

Valeriano Bozal

Mímesis: las imágenes y las cosas



La Befana de la Madusa

Visor

La balsa de la Medusa, 3

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

© Valeriano Bozal Fernández
Madrid, 1987

© Visor Distribuciones-Ediciones Antonio Machado, 1987
Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid

ISBN: 84-7774-003-8

Depósito legal: M-35.632-1987

Impreso en España - Printed in Spain
Gráficas Muriel. Calle Buhigas, s/n.
Getafe (Madrid)

Indice

Introducción	13
<i>Primera Parte</i>	
1. Representación y sujeto	19
1.1. La pregunta por la representación. 1.2. Figura y significación. 1.3. Representación y sensibilidad. 1.4. Reconocimiento y conocimiento estético. 1.5. El iconismo. 1.6. La representación del sujeto en el icono. 1.7. Nota bibliográfica.	
<i>Segunda Parte</i>	
2. El creador de fantasmas: éste es aquél	65
3. La ciencia del pintor: elogio de la mirada ..	97
4. «Disegno» e Idea	123
5. El espejo de Narciso	153
<i>Tercera Parte</i>	
6. A la manera de la naturaleza	193
6.1. Naturaleza, arte, genio. 6.2. La facultad de juzgar y la teleología de la naturaleza. 6.2.1. Teleología de la naturaleza. 6.2.2. Juicio reflexionante. 6.3. Las condiciones del juicio de gusto. 6.3.1. La inmediatez del juicio de gusto. 6.3.2. Desinterés. 6.3.3. Universalidad. 6.4. El placer estético. 6.5. La belleza y el arte	
Indice de ilustraciones	219
Indice de nombres citados	221
Indice analítico	227

Introducción

Frente a la pretensión habitual de los libros, demostrar algo, una idea, una tesis, una teoría, este que ahora introduzco sólo intenta dejar libre curso a la reflexión. Su progresar, si es que tiene alguno, se mueve en la dirección que la dinámica inscrita en la propia dirección conlleva. La mimesis es, a la vez, tema, motivo y pretexto. Tema explícito del pensamiento que puede haber, motivo, a su vez, para ir más allá de la misma mimesis, pretexto para una reflexión quizá más personal que académica, pero que en molde académico ha deseado encerrarse, pretextando así mejor figura.

La mimesis era asunto que parecía arruinado en la historia del arte contemporáneo, abstracto, y gracias a ella. Pero los últimos «coletazos» de ese hacerse que conocemos con el nombre de historia de la vanguardia han puesto de relieve que la mimesis era cuestión central y polémica, y que su dificultad podía convertirse en el eje de una reflexión más amplia, no limitada al arte contemporáneo. La esteticidad o artísticidad —por usar un término quizá pasado de moda— de las imágenes hiperrealistas no radica tanto en su capacidad mimética, que es, como resulta evidente, mucha, cuanto en la dificultad de satisfacer o cumplir la mimesis total que parecen proponerse, y que, satisfecha, hubiera creado dobles o monstruos, no obras de arte.

Los textos que constituyen los diversos capítulos de este libro se centran en ese mismo asunto: la dificultad de la mimesis, tierra de promisión de muchas, si no de todas, las épocas, y

que, como toda tierra de promisión, resulta siempre inalcanzable, desviada y difícil. La reflexión sobre esa dificultad es el motivo de las páginas siguientes y es, el lector habrá de decirlo, el eje de su lógica.

El que pretenda una lectura histórica, que no es la única posible ni, en mi opinión, la recomendable, advertirá diversos, algunos grandes, saltos. Los motivos por los que no he hablado sobre la mimesis medieval, si es que hubo tal cosa, aluden a mi falta de conocimiento del tema; los que han reducido las referencias al siglo XIX o, aun, a la contemporaneidad más inmediata, son de signo distinto: sólo cuando ha logrado salir de un medio en el que estamos excesivamente metidos —es el nuestro—, la reflexión adquiriría un mínimo de claridad y determinación, y sólo en esos momentos la he dejado convertirse en escritura.

No se me oculta, tampoco, que la reflexión sobre motivos teóricos no es suficiente. Es preciso completarla —porque ella misma lo exige y a ello conduce su propia dinámica— con la que se centra en la práctica artística. Espero que ésta pueda ser motivo de dos publicaciones más, cuyos fragmentos empiezan ahora a perfilarse como textos más completos, en un caso sobre aquellos pintores que, valga la expresión, pintaron la pintura, volvieron sobre ella, en otros, viendo a los que, sin olvidar la pintura, se volcaron sobre las cosas y su presencia. No por eso quedarán excluidos poetas o escritores, que tanto tienen que ver con la mimesis y tantas veces aparecen en estas páginas, pero mi pensar sobre ellos es aún en exceso fragmentario y provisional como para insinuar nada futuro.

Una última indicación, quizá ya excesiva y a destiempo, sobre la lectura: cada uno de los capítulos ha sido redactado para permitir una lectura independiente y el primero, Representación y sujeto, fue escrito el último, resultado de los demás, que abre camino a un texto nuevo, todavía no realizado. El lector puede optar con libertad absoluta por leerlo en el orden que aquí se le ofrece o dejarlo para el último momento..., si es que para entonces desea continuar con el asunto.

La mayor parte del texto que aquí se ofrece fue expuesto en forma de curso académico a los estudiantes de estética de la sec-

ción de filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. La exposición se completaba con lecturas y comentarios que, no estando aquí, el lector menos avisado inducirá rápidamente. En conversación particular con algunos alumnos se me señaló el carácter oblicuo, lateral y sesgado de muchas de las explicaciones profesoras y, supongo, de las que aquí publico ahora. Argumenté, y lo recuerdo porque quizá convenga al lector antes de continuar, con la dificultad de elaborar una posición nítida y frontal cuando las aportaciones críticas y teóricas sobre un tema son muy abundantes, pero quizá debería haber argumentado, como lo hago ahora, afirmando un tipo de reflexión que se deja llevar por ella misma y que necesita de ese sesgo como perspectiva y alimento cuando el pensamiento quiere construirse. En última instancia, nada más profesoral y académico que ofrecer esa construcción en el momento de hacerse.

Representación y sujeto

1. La pregunta por la representación

Puede hablarse de representación en varios sentidos. El primero es el estrictamente perceptivo, *representaciones perceptivas* sometidas a las leyes de la percepción y a las convenciones histórico-culturales. Las primeras han sido estudiadas por la psicología de la percepción, las segundas se han convertido en fundamento de estudios como el ya clásico *Arte e ilusión*, de E. Gombrich, y están en la base de los razonamientos de Goodman sobre los lenguajes del arte. Un segundo sentido de representación, el que habitualmente se entiende cuando de representación se habla, es el de la supuesta «fijación» de la presentación perceptiva mediante procedimientos plásticos o gráficos. La utilización de un término como «fijación» parece indicar que estas representaciones plásticas o gráficas se limitan a trasladar a un soporte las representaciones perceptivas previas, sin que el traslado afecte para nada, o sólo técnicamente, a la naturaleza de lo trasladado. Espero mostrar que, por el contrario, no sucede así y que el término «fijación» sólo puede emplearse débilmente.

Existe un tercer sentido de representación, aquel que se pregunta por la condición del representar en el conocimiento, respondiendo a preguntas como ¿cuál es la diferencia entre el conocimiento del representar y otras formas del conocer?, ¿qué aporta la representación, si es que aporta algo, al conocimiento de las cosas?, ¿cómo se presentan éstas en la representación?,

etcétera. Este tercer sentido supone, en cierta medida, los otros dos, pero no se confunde con ninguno de ellos.

2. Figura y significación

Mi propósito no es analizar el proceso psicológico a través del cual se producirían las representaciones perceptivas. Cualquiera puede encontrarlo descrito adecuadamente en un manual de psicología de la percepción, en el que hallará también el debate sobre la existencia misma de tales representaciones. Tampoco pretendo estudiar los diversos momentos históricos y las diferentes convenciones culturales que han determinado las representaciones perceptivas y su fijación, y, aunque en este punto la bibliografía no es tan grande como en el anterior, puede recurrirse a textos que plantean muy lúcidamente la cuestión. Ello no quiere decir, sin embargo, que prescindamos de los resultados que ambas perspectivas han alcanzado, los tendré en cuenta pero no entraré en su debate.

La finalidad que persigo es analizar la condición misma del representar en cuanto tal, al margen de que sea este o aquel representar, y lo que ello implica tanto para la relación del sujeto con la realidad que llamamos dada, cuanto para la «construcción» de imágenes de representación o iconos. Cabe pensar, sin embargo, y ello revela la importancia de los estudios de psicología de la percepción y de historia de los modos de percibir, que si la representación perceptiva fuera el registro puro y simple, natural, de la realidad empírica —una impresión que nos presentase tal realidad—, la pregunta por la condición de la representación no tendría mucho sentido o sería contestada en términos de biología y psicología. Como veremos en seguida, aunque la existencia de leyes de la percepción, buena forma, convenciones culturales e históricas, no dan respuesta a la cuestión planteada, sí refuerzan la razón y los motivos para el análisis de la misma.

Todo representar es un implicar del sujeto. Podemos pensar que la realidad discurre ante nosotros, que la miramos, pero la atención que a esto o aquello prestamos es un aislar en el flujo de la temporalidad y el ámbito espacial, una alteración de lo igual que en sí mismo es y la introducción de un *ritmo* que sólo del sujeto depende. Si la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, si es un mirar atento, por poca que sea la atención, de forma que lo mirado entre en el umbral de lo consciente como mirado, sea al menos *algo* para el que mira, entonces podemos hablar de una representación perceptiva en la que la cosa es para un sujeto. Y es en ese ser para un sujeto donde espacialidad y temporalidad se alteran (algunos dirán, se producen) por la simple introducción de un *ritmo*, cesura que se produce al sacar la cosa del fluir y el ámbito de la facticidad, con lo que la cosa mirada se convierte en *figura* y posee un *significado*.

El término figura me permite precisar mi lenguaje: llamaré figura a todo objeto que posee un significado, es decir, que se articula con otras figuras, delimitando en su enfrentar, distinguirse, parecerse, etc., su significación para quien es sujeto de tal articulación. Puedo pensar la noción de figura a partir de un campo articulado de representaciones en el que cada una adquiere significación determinada por su relación con las otras.

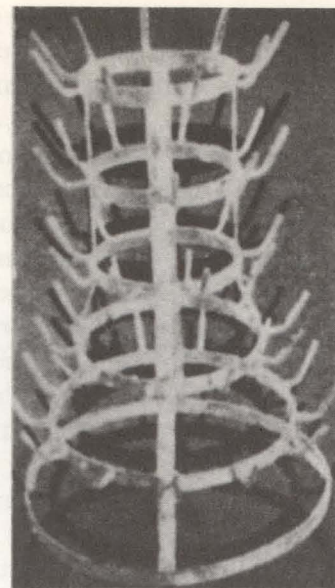
Habitualmente se tiende a hablar sólo de objetos y limitar el término figura a la apariencia o forma de estos. Nada tiene de extraño que suceda así, puesto que habitualmente, en el uso cotidiano, los objetos poseen un significado claro y unívoco, que se conoce o se desconoce, no ambiguo, y puedo comportarme como si tal significación fuera una «propiedad fáctica» del objeto. Posteriormente se verá que este hecho tiene consecuencias importantes para la problemática de la representación, pero ya ahora puede apreciarse que de no ser así, de no «naturalizar» el «como sí», el comportamiento cotidiano sería imposible.

Cuando se representa al objeto en figura diferente se percibe con claridad la índole de esta articulación: puedo decir que he visto un «botellero» para comprarlo, porque lo necesito para colocar mis botellas, o puedo decir que he contemplado un

«botellero», expresión que a mi presunto interlocutor le resulta extraña, no habitual, y le permitirá adivinar que estoy hablando de un *ready-meade* de Marcel Duchamp. La diferencia lingüística me permite comunicar dos tipos de significado, y figura, para un mismo objeto. Ante él mantendré una actitud distinta —utilitaria o estética— y, simultáneamente, puesto que el objeto es el mismo, mi actitud determinará la diferente figura o significado que el objeto «vehicula». Las sensaciones o impresiones ópticas o perceptivas son, en ambos casos, las mismas, pues el mismo es el objeto, pero la representación es diferente. No hablo aquí del diferente significado del término *botellero*, sino del diferente modo de mirar a ese objeto que es el *botellero*.

Representar es articular y, así, producir figuras significativas. En un caso situaré al objeto en el campo de las figuras de útiles domésticos, de despensa o cocina, de almacenaje, frente a otros «botelleros» posibles que también podían servirme para este uso. En el otro, lo situaré en el campo de figuras de obras de arte, primero frente a otros *ready-meade* de Duchamp o de cualquier otro dadaísta, después, y este después no tiene por qué ser cronológico (tampoco cumplirse), frente a otras figuras que también pueden haber sido realizadas con objetos, por ejemplo, algunas esculturas de Picasso, Miró o Tinguely. Pero también deberé situar al «botellero» frente a las obras de arte en general, frente a *Las Meninas* o *Los fusilamientos*, ¿por qué no frente a *La Gioconda*? En uno y otro caso los campos son bien diferentes, distinta la articulación y el horizonte, las figuras, pues el objeto es el mismo.

Representar quiere decir, pues, organizar el mundo fáctico en figuras. El nivel más elemental de esta organización es el espacio temporal, condición y supuesto de cualquier otro más complejo. Ello quiere decir que también espacio y tiempo, lejos de ser datos, se organizan como figuras. Los objetos están ahí, al representarlos como figuras «les proporciono» un significado que no estaba dado de antemano, el objeto no lo tiene como una etiqueta, surge en su representación. Organizar implica un sujeto, es decir, un punto de vista que da cuenta de las figuras y el horizonte, que permite decir *esto es tal cosa*. La



1. Marcel Duchamp, *Botellero*, 1915.

afirmación *esto es tal cosa* alude a algún tipo de «comparación» y supone, tal como explicó Aristóteles, un conocimiento. El conocimiento no surge en el nudo estar ante las cosas, sino en el mirarlas incluyéndolas dentro de un campo, convirtiéndolas en figuras con significación. Una teoría coherente de la representación debe dar cuenta de este proceder, por elemental que sea el nivel en que aquella afirmación se produce. Las figuras impiden una relación directa entre sujeto y objeto en el conocimiento representativo o icónico. Como en el caso del lenguaje, la figura aparece como el mediador necesario entre ambos, eliminando la tradicional concepción que hace del icono un signo natural.

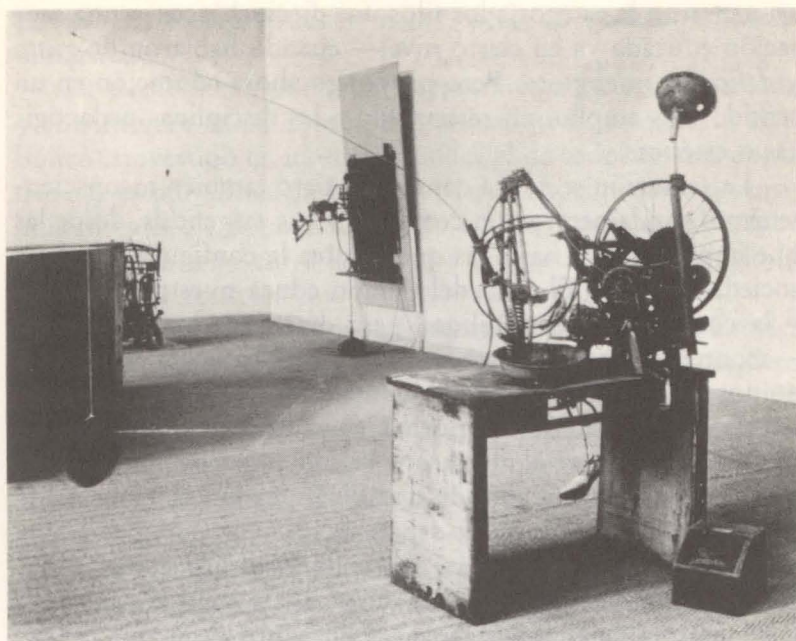
3. Representación y sensibilidad

La afirmación *esto es tal cosa* precisa algún tipo de legitimación. Cuando Duchamp expuso el *botellero* como obra de

arte, carecía de legitimación y fue precisamente esa carencia rasgo decisivo para convertirlo en la específica obra de arte que es, una provocación que hizo estilo en el dadaísmo. Hoy, precisamente por ese «hacerse estilo», no es tal o al menos ha disminuido considerablemente (salvo para quienes se conservan hoy como el público al que Duchamp provocó en su momento) y el «botellero» ha sido legitimado, incluso se encuentra en un museo, la forma institucional de la legitimación.

Es fácil oír que nuestra *sensibilidad* se ha ampliado, que somos ya sensibles a estas figuras que son los *ready-made*. La figura del «botellero» destacó del horizonte de figuras en que se propuso. Indica, y quizá convenga señalarlo, que existía tal horizonte de figuras, y que sólo por su previa existencia pudo aquélla «hacerse» con el sentido que adquirió. Indica, a su vez, que semejante horizonte era histórico, no intemporal o natural.

Figura y significación son para un sujeto, pero no son caprichosos ni personales. Muchas son las razones por las que la figura de esta o aquella cosa es reconocible por todos los demás sujetos, pero lo que interesa señalar es ese reconocimiento colectivo —o la falta de tal, tanto da—, razón de la legitimación. Esto sucede con todos los objetos, no sólo con los artísticos. Puedo decir, por ejemplo, que he visto una silla que me conviene para mi mesa, para estar cómodamente sentado y escribir o leer, pero puedo mirarla sopesando su peso y tamaño, para ver si puedo trasladarla o acoplarla en el lugar que tengo previsto. También puedo contemplarla, prestando atención a su forma y diseño. Por lo general, esas tres actitudes surgen, con otras más, en el momento de comprar una silla. Les corresponden tres representaciones, tres figuras que articulo en campos diferentes. El objeto es el mismo y no hay dificultad alguna en explicar en términos del más puro empirismo mis actitudes ante él. Lo que me interesa señalar es que en los tres casos tengo una actitud ante él y que puedo comunicarla con fundadas esperanzas de ser comprendido. La implicación del sujeto no es individual, se produce en el ámbito de una intersubjetividad de representación. De la misma manera que Apel habla de una *comunidad de comunicación* en referencia al lenguaje, puede hablarse de una *comunidad de representación*. Se-



2. Jean Tinguely, *Madame Lacasse's Shoe*, 1960.

mejante comunidad está tramada, permítaseme expresarme así, por este horizonte de figuras en el que cada una concreta alcanza su sentido. Diré a este respecto que tal horizonte es propio de una sensibilidad y se define por ella.

La sensibilidad lo es de una comunidad de representación o en su marco. Puedo hablar de la sensibilidad de una época o de un grupo social, también de la sensibilidad de un individuo. En el primer caso apunto a una sensibilidad colectiva, de límites por imprecisos no menos vigentes; en el segundo, a una sensibilidad individual, que se determina en el marco, los límites de esa colectiva.

El de sensibilidad es un concepto propio de la estética dieciochesca que, sin embargo, puede dar ahora buen juego teórico. Fue empleado en términos de educación estética o artística y sin alterar ese uso creo que es posible captar un sentido más fuerte, ya incluso en el mismo siglo XVIII. Podemos entender la sensibilidad como una sensación educada, y creo que

así pensaron la categoría los filósofos dieciochescos —una sensación educada ya en cierto nivel— cuando hablaron de *gusto* y *delicadeza del gusto*. Pero propongo ahora educación en un sentido más amplio, no restringido a las disciplinas pedagógicas o estéticas.

