la mala suerte cuando yerran aquellas predicciones que se hicieron adecuadamente, pero si los fallos son numerosos y muy significativos habremos de corregir nuestra idea de lo que es una práctica adecuada. Los casos en los que podemos

<sup>24</sup> Los diferentes requisitos procedimentales variarán según las necesidades en las diferentes circunstancias. En el caso de las muestras de semillas, habrán de seleccionarse según la proporción de las diversas semillas, no según su número u otras características similares, mientras que en el caso de la muestra del sastre, el dibujo de la tela puede construirse por medio de un procedimiento adecuado de juxtaposición y de repetición del mismo trozo de tela.

hacer coincidir varias muestras pueden ser buenas comprobaciones de que nuestras prácticas de muestreo son adecuadas así como de que ese muestreo ha sido bien realizado; pero esos casos dependen también en gran medida de que los géneros y las etiquetas que hayamos empleado sean los pertinentes y los válidos. Así pues aquí, y al igual que acontecía en el caso de la inducción ordinaria, será un factor muy importante esa dialéctica entre el atrincheramiento y la novedad de las categorías y de los predicados que aplicamos, pues esa dialéctica determina lo que puede ser ejemplificado así como si el muestreo ha sido bien realizado, o si la característica escogida es aplicable o, por último, determinará también qué es lo que hemos de entender por la coincidencia entre los diversos ejemplos o muestras que han sido tomadas. Ciertamente, la diferencia fundamental que hay entre aquella aplicación que se realiza a partir de resultados y de evidencias empíricas y aquella otra que opera en la validez de una muestra es que las muestras y aquello que ellas ejemplifican pueden no ser algo lingüístico, lo que nunca es el caso cuando hablamos de evidencias empíricas y de hipótesis. Así, es posible que algunas muestras y aquellas características o etiquetas no verbales, que esas muestras ejemplifican o que son aplicables desde ellas, pertenezcan a sistemas simbólicos no denotativos ni articulados<sup>25</sup>, cosa que no sucede en el caso de las evidencias empíricas y las hipótesis.

Aunque hemos estado hablando, en los casos de la tela y de las semillas, como si la aplicación del dibujo o de la proporción de la mezcla se realizara respecto al conjunto de la pieza textil y a la totalidad del barril, o a todo el depósito de agua, lo más normal es que esa aplicación se realice, más bien, sobre otras muestras extraídas según un procedimiento que consideremos justo o adecuado: por ejemplo, sobre otros paquetes de semillas, sobre unos retales de tela más amplios, o sobre otros sorbos de agua. Y esto es digno de ser

<sup>25</sup> Sobre la diferencia entre sistemas simbólicos articulados o altamente diferenciados y sistemas simbólicos densos, véase, *LA*, cap. IV.

resaltado por diversos motivos: en primer lugar, las porciones elegidas, que suelen ser de gran interés para nosotros, pudieran ser todas muy diferentes de la totalidad de la que han sido extraídas en lo que al aspecto significativo se refiere y, así, si la mezcla del barril es, por ejemplo, al 50 por ciento, cada uno de los paquetes pudiera contener sólo semillas de una de las clases en cuestión, mientras que otros pudieran contener sólo de la otra. En segundo lugar, una comprobación más directa de la bondad del muestreo realizado para la aplicación normal de los resultados será, así, el que las diferentes muestras coincidan entre sí, cosa que no sucedía en el supuesto anterior. Y, en tercer lugar, llama nuestra atención el tipo de coincidencia que parece requerirse a los diversos tipos de muestra: no es necesario que las muestras de tela sea idénticas, sino sólo que podamos reconstruir a partir de ellas el dibujo de la tela, y no es necesario tampoco que los diversos paquetes de semillas contengan exactamente la misma mezcla, al 50 por ciento, sino que sólo se requiere que esas muestras se acerquen a la mencionada proporción de alguna manera estadísticamente determinada (como, por ejemplo, en una mediana, una media o una moda), o sólo pedimos, incluso, que la suma lógica de todas las muestras extraídas tenga aproximadamente ese 50 por ciento.