La sensación se educa consciente pero también inconscientemente con la percepción cotidiana y sus exigencias, desde las que impone la TV hasta las que plantea la configuración de la sociedad urbana. El paso del tiempo educa nuestra sensación y la convierte en sensibilidad para determinados fenómenos —acontecimientos, colores, formas...—, ciega para otros, que no nos afectan. Somos sensibles ante lo que nos afecta, aunque tengamos sensaciones de muchas cosas que, sin embargo, no nos afectan, porque el afectarnos ha ido construyendo nuestra sensibilidad: se trata aquí de una dinámica tan estrechamente unida que resulta imposible separarla.

Entendida de esta forma, la sensibilidad dice siempre relación a un sujeto e implica «selección» de las cosas, fenómenos, que nuestras sensaciones captan. Podríamos decir que la sensibilidad supone —y trae como consecuencia— la formación de un mundo, es decir, un conjunto de fenómenos relacionados significativamente —o que muestran la necesidad de tal relación, evidenciando su ausencia como negatividad—, pues el sujeto difícilmente soporta sensaciones que sólo aporten «jirones» de realidad empírica, «jirones» que no permitirían un comportamiento adecuado y satisfactorio.

La sensibilidad, a diferencia de lo que sucede con las sensaciones, no es afectada por las cosas sino en su relación a un sujeto. Representar es mediar la sensación —y en esa mediación se pone de manifiesto que *esto es tal cosa*—. En esta mediación no se pierde de vista lo real o empírico, pero se ve a través del doble proceso de seleccionar y articular. La sensibilidad impide que nos pongamos en contacto directo con las cosas —para lo cual deberíamos ser la cosa misma, identificarnos total o íntegramente en ella (como, por otra parte, siempre han querido hacer los místicos, religiosos, filósofos o ideólogos)—, pero es la única posibilidad de conocimiento. La sensibilidad es, simultáneamente, posibilidad y dificultad de conocimiento.

La afinamos para conocer mejor, pero no podemos hacerla desaparecer.

La sensibilidad, puede decirse, atraviesa ese mundo creado y se configura en un común denominador. Es un mundo simbólico convertido en nuestro mundo, el de todos en una época dada, y es por ello el ámbito inicial de conocimiento: la sensibilidad es el eje del conocimiento estético, y su estudio debe encontrar el nexo entre las formas concretas de esa sensibilidad y el horizonte en que se configuran.

La sensibilidad legitima representaciones concretas. Esta legitimación posee un doble sentido. En primer lugar sitúa dentro de lo «normal» el conocimiento que de la representación puede desprenderse; después, y esto es quizá lo más importante, la comunidad de representación en que se funda es la condición para que pueda olvidarse la implicación del sujeto en la representación, pues ella permite «disolver» el sujeto en la comunidad cuando de la representación perceptiva cotidiana se trata, respaldando o no su bondad (la representación es adecuada o inadecuada para el fin perseguido y en el marco en el que ese fin, ese comportamiento es posible): la pertenencia del sujeto a la comunidad legitima su «intervención» en la representación al sacarla de la individualidad. Esa legitimación alcanza el máximo extremo al que puede llegarse: naturaliza la representación como sensación o impresión y naturaliza el ámbito mismo de la intersubjetividad.

(No es la representación perceptiva cotidiana la única que pretende la objetividad. La representación científica también la busca, pero no por el camino de la naturalización de lo convencional, sino mediante la fijación de un código explícito que permita hacer desaparecer la incidencia del sujeto. Ahora, en este momento de la exposición, no es posible analizar la problemática de las representaciones científicas, posteriormente se volverá sobre ellas.)

4. Reconocimiento y conocimiento estético

La afirmación *esto es tal cosa* es el punto central de la representación. Esta afirmación implica el conocimiento de las figuras, es decir, su reconocimiento frente a otras. Y utilizo el término «reconocimiento» para aludir a un hecho bien simple: al decir que *esto es tal cosa* saco el «esto» del horizonte de figuras en que se encuentra, lo veo y reconozco frente a otros «esto» que construyen ese horizonte y no son adecuados a la representación. El conocimiento de la representación no es sino el reconocimiento de aquellas figuras que la intersubjetividad de representación ha organizado. Todo conocimiento es un reconocimiento en el mismo sentido en que toda presentación es una representación. El mismo lenguaje nos sugiere la condición de éste representar. No es lo mismo decir que las cosas se presentan que decir que hay cosas presentes. El «se» introduce un matiz inicialmente débil, pronto fuerte a poco que pensemos en él, matiz que atribuye protagonismo a la cosa que se presenta, de tal modo que este presentar —se es un llamar la atención y significarse, salir del horizonte en que todas están presentes y hacerlo para alguien, ante el que se presentan.

Las piedras y los guijarros de que echó mano Miró estaban presentes en la playa donde los buscaba, pero estaban como la arena y el aire, como el agua, las hierbas y tantos otros guijarros y piedras, formando un conjunto en el que se perdía su condición, su figura. Sólo cuando Miró, al sacarlas de ese horizonte y convertirlas en parte de una escultura, supo verlas, sólo entonces se presentaron ante él y ante todos aquellos que gozamos con sus esculturas, de tal modo que ahora ya no podemos ver las piedras con la no-mirada que antes teníamos.

Ese gozo ante piedras y guijarros posiblemente lo tuvo también el artista que las representa como piedras y guijarros y, así, como esculturas, lo tuvieron Alberto y Ferrant, es el mismo gozo que sentía Bernini ante el mármol, o el de Miguel Ángel. Es el gozo que nos invade cuando contemplamos las cosas de forma nueva, porque ése es un gozo estético, inscrito en la representación estética.



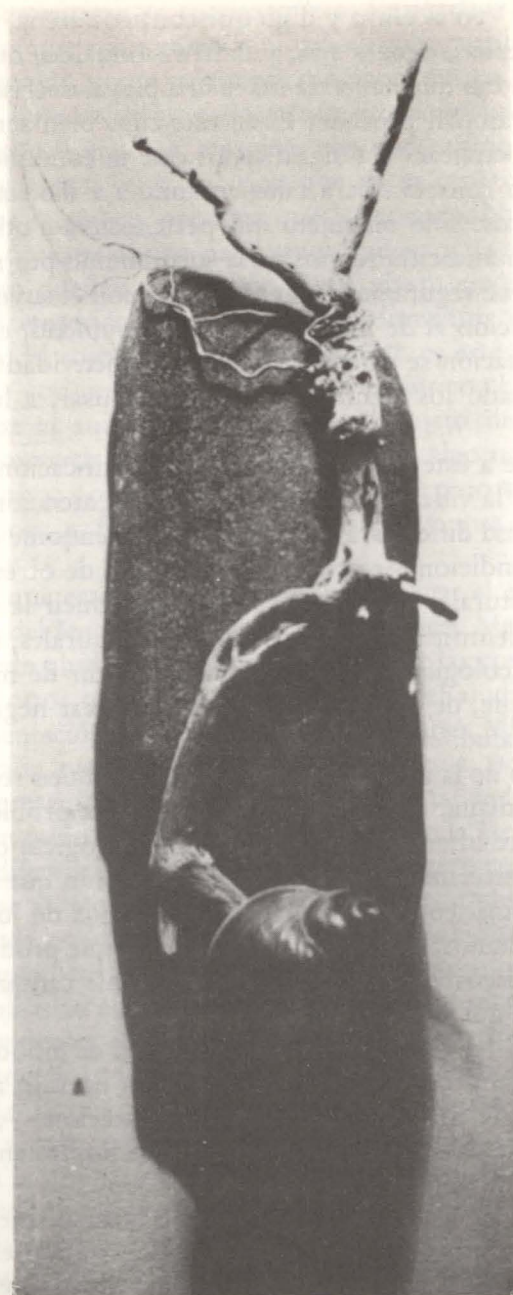
3. Joan Miró, *Mujer*, 1970.

Pero quizá esté mezclando dos modos de la representación y del conocimiento. Este que he caracterizado como gozo estético pone en primer término, antes que ninguna otra cosa, la relación al sujeto, es el sujeto quien destaca y se representa la cosa sacándolo del anonimato en que el horizonte la envuelve,

poniendo en tensión mi mirada, distinguiendo su figura. Ahí reconozco que la piedra y el guijarro son tal, que poseen esta forma y medida, una textura singular, un volumen irrepetible, mil matices que están ahí y a los que atiendo, que me llaman (llaman) la atención. Hay algo más que el puro identificar, que incluso en la perspectiva del identificar sería molesto, hay un representar tenso y siempre incompleto, como si el guijarro y la piedra no se dejaran apresar en su infinidad de notas, porque mi representación perceptiva quiere reducirlas y es limitada.

Ese que llamo gozo estético surge en la novedad no de la cosa sino de la figura, pues con ella se produce también la novedad de una articulación no prevista y, así, de un mundo inédito que afecta ahora a mi sensibilidad. En términos tradicionales podría decirse que hay un inesperado aumento de ser, exceso si la medida es la fijada por la convencionalidad. Ahora bien, conviene señalar que tal gozo, al menos en el ejemplo propuesto, no surge de la contemplación solipsista de las «piedras de Miró», sino del hecho de que tal contemplación me *permite* ver ya de otra manera —diría que me *obliga* a ver de otra manera— todas las piedras. El gozo no surge, por tanto, en la contemplación solipsista del objeto estético, sino en la relación de dicho objeto con el común. Dicho en términos más generales: en la articulación de esa figura que he denominado estética con el horizonte de figuras en el que se encontraba y del que se ha desgajado en forma original. El gozo estético se asienta sobre un triángulo: el objeto estético, el sujeto y el mundo naturalizado que veo de otra manera a partir de las exigencias de aquél. También la tradición tiene fórmulas retóricas para aproximarse a este fenómeno: el arte nos permite ver la belleza del mundo.

Pero existe otro reconocimiento para el que la identificación es el fin perseguido, ese que llamamos habitualmente reconocimiento. Consiste en la identificación de los elementos que componen el horizonte, no el destacar del singular, sólo de aquellos rasgos que para su incorporación al horizonte son



4. Angel Ferrant, *Extraño caracol o Alimaña trepadora*, 1945.

necesarios. Veo la playa y digo que contiene arena, guijarros y piedras, hierbas, agua y aire, y la he reconocido, puedo informar de que eso que hay ante mí es una playa, decírselo a otros, que asentirán. Mi proceder es en este caso bien sencillo: sólo tengo que «aplicar» los significados que la comunidad de comunicación conserva para tales conjuntos y los singulares de los conjuntos. Sólo un sujeto que perteneciera a otra comunidad de comunicación se mostraría sorprendido por mi reconocimiento, que seguramente no coincidirá con el suyo. Mi papel queda reducido al de intérprete de la comunidad, el sujeto de la representación se disuelve en la intersubjetividad que me ha proporcionado los significados que debo usar, a los que me acojo.

Llamaré a éste reconocimiento de identificación, el que es habitual en la vida cotidiana, en la que una atención excesivamente intensa dificultará mi actividad, poniéndome en inferioridad de condiciones respecto a la actividad de otros. No sólo razones culturales o utilitarias tienden a reducir la atención y primar la identificación, parece que otras naturales, biológicas, ópticas, psicológicas, nos obligan a prescindir de multitud de estímulos que, de otra manera, podrían afectar negativamente a nuestra salud.

El éxito de la identificación se debe a su buen resultado en la vida cotidiana, rendimiento que empieza a problematizarse cuando sufre interferencias, bien sean psicológicas o fisiológicas, bien estrictamente perceptivas: la atención que exigen los matices cromáticos de los cuadros, bien lejos de los colores-objeto cotidianos, nos obliga a un esfuerzo que produce, en las visitas a museos y exposiciones, considerable cansancio, hasta el punto de que dejamos de ver.

Dos son las cuestiones que a propósito de ambos tipos de reconocimiento cabe plantear. La primera ha sido aludida ya —¿qué sucede con el sujeto de la representación?—, la segunda no ha sido mencionada: ¿cuáles son los límites entre ambos tipos de reconocimiento?

La primera ha sido, como digo, aludida: el sujeto se «disuelve» en la intersubjetividad que legitima su representación, de tal modo que actúa *como si* no pusiera nada de su parte,

como si no existiera en cuanto sujeto. Entiéndase bien que no afirmo aquí que actúe como si no existiera en cuanto sujeto empírico o técnico, como sujeto psicológico u óptico, sino que actúa *como si no existiera en cuanto sujeto de representación*. El lenguaje es consecuente, también, con este «como si»: no dice que se representa las cosas, sino que las ve o percibe, no afirma que las reconoce, presume que las conoce. No ignora que posee un aparato óptico para ver y que las irregularidades de ese aparato pueden conducirle a una visión errónea, pero en este nivel empírico dispone de procedimientos ópticos para corregirla. El sujeto de representación no es este sujeto empírico, es la condición de todo sujeto empírico. El «como si» no elimina al sujeto empírico sino al sujeto de representación, al convertir a la intersubjetividad en algo natural, en un «objeto más», por complejo que sea. El «como si» se extiende entonces a la figura de los objetos que se ven como objeto.

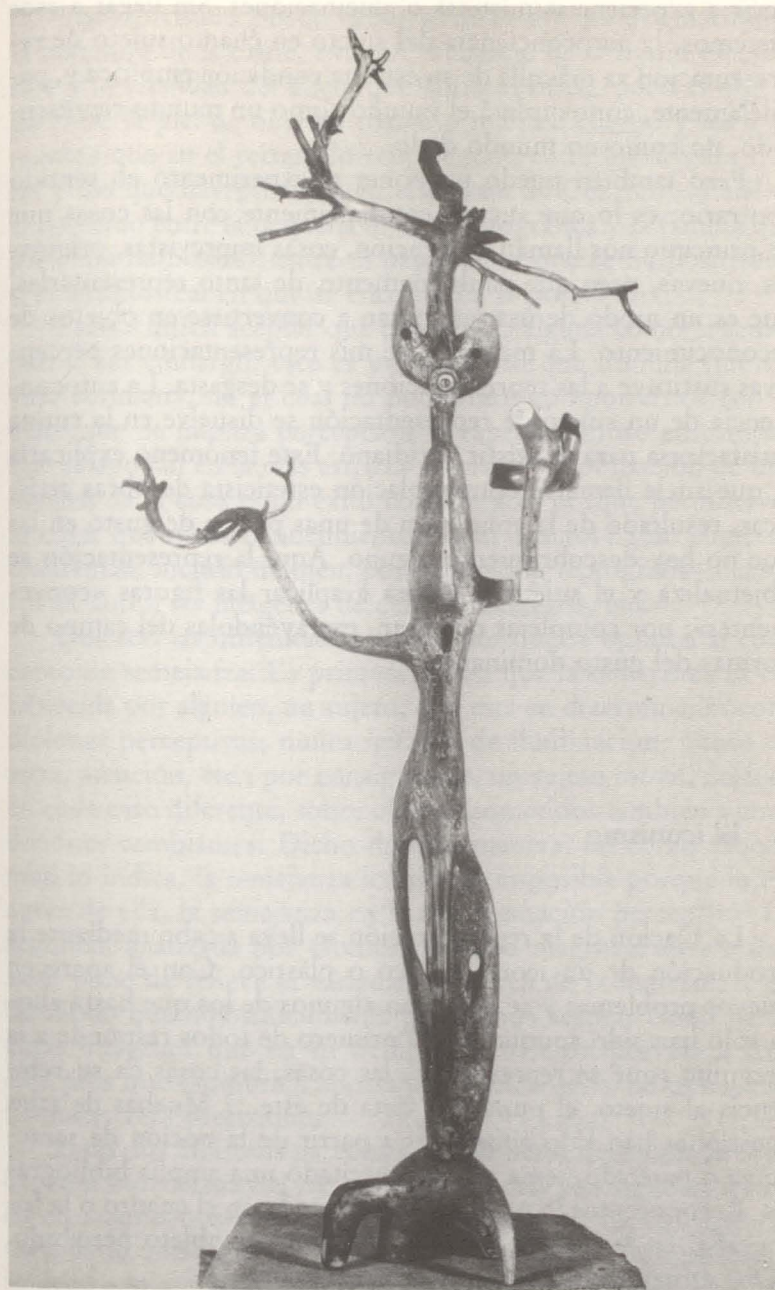
Creo que este fenómeno permite explicar el éxito y la supremacía del lenguaje verbal sobre el icónico. Mediante la palabra puedo aludir a aspectos concretos de las cosas sin poner en juego otros que en las cosas están con el aludido y que en su representación icónica no podrían obviarse. Mediante la representación puedo ignorar algunos aspectos, pero no todos los que, presentes, son impertinentes a la finalidad de la acción. Este es un punto sobre el que se ha llamado la atención al analizar las diferencias entre cine y literatura, pero creo que puede extenderse a otros muchos fenómenos de comunicación y a la misma vida cotidiana. Los sistemas icónicos de señalización, por ejemplo, dan excelentes resultados siempre que se alcance una simplicidad adecuada en los símbolos, lo que no es, como resulta evidente, nada fácil. Simplicidad quiere decir presencia de sólo aquellos rasgos que son pertinentes, eliminación de los ruidos. Lo normal es que no suceda así y que los sistemas icónicos de señalización sean limitados y reducidos, tal como sucede con la utilización del iconismo en la vida diaria. Sustituir los procedimientos lingüísticos de señalización que se emplean en la vida cotidiana por sistemas icónicos conduciría a una babel imposible de aclarar, pues muchas veces no está claro, a me-

nos que lo digamos, qué es lo que con un icono se desea identificar.

La segunda cuestión a la que me referí —¿cuáles son los límites entre ambos tipos de reconocimiento?— no admite una respuesta sencilla. Puedo pensar un experimento que revela el paso de uno a otro: puedo aceptar de mi presunto interlocutor que ese conjunto es una playa e inmediatamente solicitarle que me describa cada una de las clases de componentes y, a renglón seguido, cada uno de los singulares de tales clases, después considerar a cada singular como un conjunto y proceder así indefinidamente. Es muy posible que con este procedimiento no suscite gozo estético alguno, pero sí malestar y crispación: el experimento pone a prueba todas las etiquetas que la comunidad de representación proporciona, con lo cual le hace consciente de que pertenece a tal comunidad, con lo cual empieza a desaparecer su actitud y posición ingenuas, a las que está poniendo en tensión con el fatigoso examen y representación de singulares. En el curso del experimento, el término «identificación» deja de tener el sentido que inicialmente poseía, el sentido convenido, pues los rasgos cuya atención se pide no sirven para incorporar al singular al conjunto, sino para ver mejor, más pormenorizadamente el singular en sí mismo y desde el esfuerzo del sujeto. Si además solicito que cada uno de los singulares sea representado perceptivamente desde todos los puntos de vista posibles y no desde uno sólo, entonces el esfuerzo del sujeto, incapaz de cumplir una tarea como ésta, será el más extremo de todos. Lo importante no es, sin embargo, este meritorio esfuerzo, me interesa más señalar que la representación resultante —o a la que se tiende— nada tiene que ver ya con la representación inicial, con el reconocimiento inicial, y no sólo porque hay más información, no sólo por la cantidad, sino por la intensidad que exige la articulación representacional de esa cantidad. Por intensidad entiendo aquí la que es presencia ineludible del sujeto, consciente de ser sujeto de representación.

Un proceder tan extremado como el sugerido puede con-

5. Alberto Sánchez, *El cazador de raíces*, s.a.



ducir a experiencias místicas o alucinaciones. Sin llegar a esos extremos, la autoconciencia del sujeto en cuanto sujeto de representación va más allá de su estricta condición empírica y, paralelamente, contemplará el mundo como un mundo representado, no como un mundo dado.

Pero también puedo proponer el experimento en sentido contrario: es lo que sucede cotidianamente con las cosas que en principio nos llaman la atención, cosas imprevistas, originales, nuevas, pero que paulatinamente, de tanto representarlas, que es un modo de usarlas, pasan a convertirse en objetos de reconocimiento. La memoria de mis representaciones perceptivas sustituye a las representaciones y se desgasta. La autoconciencia de un sujeto de representación se disuelve en la rutina satisfactoria para el existir cotidiano. Este fenómeno explicaría la que suele llamarse contemplación esteticista de obras artísticas, resultado de la aplicación de unas pautas de gusto en las que no hay descubrimiento alguno. Aquí la representación se objetualiza y el sujeto se limita a aplicar las figuras «convencionales», por complejas que sean, extrayéndolas del campo de normas del gusto dominante.

5. El iconismo

La fijación de la representación se lleva a cabo mediante la producción de un icono gráfico o plástico. Con él aparecen nuevos problemas y se agudizan algunos de los que hasta ahora sólo han sido apuntados. El primero de todos responde a la pregunta ¿qué se representa..., las cosas, las cosas en su referencia al sujeto, el punto de vista de éste...? Muchas de tales cuestiones han sido abordadas a partir de la noción de semejanza o parecido, tema que ha suscitado una amplia bibliografía. Reconocemos lo que hay representado en el cuadro o la fotografía, en la imagen, porque se parece al objeto percibido. ¿Qué quiere decir que se parece o asemeja?

Poco parecido puede haber entre la dureza del mármol y la blandura de la carne, entre el estatismo de la figura escultórica y la vitalidad del atleta que lanza el disco, poco el que se da entre la piel de nuestro rostro o nuestro cuerpo y los pigmentos que en el retrato lo representan, entre los árboles reales y los que hay pintados en el paisaje de Cézanne. ¿Cuál es el parecido entre la pequeña imagen fotográfica y la familia que para ella ha posado, entre el papel en el que se ha positivado y el ámbito real en que se encontraba al posar?

Parece difícil aceptar que exista cosa alguna como la semejanza; sin embargo, este es un concepto que domina nuestra vida cotidiana, sin el cual no podríamos comportarnos con el éxito que de nuestra percepción se espera. Incluso en campos que se apoyan en la más estricta precisión, la obtención de una imagen de la cosa es un éxito considerable porque permite ver la cosa, que otros conocimientos «más exactos» sólo sugieren o adivinan, incluso definen, por ejemplo la «fotografía» del virus o, antes, las imágenes de células, bacterias, etc.

Dos son las dificultades principales que se oponen al concepto de semejanza. La primera señala que la semejanza es establecida por alguien, un sujeto, que está en determinadas condiciones perceptivas, nunca iguales, de iluminación, punto de vista, atención, etc.; por consiguiente, un sujeto móvil, no fijo, en cada caso diferente, sobre objetos sometidos también a condiciones cambiantes. Dicho de otra manera, tal como Goodman lo indica, la semejanza icónica es imposible porque lo es, antes de ella, la semejanza en la representación perceptiva. La segunda, analizada por Gombrich en su magistral *Arte e ilusión*, pone de relieve la variedad histórica de la semejanza, de tal modo que hoy difícilmente podríamos aceptar como parecidas imágenes que en su tiempo se tuvieron por tales. Los ejemplos que Gombrich aporta son suficientes y no es necesario hacer más precisiones.

Estas dos hipótesis parecen arruinar definitivamente la concepción morrisiana del icono, según la cual «un signo es icónico en cuanto posee él mismo las propiedades de sus denotados; de lo contrario es no icónico». Esa presencia o posesión se debe a lo que habitualmente denominamos representación y

permite definir al icono como aquel signo que está en lugar de otra cosa, a la que sustituye porque la representa.

Es difícil aceptar que el retrato posee propiedades del retratado. No es de tela el retratado, ni plano, ni de ese tamaño, ni tiene pinceladas, ni está hecho de pigmentos pictóricos..., propiedades todas que hacen de una pintura una pintura. En cuanto objeto, el cuadro no posee ninguna de las propiedades del retratado, en el mundo de lo puramente fáctico, ambos son «cosas» diferentes. Lo que se parece es su figura. Aquel que ingenuamente repite el tópico «parece que va a hablar» no se refiere a la cosa, sino a la figura, y en la afirmación del tópico pone a la imagen en relación con aquella figura que «habla» frente a todas las que «no pueden» hablar porque están peor representadas.

Quien mira el retrato y establece el parecido ha prescindido de muchos rasgos, precisamente aquellos que constituyen la materialidad misma de la cosa, y atiende sólo a otros. Esta selección implica un tipo determinado de figuras y una forma concreta de percibir: mira el retrato como lo que es, un retrato, mira la fotografía como una fotografía, y a partir de este nivel afirma si se parece o no. Quien no sepa lo que es un retrato difícilmente caerá en la cuenta de los parecidos que la representación establece, quien, a la inversa, lo mire todo como retrato confundirá lo que es sólo símbolo con la imagen que representa y a la figura con la cosa. La historia ofrece muchos de estos equívocos, y también hubo pretensiones de corregirlos: quienes confundieron las imágenes divinas con las cosas divinas, o quienes vieron en los iconos el retrato de las divinidades suscitaban las iras de los iconoclastas.

Mirar un retrato como retrato es ya un modo de representar determinado por la sensibilidad propia de una comunidad de representación. A la vista de las imágenes que a lo largo de la historia se denominan retratos creo que puede decirse que la modalidad de esa representación es relativamente moderna, pues, por ejemplo, las imágenes medievales de la Virgen o de los santos, las que aparecen en los ábsides románicos, no son retratos si por tal entendemos, como lo hacemos en la actualidad, el parecido físico. Son otras las cosas que en las imágenes

se «retratan», pero retratar se dice entonces metafóricamente, lo decimos nosotros para entender lo que aquella colectividad encontraba en las imágenes. Dicho de otro modo, la sensibilidad medieval no se sentía afectada por el parecido físico, que no era relevante en su campo de figuras, pero sí por otros elementos que aquellas imágenes contienen.

Ello no es un fenómeno aislado, una ausencia o un hueco, corresponde a la condición de ese tramado u horizonte y afecta a toda su configuración: es un indicio de su tratamiento del espacio y el volumen, la superficie, etc., un indicio, corroborado, expresado en las imágenes, de su figura del mundo, pues la sensibilidad, como ya se dijo, atraviesa y organiza el mundo que es el horizonte de representaciones. En ningún tipo de conocimiento se pone más claramente que en la representación ese acuerdo previo, ese consenso que es propio de la intersubjetividad, sin el cual nada sería finalmente comprensible.

Black ha abordado el problema de la semejanza recordando, entre otras cosas, que ésta supone comparación y que la comparación posee un carácter intencional: «Lo que determina la elección de criterios particulares acerca del grado de semejanza en un caso particular depende del objetivo básico del proceso concreto de casamiento, coincidencia punto por punto o comparación analógica: quizá se trate de encontrar un sustituto aceptable, desde el punto de vista (...); quizá se trate de encontrar una justificación para la aplicación de (...). En suma, lo que se haya de considerar como grado de semejanza suficiente, y los puntos por los que hayan de considerarse los rasgos de semejanza relevante, están en gran parte determinados por el objeto global del proceso».

La tesis de Black sale al paso de algunas de las dificultades que planteaba la concepción morrisiana del icono. Por lo pronto, niega la existencia de una semejanza en abstracto, la afirma sólo a partir de un punto de vista u objeto global que selecciona como pertinentes algunos rasgos. El icono «contiene algunas propiedades del objeto», pero nada dice de otras. Y éstas otras deben ser ignoradas o desechadas. Todos reconocerán la semejanza fotográfica y prescindirán de la diferencia de tamaño, textura, volumen real, como durante mucho tiempo pres-

cindieron del color... Ese singular que en la fotografía se plasma es, en realidad, una construcción perceptiva, primero; fotográfica, después. Una construcción en la que no se recogen todos los rasgos ópticos, sólo aquellos que la sensibilidad de la película, la abertura del diafragma, el enfoque, la calidad del objetivo, la perspectiva y distancia, etc., pueden recoger y pueden, en una superficie de tamaño determinado, brillo o mate, sometida a una manipulación química, etc., ser reproducidos.

Tantos son los rasgos que han desaparecido que podemos decir sin temor a equivocarnos que la cosa misma ha desaparecido, sólo queda su figura, es decir, el conjunto de rasgos significativos para un sujeto: aquel que lleva a cabo la comparación y predica la semejanza o su falta. Se ha podido decir que representar un singular es como nombrarlo: el nombre pone delante al singular que nombro, aunque el nombre no contenga ninguno de los rasgos que son propios del singular. Habría que señalar que aquí sí hay algunos rasgos y que ellos son pertinentes en la comparación. De la misma manera que en la representación perceptiva prescindo de notas que el objeto posee, pero que son obstáculos para su identificación rápida y útil como objeto, ahora, cuando pretendo fijar esa representación perceptiva, vuelvo a prescindir de notas que, o bien el procedimiento técnico no alcanza, o no necesito para la representación concreta. El código de reconocimiento de que, en atención al objeto global, me sirvo, presenta dos lados: uno indica cuáles son los rasgos relevantes; otro, los que debo eliminar. El reconocimiento, la adecuación de la figura pintada o fotografiada a la perceptivamente representada, es posible en esa doble actividad.

Sin embargo, esta mutilación y abandono no me impide decir que ésa es la foto o el retrato de algo o alguien: digo que ahí está representado tal singular, y la vida cotidiana estaría necesitada de muchos reajustes y nuevos recursos si no pudiera decir eso, si constantemente introdujese un principio de relatividad, si afirmase que veo algo relativamente a...

Sucede todo lo contrario: cuantos más son los rasgos de los que prescindo, mayor es la capacidad representacional de singular que predico. Si hay una imagen que sólo tiene sentido en

el reconocimiento y para el reconocimiento es la pequeña fotografía que aparece en los carnets, en los documentos de identidad. Pocas imágenes prescinden de tantos rasgos como ésas, pocas dan una concepción más pobre de la belleza de las personas que ésas, en muy pocas se sienten los retratados realizados icónicamente. Pero aun por perfectas que fueran, ni el tamaño, ni la luz, ni la contextura y textura, ni los matices, ni el volumen, etc., corresponden a los que el individuo real posee, los que otras miradas más atentas y cuidadosas descubren todos los días (por ejemplo, en el espejo). Unos pocos rasgos son relevantes para el reconocimiento, y ésa es la finalidad del ícono que representa al singular. De esos pocos rasgos decimos que los posee el sujeto retratado, que están ahí y son suficientes, los restantes los ignoramos.

De la misma forma que el sujeto desaparece en la representación perceptiva cotidiana, porque lo contrario imposibilitaría la vida diaria y restaría toda utilidad a la percepción, también aquí se produce una similar naturalización de la convención que acarrea la desaparición del sujeto: nuestra percepción corrige aquellas ausencias o «errores» de la fotografía para poder reconocer en ella, naturalmente, al individuo y «nos convence» de que ahí se reproduce un objeto, no una figura. Esa naturalización es posible por la correspondiente naturalización del código de reconocimiento, esto es, por la eliminación de la problemática de la figura, sustituida por una rentable equiparación de rasgos óptico-visuales entre la cosa y la imagen que como objeto la representa. Podría decirse que cada época posee una representación gráfica legitimada intersubjetivamente, sólo así se entiende que los hombres del Renacimiento aceptaran como buenas representaciones los grabados a los que Gombrich se ha referido en diversas ocasiones, o que nosotros aceptemos como buenas las fotografías de carnet o de identificación policial. Ello indica que, al menos en este campo, cada época vive como presente absoluto lo que no es sino momento histórico.

6. La representación del sujeto en el icono

El problema, sin embargo, no es, creo yo, el de la semejanza. El problema es el de la desemejanza, es decir, el de la naturaleza de la significación que no se basa en la semejanza, aunque ésta pueda ser uno de sus elementos o ingredientes. Dejaré ahora a un lado aquellos iconos que no plantean dificultades de este orden porque su significación ha sido fijada convencionalmente por asociación —los símbolos, por ejemplo— o mediante la explicitación de códigos artificiales —los iconos científicos, especialmente—, y atenderé a los que plantean el problema de forma más radical: los iconos artísticos. Es cierto que muchos de éstos se apoyan en la semejanza entendida al modo en que se explicó en el epígrafe anterior, que pueden haber sido motivados por la búsqueda de esa «cualidad» que es el parecido, e incluso que históricamente han podido ser valorados desde ese punto de vista —tal sucede, por ejemplo, con los retratos velazqueños—, pero también lo es que semejante valor tiene en la actualidad, en su consideración estética o artística, poca relevancia; no es el parecido lo que afecta a nuestra sensibilidad en los retratos de Velázquez o de Antonio Moro, Hals o Rubens, ese valor ocupa en nuestra sensibilidad un puesto bien bajo. Son otros los valores relevantes para la sensibilidad contemporánea, y esos son los que constituyen el problema central de la representación.

Añadiré que tampoco es pertinente aquí, aunque pueda ser oportuno para la comprensión de algunas imágenes, introducir la simbolización como explicación de los valores significativos de los cuadros. *Las Tres Gracias* son, en efecto, figuras femeninas a las que está asociado convencionalmente un valor. Wind y Panofsky han estudiado las variantes que su representación alcanzó históricamente, los recursos simbólicos de los que se sirvieron los artistas para establecer conexiones temáticas e indicar al espectador por «dónde» debe mirar, pero el símbolo, la figura femenina asociada convencionalmente con un valor, es el elemento del que el pintor se sirve, punto de partida, no de llegada, el material que encuentra a mano, y con el que «jue-

ga», en la comunidad de representación. En ese juego, cada figura, como cada ficha o cada palabra en los juegos de palabras, posee un significado: explicitarlo o velarlo, para así jugar, depende de la habilidad del artista. Mas, al jugar, pone en tensión otros valores que no pertenecen al mundo del simbolismo, aunque con éste se tramen. El personaje retratado es símbolo de esto o aquello, de la elegancia, por ejemplo, está en lugar de algo porque se ha acordado que puede estar en lugar de ese algo, de tal manera que su imagen sólo sirve para ver de modo diferente la realidad en medida muy reducida: apreciar si otros caballeros con los que me encuentro son también elegantes, cumplen los requisitos o no. El símbolo sirve, así, para reforzar la articulación del horizonte de figuras propio de una sensibilidad colectiva o epocal. Pero lo propio del arte es, precisamente, lo contrario: su capacidad de innovar o de renovar esa sensibilidad, como se dijo antes a propósito de Miró, de alterar la sensibilidad establecida o/y rutinaria y obligar a una mirada nueva sobre los objetos-figuras reconocidos.

Los dos ejemplos a los que se recurrió en los epígrafes anteriores son, a este respecto, ilustrativos. En ambos, lo pertinente desde el punto de vista artístico es la renovación del horizonte figurativo, renovación que se lleva a cabo representando de manera diferente a la habitual objetos convencionalmente representados, el botellero o los guijarros de la playa. El primer movimiento de esa renovación era bien sencillo y debe ser ahora recordado: frente a la significación de la representación convencional se proponía otra que inducía a mirar de manera diferente, esto es, a poner en cuestión la figura convencional y, por tanto, la naturalización subyacente, según la cual a esas cosas, botellero y guijarros, les corresponden significaciones naturales o propias. Como se indicó, el primer movimiento de la renovación implicaba una puesta en cuestión del horizonte figurativo dado llamando la atención sobre su propia existencia y, con ello, sobre el carácter artificial de las significaciones pretendidamente naturales. Al proceder de esa manera, y ese es el final de tal primer movimiento, Miró y Duchamp hacían evidente que un sujeto podía representar guijarros y botellero de manera distinta a la habitual; por tanto, que la habitual tam-

bién era «una manera» de representación entre las muchas posibles. Ese sujeto nuevo que miraba guijarros y botellero de forma distinta y la proponía a todos los demás al exhibirla, no estaba físicamente en parte alguna, era un *sujeto virtual*, que nosotros concretamos al mirar y aceptar la nueva representación y que los artistas habían concretado también al llevarla a cabo. Pero su desaparición física, o la nuestra, no le hace desaparecer, está ahí ya para siempre, «construido» por la figura, dando cuenta de ella.

El comportamiento de estas imágenes es, pues, completamente distinto al del símbolo. En el símbolo no se pone en cuestión el horizonte figurativo, bien al contrario, hay un uso más o menos hábil de ese horizonte. En la imagen artística no: se pone en cuestión el horizonte figurativo señalando su convencionalidad o artificialidad y se propone otro mediante la representación de una figura nueva y, por ende, de un sujeto nuevo.

Mas ¿cómo *se comprende* o *se percibe* esa novedad? Parece difícil contestar a esta pregunta, especialmente si medimos todo su alcance: la manera nueva, precisamente por ser nueva, no está prevista en el horizonte figurativo establecido. ¿Cómo, entonces, poder comprenderla, siquiera percibirla? Su novedad exige que nuestra sensibilidad no se vea afectada por ella, mas, si eso es así, debería quedar fuera de todo horizonte posible para nosotros.

En los ejemplos aducidos la explicación es, sin embargo, bastante sencilla: tanto Miró como Duchamp han propuesto figuras nuevas para cosas que posean una representación convencional. La novedad radica en una alteración, no en una invención total. Uno y otro niegan aquella representación convencional como única y proponen otra en un horizonte distinto al cotidiano, el del arte, pero aquella negación se incluye en la nueva propuesta. Ni Miró ni Duchamp niegan que los guijarros y el botellero sean lo que son y se representen convencionalmente como se representan, su propuesta no sólo repeta objetualidad y representación convencional, sino que las tiene implícitamente en cuenta en la nueva representación: su propuesta implica siempre una relación y en ella destaca la nueva

figura con toda su fuerza. La actividad de Miró y Duchamp exige, para que tenga sentido, que en la comunidad de representación, además del horizonte de representaciones cotidianas haya un horizonte de representaciones artísticas y éste posea un campo determinado por criterios aceptados.

Dados esos presupuestos, objetos representados en el primero son trasladados al segundo, con lo que se produce una doble alteración: se burlan los criterios que determinan el primer campo, también los del segundo. En el primero, porque se sacan de él figuras que le pertenecen, cuyo significado ha sido neutralizado; en el segundo, porque se incluyen figuras que no le pertenecen, e incluso que sus criterios repelen. Sólo quienes ignoran esta dinámica considerarán el botellero de Duchamp o los guijarros de Miró como meras curiosidades o simples provocaciones.

Pudiera pensarse que esa alteración se produce exclusivamente en los casos de Miró y Duchamp y otros semejantes por que utilizan objetos que pertenecen a la vida cotidiana, pero que no sucede así con las imágenes pintadas o inventadas. Creo, por el contrario, que sucede de la misma manera, si bien los ejemplos de Miró y Duchamp, y esa es la razón por la que los he escogido como ejemplos, son más evidentes.