Las obras de arte no son especímenes escogidos de una pieza de tela o de un barril, sino más bien muestras extraídas del mar. Ejemplifican formas, sentimientos, afinidades y contrastes, de manera metafórica o literal, que hemos de encontrar en un mundo o que hemos de inscribir en él. Las características de la totalidad permanecen indeterminadas, y la bondad del muestreo no se resuelve revolviendo a fondo todo el barril ni tomando muestras de agua de muchos sitios diversos, sino más bien por un sistema que coordine la extracción de muestras diferentes. Es decir, y en otras palabras, la validez de un diseño, de un color, de una armonía de formas —el que una obra sea adecuada muestra de esas características— queda comprobada por nuestro éxito a la hora de descubrir y aplicar aquello que se

ejemplifica en ese diseño o ese color. Y, a su vez, lo que podamos considerar éxito a la hora de alcanzar ese acuerdo dependerá de aquellos géneros que sean aplicables en ese caso según hayan sido adoptados por nuestros hábitos, los cuales, por su parte, se han ido modificando progresivamente al irse encontrando con nuevas propuestas. Una imagen de Mondrian será buena si es aplicable a un esquema que es eficaz a la hora de ver un mundo. Cuando Degas pintó a una mujer sentada cerca del borde del cuadro y mirando hacia fuera del mismo desafió las normas tradicionales de composición, pero nos suministró por vía de ejemplo una nueva manera de ver y de organizar la experiencia. La validez de un diseño o de una imagen no difiere de la validez de la representación o de la descripción tanto por su naturaleza o por sus criterios cuanto por el tipo de simbolización y el modo de referencia que están implicados.

#### 7. *Reexamen de la noción de validez*

Así pues, y brevemente, la verdad de los enunciados y la validez de las descripciones, representaciones, ejemplos y expresiones, ya sean diseños, dibujos, dicciones o ritmos, es básicamente un cuestión de ajuste: ajuste a aquello a lo que de una manera u otra se refiere, o a otras formas de interpretación, o a modos y maneras de organización. Las diferencias que pudiera haber entre ajustar una versión a un mundo, un mundo a una versión, o una versión con otras versiones, se desvanecen cuando reconocemos el papel que las versiones tienen a la hora de hacer aquellos mundos con los que se ajustan. Y, así, el saber o el conocer pueden concebirse como algo más que la adquisición de creencias verdaderas y pueden ampliarse al descubrimiento y a la invención de todo tipo de nuevos ajustes.

Los procedimientos y las formas de comprobación que podemos usar en la búsqueda de versiones válidas van desde las inferencias deductivas e inductivas hasta la coincidencia entre diversas muestras o hasta la aplicación de un

sistema de muestreo adecuado. A pesar de la confianza que podamos tener en tales tests, con frecuencia nos puede parecer oscura la pretensión de que son los medios adecuados para determinar esa validez y, de hecho, y en vez de ser capaces de justificar nuestra confianza en la inducción o en los procedimientos para un muestreo válido, solemos apoyarnos, por el contrario, en esa misma confianza para hallar la justificación que tales procedimientos de muestreo pudieran tener. Elegir el predicado «verde», y no hacerlo con «verdul», o revolver o agitar un barril lleno de semillas, puede parecer como bailar la danza de la lluvia, es decir, efectuar un ritual que ha tenido en el pasado algunos éxitos celebradísimos y algunos fracasos que no se tienen en cuenta y cuyo aprecio se mantendrá hasta que sea demasiado desastroso o provoque excesivo desdoro. Pero una visión tan amarga deja traslucir una desacreditada exigencia de justificación, como si ésta hubiera de ser el argumento definitivo a la hora de asegurar que un test o un procedimiento dados alcanzan las conclusiones correctas o, al menos, que incrementan nuestras posibilidades de alcanzar ese tipo de conclusiones. Pero hemos podido comprobar, por el contrario, que la categorización correcta, que entra en la mayoría de las otras variedades de lo que es válido, es más bien una manera de ajuste con la práctica, y que sin aquella organización y selección de géneros relevantes, selección que ha ido evolucionando con la tradición, no existirán ni bondad ni error en la creación y aplicación de categorías, ni habrá inferencias inductivas válidas o inválidas, ni habrá muestreos justos ni errados, ni habrá, por último, uniformidad o disparidad en las muestras recogidas. Así, tal vez la justificación de aquellos tests no haya de consistir primariamente en mostrar que podemos confiar en ellos sino, por el contrario, en poner de relieve su autoridad.