Cuando un artista como Bronzino realiza el retrato de *Ugolino Martelli* (1535-8), al que pinta como a un joven intelectual soñador y ensimismado, su figura no es una invención radical. Bien al contrario, el retrato destaca de la multitud de retratos a que el siglo XVI y especialmente las cortes italianas fue tan aficionado. El horizonte en que la figura de *Ugolino Martelli* se enmarca está constituido por un número considerable de figuras de diversa clase. En primer término, el propio Ugolino, que adoptaría para el retrato una pose, a la vez que una vestimenta, la que aquí vemos, obligándonos a abandonar, por tanto, cualquier consideración fáctica de la cosa; en segundo lugar, y este orden no implica sucesión cronológica o jerárquica, sólo expositiva, las imágenes cotidianas, valoradas como tales, de jóvenes e intelectuales que mantenían una actitud próxima en la vida diaria; después, tercero, los retratos hechos por otros artistas y por el propio Bronzino, de los cuales éste es una «va-



6. Bronzino, *Retrato de un joven con libro*, h. 1535-40.

riante». Estas son las figuras más próximas al retrato, pero existen otros factores que también es preciso tener en cuenta, más lejanos pero no menos importantes: de carácter pictórico, como el estilo dominante, en el cual Bronzino se ha ido imponiendo hasta convertirse en un maestro, lo que los historiadores llaman manierismo; de carácter intelectual, referente al nuevo va-



7. Bronzino, *Retrato de Ugolino Martelli*, h. 1535-38.

lor que el hombre de letras adquiere; incluso psicológico y temperamental, pues la juventud no es cualidad que se haya estimado en tiempos pasados tanto como ahora. Todos estos son componentes de la sensibilidad de un colectivo social en un momento en que el artista está pintando. También él introduce cambios y variaciones, no reproduce el objeto: construye una

figura que se articula con otras figuras, para empezar con otros retratos del propio Bronzino, por ejemplo *Retrato de joven con libro* (1535-40). En ambos casos, los elementos icónicos presentan valores no exclusivamente ópticos, pero ello sólo porque hay una valoración general de los motivos visuales que corresponde a la comunidad de representación, consideración valorativa respecto de la cual la pintura de Bronzino tiene sentido, y un sentido concreto. Desde un punto de vista estrictamente óptico, los motivos icónicos carecen de significación, salvo para la ciencia de la óptica (razón por la que me parece más oportuno hablar de visualidad que de óptica).

También como en el caso de Miró y Duchamp, la pintura de Bronzino se mueve en dos direcciones: por una, escapa al horizonte de figuras en el que alcanza su sentido; por otra, vuelve sobre él para transformarle. A partir de ese retrato no miramos —y no miraron— de la misma manera a los jóvenes intelectuales italianos del siglo XVI. La figura que en él aparece se ha convertido en modelo y, si acaso no lo fue ya en su tiempo —cabe pensar que sí, dada la aceptación social del pintor—, hoy lo es para nosotros: Bronzino introduce variantes y consolida una figura real mediante una figura pintada, y al proceder de esta manera adscribe un valor de generalidad a lo que, de atender al estricto retrato del individuo Ugolino Martelli, no hubiera pasado de una representación estrictamente singular.

La imagen artística pone en tensión todo el campo de figuras al crear una figura nueva. Esta tensión afecta a la sensibilidad del colectivo en una época determinada, proponiendo su aceptación o su rechazo. De esta manera, el sujeto virtual que la imagen artística representa no tiene carácter individual, sino general o colectivo. Al problematizar la condición del horizonte de figuras en que se pone, problematiza la relación al sujeto en que tal horizonte se fundamenta, evidencia la naturaleza de ese fundamento, la comunidad de representación, que toma conciencia de sí y de su carácter histórico. La imagen artística, por la tensión introducida, es una de las formas de la autoconciencia de la comunidad. En tal autoconciencia se produce una nueva ordenación del mundo, ese campo atravesado

por la sensibilidad, y, así, un «progreso» histórico de su imagen determinado por la exigencia de la artística.

Muchas veces se ha escrito que el arte es una forma de ver y una exigencia de ver más profundamente. Con ello se indica no solamente el ver fáctico, el atender sin más a lo que tradicionalmente ha venido llamándose «actitud natural»; también y ante todo ver la figura de los objetos, negarles como tales, ver la relación a un sujeto. Tal es lo que se representa en la representación artística.

Nota bibliográfica

1

Los problemas de psicología de la percepción, las leyes perceptivas, etc., pueden ser estudiados en Kepes, G., *El lenguaje de la visión* (Buenos Aires, Infinito, 1969, 1976²), y Gibson, J. J., *La percepción del mundo visual* (Buenos Aires, Infinito, 1974), manuales que hoy podemos ya considerar clásicos. Un estudio reciente de autor español analiza con rigor las relaciones entre la representación y el conocimiento, Rivièrè, A., *Razonamiento y representación* (Madrid, Siglo XXI, 1986). La aplicación de los principios de la psicología de la forma a la percepción artística tiene sus manifestaciones más conocidas en los textos de R. Arnheim, especialmente *El pensamiento visual* (Buenos Aires, Eudeba, 1971) y *Arte y percepción visual* (Madrid, Alianza, 1979, nueva edición corregida), si bien será adecuado leer todos los libros del autor. Un estudio detenido y brillante de las formas de ver desde un punto de vista histórico es el de E. Gombrich, *Arte e ilusión* (Barcelona, G. Gili, 1979). Desde un planteamiento teórico diferente, pero no contrapuesto, contribuyen a analizar concretamente el problema los libros de P. Francastel, *Sociología del arte* (Buenos Aires, Emecé, 1972), y *La figure et le lieu* (París, Gallimard, 1967). En la posición de Gombrich se apoya N. Goodman para llevar a cabo un análisis crítico de la *mimesis* en su *Los lenguajes del arte* (Barcelona, Seix Barral, 1976). El aspecto más relevante de su posición es la intensidad con la que destaca la imposibilidad de una *mimesis* entendida como simple reproducción: «la manera como aparece un objeto —escribe Goodman— depende no solamente de su orientación, distancia e iluminación, sino de lo que sabemos de él y de nuestra preparación, hábitos e intereses» (37), ra-

zón por la que prefiere hablar de «consumación» y no de copia, con lo cual indica que toda copia es en realidad una «interpretación» (27).

2

Para el problema de la percepción del espacio, los más interesantes son los libros citados de Arnheim y Francastel, cada uno en su ámbito, pero no hay que olvidar el estudio clásico de E. Panofsky sobre *La perspectiva como forma simbólica* (Barcelona, Tusquets, 1976). Los orígenes de algunas de las ideas básicas de Panofsky se encuentran en E. Cassirer, del que también se leerá con provecho su *Filosofía de las formas simbólicas* (México, FCE, 1971, 1972²), especialmente la introducción general a tan extenso texto y los capítulos dedicados al problema del lenguaje.

Aunque no aborde la temática aquí expuesta y tenga una orientación diferente, creo que contribuirá a una mejor comprensión de mi noción de figura la lectura de algunas partes de las *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (Madrid, FCE, 1985²), de E. Husserl, en concreto los epígrafes que se ocupan de distinguir la actitud natural de las restantes actitudes, entre ellas, de la fenomenológica (epígrafes 27 y siguientes del primer capítulo de la lección segunda). Aunque para nada se habla en el texto de Husserl de la figura, pienso que su estudio del mundo natural, de valores y práctico puede dar claridad a lo que de otra manera, mucho me temo, permanecerá oscuro.

La noción de campo de figuras debe mucho a la noción ya típica de campo semántico, que ha utilizado y utiliza la lingüística, por lo que creo no es necesario aportar información bibliográfica alguna, cualquier manual la expone con nitidez. Sin embargo, y espero que resulte claro en los epígrafes posteriores, no debe identificarse campo de figuras con campo semántico.

En cualquier estudio de la obra de Duchamp se encontrarán reproducciones y análisis del ejemplo del que me sirvo. Un análisis lúcido de la obra de Duchamp es el de Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (México, Era, 1973, 1978²). Textos del artista se encuentran traducidos al castellano en *Duchamp del signo* (Barcelona, G. Gili, 1978), pero no han sido tenidos en cuenta

aquí. El problema de los «reade-meady» es estudiado en cualquier manual de arte contemporáneo, yo mismo lo he hecho en *El arte del siglo XX. I, El origen de la vanguardia* (Madrid, Edicusa, 1978).

3

La problemática de la «comunidad de comunicación», que puede y debe relacionarse con la «comunidad de representación», ha sido estudiada detenidamente por K. O. Apel en su *La transformación de la filosofía* (Madrid, Taurus, 1985, 2 vols.). Dada la extensión de este libro y la variedad de los artículos que lo componen, me parece necesario señalar que es oportuna la lectura de su introducción y de los capítulos titulados «La comunidad de comunicación como presupuesto trascendental de las ciencias sociales», «¿Cientifismo o hermenéutica trascendental? La pregunta por el sujeto en la interpretación de los signos en la semiótica del pragmatismo», así como el que se ocupa de «De Kant a Peirce: la transformación semiótica de la lógica trascendental».

No me resisto a transcribir un párrafo de Apel contenido en el segundo de los capítulos citados: «*La teoría presemiótica del conocimiento*, en la que debemos incluir a Kant, el positivismo clásico y también la teoría de Schleiermacher y Dilthey acerca de la comprensión en las ciencias del espíritu, sólo puede reflexionar sobre el problema del conocimiento en general desde la relación sujeto-objeto. Puesto que tal teoría parte de la unidad y evidencia de la conciencia del objeto o de la autoconciencia, concebidas mediante un método solipsista, es incapaz de percatarse de que la relación sujeto-objeto del conocimiento aperceptivo está mediada por signos y, por tanto, por la relación sujeto-sujeto del conocimiento interpretativo. Dicho de otro modo: aquella memorable tradición de la gnoseología nominalista, que ve en los signos únicamente un instrumento para comunicar lo ya conocido, *relega el lenguaje como instancia mediadora para conocer algo en tanto que algo*; esta postergación implica siempre relegar la mediación intersubjetiva de la tradición, que está ligada a cualquier aplicación interpretativa del lenguaje en los actos de conocimiento perceptivo-aperceptivos.» (189)

Lo que aquí se defiende es no sólo tener conciencia de la media-

ción intersubjetiva en la relación sujeto-objeto, sino, lo que es más, ponerla en primer plano e incluso «forzarla», pues la imagen artística pretende llevar el acuerdo «más allá» de lo establecido.

En el mismo contexto de problemas será adecuado leer el célebre libro de Gadamer *Verdad y método* (Salamanca, Sígueme, 1977) y el quizá menos célebre, pero, para mi gusto, más interesante de J. Habermas *Conocimiento e interés* (Madrid, Taurus, 1982), en especial su análisis de la semiótica de Ch. S. Peirce, que conecta con lo expuesto por Apel en el libro citado.

Sobre la sensibilidad existe una amplia bibliografía referida a la sensibilidad dieciochesca, que no es cosa de recensionar aquí porque no es asunto que en el texto se debata. El lector interesado deberá acudir a los tratados de Batteux, Gérard o Blair. Mencionaré, sin embargo, un texto de autor español que ha analizado el paso de la categoría de sensación a la de sensibilidad en la España de las Luces, me refiero a J. A. Maravall y su *La estimación de la sensibilidad en la cultura de la ilustración* (Madrid, Instituto de España, 1979). Me he permitido utilizar algunas ideas suscitadas por la lectura de este breve trabajo con un sentido diferente del que el autor seguramente habría aceptado.

La fórmula «esto es tal cosa» remite a la aristotélica «esto es aquello» (*Retórica*, 1371 b), aunque aquí se emplea en sentido débil. El segundo capítulo del presente trabajo aborda la cuestión con mayor detenimiento.

4

Como en el caso anterior de Duchamp, reproducciones y análisis de la escultura de Miró pueden encontrarse en cualquier manual y en las monografías al uso sobre el artista. En los momentos en que escribo esta nota se celebra en Madrid una exposición sobre la escultura del artista que es útil para las tesis expuestas en el texto. Incidentalmente hay que señalar que Miró no es el único artista que utiliza objetos naturales para construir esculturas. El «hallazgo» es una práctica común de la escultura contemporánea y, en general, del arte de vanguardia, en especial artistas ligados al surrealismo, dadaísmo e informalismo. Entre los artistas españoles hay dos escultores que han

utilizado repetidas veces ese procedimiento, Alberto Sánchez y Angel Ferrant.

Que yo sepa, el problema del sujeto y de la relación al sujeto en la representación no ha sido abordado hasta ahora en los términos en que lo hace este texto. No obstante, debo indicar que un planteamiento como el de M. Bajtin se aproxima mucho al aquí defendido. Bajtin mantiene una concepción de imagen artística —y literaria— que merece ser estudiada con detenimiento. Aquello que el poeta, el novelista y el artista, en general, representan, no es el mundo empírico, las cosas consideradas como objetos dados, sino las cosas, el mundo empírico referido a su sujeto. Aborda Bajtin esta referencia en una doble perspectiva: en la realidad cotidiana, la relación a un sujeto se establece a nivel del conocimiento, a nivel de la práctica o de ambos, pues uno y otro no son excluyentes. Lo propio del artista es trasladar esta relación a la obra, pero prescindiendo precisamente de la finalidad que tales relaciones implican (como conocimiento o actividad práctica), que tales relaciones persiguen, separándolas del decurso o proceso de acontecimientos reales en que tales finalidades pueden satisfacerse y, por tanto, en que tienen sentido esas relaciones.

Para explicarlo, utiliza Bajtin la noción de «aislamiento». El artista separa o aísla, saca esa relación del proceso real y lo considera con una perspectiva diferente, estética, en la que tal relación se convierte, ella misma, en objeto de atención. El acontecimiento se aísla del devenir de los fenómenos en que empíricamente se encuentra y adquiere así, en la ficción, una autonomía de la que generalmente carece, exige una unidad distinta de la que aquel proceso, con una finalidad concreta, podía proporcionarle, una unidad propia, y solicita un acabamiento que nada tiene que ver con la acción o el conocimiento (Cfr., M. Bajtin, *El problema del contenido, la materia y la forma en la obra literaria*, 1924. Conozco la versión francesa de este texto: *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'oeuvre littéraire*, en *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978).

Las tesis de Bajtin sobre el «aislamiento» recuerdan algunos planteamientos kantianos de la *Crítica del juicio*, en especial aquellos que analizan la problemática del genio y el desinterés del juicio estético. Sin embargo, no creo que eso sea suficiente para hacer de Bajtin un neokantiano. Su diálogo se establece, tal como se aprecia con claridad en el texto sobre el *Discurso novelesco* (*Du discours romanesque*, en la edic. citada, 83 y ss.), con la estilística. Desde mi punto de vis-

ta, la condición del interlocutor es la razón del alcance del trabajo de Bajtin, también de sus limitaciones.

Al analizar la problemática de la imagen literaria, concretamente de la imagen novelesca, pone en juego tres hipótesis relacionadas: el lenguaje es *material* de la obra literaria/el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, es una *opinión multilingüe sobre el mundo*, cuyas particularidades formales simbolizan perspectivas sociales/existe un *horizonte lingüístico* respecto del cual se configura el representado por el autor a través de los personajes creados y en ellos. Como material de la obra literaria, el lenguaje es aquello que manipula el autor para crear el discurso novelesco, que implica una *desviación* respecto del horizonte legitimado por la intersubjetividad, horizonte que no es un instrumento de comunicación, sino un instrumento de comprensión —opinión multilingüe sobre el mundo— (y por ello, de comunicación).

En algunos puntos, Bajtin se aproxima a Spitzer, al centrar la cuestión en torno a la problemática del autor (tanto en los textos citados como en su importante *Autor y personaje en la actividad estética*, artículo no concluido, redactado durante la primera mitad o a mediados de los años veinte, publicado íntegramente en 1979 en el volumen *Estetika slovesnogo Norchestra*, traducido al castellano *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982). En un artículo ya célebre, *Perspectivismo lingüístico en el Quijote* (en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, 1963², 1982), Leo Spitzer aborda una cuestión similar también desde el punto de vista del autor, Cervantes: «... de la misma manera que, por medio de la polionomasia y la polietimología, hace Cervantes aparecer distinto el mundo de las palabras a sus distintos personajes, mientras él personalmente puede tener su propio punto de vista como creador, sobre los nombres, así también contempla la historia que nos va narrando desde su propia y personal posición panorámica. La manera que tienen los personajes de concebir la situación en que están envueltos puede no coincidir en nada con la manera de verlos Cervantes, aunque esta última no siempre está clara para el lector. En otras palabras, el perspectivismo de Cervantes, sea lingüístico, sea de cualquier otra clase, le permitió en cuanto artista estar por encima y a veces alejado de las falsas concepciones de sus personajes.» (150)

En ambos casos, en Bajtin y Spitzer, el autor del que aquí se habla no es tanto la persona física que escribe la novela, cuanto el punto de vista que en cuanto sujeto *creador* adopta, punto de vista que puede no coincidir con la biografía de Cervantes, Dostoievsky o Ra-

belais, que puede coincidir o no con sus intenciones y que, desde luego, no es explicable en términos psicológicos. Punto de vista, además, que sólo aparece en la obra misma, proyectado desde ella, que no existe ni está dado previamente. Razones todas por las que el término *autor* más me parece motivo de confusión que de esclarecimiento. La posibilidad de un autor colectivo, por ejemplo, o mejor dicho (y esa misma aclaración intenta ya eliminar la confusión que el término autor introduce), de la utilización por parte de un autor —en este caso de Rabelais, tal como lo estudia Bajtin— del punto de vista de la colectividad, como sucede con el realismo grotesco de la literatura popular renacentista, corrobora el rechazo del autor-individuo y apoya la tesis del autor-creador o sujeto virtual.

La problemática del autor como individuo o como creador puede abordarse de forma radical a partir de la obra de Proust, preguntándose por la condición del narrador de *En busca del tiempo perdido*. Existe una amplia bibliografía sobre el asunto y yo mismo me he ocupado del tema en mi *Proust: imágenes de tiempo perdido* («Cuadernos Hispanoamericanos», 1985, 424, 49-70).

El punto de vista, y ahora se perfilará con mayor nitidez cuál es el sentido preciso del término imagen, no es el del sujeto empírico que aplica un sistema de deformación o aproximación a los objetos, es, por el contrario, el «inventado» por la imagen misma a partir del juego que el horizonte lingüístico permite y desde el cual puede percibirse, a su vez, la realidad empírica a la que la representación alude. Al construir en la obra la relación sujeto-mundo y al prescindir del proceso y la finalidad reales, es decir, al «aislar» o «inventar», se sustituye el punto de vista empírico, que era propio de tales procesos y finalidad —en el texto se diría: el punto de vista naturalizado, que convierte a las cosas en objetos—, por uno nuevo, característico de la concreta imagen que la obra es o crea.

Ello no quiere decir que la relación con el mundo cotidiano haya sido cortada y Bajtin se mueva en el ámbito del formalismo. En este punto conviene recordar su hipótesis fundamental, según la cual un lenguaje no es un sistema de categorías gramaticales y abstractas, sino un sistema ideológicamente saturado, que presenta una determinada concepción del mundo. Cada uno de los discursos que la novela articula se refieren al mundo, pero lo hacen de manera diferente; cada uno de los discursos que el novelista emplea o que sitúa implícitamente en el horizonte posee esa referencia, distinta del que globalmente define, en su estilo, a la novela. Al seleccionar y articular, el autor selecciona y articula modos de referir, selecciona y articula con-

cepciones que no pone como tales concepciones, para ver y comprender el mundo del que hablan, sino para que, con su articulación según el nuevo punto de vista —el punto de vista del creador en Bajtin, el punto de vista del sujeto virtual en mi hipótesis de trabajo—, sea posible construir una imagen nueva desde la cual ver originalmente ese mundo, no reproducido, pero sí representado, aclarado o «iluminado» por ella.

5

El problema de la semejanza está ligado al del iconismo y ha suscitado una amplia bibliografía que aquí sólo citaré en sus aspectos puntuales. El punto de partida es la definición morrisiana de icono. Según Morris, que pretende desarrollar aquí la teoría de Peirce, «un signo es icónico en cuanto posee él mismo las propiedades de sus denotados; de lo contrario es no icónico» (Ch. Morris, *Signos, lenguaje, conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962, 31). Tal presencia o posesión constituye lo que habitualmente denominamos imitación y es la razón de la semejanza. Cuantas más sean las propiedades contenidas en el signo, mayor será la semejanza y más perfecta la imitación, hasta el punto de que si el signo contiene todas las propiedades del imitado sería un doble de éste.

Es obvio, y se ha señalado en el texto, que semejante planteamiento debe encontrar muchas dificultades para ser admitido, dada la diferencia de propiedades entre el signo y aquello en lugar de lo que está. El ya citado Goodman resume las más importantes; también se refiere a ello Wolheim con una perspectiva diferente (*El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972), pero creo que Black da respuesta a muchas de esas dificultades restringiendo considerablemente la inicial propuesta morrisiana (M. Black, *¿Cómo representan las imágenes?*, en E. H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983).

U. Eco ha abordado en diversos textos, *Signo* (Barcelona, Labor, 1976), *La estructura ausente* (Barcelona, Lumen, 1978²), pero sobre todo en su *Tratado de semiótica general* (Barcelona, Lumen, 1977) y *Lector in fabula* (Barcelona, Lumen, 1981) el problema del iconismo a partir de la noción de *código*. Habitualmente usamos «códigos de

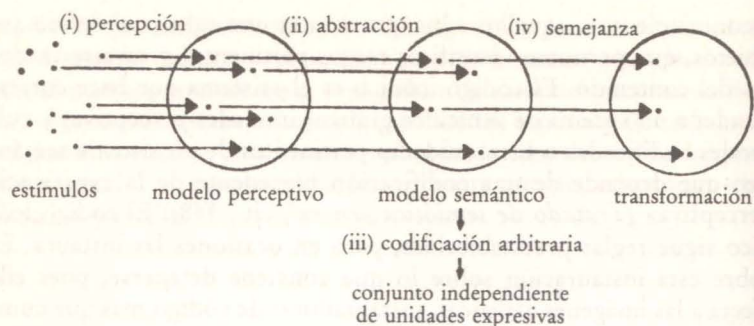
reconocimiento», aquellos a los que recurre una cultura al definir sus objetos, que permiten identificar rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido. El código icónico es el «sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva» (*Tratado de semiótica general*, cit., 348). El código icónico sigue reglas preestablecidas, pero en ocasiones las instaure. Es sobre esta instauración sobre lo que conviene detenerse, pues ella afecta a las imágenes artísticas, instauradoras de código más que cumplidoras de los existentes. Eco distingue entre invención moderada y radical, explicándolas gráficamente en la figura que se reproduce. La secuencia del primer esquema expone los pasos que se dan en la producción de signos icónicos en los que no hay invención alguna. El segundo, los que se dan en la producción de signos icónicos con invención moderada. El tercero explica la invención radical.

En el caso de la invención moderada ha dispuesto la transformación antes del modelo semántico, al considerar que la estructura perceptiva es contemplada ya por el emisor como un modelo semántico codificado, por lo cual el destinatario tendrá que buscar las reglas de semejanza que permiten establecer tal modelo. La invención radical sitúa la transformación incluso antes del modelo perceptivo: el emisor fija los resultados de su «trabajo» perceptivo.

Creo que la propuesta de Eco presenta, al menos, las siguientes dificultades:

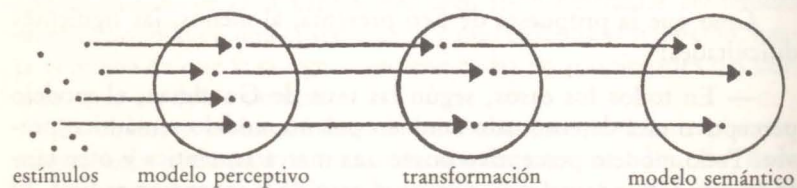
— En todos los casos, según las tesis de Goodman, el modelo perceptivo está determinado también por un modelo semántico previo. Todo modelo perceptivo posee una marca semántica y otro tanto sucede con la transformación en el caso de la invención radical. El diseño de Eco implica que partimos de modelos perceptivos asignificativos, que posteriormente se convierten en significativos (lo cual se aparta radicalmente de nuestra hipótesis de trabajo). Ahora bien, o, en los casos extremos, tal significación se reduce a la estricta identificación óptica de propiedades visuales en el icono y el objeto, según un principio radical de semejanza y un criterio referencialista estricto —podemos hablar de referencia a la facticidad visual—, o la conversión se debe a un código explícito de transformación que, tal como sucede en el símbolo, actúa según codificación arbitraria sobre la codificación semántica «inicial» prevista en la tesis de Goodman.

— En todos los casos se parte de un *ex nihilo* semántico, lo que vulnera el principio de semiosis ilimitada (principio que permite ar-

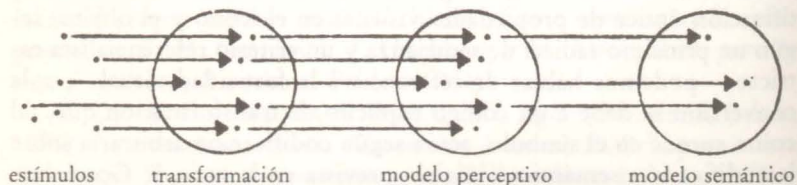


Producción de signos icónicos sin invención

«En este caso, (i) elementos que surgen, aparecen seleccionados por un campo perceptivo todavía no organizado y estructurado en percepto; (ii) procedimientos de abstracción, no diferentes de los que regulan los casos de estilización, transforman el percepto en representación semántica, pues ésta constituye una simplificación de aquél; (iii) la representación semántica va asociada arbitrariamente con cadenas de artificios expresivos, como ocurre en el caso de reproducciones o de articulación de unidades combinatorias, o bien (iv) transformada de acuerdo con leyes de semejanza.» (U. Eco, *Tratado de semiótica general*, ed. cit., 401.)



Iconismo de invención moderada



Iconismo de invención radical

particular las posiciones de la semiótica con las defendidas en el texto a partir de la comunidad de representación, la cual supone siempre una semiosis ilimitada). Sólo si introducimos la semanticidad «desde el principio» podremos explicar después su consolidación o transformación, incluso su pérdida (que sería una forma de transformación). En caso contrario, tanto el emisor como el receptor (y en este punto la terminología de Eco se aproxima más a la teoría de la información que a la semiótica, en cuyo contexto será más adecuado hablar de signo e interpretante) se mueven a ciegas buscando una significación cuya razón se escapa.

— Dado que se trata de una invención (moderada o radical), no podemos aceptar la aplicación pura y simple de un código previo, tampoco la invención *ex nihilo*, que nos conducirá a la señalada ceguera. Es preciso, pues, pensar en una forma de *desviación* —para ambas invenciones— capaz de fundamentar la configuración de un código nuevo (esto es: el tramado nuevo que articula las diversas figuras en el campo de figuras, novedad en la perspectiva del tramado «antiguo», consolidado como natural o convencional). Esta *desviación* es suscitada, obligada por el icono artístico, pues, como indica Wittgenstein en una observación de 1930, es la obra de arte la que «nos obliga a adoptar la perspectiva correcta» (L. Wittgenstein, *Observaciones*, México, Siglo XXI, 1981, 19).

El creador de fantasmas: éste es aquél

0

La concepción mimética del arte y la literatura surge en los textos de Platón y Aristóteles, y pasa a través de Horacio y Cicerón a la historia de la estética. Alcanza su máximo desarrollo en el clasicismo y neoclasicismo y ahora, cuando, tras la crisis de la representación propia de nuestro siglo, parecía haberse postergado definitivamente, surge con gran fuerza en la práctica artística contemporánea, en dadaístas y surrealistas (el objeto y la representación del sueño, por ejemplo), en los hiperrealistas americanos o en el «nouveau roman» francés.

Mimesis no es concepto inventado por ninguno de ambos filósofos. Cuando ambos escriben y enseñan, posee ya una larga tradición en el mundo griego, en el culto y las manifesta-

En las citas de Platón y Aristóteles se han utilizado las siguientes traducciones:

Platón, *República*, trad. de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986. *Las Leyes*, trad. de J. M. Pabón y M. Fdez. Galiano, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960. *Banquete*, trad. de M. Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 1986.

Aristóteles, *Política*, trad. de C. García Gual y A. Pérez Jiménez, Madrid, Alianza, 1986. *Retórica*, trad. de A. Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971. *Poética*, trad. de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

Las restantes citas corresponden a las siguientes traducciones: Hesíodo, *Obras y fragmentos*, trad. de A. Pérez Jiménez (*Las Obras*), Madrid, Gredos, 1978. Píndaro, *Odas y fragmentos*, trad. de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 1984. Jenófanes, en *Los filósofos presocráticos*, I, trad. de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Madrid, Gredos, 1978.

ciones artísticas ligadas a él o de él provenientes, en el teatro y la lírica, también en las artes plásticas y manifestaciones culturales que están en el origen de la escultura. En todos estos casos es posible apreciar notables diferencias con las tesis platónicas y aristotélicas, que, a su vez, no son coincidentes. Tampoco la evolución posterior de la concepción mimética se atiene a sus orígenes, ni siquiera filosóficos, proyectando una trayectoria zigzagueante y compleja que afirmaciones del tipo «*mímesis* es representación» o «*mímesis* es imitación» desvirtúan.

1

Mímesis es originalmente representar en un sentido específico que podemos empezar a entender a partir de la noción de coloso. Recibe en la actualidad el nombre de coloso la figura de grandes dimensiones que puede impresionarnos o aterrorizarnos, estremecernos, que pertenece a un orden o escala distintos, superiores al nuestro. Ejemplo de colosos son las grandes estatuas sedentes que se disponían a ambos lados de la entrada de algunos templos egipcios, colosal es la escultura micénica de la *Puerta de los Leones*. También en el arcaísmo griego encontramos piezas colosales, que aparecen preferentemente al filo de los siglos VII y VI a. J.C.: el *Kouros I*, que se conserva en el Museo Nacional de Atenas, figura masculina de 3,0 metros de altura, o *Cleobis y Bitón*, de 2,18 metros, en el Museo de Delfos, estatuas que *representan* a los hijos de una sacerdotisa de Hera a quien la diosa concedió el don de la inmortalidad por haber arrastrado su carro desde la ciudad hasta el santuario: orgullosa de esta hazaña, la ciudad de Argos encargó las estatuas a Polimedes y las regaló al santuario de Delfos.

En todos estos casos, colosal es sinónimo de grande y monumental. Sólo en un sentido poco preciso puede aceptarse que colosal es grande, por lo general tiende a señalarse que lo co-

losal es también monumental, y este segundo calificativo implica algunas matizaciones. Lo monumental impresiona y es simple, directo, tiene capacidad de evidencia, se articula con el entorno y contribuye a organizarlo, crear un ambiente determinado. Lo monumental suele ser también noble y el monumento es por lo común valorado colectivamente. Un objeto grande no tiene por qué ser necesariamente grandioso, monumental, puede ser grande pero disperso, fragmentado, puede ser grande y presentar sin embargo muchos detalles que distraen la atención en pequeñas anécdotas o motivos. La monumentalidad exige ser percibida en su unidad de un golpe de vista, sin que nuestra atención se distraiga en pormenores. Todas las figuras citadas respetan estos principios: ni su movimiento, ni su narratividad, parcos en extremo, distraen la atención del conjunto: son simples en su composición, directos en su planteamiento, rehúyen la anécdota y el detalle, se ofrecen en una radical inmediatez perspectiva, frontalmente...

Esta es, sin embargo, una acepción contemporánea del coloso. Con el término *κολοσσός* (*kolossós*), los griegos se referían a un fenómeno diferente, que sólo tiene con éste algunos puntos de contacto¹. El *kolossós* era un doble que permitía poner en relación este mundo con el otro, el de los muertos. Posiblemente también las figuras mencionadas —los colosos egipcios, los leones ciclópeos de la puerta micénica, *Kouros I*, *Cleobis* y *Bitón*— evidencian, más claramente para quienes las hicieron y celebraron que para nosotros, esa relación, pero no es ahora tarea nuestra el demostrarlo. El *kolossós* no tiene por qué ser una figura antropomorfa, aunque ocasionalmente incluya facciones humanas toscamente labradas e incluso adelgazamientos que pueden aludir a partes del tronco, basta con una piedra en forma de monolito o estela fijada en el suelo. Este volumen de piedra en nada se parece a la figura del muerto en cuyo lugar está, al verlo no vemos ni la fisonomía ni los detalles del muerto, no es un «retrato», tampoco un «recuerdo», nada tiene que decir aquí el parecido. El *kolossós* es, como bien

¹ E. Benveniste, *Le sens du mot κολοσσός* et les noms grecs de la statue, Rev. de Philologie, 118-135, 1932.

ha señalado Vernant, un doble del muerto, no una imagen ². Hasta qué punto pueda relacionarse con los pilares sacrales y las columnas simbólicas que eran característicos del mundo cretense, también del micénico —como puede verse en las pinturas murales y en la columna de la *Puerta de los Leones*, respectivamente—, es cosa a la que ahora no sé responder.

La virtud de este volumen, *kolossós*, no radica en el parecido, pero sí se articula en rasgos objetivos que conviene tener en cuenta: materiales y formales valorados en el curso de una acción ritual. Este es punto sobre el que deseo llamar la atención, pues me parece central para la comprensión de la *mímesis* en la Grecia antigua, con caracteres que pasarán a las propuestas platónica y aristotélica. Si no hay parecido, ¿cuál es la razón por la que el *kolossós* mimetiza —encarna, dobla, presenta...— al muerto?

Materialmente, el *kolossós* es una piedra inerte y opaca, dura y seca, rígida, fría. Recordemos que Perseo logró matar a la Medusa gracias al escudo de Atenea y que, cortada la cabeza de la gorgona, venció todas las dificultades, y a sus enemigos, portando la cabeza de Medusa convertida en piedra —«la pétreo muerte» de que habla Píndaro (*Píticas*, X, 45)—, convirtiéndolos en piedra, primero en la boda con Andrómeda, después en el banquete de Polidectes. La petrificación es símbolo de muerte, imposibilidad de la *cíclica* naturaleza, de la fecundidad o del crecimiento, ausencia de lo húmedo que hay en toda vida. La piedra es inmóvil, carece de ánimo, ni siquiera la luz incide sobre ella, ajena a todo lo que existe.

Formalmente, el *kolossós* es una piedra, monolito o estela, clavada en el suelo, a él fijada. A la inmovilidad material se añade también la de esta fijeza, en el suelo, mostrando su anclaje: nada puede hacer que se mueva la estela, como un árbol muerto, frente a las piernas de los vivos que se mueven para andar o para saltar; saltan los dioses para promover la fecundidad de la tierra, el nacimiento de una nueva primavera, el *kolossós* permanece quieto y fijo, ni crece ni se mueve. Su masa petrificada

² J. P. Vernant, *La categoría psicológica del doble*, en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1973, 1982².

y su fija inmovilidad, su configuración alargada, monolítica y ligeramente piramidal, son las notas que caracterizan al *kolossós*. Si posee algún rasgo representativo, es una indicación, no un retrato. Esta simplicidad máxima está en el centro mismo de su monumentalidad: la conmemoración del *kolossós* es una sustitución.

Las cualidades materiales y formales del *kolossós* son necesarias, pero no suficientes, para mimetizar al muerto. Se precisa un ritual que permita su venida, la reunión de invocación y volumen es la que lo produce. Con el rito, la piedra pasa a ser *kolossós*, doble: «Un doble es algo completamente distinto a una imagen», escribe Vernant. «No es un objeto “natural”, pero tampoco es un producto mental: ni una imitación de un objeto real, ni una ilusión del espíritu, ni una creación del pensamiento. El doble es una realidad exterior al sujeto, pero que, en su misma apariencia, se opone por su carácter insólito a los objetos familiares, al decorado ordinario de la vida. Se mueve en dos planos que mueven al mismo tiempo una notable disconformidad: en el momento en que se hace presente se descubre como no siendo de aquí, como perteneciente a otro lugar inaccesible» ³.

Es monumental como el coloso, simple, capaz de organizar el ámbito en que se encuentra no sólo especial, también significativamente; valorado colectivamente, noble. Es la presencia de otra cosa, de otro mundo en éste. Estos son los puntos en que *kolossós* y coloso se identifican, suficientes para establecer una relación histórica y artística.

La *mímesis* del *kolossós* es una encarnación en elementos materiales y formales a través de un rito que espera, como toda acción sacral, obtener resultados —la presencia del muerto—. No es una encarnación cualquiera: en ella, dos mundos distintos y distantes se ponen en contacto y lo innaccesible se hace presente. Todos estos son, como vamos a ver a continuación, rasgos generales de la *mímesis*, no sólo de la *mímesis* del *kolossós*.

³ *Ibid.*, 307.

La *mimesis* no es exclusiva del *kolossós*. Se encuentra en las fiestas agrarias, precedentes del teatro y la lírica, en las que se producían cambios de personalidad. «*Mimesis* deriva de *mimos* y *mimeisthai*, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana —divina o animal— o héroes de otro tiempo (...). *Mimeisthai* no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno»⁴.

Varios aspectos destacan en estas palabras de Rodríguez Adrados. Al igual que en el caso del *kolossós*, la *mimesis* se produce en el curso de una acción ritual, con unas condiciones materiales y formales determinadas, obteniendo un resultado, la presencia de los dioses y la *katharsis* de los que en el rito participan. Otros dos rasgos llaman la atención: la *mimesis* no identifica dos motivos —figuras, volúmenes, facciones, movimientos...— que necesariamente se parecen, sino, precisamente, dos motivos que pertenecen a ámbitos radicalmente diferentes, el mundo de los dioses y el de los hombres. La *mimesis* afirma la identidad en la diferencia, sin que esta diferencia empírica sea sustancialmente transformada de modo necesario, sin que obligadamente se busque el parecido. El movimiento de la danza puede ser semejante al de los animales mimetizados —¿cómo serlo al de los dioses?—, pero, en sentido estricto, el parecido está fuera de cuestión: no sólo porque en ocasiones las máscaras y disfraces sean inexistentes⁵, sino porque aquel

⁴ Fco. R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972, 52.

⁵ «En la fiesta» a veces hay *mimesis*, esto es, individuos humanos adquieren una nueva personalidad de héroes o divinidades: intervienen enmascarados con rasgos semianimales, así en las danzas de sátiros, en los enfrentamientos en Siracusa de los bucolistas, que llevaban cuernos de ciervo, etc. Pero la *mimesis* no exige la máscara: las mujeres atenienses hacían el papel de lenas o bacantes en las Leneas, o de seguidoras de Adonis, que lloraban su muerte, en las Adonias; en Creta danzaban coros que representaban a los curetes; sabemos de canciones eróticas femeninas cantadas por mujeres que

que debe ser imitado, el dios, el héroe, no está presente, no está delante y nunca lo ha estado. La *mimesis* ritual no se ajusta a un modelo empírico, en todo caso a un modelo cultural y religioso, transmitido oralmente, que la figura mimética —aquella que participa en el ritual— concreta: la sugestión es un elemento fundamental para hacer convincente esa *mimesis*. A su vez, la *mimesis* es un hecho antes que la cualidad de un objeto o una imagen.

Aquel que participa en la acción ritual, en la *mimesis*, está representando a una divinidad, un héroe o un animal, pero esa representación es una verdadera encarnación. Ello se debe a que la *mimesis* pone en primer plano la concepción cíclica propia de los griegos: la fiesta es la reproducción de la que hubo el año anterior, y ésta del anterior, y así, sucesivamente, una reproducción que no representa, que no marca distancia entre una y otra: es la misma reencarnada. Renace un tiempo anterior, y con él renacen los dioses, los héroes, los hombres y los animales, de la misma forma en que todos los años renace la naturaleza.

En este renacer se rompen las normas de lo cotidiano. No es sólo el renacer del año anterior o del anterior, es el renacer de un tiempo en que la escisión entre los hombres y los dioses no existía, de «un tiempo en que hombres, dioses y animales tienen comercio entre sí, están en inmediata presencia y se disponen a poner en marcha el ciclo cíclico»⁶. Este renacer es una recuperación de la integración y la unidad supremas, de una perdida edad de oro que, con la fiesta, irrumpe y altera la co-

encarnaban a heroínas del pasado, tales Calice y Harpalice. Fco. Rodríguez Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Rev. de Occidente, 1976, 20.