No obstante, mientras los resultados de los tests pasan, solemos pensar que la verdad y la validez son eternas. El que algo pase muchos y variados tests de comprobación puede incrementar su aceptabilidad, pero lo que una vez fue masivamente aceptado pudiera no serlo la siguiente vez. Se ha sugerido aquí que cabría salvar la distancia que existe

entre la validez y todos los tests que pudieran plantearse para comprobarla si entendemos la idea de validez como aceptabilidad última, de la misma manera que la permanencia podría comprenderse como durabilidad última. Aunque esa última aceptabilidad nos sea tan inaccesible como lo es la validez absoluta puede ser explicable, no obstante, en términos de diversos sistemas de comprobación y de sus resultados.

Para saber si un cuadro ha sido correctamente pintado o si un enunciado describe algo de una manera apropiada podemos emplear diversos sistemas que los reexaminen una y otra vez junto con aquello que a lo que de una u otra manera refieren, y podemos ver también cómo se ajusta a diversas aplicaciones y a otros esquemas y enunciados. Gombrich<sup>26</sup> nos ha recordado un intrigante comentario de Constable, según el cual la pintura sería una ciencia cuyos experimentos serían los cuadros. Es bastante raro que en el caso de imágenes o de enunciados se dé la coincidencia inicial de unos juicios previamente no contrastados<sup>27</sup>, así como que esos juicios se mantengan una vez realizados los tests mencionados. Y, lo que es más, la validez o la corrección de una imagen o la verdad de un enunciado son ambos iguales por lo respecta a su dependencia de un sistema: una imagen que está mal en el mundo de Rafael puede ser adecuada en el de Seurat, y, de forma semejante, una descripción del movimiento de una azafata puede estar equivocada desde el punto de vista de la torre de control, pero ser válida desde el asiento de un pasajero. Y, nótese, que tal relatividad no debe confundirse en ninguno de esos casos con apreciaciones subjetivas. La jactanciosa pretensión de que entre los científicos existe una comunidad de opinión queda ridiculizada por controversias muy fundamentales que recorren casi todas las ciencias, desde la psicología a la astrofísica e, idénticamente,

<sup>26</sup> En *Arte e Ilusión*, cit., p. 42, y en otros lugares.

<sup>27</sup> El término «juicio» se emplea aquí libre de cualquier asociación exclusiva con los enunciados, e incluiría, por ejemplo, la captación del ajuste de una imagen, o las decisiones de un jugador de billar a la hora de planificar sus carambolas.

tampoco podría decirse que los juicios sobre el Partenón o sobre el Libro de Kells hayan sufrido más variabilidad que las leyes de la gravitación<sup>28</sup>. No se defiende aquí que la validez artística sea menos subjetiva que la verdad científica, y ni siquiera que sea no más subjetiva que ésta, sino que sólo estoy sugiriendo que la línea divisoria entre los juicios artísticos y los juicios científicos no coincide con aquella que separa lo subjetivo y lo objetivo y que cualquier aproximación a algo así como un acuerdo universal sobre cualquier cosa que sea significativa es algo bastante excepcional.

Los lectores podrían, tal vez, debilitar esa última convicción al concordar unánimemente con el anterior curso de pensamiento, aunque éste haya sido tortuoso y algo penoso, en el doble sentido de la palabra.

<sup>28</sup> Es curioso que tales observaciones se aducen para mostrar que dado que las ciencias progresan, cosa que no sucede con el arte, los juicios de verdad científica son más objetivos que los de corrección artística. Creo que la razón por la cual obras y teorías recientes pueden tornar obsoletas teorías anteriores, pero obras antiguas, es frecuentemente que esas teorías anteriores, en la medida en son consistentes, se absorben y se hacen derivables de las teorías posteriores, mientras que las obras de arte, que funcionan como símbolos de una manera diferente, no pueden ni ser absorbidas ni hacerse derivar de otras obras. No puedo ahora detallar más esta explicación.

## Índice de autores

- |  |                                  |
|--|----------------------------------|
| Albers, 57.                                  | Dalí, S., 88.                    |
| Allen, W., 133, 134, 139, 133 <sup>1</sup> . | Darwin, Ch., 144.                |
| Anaximandro, 135-37.                         | Della Francesca, P., 30, 57, 57. |
| Bally, C., 56.                               | Daumier, 30, 52.                 |
| Baoulé, 58.                                  | Demócrito, 136, 137.             |
| Beardsley, M., 77, 141                       | Duluth, 93.                      |
| Beck, J., 117                                | Dummett, M., 168.                |
| Beethoven, 85.                               | Durero, A., 176.                 |
| Berkeley, 23.                                | Eakins, T., 59.                  |
| Borodin, 58.                                 | Elsner, A., 117.                 |
| Bosco El, 88, 91, 144.                       | Empédocles, 135-137.             |
| Boswell, 144.                                | Everdingen van, 57.              |
| Boyle, 38.                                   | Exner, S., 105.                  |
| Brahms, 36.                                  | Fecht, W., 115.                  |
| Bruner, J. S., 23, 23.                       | Franklin, B., 59.                |
| Canaletto, 20.                               | Gardner, H., 46.                 |
| Carnap, R., 156.                             | García Camarero, E., 134.        |
| Cassirer, E., 13, 17, 18, 21, 23, 33.        | García Suárez, 28.               |
| Cervantes, M. de, 144.                       | Gerhard, C., 17.                 |
| Cezanne, P., 176.                            | Giacometti, 34.                  |
| Chardin, 145.                                | Gibson, J.J., 176.               |
| Church, A., 81, 81.                          |                                  |
| Clark, K., 57.                               |                                  |

<sup>1</sup> Los números en cursiva remiten a notas de pie de página.

Gombrich, E.H., 23, 33, 287, 23,  
46, 176.  
Goodman, N., 174, 39, 47, 48, 67,  
150, 172.  
Goya, 56, 88, 144.  
Greco, El, 56.  
Grüsser, O.J., 115.  
Grüsser-Cornehls, U., 115.  
Hanson, N., 134.  
Hardy, 65.  
Haydn, 65.  
Haydyn, 36.  
Hegel, 162.  
Henle, M., 123.  
Heráclito, 136, 162.  
Hernandi, P., 99.  
Herodoto, 154.  
Heron, P., 57.  
Heyden van der, 57.  
Hirsch, E.D., Jr., 47, 47.  
Hobbes, 134.  
Hokusai, 99.  
Holbein, 65.  
Hopkins, 64.  
Hough, G., 47, 47, 51.  
Howard, V., 14, 46, 78, 80.  
Ingres, 30.  
James, W., 18.  
Joyce, J., 22, 52.  
Kahane, H., 173.  
Kanizsa, G., 123.  
Kant, I., 14, 23.  
Kegan, P., 152.  
Kells, 188.  
Kennedy, J., 123.  
Kolars, P., 14, 34, 35, 104, 110,  
112-114, 119, 124, 125, 128, 104,  
109, 115, 116, 117.  
Kutschera, F., 173.  
Land, E., 125.  
Lettvin, J.Y., 106.  
Lewis, C.I., 14.  
Lindsay, V., 39.  
Linas, R., 115.

Llewellyn, E.T., 33.  
Lynch, K., 33.  
Mantegna, 57.  
Maturana, H.K., 106.  
McCarthy, M., 87.  
McCulloch, W.S., 106.  
Menashe, S., 146.  
Methuselah, 93.  
Miguel Angel, 30.  
Mondrian, 39, 185.  
Moulines, U., 28.  
Nagel, A., 99.  
Newton, Ch., 144.  
Oldenburg, 98.  
Oropel, Sra. de, 94, 95.  
Pahouin, 58.  
Peirce, Ch. S., 43, 168.  
Parménides, 136-7.  
Perkins, D., 46.  
Picasso, P., 36.  
Pitts, W.H., 106.  
Polanyi, M., 43.  
Pollaiuolo, A., 52.  
Putnam, H., 14.  
Quine, W.V.O., 14, 156.  
Rafael, 187.  
Rembrandt, 30, 64, 74, 75, 77, 98,  
101.  
Resnais, 58.  
Rock, I., 125.  
Roelots, C.O., 106.  
Rorty, R., 21.  
Rouault, 30.  
Routledge, 152.  
Rudner, R., 143, 152.  
Sacks, S., 46.  
Scheffler, I., 14, 69, 143, 152, 169.  
Seurat, 187.  
Sigman, E., 125.  
Silverstein, C., 117.  
Soutine, 178.  
Squires, P.C., 118.