Cosa diferente sucedía con la danza. Aunque en un momento de su estudio, Rodríguez Adrados parece indicar que puede haber *mimesis* sin danza (23), ésta tiene una importancia decisiva para el ritual mimético, «siempre que hay *mimesis* (...) puede decirse que hay danza» (32). La danza «ejerce una acción, desarrolla una fuerza que influye sobre las divinidades que regulan el curso de la vida de la naturaleza mediante una aproximación y asimilación a ella» (57). Quizá pueda hablarse en este sentido de la contraposición entre el movimiento de la danza y la estática fijeza, el anclaje, del *kolossós*, inmóvil y por ello muerto, a que antes me referí en el texto.

⁶ *Ibid.*, 23.

tidianeidad. La fiesta no se limita a narrar aquel pasado, a recordarlo: gracias a la *mimesis*, lo pone en pie, ante todos y entre todos, introduciendo lo extraordinario como norma, alterando lo habitual y convencional, revelando el verdadero sentido de las cosas, de los hombres y de la naturaleza. La fiesta, gracias a la *mimesis*, hace posible lo imposible. Por eso, sus efectos son tan contundentes, su dinamismo, completo. En la fiesta, los participantes —todos, pues todos intervienen— poseen una actitud activa, no escuchan, hacen, no oyen narraciones de los dioses, son los dioses mismos. En la fiesta, los hombres cumplen su más alto destino: son dioses ⁷.

El conocimiento mimético es conocimiento de lo evidente: el dios está ante los ojos del que mira, su presencia es lo que se conoce. La emoción que produce esta evidencia es intensa y nada puede borrarla, una emoción en la que el conocedor se transforma también él, pues la suya es una situación nueva, no cotidiana, extraordinaria. La evidencia mimética lo impregna todo y el hombre sale de su individualidad para participar en la universalidad que el rito ha propiciado. Todos los que participan en el rito están hermanados en ese estar fuera de sí que la evidencia mimética ha introducido.

Las fiestas agrarias están en el origen del teatro. Al margen de cuál sea la evolución que desde unas ha conducido al otro, sí cabe señalar que uno de los rasgos que en este camino se produjo fue la acentuación de la *mimesis*. Ahora bien, la *mimesis* teatral introduce una nota nueva, central, cuya influencia conviene, en la medida de lo posible, valorar: la *mimesis* teatral es una *mimesis* ficticia, se produce en el ámbito de la ficción. Ya no estamos ante la divinidad encarnada en los actuantes, estamos ante un espectáculo en el cual un actor finge ser encarnación de la divinidad.

Varias consecuencias se desprenden de este hecho, algunas

⁷ Cuando la separación entre dos mundos se convierte en dogma y fuente de normas morales y sociales, la ruptura de lo cotidiano se ve como inversión del orden establecido, inversión de los valores, los usos y las costumbres, inversión misma del dogma. Tal es la perspectiva con que Mijail Bajtin analiza el carnaval en su *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1971.

de menos importancia que otras. La primera, determinada tanto por el carácter ficticio de la actividad teatral —es una interpretación—, cuanto por la transformación del participante en espectador, en público, es la necesidad de aumentar aquellos elementos que contribuyen a la verosimilitud de la escena y de los intérpretes, elementos que acentúan la importancia del parecido. Sólo intensificando el parecido se eliminará gradualmente, a medida que la representación avance, la distancia que hay entre el escenario y las gradas, entre la pieza y el público. Sólo cuando la pieza sea plenamente verosímil y convincente se entregará con plenitud el espectador a lo que en el escenario sucede. Ahora bien, aumentar el parecido implica tanto al trabajo de los actores como lo que actualmente llamamos puesta en escena, aumentar el parecido —que nada tiene que ver con una opción naturalista— supone desarrollar más nítida e intensamente aspectos que en la *mimesis* primitiva, cultural, podían ser dejados de lado. En el rito, la presencia de una máscara era la presencia de otro mundo, ahora es la indicación de que otro mundo *se dice* presente. El actor, la acción, tiene que convertir ese «se dice», esa ilusión, en una presencia convincente, real.

Sólo así será posible crear en el escenario una *mimesis* plena, que conmocione la sensibilidad del espectador y produzca en él los efectos de evidencia, impregnación, purificación, ejemplaridad, etc., que la acción sacral había logrado. Sólo así saldrá el espectador de sí mismo y se entregará en la generalidad de todos los espectadores, al mundo simulado que para él es ya real. El teatro engaña al espectador, en eso consiste su grandeza, también su interés político, puesto que propondrá como *mimesis* lo que no es sino simulación. Simulación que pone ante los ojos del espectador el horizonte de verdad, el comercio de hombres, dioses y animales, la edad de la perfección y la felicidad. La posibilidad propagandística de que goza el teatro y que hizo de él un instrumento del estado, sólo llega a ser en virtud de una *mimesis* completa: aquella en que la simulación no es percibida, cuando el espectador se entrega, ilusionado, como si lo que allí se representa fuera verdad.

El valor didáctico del teatro es secundario. Acostumbrados a las concepciones narrativas propias del naturalismo ochocen-

tista, pensamos siempre en lo que las obras nos cuentan y en los valores ejemplares —o no ejemplares— que sus asuntos, personajes, situaciones, etc., poseen. El teatro griego no explica, mimetiza o, mejor dicho, explica en la mimetización y a través de ella. No le cuenta al espectador algo que ha pasado, sino que «lo levanta» ante sus ojos como si estuviera pasando. La narración está en la *mimesis*, el teatro es un arte de presencias, en eso se parece a las artes plásticas. Por eso debe ajustar sus argumentos a estructuras bien determinadas, que no introduzcan sorpresas que romperían el efecto de ilusión obligando a reflexionar sobre lo que sucede en escena, calibrarlo y ponderarlo, distanciarse de ello, rompiendo la identificación sentimental.

El conocimiento mimético sigue, pues, teniendo una importancia fundamental. Ahora ha añadido a sus notas una nueva, aquella que con el paso del tiempo se convertiría históricamente en central: la semejanza o imitación. Se imita una encarnación, pero la importancia de ese imitar es tan grande para el éxito que sobre él se centra todo el énfasis de la *mimesis*. No obstante, el valor original de ésta sigue existiendo y, lo que es más importante, sigue dando sentido a la imitación que, sin ella, es un absurdo.

Platón y Aristóteles se encuentran con esta dualidad de sentido de la *mimesis* y tratan de desarrollar una coherencia que permita una articulación consciente de las actividades poéticas y artísticas.

3

Varios son los lugares en que Platón se ocupa de la *mimesis*. En líneas generales, cabe decir que lo hace en dos perspectivas diferentes, aunque no excluyentes ni alternativas. La perspectiva de la educación y la formación es la más conocida y polémica, pero su papel en el marco de la actividad literaria, poética y teatro, no debe ser tampoco ignorado. Posteriormente,

también Aristóteles se ocupará de la *mimesis* en este doble enfoque, aunque, al menos a primera vista, invirtiendo su importancia.

En el marco de la problemática educativa desarrolla Platón matices relevantes. En unas ocasiones considera la *mimesis* como factor de toda negatividad, en otras no adopta una posición tan radicalmente condenatoria. En los libros II y VII de *Las Leyes* (655a ss. y 812c ss., respectivamente), el filósofo, a la vez que pone de relieve el carácter mimético de la danza y la música, señala su función educativa. Música y danza son capaces de imitar los caracteres de las personas, las cualidades buenas y las cualidades malas, y de contribuir, si el joven atiende a las adecuadas, a la formación del carácter propio: se deberá escuchar y practicar aquella música y danza que desarrolla la moderación y la racionalidad, el orden y la medida; deberá huírse de lo desmedido y desordenado, apartarse de la danza báquica y de todas aquellas propias de ninfas, panes, silenos o sátiros, danzas que no son propiamente ni guerreras ni pacíficas (815c), y si se desea, como es adecuado —para no caer en ello—, conocer lo cómico y lo ridículo, bueno será encomendárselo a los esclavos y a los extranjeros asalariados, que lo realizarán sin que resulte familiar (816e).

Los ciudadanos que en este punto sigan las pautas del legislador serán felices. El legislador deberá indicar todo lo relativo a la música y la danza, que es asunto de la ciudad, no cuestión privada o individual. El origen de este interés por la música, la distinción entre músicas buenas y malas, parece que se encuentra en los pitagóricos, sobre la base de la fundamental trascendencia de la danza en las fiestas agrarias. Aquellas músicas y danzas báquicas, de silenos, sátiros, etc., que según Platón conviene dejar a un lado, todas ellas de carácter mimético, habían sido «formativas» en el mundo antiguo. Aquellas danzas pusieron a los dioses entre los hombres y sin ellas la naturaleza no hubiera renacido cíclicamente. Parece que el filósofo pensara ahora no en aquellas danzas, sino en su imitación, con ello en su carácter de simulacro y engaño, desviando la atención hacia un aspecto educativo y didáctico más prosaico e inmediato.

A aquella música, los pitagóricos opusieron otra, sujeta al orden, moderada, capaz de alentar la medida y la racionalidad, las partes más nobles del alma. Platón prolonga este planteamiento. Los mismos elementos en que se apoya la virtud mimética de la música, la armonía y el ritmo, permiten afirmar la racionalidad y elevación. A la vez, indican el camino por el que la *mimesis* encuentra explicación: no un parecido empírico —que en la música sería imposible—, sino la existencia de dos rasgos comunes entre dos motivos semejantes, la parte más noble de nuestra alma y la estructura matemática de la composición musical. No hay imitación, pero sí un punto común de contacto, afinidad según su naturaleza.

Una dificultad se esboza, sin embargo, aquí, y aunque no es ahora momento para analizarla extensamente, sí conviene, al menos, señalarla. Esa estructura de la composición musical puede, a pesar de su intrínseca bondad y nobleza, producir músicas malas —no, claro es, músicas mal hechas (lo que se debería a una incorrección que, por tanto, impediría hablar de estructura racional en sentido pleno, sería una estructura incorrecta, con principios de irracionalidad, para seguir con esa terminología, que difícilmente mimetizaría)—, músicas que imitan las malas calidades, los caracteres desmedidos, la excesiva emotividad, etc. ¿Cómo es que la estructura compositiva intrínsecamente buena puede imitar —y alentar— la maldad y la cobardía? Platón no parece haberse planteado esta cuestión, quizá porque no ha distinguido entre los aspectos estéticos y los poéticos o estilísticos de la *mimesis* musical. En realidad, está entendiendo el concepto *mimesis* en un doble sentido: en un sentido estético, profundo —que indica el marco en que la mimetización es posible—, en cuanto encarnación (aquí a partir de la estructura compositiva y la noble ordenación del alma humana), pero también en un sentido más cotidiano, en el horizonte de la ficción, como imitación de caracteres buenos o malos. En cualquier caso, en este ejemplo concreto, queda pendiente de explicación la articulación entre ambos niveles.

Si en *Las Leyes* hacía una distinción entre música buena y mala, entre danza buena y mala, en la *República* había sido mucho más radical. Entre todos los pasajes platónicos, uno de los

más conocidos, por repetido y comentado desde diferentes puntos de vista, es aquel en que argumenta sobre la expulsión del artista de la ciudad. En el libro X se extiende no sólo sobre el pintor, también sobre el poeta trágico y, en general, sobre todos aquellos que cultivan las artes imitativas, según la siguiente secuencia crítica: el pintor imita las imágenes, pues las cosas no son sino imágenes, y, lejos de lo verdadero, con sus simulaciones puede engañar a los hombres (598bc); el poeta no es sino imitador de imágenes y con imágenes, pues también él colorea, imita con palabras y frases (600e); uno y otro son imitadores que nada entienden del ser, sólo de las apariencias, uno y otro desconocen la verdad de aquello que imitan (601bc).

A partir de aquí Platón acentúa el carácter negativo de la *mimesis* en términos que difícilmente podemos compartir. Opinando al conocimiento racional de las cosas, según medida y cálculo, el conocimiento casi mágico, aquel que explota la pintura en claroscuro —«en nada distante de la magia» (602d)—, no sólo afirma que el arte imitativo es mediocre, también que «engendra lo mediocre» (603b), pues la poesía, lejos de dirigirse al principio racional del alma, lo hace al «carácter irritable y multiforme» (605a), por lo que «implanta el mal gobierno en la propia alma de cada uno, complaciendo a la parte irracional, que no es capaz de distinguir lo grande de lo pequeño, que tiene las mismas cosas ya por grandes ya por pequeñas, forjándose así meras apariencias alejadas por completo de la verdad.» (605c).

Terrible condena la de este creador de fantasmas que es el poeta hacedor de apariencias (601b), que no sólo engaña, convive con la apariencia y la presenta como verdad, sino que además, precisamente por eso, riega y nutre en nosotros «todo esto que es menester dejar seco, y erige en gobernante de nosotros lo que había de ser gobernado para hacernos mejores y más felices y no peores y más miserables» (606d). Terrible condena que no puede ser entendida sólo como falta de ecuanimidad y que no deja de suscitar perplejidad cuando se piensa que, a pesar de ella, es Platón considerado entre los «pontífices de la teoría artística» —y no el máximo de sus enemigos—, el que, Panofsky, «fundamentó el sentido metafísico de la belleza de

una forma válida para todos los tiempos, y cuya teoría de las Ideas ha ido cobrando cada vez mayor importancia también para la estética de las artes figurativas»⁸.

Quizá se deba ello a que es Platón el filósofo que más radicalmente centra el problema cuando busca la naturaleza universal de la Belleza y no se conforma, en el *Hippias Mayor* o en *El Banquete*, con esta o aquella cosa bella —singularidad a la que, sin embargo, han de referirse necesariamente las artes figurativas, por abstractas que sean, pues su reino es el de lo sensible—. Belleza que no engaña, Belleza que es verdad, que alienta la parte más noble de nuestra alma.

La diatriba platónica contra el pintor y el poeta va directamente enderezada al poeta trágico, y muy concretamente a Homero: «... cuando te encuentres con panegiristas de Homero que te digan que este poeta ha sido el educador de Grecia y que, por lo que atañe a la conducta y cultura de la vida humana, es digno de que lo tomemos para estudiarlo, hasta el punto de disponer uno toda su existencia de acuerdo con la norma de vida que encontramos en tal poeta, deberás entonces saludarlos y abrazarlos como a personas del mayor mérito posible, y convenir con ellos en que Homero es el mayor de los poetas y el primero de los trágicos, pero sabiendo bien, por tu parte, que, en materia de poesía, no tienen cabida en nuestra ciudad sino los himnos a los dioses y los panegíricos de los hombres ilustres. Si, por el contrario, das entrada a la musa voluptuosa, en la lírica o en la épica, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en lugar de la ley y de la norma que en cada caso reconozca la comunidad como la mejor.» (607a).

Consciente de la enormidad de lo dicho, no se niega a que otros hablen en favor de Homero, y está dispuesto a escucharles de buen grado, pero si no hay una defensa convincente «procederemos como aquellos que, habiéndose enamorado de alguien alguna vez, se alejan de él, bien que haciéndose violencia, cuando reconocen que este amor acaba por serles nocivo. Del mismo modo, nosotros, con el amor de esta poesía que nos ha inculcado la educación de nuestras bellas repúblicas,

⁸ E. Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977, 13.

bien dispuestos estaremos a que pueda presentárenos como la cosa mejor y más verdadera; pero mientras no sea capaz de justificarse, la escucharemos repitiéndonos a nosotros mismos el razonamiento que hemos hecho, como un contrapunto a su conjuro, guardándonos así de caer de nuevo en aquel amor que fue el de nuestra infancia y lo es aún de la mayoría. Tenemos la impresión, en suma, de que no hay por qué tomar en serio esta poesía como si fuese ella misma cosa seria y apegada a la verdad, sino escucharla con cautela y con temor por el gobierno de nuestra alma, de acuerdo con las máximas que hemos enunciado sobre la poesía.» (607e, 608a).

El artista imitativo engaña y al hacerlo impide que nos elevemos a la verdad, pues nos da como verdadera su familiaridad con la apariencia. Esa elevación es el único camino que puede salvar el abismo entre las cosas bellas y la belleza, entre la apariencia y la verdad, según indica en el conocido texto del *Banquete*: «Es menester... si se quiere ir por el recto camino hacia esa meta, comenzar desde la juventud a dirigirse a los cuerpos bellos, y si conduce bien el iniciador, enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos: comprender luego que la belleza que reside en cualquier cuerpo es hermana de la que reside en el otro, y que si lo que se debe perseguir es la belleza de la forma, es gran insensatez no considerar que es una sola e idéntica cosa la belleza que hay en todos los cuerpos. Adquirido este concepto es menester hacerse enamorado de todos los cuerpos bellos y sosegar ese vehemente apego a uno solo, despreciándolo y considerándolo de poca monta. Después de esto, tener por más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos...» (210a).

En este horizonte del ascender, la *mímesis* obstaculiza el ascenso al hacer ver que la apariencia es la verdad, nos retiene en esos fantasmas que son las imágenes de los objetos concretos, pretendiendo que la belleza se encuentra en la representación de la cosa bella, singular. Sin embargo, hay que señalar que la argumentación del *Banquete* juega también con aquel elemento que es propio de la *mímesis*: la semejanza de los cuerpos bellos se debe al común denominador de la belleza, su afinidad está motivada por aquella belleza hermana que hay en

uno y otro, que nos impulsa más allá de lo empírico en la búsqueda de lo común. Pero el arte, indica Platón, lejos de hacernos ver esa afinidad como motivo de una contemplación que desprecie el objeto singular, nos retiene en el fantasma.

El filósofo parece atender a las consideraciones que la *mímesis* teatral suscitó. La identificación de la *mímesis* con la representación teatral exigida por la ficción puede conducir a una confusión que el buen gobierno de la ciudad no debe permitir: el actor que representa al dios puede ser confundido con el dios, y de hecho lo es si la representación resulta verosímil y convincente. También aquí estamos ante la apariencia, no ante la «realidad» que la fiesta agraria, la acción ritual sí había creado..., la fiesta agraria no era una ficción, un espectáculo: la ficción de Homero, que «habla como si él mismo fuera Crises», «pone todo su empeño en darnos la apariencia de que no es Homero el que habla, sino el sumo sacerdote». (393b).

La tesis del carácter engañoso de la poesía estaba además reforzada por un punto de vista que hasta ahora no ha sido mencionado, pero igualmente decisivo en la formación de los individuos y la vida de la polis. En los siglos anteriores había venido difundiendo la opinión de que el poeta podía contar, y de hecho contaba, mentiras, tanto más relevantes cuanto que afectaban a los dioses. Conocidas son las diatribas de Jenófanes⁹, pero el mismo Hesíodo, en el comienzo de su *Teogonía*, hace hablar a las Musas en los siguientes términos: «Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, decir la verdad (*Teogonía*, 27); también Píndaro habla de las «fábulas tejidas de variopintas mentiras» y del «odioso ingenio» que el poeta puede tener (*Olimpicas*, I,28, IX,38). Esta crítica de la poesía se hará más intensa a medida que la filosofía pretenda ocupar su lugar en la polis y el filósofo cumplir el papel de educador que el poeta había tenido. El mismo hecho de que en *Las Leyes* se cite a Homero como

⁹ «Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses todo cuanto es vergüenza e injuria entre los hombres: robar, cometer adulterios y engañarse unos a otros», Jenófanes, 498.

Para todo lo relativo a la relación poesía-filosofía, cfr., E. Lledó, *El concepto «poiesis» en la filosofía griega*, Madrid, CSIC, 1961.

autoridad (682a), indica cuán difícil es para el filósofo alcanzar ese puesto.