Sturgis, K., 34, 52.  
Suppes, P., 14.  
Tales, 135, 136, 139, 145.  
Tarski, A., 37.  
Thomson, Sir George, 27.  
Tucídides, 154.  
Ullian, J., 39, 151, 152.  
Ullman, S., 46.  
Utrillo, 178.  
Valesio, P., 46.  
Van der Waals, H.G., 106.

Van Gogh, V., 20.  
Velázquez, D., 36.  
Vericat, J., 43.  
Vermeer, 57.  
Vivaldi, 52.  
Von Grunau, M., 118.  
Wertheimer, M., 105, 118.  
Wittgenstein, L., 28, 28.  
Whitehead, 27.  
Whitman, W., 57.  
Whistler, 58.

## Índice analítico

- acuerdo intensional, 137.  
«ajuste», 39, 178-179, 185-187.  
ambigüedad, 152, 100, 152.  
aplicación:  
  de un predicado, 172-175.  
  de un rasgo estilístico, 65.  
  de una imagen, 183.  
  de una muestra, 181-185.  
arquitectura, 45.  
arte:  
  abstracto, 88-89, 92, 96-97, 144-146.  
  estilo y, 45-46, 54, 58.  
  validez y, 179 ss.  
  «arte conceptual» 87-99.  
  ciencia y, 140-141, 179.  
  multiplicidad de medios, 145-146.  
  naturaleza del, 87-102  
  simbólico vs. arte «no simbólico», 87-94  
  *véase también*, pintura, poesía, etc.  
atrincheramiento:  
  de un predicado, 173.  
  de una característica, 183.  
belleza, 179.  
cambio aparente:  
  de color, 117-119  
  de color, a diferencia de tamaño y forma, 120-126.  
  de posición, véase movimiento aparente.  
  de tamaño y forma, 106-111.  
  efecto de la práctica sobre, 116-117.  
  efecto de un obstáculo sobre, 110.  
categorías, proceso de, 172-175, véase también géneros.  
ciencia:  
  arte y, 140-141, 145-147, 187-188.  
  leyes de la, 43.  
  pluralismo y, 20-23.  
  verdad y, 37-39, 164, 187-188.  
cita:  
  comillas, 67-68, 74-75, 78-83, 85.  
  condiciones necesarias para la, 70, 73.  
  directa vs. indirecta, 67-70, 77-79, 82.  
  entre sistemas diversos, 81-84.  
  musical, 78-81.  
  pictórica, 74-77.

trans-modal, 84-85.  
verbal, 67-74.  
clases, 131, 156, 157.  
coherencia, y verdad, 168-169.  
color:  
  cambio aparente en, 117-119.  
  en la pintura abstracta, 144-145.  
  ordenación secuencial del, 32, 117-119, 118.  
completitud, 99-101.  
conflicto entre versiones, 149-162.  
conocimiento, 42-43, 127-128, 140-141, 185-186.  
construcción retrospectiva, 105-106, 115-117.  
contenido:  
  convención y, 156, 159-162, 168-169.  
  forma y, 50.  
convención y contenido, véase contenido.  
copia, véase réplica.  
corrección, véase validez.  
correspondencia:  
  coherencia y, 168-169.  
  verdad y, 131.  
credibilidad, y verdad, 167-169, 170.  
creencia, 42-43.  
crítica, 63-66.  
«dado», lo, 17-18, 23-24, 134-135.  
definición:  
  constructivista, criterios de, 137-138.  
  nominalismo y, 132, véase también punto.  
deducción:  
  corrección de la, 170-171.  
  validez de la, 170.  
denotación:  
  de las imágenes y descripciones, 140-142.  
  vs. ejemplificación y expresión, 31, 39-40, 146.  
  y el estilo, 55-58.  
  y la cita, 69-74, 80.  
derivación, 31-32, 37, 138-140.  
descripción y representación, véase representación digital vs. analógico, véase medida digital.  
ejemplificación, 29-31, 38-40, 140-141, 144-146.  
validez y, 179-185, 185-186.  
denotación y, 30-31, 39-40, 178-179.  
estilo y, 56-58, 60, 62-63.  
muestras y, 95-101, 179-185.  
poseer determinadas características y, 56, 179.  
representación y, 56-57.  
enunciados:  
  vs. descripciones, 177.  
  vs. imágenes, 20, 39, 177-178.  
  verdad de los, véase verdad.  
estética, 97.  
estético, los cinco síntomas de lo, 98-102.  
la validez y lo, 179.  
estilística, 46-47, 63-66.  
estilo, 45-66.  
  atribución y, 58-65.  
  características del, 50, 55-59.  
  definición del, 60-63.  
  en literatura, 45-55, *passim*, 61-63.  
  en pintura, 56-60, *passim*.  
  estructura y, 51-58.  
  funcionamiento simbólico y, 59-63.  
  sentimiento y, 50-54.  
  significación del, 63-66.  
  temática y, 45-50.  
etiquetas, 25-26, 144-145, véase también, nombres, referencia.  
expresión, 29-31, 38, 141, 144-146.  
  arte abstracto y, 92, 96-97.  
  estilo y, 53-57, 60, 62.  
  poseer determinadas características y, 55, 56, 55.  
  representación y, 56-57.  
expresiones, 70, 84, 69.  
extensión:  
  acuerdo extensional, 137-138, 158-162.