En otro momento de la *República* se refiere Platón al carácter imitativo de la poesía, distinguiendo entre la que se sirve de la imitación y la que no, a partir de la presencia o falta del narrador (392d ss.). Imitativa es la poesía trágica, narrativa la ditirámica, narrativa e imitativa la épica. Dos afirmaciones pueden sorprendernos aquí, en primer lugar la consideración narrativa del ditirambo, que posteriormente Aristóteles caracterizará como mimético, y para el cual existe documentación suficiente que permite comprenderlo, al menos parcialmente, como mimético. El carácter dual de la épica también puede llamar la atención —aunque está justificada con la citada pretensión de Homero—, pues es propio de la épica narrar, el carácter pasivo del auditorio incluso cuando el narrador se mimetiza en un protagonista, y el distanciamiento entre lo narrado y el auditorio, distanciamiento que casi convierte en un recurso retórico esa hipotética mimetización del narrador. Todo ello no hace sino poner de relieve la amplitud del concepto de *mímesis*, amplitud que, ya en ese tiempo, puede acoger aspectos no sólo diversos sino, como se ha visto, divergentes¹⁰.

¹⁰ La importancia de la ficción en la problemática de la *mímesis* platónica se pone de relieve cuando en *Las Leyes*, 817b, contrasta la *mímesis* ficticia del poeta con la *mímesis* real, nada negativa, y desde luego no condenada, del político. A la pregunta de los poetas sobre su eventual presencia en la ciudad, contesta el político: «Nosotros mismos —diríamos— somos, ¡oh, los mejores de los extranjeros!, autores en lo que cabe de la más bella y también de la más noble tragedia, pues todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la más hermosa y excelente vida, que es lo que decimos nosotros que es en realidad la más verdadera tragedia. Poetas, pues, sois vosotros, pero también nosotros somos autores de lo mismo y competidores y antagonistas vuestros en el más bello drama, que lo único que por naturaleza puede representar, según esperamos nosotros, es una ley auténtica».

Las propuestas aristotélicas discurren por caminos similares a los de Platón. También hay la misma preocupación por el valor educativo de las artes imitativas, preferentemente de la música, asunto que Aristóteles desarrolla en el libro VIII de la *Política*, en un texto suficientemente conocido¹¹. Pero Aristóteles establece algunas diferencias respecto de Platón que no pueden ser obviadas, no sólo las muy notables, que ven aspectos positivos donde el maestro los veía negativos, asunto en el que suelen insistir justamente los historiadores de la filosofía y de la estética, sino también en la misma consideración de la naturaleza de la *mimesis*. Si Platón insistía, y no sólo desde un punto de vista político, en el creador de fantasmas, Aristóteles lo hace en el *es* que enlaza el «éste es aquél» en que la *mimesis* se define.

Varios son los lugares en que aborda el problema con esta perspectiva, algunos tienen que ver con la estética, otros no. En la *Poética* y en el libro I de la *Retórica* se refiere a la naturaleza de la *mimesis*. En la *Poética* señala que la *mimesis* es conatural al hombre desde la niñez, con ella se aprende y adquieren nuevos conocimientos (1448b), pero quizá sea en la *Retórica* donde la cuestión adquiere sus perfiles más interesantes: «Puesto que aprender es agradable y admirar también, es preciso también que sean agradables cosas tales como lo imitativo; así la pintura y estatuaria, y la poesía, y todo lo que está bien imitado, aun cuando lo imitado no sea placentero, pues no es el goce sobre ello mismo, sino que hay un razonamiento de que esto es aquello, de manera que resulta que se aprende

¹¹ «Como resulta que la música es una de las cosas placenteras, y que la virtud consiste en gozar, amar y odiar de modo correcto, es evidente que nada hay que aprender y practicar tanto como el juzgar con rectitud y el gozarse en las buenas disposiciones morales y en las acciones hermosas. Y en los ritmos y en las melodías se dan muy especialmente imitaciones conforme a su propio natural de la ira y de la mansedumbre, y también del valor y la templanza, así como de sus contrarios y de las demás disposiciones morales», 1340a.

algo (...). Y puesto que es placentero lo conforme a naturaleza, y los afines son entre sí conformes a naturaleza, todas las cosas congéneres y semejantes hallan entre sí agrado casi siempre, así el hombre con el hombre, y el caballo con el caballo y el joven con el joven» (1371b).

En las últimas palabras resuenan aquellas de Jenófanes —«Pero si los bueyes <caballos> tuvieran manos y pudieran dibujar con ellas y realizar obras como los hombres, / dibujarían los aspectos de los dioses y harían sus cuerpos, / los caballos semejantes a los caballos, los bueyes a bueyes, / tal como si tuvieran la figura correspondiente <a cada uno>» (502)—, pero no es ése el punto en que deseo detenerme, sino en la explicación de la *mimesis* proporcionada por el filósofo. El agrado que suscita no se debe a la condición agradable de lo mimetizado, se debe al razonamiento «esto es aquello» gracias al cual se aprende algo. El filósofo afirma la relación en su sentido más fuerte: «esto es aquello» y no «esto parece aquello». La semejanza se produce en el ser, no en el parecer. Interpretación reforzada por la continuación del texto, en el que indica que es agradable todo lo que está conforme a la naturaleza, lo que es adecuado, y que las cosas afines son entre sí conformes a la naturaleza. Es decir, supone, primero, una relación entre los singulares y su naturaleza, y, en segundo lugar, la relación con la naturaleza que se presenta en las cosas afines. La *mimesis* consiste en el «esto es aquello»: cosas distintas en cuanto singulares son semejantes de acuerdo a su naturaleza, e implica, entonces, que en ese ser aquello se vislumbra precisamente la naturaleza, única manera de advertir la *mimesis*¹².

La interpretación anterior del texto aristotélico puede producir suspicacias. Si tenemos sólo en cuenta su primera parte, el énfasis se sitúa en el *es* de «esto es aquello», y podría argu-

¹² Aunque no puedo entrar ahora en la problemática de la metáfora tal como Aristóteles la desarrolla, sí deseo señalar, al menos, una característica de la metáfora que plantea en su más radical dimensión el problema de la *mimesis*. Es propio de la metáfora, dice Aristóteles en el libro III de la *Retórica*, el poner las cosas ante los ojos (1411b), y no por el mero parecido entre una cosa y otra, sino por la evidencia que en la representación se produce antes de toda comparación con concepto, antes de toda reflexión.

mentarse que es un énfasis excesivo, que Aristóteles sólo quiere afirmar la semejanza (= parecido) de dos singulares, tal como los ejemplos de la segunda parte del texto afirman (pues el agrado del caballo difícilmente podrá pasar por un *conocimiento* de naturaleza alguna, de su naturaleza, en este caso). Ahora bien, las palabras iniciales de la segunda parte del texto, «es placentero lo conforme a naturaleza», se colocan en la misma línea de énfasis del *es* anterior: aquí la relación a la naturaleza, como adecuación percibida, produce agrado.

Esta interpretación se consolida y desarrolla a tenor de su definición de la tragedia y de sus precisiones sobre la diferencia entre poesía e historia. Por lo que respecta a la tragedia, conviene destacar la importancia de la fábula; por lo que hace a la diferencia poesía/historia, el papel de lo general o universal.

La tragedia es *mimesis* de una acción esforzada (1449b) y la fábula es la *mimesis* de la acción, la composición de los hechos (1450a), el más importante de los elementos de la tragedia. Los caracteres se configuran en la acción, no a la inversa, no están dados para que sobre ellos pivote la acción, sino que se «descubren» a medida que tiene lugar la acción dramática. La tragedia no es un drama de caracteres, es un drama de acción. Podría pensarse que esta acción de la que habla Aristóteles no es sino el acontecer empírico imitado, pero el filósofo señala que lo propio de la poesía mimética, y de las mejores tragedias, es la sustitución de los diversos acontecimientos temporales por uno sólo en el tiempo, de lo episódico por lo internamente necesario (1451a 30 y 1451b 33)¹³. Aristóteles se distancia de la imitación de lo empírico al requerir la «artificialidad» de una sola y entera acción y la necesidad interna, coherencia o lógica propias, en función del significado de la *mimesis* de esa acción, no de la representación de lo factual, diverso y disgregado. Las peores fábulas son aquellas que atienden a esa diversidad y disgregación episódicas.

¹³ La unidad de acción, lógica interna o coherencia de la fábula y, en general, de la poesía, unidad diferente a la que es propia de la historia, puede ser entendida en un sentido diferente al que aquí va a seguirse. Así lo hace, por ejemplo, Hume en su *Investigación sobre el conocimiento humano*, sección 3, en la que se ocupa con cierta extensión del asunto.

Esta preocupación por una acción construida en una fábula, que tiene una estructura propia no imitativa, ha conducido a defender la *coherencia poética* —Galvano della Volpe— o la lógica interna —Paul Ricoeur— como los rasgos específicos de la *mimesis* poética. En ninguno de ambos autores se piensa, sin embargo, en la autonomía de lo poético respecto de la realidad histórica, e incluso Della Volpe, como veremos en seguida, piensa justamente lo contrario.

Antes de plantear la segunda cuestión, la diferencia entre poesía e historia, que permite analizar las sugeridas propuestas dellavolpianas, conviene precisar un punto que la reflexión de Ricoeur suscita¹⁴. Al plantear la problemática del tiempo en la tragedia, me parece necesario distinguir tres tipos de temporalidad: la temporalidad propia de los hechos narrados, del mundo empírico, que podemos llamar tiempo cronológico, la temporalidad propia de la fábula trágica, tiempo interno, que corresponde a la mencionada lógica interna de la tragedia, cuyo eje es la necesidad, no la simple sucesión de acontecimientos, y, en tercer lugar, el tiempo de la representación, el tiempo de los espectadores, que no debe exceder ciertos límites si se desea mantener el recuerdo de lo inicial y alcanzar una verdadera unidad receptiva y, con ello, la *catarsis*. Entre las tres temporalidades se establece una estrecha relación: la temporalidad interna, dotada de necesidad lógica, se presenta en una narración que en todo momento alude al tiempo empírico, tiempo que es el del material utilizado por el poeta, tiempo en el que vive cotidianamente el espectador, que se dice está en la representación cuando en verdad el de la representación, por ser una representación, es diferente, y que ahora, además, se ha acota-

¹⁴ «Quoi qu'il en soit de la capacité du spectateur d'embrasser l'oeuvre d'une seule vue, ce critère externe entre en composition avec une exigence interne à l'oeuvre qui seule comporte ici: "L'étendue qui permet le renversement du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur par une série d'événements enchaînés selon le vraisemblable ou le nécessaire fournit une délimitation (*horos*) satisfaisante de la longueur" (51a 12-15). Certes, cette étendue ne peut être que temporelle: le renversement prend du temps. Mais c'est le temps de l'oeuvre, non le temps des événements que l'intrigue rend contigus (*épbéxés*, *ibid*). Les temps vides sont exclus du compte», P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Du Seuil, 1983, I, 67.

do y delimitado en el espectáculo —o en una lectura— para posibilitar la recepción unitaria de lo mimetizado.

La articulación de estas tres temporalidades es necesaria para la *mimesis* trágica. Si se representaran independientemente, la tragedia, o bien sería un banal relato de acontecimientos más o menos pintorescos o truculentos, o bien una fabulación abstracta, alejada de cualquier efecto o proximidad, y en ambos casos, sólo un contenido informativo más o menos interesante, pero no un factor catártico. Hasta cierto punto, cabe decir que la necesidad interna presentada en la temporalidad empírica «revela» la necesidad que esta incluye —pero que en la vida cotidiana pasa inadvertida— y que ello es factor de la intensidad con que se recoge, sin disgresiones ni acontecimientos anecdóticos (no necesarios), en la fábula catártica.

Esta fábula no es, por tanto, la narración de un acontecimiento singular en cuanto singular, las peripecias de uno o varios caracteres individuales, sino la construcción de una acción específica, con una temporalidad propia y dotada de una generalidad de la que carecería la narración de lo empírico, fragmentario y diverso a que Aristóteles denomina historia.

5

La diferencia entre historia y poesía es uno de los momentos claves de la *Poética* y una de las cuestiones decisivas para la comprensión de la *mimesis* aristotélica:

«... el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil

o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades» (1451b).

1451b puede resultar sorprendente para un lector actual, pues invierte la que es concepción común de lo poético y lo histórico: lo común es reclamar la generalidad para la historia y la particularidad o singularidad para la poesía. Aún más, la concepción cotidiana de la *mimesis*, entendida como imitación, viene a corroborar aquella consideración, pues la imitación lo es de esto o aquello, de este o aquel personaje, de este o aquel acontecimiento, fenómeno, suceso o lugar, es decir: de algo singular. Aristóteles dice lo contrario y por ello merece que atendamos cuidadosamente a su argumentación que se desarrolla en la siguiente secuencia: lo que podría suceder —lo general— lo verosímil o necesario.

En principio no parece clara cuál sea la clave de esta secuencia, y tampoco aparece a primera vista en 1415b, 1454a y 1459a, pasajes todos que aluden al asunto. Incluso, alguna interpretación que de la secuencia se ha dado es, para mi gusto, más que dudosa: por ejemplo, aquella que hace depender la generalidad de la tipicidad o arquetipicidad de los caracteres (que, así, deberían determinar lo que debe decirse o hacerse), pues ello va directamente en contra de la tesis aristotélica de la preeminencia de la acción sobre los caracteres. Igualmente confuso sería entender verosimilitud como verosimilitud o parecido de tales arquetipos, que, una vez aprehendidos, son «bautizados» singularmente.

La dificultad de la secuencia se encuentra en su punto central. Que la poesía narre lo que podría suceder, es cosa que pocos rechazarán. Que sea verosímil, incluso cuando presenta lo fantástico o inverosímil, tampoco ofrece mayores dificultades. Pero que la poesía presente lo general y que, además, esta generalidad articule ambos extremos, lo posible y lo necesario, es cosa que no resulta tan clara. Ello exige que precisemos, aunque sea de forma somera, qué se entiende por general, sin perder de vista lo anteriormente dicho sobre *mimesis* y fábula. Lo general no es algo dado —¿y como podría ser algo general?—, es el resultado de un hacer, creación o construc-

ción, el hacer de la *mimesis*. En este sentido, la poesía ha de atender a lo que puede suceder, no a lo sucedido o acontecido, que es dado. Lo general es resultado del hacer mimético y, en el caso concreto de la tragedia, de la *mimesis* de una acción esforzada.

Ahora bien, la dificultad no debe disimularse, no se encuentra en el hacer, sino en la presunta generalidad de lo hecho, pues bien puede pensarse en un hacer de lo singular —y tal es la concepción convencional del hacer mimético—, pero más complejo es comprender la creación de lo general. Nada tiene de extraño que muchos comentarios se hayan deslizado hacia la búsqueda de una esencia general de las cosas, que la poesía sería capaz de aprehender y expresar, o que, en ese marco, la poética aristotélica no haya puesto demasiadas dificultades a la estética neoplatónica de la idea.

Por eso es tanto más sugestivo el planteamiento dellavolpiano, radical y quizá extremado en su deseo de diferenciar claramente la poética aristotélica de la platónica y neoplatónica. Pero es ese mismo exceso el que hace extraordinariamente sugerente su lectura. Della Volpe resalta, frente al platonismo y el idealismo, el interés por la diversidad que es característico del pensamiento aristotélico, una diversidad que no tiene por qué excluir la universalidad, bien al contrario, que la incluye, precisamente en razón misma de la diversidad.

El razonamiento dellavolpiano en *Poética del cinquecento e Historia del gusto* se apoya en la conexión de los «caracteres comunes que especifican y tipifican a los personajes» y a sus acciones, caracteres que son «resultado de la categoricidad de los seres y de las cosas», categoricidad que define como «una cierta síntesis de la empírica particularidad de los individuos a la que se llega a partir de sus conceptos» o categorías, que «miden» la correspondencia de lo singular con ellas, expresando así su racionalidad o categoricidad, según la contrapartida materialidad/categoricidad¹⁵.

¹⁵ «Resulta evidente que la virtud catártica de la poesía trágica y cómica, contrapuesta por Aristóteles a la acusación platónica de inmoralidad, se deriva, como todo proceso catártico aristotélico, de la potencia tranquilizadora del intelecto, es decir, de un universal discursivo y no meramente «fantásti-

«Cierta síntesis de la empírica particularidad de los individuos» podría entenderse en principio de varias maneras. Una interpretación ingenua, pero inmediata, diría que esa síntesis está dada ya en la realidad empírica, en forma de individuos-tipo y acciones-tipo, que sirven de modelo al relato literario y poético. Semejante interpretación se encuentra en buena parte de la crítica literaria y artística del reciente realismo social, y es lógico que así suceda porque la teoría del reflejo que la sustenta parece aludir siempre a una tipicidad dada (que se refleja), más que a una tipicidad creada (ver a este respecto las dificultades

co» (como se cree desde el romanticismo en adelante). La prueba está en las consideraciones siguientes: 1) Con la fórmula «de tal y cual naturaleza» vista anteriormente, Aristóteles no puede referirse sino a los caracteres comunes que especifican y tipifican a los personajes y a las acciones de éstos. 2) Estos caracteres comunes o típicos de los personajes y de las acciones (en Aquiles, por ejemplo, se concentran «todos» los hechos de los guerreros valerosos, y en Ulises todos los consejos de los sabios consejeros, como diría G. B. Vico) son, efectivamente, resultado de la categoricidad de los seres y de las cosas, es decir, de una cierta síntesis de la empírica particularidad de los individuos a la que se llega a partir de unos conceptos o criterios unitarios generalísimos, como son la «categoría» de la cualidad (*poios*, tal) y todas las demás categorías (a propósito de lo cual Aristóteles nos advierte en otro lugar, y en un sentido muy actual después de Kant, que ninguno de estos términos generalísimos en sí mismo y por sí mismo afirma o niega, sino que lo que condiciona la afirmación y la negación es su conjunto, es decir, el juicio, concepción concreta o verdad de las cosas). 3) Decir que lo universal poesía resulta estructurado por las categorías y síntesis abstractivas derivadas mediante géneros o tipos equivale a afirmar que fórmulas como «en correspondencia» o «según» la «verosimilitud», o «posibilidad» o «necesidad», utilizadas por Aristóteles para indicar los caracteres poéticos de los personajes y sus acciones, significan precisamente esto: en correspondencia o según la categoricidad o *verdad* de las cosas, de la *experiencia* (no es Platón, sino Aristóteles, quien habla), o sea, según su racionalidad (intelectualidad) y según aquella necesidad suya que es sinónima de no-contradictoria lógica. Dicho con palabras del propio Aristóteles: «Si la persona que constituye el sujeto de la *mimesis* es incoherente y de esa misma naturaleza [en la tradición histórica o mítica] es el carácter que el poeta trata de representar, será necesario que [también en la *mimesis*] éste sea *coherentemente* incoherente. A la posible objeción de que hay «abstracción» peyorativa en los aristotélicos caracteres poéticos entendidos como «anónimos *poiioi*», o sea, como cualidades comunes y, por tanto, «abstractas», de unos personajes que tienen que ser concretos, individuos sensibles, bastará responder recordando que en Aristóteles la *materialidad* y experimentabilidad de las cosas es la contrapartida (ontológica) ineliminable de su *formalidad* o categoricidad ya citada». Galvano della Volpe, *Historia del gusto*, Madrid, Comunicación, 1972, 42-43.

de Lukács y su teoría del reflejo en el tomo III de la *Estética*¹⁶). Esta es, sin embargo, una interpretación impropia de Galvano della Volpe, que señala explícitamente que se llega a tal síntesis a partir de conceptos o criterios generalísimos, categorías: ¿es una propuesta neokantiana?