primaria y secundaria, 72-74, 80, 73.  
extensionalismo, 133.  
falsedad:  
  vs. fabricación, 127-128.  
  literal y metafórica, 142.  
fenomenalismo, 40-41.  
fenoménico vs. físico, mundos, 128-130, 132, 137, 139, 160-162.  
fenómeno *phi*.  
ficción:  
  hechos y, 127 ss.  
  papel de la ficción en la construcción de mundos, 142-145, 143.  
física:  
  deformación en la, 36.  
  metáforas y, 147.  
  psicología y, 125-126.  
  reduccionismo y, 21-22, 40-41.  
  supresión y complementación en la, 33-34.  
  verdad y, 37-38, 163, 187-188.  
fiscalismo, 21, 132.  
forma, y contenido, 50.  
  en la pintura abstracta, 144-145.  
  en música, 145-146.  
formalismo, véase purismo.  
fotografía, 76.  
géneros, 26-31, 139.  
  arte abstracto y, 144-145.  
  metáforas y, 143-144.  
  naturalidad de los, 171-173, 183-185.  
hacer mundos, 13, 85, 102, 125-126, 131.  
  arte multimedia y, 145-146.  
es rehacer, 23, 135.  
maneras de:  
  composición y descomposición, 25-28, 37, 139-140.  
  deformación, 36-37, 139-140.  
  división, 139-140.  
  ordenación, 31-33, 139-140.  
ponderación, 29-31, 37-39, 139-140.  
supresión y complementación, 33-36, 139-140.  
papel de la ejemplificación y la expresión en el, 144-146.  
papel de la metáfora en el, 140-145, 143.  
hechos:  
  convenciones y, 156, 158-162.  
  están cargados de teoría, 133-135.  
  «fabricación» de los, 127-148.  
  significados y, 130.  
historia, escritura de la, 49, 139-140.  
idealismo, 162-163.  
identidad, 25-27, 26.  
  de los objetos, 122-126.  
  extensional, 137-138, 158-160.  
ilimitado, lo, 135-139.  
ilusión, 104-105.  
imágenes:  
  cita e, 74-78.  
  validez de, 175-179.  
  vs. palabras, 140-142.  
  «realistas», 175-177.  
  véase también, pintura, fotografía, representación.  
inclusión:  
  cita verbal y, 68-71.  
  entre sistemas, 82-83.  
  musical, 78.  
  pictórica, 73-74.  
  transmodal, 84.  
individuos, 131-132, 157.  
inducción, 29-30, 139-140.  
  categorías e, 172-175.  
  corrección de la, 171-172.  
  justificación de la, 172, 185-186.  
  muestras e, 180, 182-183.  
  validez de la, 171.  
inscripción, 69-70, 74-76, 83-84, 70.  
internas vs. externas:  
  propiedades de una obra de arte, 54-56, 93, 95-96.

cuestiones, 156.  
 tests de la verdad, 168-169.  
 isomorfismo, 138, 158-160.  
 literatura, 45-55, *passim*, 61-62, 142-145.  
 marco de referencia, 18-20, 31, 37, 42, 130, 153-156, 173.  
 materialismo, véase *fisicalismo*.  
 medida, 32-35, 147.  
   analógica, 147.  
   vs. digital, 34-35, 100-101.  
 metáfora:  
   ciencia y, 147.  
   las artes y la, 140-141.  
   reorganización y, 26, 142-144.  
   verdad y, 38, 55, 142, 55, 143.  
 monismo, 18-19, 133-134.  
 movimiento aparente, 33-36, 104-106.  
   «detectores del movimiento» y, 105-106, 115.  
   vs. percepción del movimiento real, 113-115, 124, 125-126, 127-130.  
 hipótesis sobre el:  
   teoría cognitiva, 112.  
   teoría del cortocircuito, 105-106, 111-112.  
   teoría de la construcción retrospectiva, 105-106, 115-117, 116.  
   teoría del movimiento ocular, 111-112.  
   «realistas ingenuos» y, 127-130.  
   versión visual vs. la versión de los estímulos, 161.  
 muestras, 56, 62, 94-102, 144-145.  
 validez de, 179-185.  
 mundos:  
   conflicto de, 156-162.  
   multiplicidad de, 17-23, 40-41, 129-131, 133-134, 163.  
   posibles, 18-19, 40-42, 131-132, 142-144, 163.  
   versiones, 21, 131, 133-134.  
 música, 145-146, 179.  
   cita en, 78-81.  
   estilo y, 45-46, 52, 54.  
   partitura, 27-28, 78, 85.  
   supresión y complementación en, 33-4.  
 necesidad, 163.  
 nombres, 140-142.  
   cita y, 67-70.  
   de ficción, 71-74, 142-144.  
 nominalismo, 42, 131-312, 28, 132, 140.  
 notación, 35, 75-76, 78, 140-141.  
 objet trouvé, 61, 87-88, 97.  
 objeto:  
   identidad del, 26, 103-104, 122-126.  
   unidad del, 121-123.  
 ordenación, 31-33.  
 paráfrasis, 69-74.  
   entre diversos sistemas, 82-83.  
   musical, 80-81, 80.  
   pictórica, 77, 78.  
   vs. traducción, 81-82.  
 percepción:  
   del cambio aparente, véase *movimiento aparente*, *cambio aparente*.  
   del cambio (real) de color, 121-124.  
   del cambio (real) de forma y tamaño, 120-122.  
   del estilo, 58-59, 64-66.  
   del movimiento (real), 34-35, 120-122.  
   supresión y complementación en la, 33-35, 103-126.  
   reordenación en la, 31.  
   y conceptualización, 23, 128-129.  
 pintura:  
   abstracta, véase *arte abstracto*.  
   estilo y, 45-46, 54, 56-60, *passim*.  
   lo correcto y la, 184, 186-187.  
   sopesamiento de características en la, 29-30.

platonismo, 132, 133, 140.  
 pluralismo, 17-23, 133-134.  
 poesía, 48-49, 55, 57, 60, 140-141, 146.  
 predicados, 68-69, 71, 80-82.  
   atrincheramiento de los, 173.  
   aplicación de, 172-175.  
   muestras y, 179.  
 presocráticos, 135-140.  
 propiedades formales, 54-55, 93, 95-97.  
 psicología, 19, 23-24, 33-34, 104-105, 111, 120.  
   instrucciones en la experimentación, 128-129.  
   objetividad y, 125.  
 punto (matemático), 27, 31-33, 137-138, 156-161, 157.  
 purismo, 90-94, 96-97.  
 realidad, 40-41, 125-126, 137.  
 realismo.  
   e idealismo, 162.  
   de las imágenes, 40-41, 175-177.  
   «realistas ingenuos», 128-129.  
 reducción, 21-22, 40-41, 136-137, 17-140.  
 referencia:  
   cita y, 69-70, 74-75, 78-79.  
   compleja, 99-102.  
   en el arte vs. en la ciencia, 145-147.  
   tipos de, 31, 39, 56, 144-145, véase también *denotación*, *ejemplificación*, etc.  
 reglas:  
   de inferencia, 170-173.  
   de la categorización inductiva, 173.  
 relatividad:  
   a un marco de referencia, 153-156.  
   a un propósito determinado, 165-166.  
   a un sistema o versión, 151-154, 157, 159, 187.  
   vs. subjetividad, 187.  
 relativismo, x, 131-132.  
 replica, 67, 70, 74-77, 70.  
   en actuaciones musicales, 78.  
   trans-modal, 84.  
   vs. copias pictóricas, 76-77.  
   vs. duplicados fotográficos, 76.  
 representación:  
   «ajuste» y, 178.  
   validez de una, 175-179.  
   descripción y, 20, 37, 140-142, 177-178.  
   vs. enunciación, 20, 39, 177.  
   general, 77.  
   parecido y, 175-176.  
   «realista», 175, 177.  
   simbolización y, 88-89, 91-92, 96.  
 semántica:  
   densidad, 99-100.  
   relación, 70, 81, 85.  
 semejanza:  
   de tamaño y forma, 106-110.  
   de color, 117-118.  
 sentimientos:  
   arte abstracto y, 144-145.  
   estilo y, 50-54.  
   música y, 145-146.  
 significado, 46-47, 130, 137, véase también *sinonimia*, *paráfrasis*.  
 simbolización:  
   arte abstracto y, 92, 96-97, 144-145, 183.  
   el estilo y la, 60-63.  
   lo estético y la, 98-102.  
 símbolo, 17-18, 22-23, 31, 85-92, 96-102, 131.  
 simplicidad, 38-39, 131-132.  
 sinonimia, 46-48, 137, 46.  
 sintaxis:  
   densidad sintáctica, 98-101.  
   relaciones sintácticas, 70, 76, 81, 85.  
 sistema geocéntrico vs. sistema heliocéntrico, 18-19, 130, 136, 153-156.



sistema simbólico:  
 alográfico, 76-77.  
 autográfico, 76-77.  
 múltiple, 76-77.  
 singular, 76-77.

subjetividad, arte vs. ciencia, 187-188.

sueños, y construcción retrospectiva, 144.

suplementación, 33-36.  
 en la percepción, 34-36, *passim*.

supresión, 33-35.

teoría y hechos, 133-135.

términos sincategoremáticos, 130.

traducción:  
 cita y, 81-83.  
 entre versiones diferentes, 19-20, 40-41, 130.

uniformidad de la naturaleza, 28-29

utilidad, y verdad, 166-167.

validez, 20-23, 149-151.  
 «ajuste» y, 39, 178-179, 185-187.  
 como aceptabilidad última, 187.  
 de la representación, 175-179.  
 del proceso de creación y aplicación de categorías, 171-173.  
 de un diseño o imagen, 179, 184, 187.  
 en el arte abstracto, 179.  
 en el arte vs. la ciencia, 187-188.  
 en la deducción, 170-171.  
 en la inducción, 171-172.  
 tests para comprobar la, 185-187.

de una muestra, 179-185.

verdad, 37-40, 147, 151.  
 belleza y, 133.  
 coherencia y, 168-169.  
 correspondencia y, 37, 131, 168-169.  
 credibilidad y, 167-168.  
 metafórica, 38, 55, 55.  
 necesaria vs. contingente, 163.  
 teoría operacional de, 165-166.  
 teoría pragmática de, 165-167.  
 Tarski, su definición revisada, 163.  
 tests de comprobación de, 165-169.  
 vs. validez, 39-40, 149-151, 170-172, 185-186.  
 validez deductiva y, 169.  
 valor de verdad, 20, 39.  
 «verdad sobre», 39.  
 «verdad en», 152.  
 «verdad de», 39.

«verdul», 29-30, 171-173, 180, 185-186.

versiones, 18-23, 38-39, 128-131, 138-140.  
 «ajuste» y, 178-179, 185-186.  
 conflicto de, 156-162, 177-178.  
 descriptivas vs. declarativas, 177-178.  
 físicas vs. fenoménicas, 128-130, 132, 139, 160-162.  
 verbales vs. no verbales, 39, 140-142, 145-147.  
 verdad y, 131, 149-151.