La síntesis podría entenderse también como resultado de los recursos técnico-formales específicos de la obra literaria y artística, y creo que ése es el punto de vista de Ricoeur y su interés por la intriga y su representación. Pero estimo que aceptarlo sería simplificar en exceso el pensamiento de Della Volpe, pues si bien es cierto que concede singular prioridad a los aspectos técnico-formales, y concretamente a lo que denomina *coherencia poética*, no lo es menos que tal coherencia «deriva propiamente dalla loro categoricità»¹⁷ y no a la inversa. Aunque quizá sea impropio suponer aquí prioridad de una sobre otra (lo dado y lo creado o construido), y mejor pensar que la categoricidad es un «ingrediente» de la coherencia poética, tal como parece indicar en la mencionada contrapartida (ontológica) materialidad/categoricidad.

La primera interpretación podría, a su vez, desglosarse en varias perspectivas, alguna de las cuales puede aludir directamente a la categoricidad. Podría verse en la perspectiva de aquel conocido tópico según el cual fue necesario escoger partes concretas de las más bellas muchachas griegas para, uniéndolas, crear la más bella imagen de muchacha, Venus (lo que supone que en cada muchacha existe una parte más bella, bella en sí misma, la seleccionada en aras del conjunto, bello, por eso, en sí mismo), media, por tanto, de los individuos que crea, así, un modelo. Una segunda perspectiva es la que afirma una esencia de la que participan los singulares, esencia que el escultor, el pintor y el poeta serían capaces de expresar, no de crear, pues la esencia estaría dada en cuanto aprehendida por el entendimiento (ésta es una de las propuestas canónicas de la poética de la *Idea*). También podría entenderse tal esencia, tercero,

¹⁶ G. Lukács, *Estética, III*, Barcelona, Grijalbo, 196.

¹⁷ Galvano della Volpe, *La poética del cinquantennio*, en *Opere*, 5, Roma, Riuniti, 1973, 115-118.

como factor determinante del movimiento histórico, como *Espíritu* que, a la manera hegeliana, existe en el progresar de su autoconciencia, o como sentido de la historia, *Espíritu* invertido que señala su dirección y revela su ser en su futura coronación, a la manera en que se presenta en el arte de tendencia a partir del realismo ochocentista y la definición de lo esencial histórico para un sujeto colectivo (que puede llegar a encarnarlo en su propio movimiento).

Aunque las tres opciones no son excluyentes (pues la esencia podría corresponder a la media, ser su expresión significativa y factor determinante del movimiento histórico), sí existen algunas diferencias notables. Por ejemplo, la primera y la segunda hacen abstracción del sujeto que «las produce», pues en ambas, lo universal, media o esencia, está dado y el papel del sujeto creador es captarlo, reflejarlo. La tercera opción adopta una posición más compleja: hay un sujeto de la historia, el *Espíritu* hegeliano o su inversión, la colectividad social, pero a su vez —y ello pone de relieve su extrema dependencia de las dos opciones anteriores— el «papel» del sujeto creador es captar o reflejar ese hecho, no crearlo.

El planteamiento dellavolpiano es diferente, y ello se pone de manifiesto en dos rasgos: la generalidad depende de la categoricidad, y ésta es contrapartida de la materialidad. Si el primero podría inducirnos al idealismo trascendental, el segundo fija una relación que escapa a él, pues tal categoricidad es contrapartida de la materialidad, es decir, allí donde hay materialidad, hay categoricidad, lo que implica el hacer de un sujeto y no el mero especular o reflejar: materialidad y categoricidad se dicen desde un sujeto. A ello creo que se refiere Galvano della Volpe cuando afirma que «el vínculo histórico, social de la obra de arte no puede condicionarla mecánicamente o desde el exterior, sino que debe ser de un modo u otro elemento del goce sui generis que la obra —y no algo distinto de ella— nos procura, lo que quiere decir que aquel vínculo debe ser parte de la sustancia de la obra de arte como tal»¹⁸.

¹⁸ Galvano della Volpe, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966, 26.

En un libro justamente célebre sobre *El problema del ser en Aristóteles* escribe Pierre Aubenque: «en cuanto ser de la cópula no es una significación más entre otras, sino el fundamento de toda significación: el verbo *ser*, considerado en su función copulativa, es el lugar privilegiado donde la intención significante se desborda hacia las cosas, y donde las cosas nacen al sentido, un sentido del que no puede decirse que estaba oculto en ellas y bastaba con descubrirlo, sino que se constituye al tiempo de declararlo»¹⁹. Volvamos sobre el problema de la *mimesis*, el «esto es aquello», a la luz de esas palabras.

En el «esto es aquello» que define la *mimesis* el es copulativo cumple la función que Aubenque señala: esto, la figura del actor, el poema, la estatua, posee un sentido, el sentido de ser aquello, sentido que a aquello y no a sí mismo mira. Ahora bien, Aubenque escribe que las cosas *nacen* al sentido, que éste no era previo, no estaba dado, oculto en ellas, sino que *se constituye* al tiempo de declararlo. Declararlo nos remite aquí, en el contexto de la *mimesis* artística, a la actuación del autor, al poema, a la estatua: declararlo es la tarea del objeto artístico. La declaración se construye en la obra y en ella nace el sentido: la *mimesis* artística constituye el sentido que representa y su representar es un construir.

La tesis de Aubenque puede resultar arriesgada y es, desde luego, polémica. Pero quede bien claro que el autor no pretende convertir ese nacimiento de sentido en un proyecto o creación del sujeto. «Aristóteles —afirma Aubenque— expresa inequívocamente esta prioridad de la relación entre cosas sobre el juicio en que ella se desvela: “Tú no eres blanco porque pensemos con verdad que eres blanco, sino que decimos con verdad que eres blanco porque lo eres” (1051b). El enlace no es, pues, resultado privativo del juicio: se da en las cosas (...). Hablar de una verdad de las cosas es sencillamente significar que la verdad del discurso humano está siempre prefigurada, o más

¹⁹ P. Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus, 1974, 164.

bien dada por anticipado, en las cosas, aun suponiendo que sólo se devela con ocasión del discurso que acerca de ellas instituímos. Hay una especie de anterioridad de la verdad con respecto a sí misma, en cuya virtud en el mismo instante en que la hacemos ser mediante nuestro discurso, la hacemos ser precisamente como siendo ya antes»²⁰.

Al igual que sucede con el lenguaje, la *mimesis*, construida con lenguaje y en el medio del lenguaje, lenguaje ella misma, afirma la verdad inherente al poema o la estatua como una verdad siendo antes de su producción en el poema o la estatua, pero que sólo es *para nosotros* cuando poema o estatua la crean, la instituyen. Lo general no es resultado del capricho o la fantasía del artista, lo general se constituye como siendo antes, con anterioridad, en el momento en que discurso poético y volumen escultórico se presentan. La posibilidad de la *mimesis* está en el lenguaje que ella misma es, pero no es el lenguaje, a éste añade la ficción: la *mimesis* se convierte así en un signo, un lenguaje que crea su propio referente como si tuviera una existencia previa. Gracias a la ficción se independiza relativamente del sistema de realidades en que la *mimesis* ritual todavía se mueve. Esa distancia es la que permite su condición de signo.

De esta forma se articula también con el lenguaje: el poético revela las posibilidades generales del lenguaje, actúa a la manera de su consciencia, objetiva, como el filosófico, lo que en el ordinario está implícito. La ficción mimética no sólo nos enseña a ver la realidad, su «verdadero sentido», también ayuda a comprender el «verdadero sentido» del lenguaje mismo.

Distinguiéndose de los presocráticos, Aristóteles rompe con la concepción inmanente del lenguaje y establece con nitidez la diferencia entre signo y significado, también el ámbito de la significación. Ello permite dar cuenta de la articulación de los juicios que, siendo síntesis de conceptos, son también afirmación de la síntesis en el ámbito del ser, de manera que a la universalidad en cuanto síntesis de conceptos le corresponde una universalidad en el dominio del ser. Ahora bien, el salto existente entre la singularidad de las cosas infinitas y la gene-

²⁰ *Ibid.*, 162.

ralidad de los términos lingüísticos finitos sólo puede cubrirse gracias a la distinción entre significación y significado, atribuyendo a aquélla el carácter único del contenido significativo de la palabra, cuya fundamentación objetiva se encuentra en la esencia o *quiddidad*²¹.

Podemos decir con Aristóteles: las palabras tienen un sentido porque las cosas poseen una esencia. Pero cabría decir también, invirtiendo el argumento: no la existencia de las esencias sino, sólo, su exigencia como condición de la significación —y el sentido— de las palabras y la posibilidad del lenguaje. No, por tanto, una propiedad de lo real —que es término de la *mímesis* ficticia, es decir, ficticia ella misma—, a la cual el pintor y el poeta mirasen, sino un predicado trascendental, constituyente, que se pone, ponemos nosotros, crea el poeta, como condición del lenguaje y del sentido. Y ello nos permitiría trasladar la *mímesis* desde el marco de la representación de lo dado, bien sea esto lo universal o lo singular, hasta el dominio de la producción de significado, producción que supone siempre la universalidad buscada, en cuanto que tal universalidad es la condición misma de mi búsqueda. Ese traslado impone unos límites a los que es imposible escapar: el poeta y el pintor, el escultor, el músico, crean con sus métodos específicos el mundo, no lo reproducen.

El «esto es aquello» de la *mímesis* no es una tautología, tampoco la creación o invención de un sujeto fantástico. «Esto es aquello» pone de relieve algo que en la obra se aprecia, pues la obra, la poesía mimética crea la relación. La *mímesis* es dinámica y creadora, su dinamismo no puede escapar de lo uno y lo otro, de la relación: es un testimonio que constituye, al realizarse, la realidad de lo testimoniado como una realidad anterior, y que lo hace en la implicación de un sujeto. La contrapartida ontológica dellavolpiana, que tanto recuerda al peirceano «*cognoscibilidad* (en el más amplio sentido) y *ser* no sólo son metafísicamente lo mismo, sino que son términos sinónimos»²², es contrapartida en la implicación de un sujeto.

²¹ Ibid., 124.

²² Crf., K.-O. Apel, *¿Cientifismo o hermenéutica trascendental?*, en *La transformación de la filosofía, II*, Madrid, Taurus, 1985, 180, n. 28.

En este marco se aclara la problematicidad de la *mímesis*: la construcción de lo universal en lo singular como universalidad ya existente encuentra sus condiciones en la citada fundamentación y correspondencia, fundamentación ontológica, correspondencia percibida desde el comienzo del razonar. El paso de un sistema a otro, un paso casi ingenuo, es paso eminentemente griego, inviable en el momento en que ambos sistemas se separen e independicen, momento que llega por, entre otras cosas, la misma evolución del pensar griego sobre la naturaleza. Es la ruptura de fundamentación y correspondencia la que introduce una problematicidad que explica las «caídas» clasicista y barroca, la caída neoclásica, pero también la romántica, convirtiendo la *mímesis* en dificultad, obligando a pensar en una *Idea* que está ahí para ser imitada, reproducida, en la expresión de un sujeto que se proyecta, a través de la obra, sobre las cosas, en las normas de orden artístico como normas de un orden natural, en la razón del mundo como razón empíricamente visible..., haciendo en todos los casos un intermediario de la obra de arte, obligando, finalmente, a la negación de un concepto pleno de significados a lo largo de la historia.

La ciencia del pintor: elogio de la mirada

1

En el primer párrafo de su *Metafísica* afirma Aristóteles que la vista es, de todos, el sentido más amado, y ello no sólo cuando obramos, cuando, cabe pensar, vamos a utilizarla para algo práctico, sino incluso considerada en sí misma y al margen de la aplicación. Ello es así porque «de todos los sentidos, éste es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias» (980a).

Estas palabras de Aristóteles deben ser recordadas al hablar de la mirada y la pintura, pues traslucen en el debate sobre la bondad de las diversas artes que se convierte en uno de los ejes de la actividad teórica renacentista y postrenacentista, debate que tiene uno de sus momentos decisivos en el conjunto de escritos de Leonardo que, a partir de Guglielmo Manzi, recibe el nombre de *Paragone*, *Parangón* entre las diversas artes. No son, sin embargo, las únicas palabras que merecen el recuerdo —y, con él, el análisis—; otras, también de la *Metafísica*, plantean un problema que Leonardo tiene muy en cuenta a la hora de formular sus ideas sobre el pintor y la enseñanza pictórica, en especial las que se refieren a la relación entre conocimiento teórico y experiencia, al conocimiento de lo universal y lo singular, pues «si alguien tiene, sin la experiencia, el conocimiento teórico, y sabe lo universal, pero ignora su contenido singular, errará muchas veces en la curación, pues es lo singular lo que puede ser curado» (981a). Palabras destinadas a la curación de la enfermedad, al arte médico, pero que

también encuentran sentido, como más adelante se verá, en la operación del arte pictórico.

Las afirmaciones del filósofo griego sobre la vista se inscriben en una breve exposición introductoria sobre la índole del conocimiento y las sensaciones, argumentación que le lleva a concluir que ninguna de las sensaciones es *sabiduría*, pues «no dicen el porqué de nada» (981b). Quizá no estuviera Leonardo muy de acuerdo con esta conclusión, empeñado en la formulación de una ciencia de la pintura que encuentra su fundamento en la mirada. También es para él la vista el más amado de los sentidos, pero su proyección y relevancia parecen muy superiores a la que Aristóteles le concede. La nobleza de la pintura y, con ella, de la visualidad no radica sólo en ser el más excelso de los sentidos, también y sobre todo en ir más allá de los sentidos.

Podría aproximarse Leonardo a aquel otro planteamiento de Ficino, que ve en la vista una de las facultades que nos permiten acceder a la claridad y la gracia de la forma, a la armonía luminosa que es propia de la perfección. Pero tampoco encontraría adecuado un planteamiento que entiende la luz como uno de los factores que, junto al número y la proporción, eliminan los aspectos negativos de la corporeidad, eliminan la corporeidad misma idealizándola. Leonardo afirmaba la nobleza de la mirada en cuanto mirada de lo sensible, en cuanto presencia y consolidación de lo sensible como supremo nivel y objeto científico.

2

El debate sobre la nobleza de las diversas artes, que se extiende a lo largo del Renacimiento y el Barroco, y que tiene uno de sus momentos fundamentales en los textos de León Bautista Alberti y de Leonardo, no es una cuestión puramente académica. En ella se jugaba, junto con la nobleza del arte, la de los artistas, el prestigio social, el carácter de sus asociacio-

nes, el nivel de su profesión. Pintura y escultura venían siendo consideradas desde la tradición medieval como artes mecánicas y, en cuanto tales, muy por debajo de las artes liberales, más dadas al intelecto que a la manualidad. Pero, además de esta problemática, en el debate afloraba otra que tiene para nuestro tema un interés notable: la diversa capacidad de los diferentes sentidos, su lugar en el proceso de conocimiento y su relación al conocimiento racional o científico. Algunos teóricos aceptaban que la pintura era una manifestación práctica de la racionalidad ideal de la naturaleza —verdadero objeto de la sabiduría y la ciencia—, pero ello no resultaba satisfactorio para Leonardo, que veía en la práctica una de las condiciones de la actividad científica y que rechazaba para la visualidad una nobleza de «segundo grado».

Encontramos un episodio característico de ese debate en el siglo XVI, y se me permitirá referirme ahora a unos acontecimientos posteriores casi en cien y cincuenta años a la redacción de los textos de Alberti y Leonardo —*Sobre la pintura*, del primero, fue redactado entre 1434 y 1436; los textos que integran el *Tratado de pintura*, del segundo, debieron ser redactados en torno a 1498¹—, porque permiten comprender bien tanto el horizonte en que la cuestión se plantea cuanto las

¹ El tratado de Alberti en lengua italiana, *Della pittura*, lleva fecha de 1436. Posiblemente lo redactó primero en latín, en 1435, durante su estancia en Florencia, a donde había ido acompañando a Eugenio IV, exiliado a esta ciudad. La primera edición se realizó en 1540 en lengua latina y en 1547 en italiana. Fue traducido al castellano y publicado en 1784.

Los escritos de Leonardo corrieron distinta suerte que los de Alberti. Dispersos a la muerte de su discípulo Francesco Melzi, plantean abundantes problemas cronológicos. Es posible que el artista tuviera la idea de escribir un tratado en 1492, y que entonces empezara a redactar el que podemos denominar primer esbozo. En una carta a Federico Sforza fechada el 2 de febrero de 1498, Lucca Paccioli da noticia de ese tratado como si ya estuviera terminado, pero, por la razón que fuese, el pintor continuó escribiendo y no llegó nunca a dar fin a su obra. Las fechas extremas para la redacción de los diversos manuscritos conservados se fijan entre 1487 y 1514.

La extensión en el tiempo de los escritos vincianos plantea, además de los filológicos, ciertos problemas de carácter teórico, pues cabe comprender como simultáneas ideas que son sucesivas. Luigi Grassi se refiere a la cuestión en el prólogo al libro de A. Bevilacqua, *Scienza, natura, pittura nei frammenti di Leonardo da Vinci* (Treviso, Canova, 1979), señalando el carácter constante de la temática naturaleza, ciencia, pintura.

respuestas convencionales y, simultáneamente, la falta de convencionalidad de las propuestas leonardescas. Benedetto Varchi, figura destacada del humanismo florentino, agregado de la Academia florentina en 1543, solicitó de diversos artistas una respuesta a la pregunta sobre la nobleza de la pintura y de la escultura. En 1549 publicó *Due lezioni di..., nella prima delle quali si dichiara un sonetto di Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questio sopradetta*, segunda edición de un texto que, sin las cartas, se había publicado dos años antes en Florencia, alcanzando después numerosas ediciones e incluso una traducción al castellano ².

Las respuestas recibidas por Varchi se mueven en el marco de los tópicos de la época e intentan afirmar la supremacía de la pintura o la escultura en base a argumentaciones conocidas que muchas veces incurren en el mero sofisma. Una respuesta ofrece, no obstante, indudable interés, la de Miguel Angel, que afirma que «la pittura e la scultura è una medesima cosa». Afirmación que hace, él mismo lo indica, a partir del texto que le ha enviado Varchi, en el que se mostraba la igualdad de ambas artes, pues el artista no pensaba inicialmente así: a él le parecía que «la scultura fussi la lanterna della pittura».

¿Qué hay en el texto del humanista florentino para hacer cambiar las opiniones del artista? Varchi habla como amante de las artes, pero, sobre todo, como filósofo: «Dico dunque, procedendo filosoficamente, che io stimo anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano un arte sola». Las diferencias entre ambas son accidentales, no sustanciales, pues su finalidad es la misma, la imitación de la naturaleza, y

² Lección que hizo Benedicto Barqui en la Academia Florentina el tercer Domingo de Cuaresma del año 1546 sobre la primacía de las artes, y qué sea más notable, la pintura o la escultura, con una carta de Michael Angelo Buonarroti y otras de los más célebres pintores y escultores de su tiempo sobre el mismo assumpto. Traducidas del italiano por don Phelipe de Castro, Madrid, Imprenta de don Eugenio Bieco, 1753.

Para los textos de Varchi y toda la polémica utilizo *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura de Paola Barocchi, 3 vols., Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1971.

también lo es el medio de que para ella se sirven, el «diseño». Las respuestas que Varchi obtiene respetan la perspectiva y los presupuestos elegidos por el humanista, tópicos en el mundo cultural florentino del momento, disienten sobre cuál sea la accidentalidad más noble y mejor, pero no ponen en cuestión el carácter accidental ni la supremacía de la filosofía que la argumentación de Varchi encierra. Muchos años después, en 1612, Galileo Galilei escribe una carta a Lodovico Cigoli en la que recoge el tema tal como la polémica florentina lo había dejado y, aunque introduce un matiz importante al defender la vigencia de la visualidad, no del tacto, también a propósito de la escultura, no pone en cuestión el punto de partida.

Para Varchi y los artistas del XVI las diferencias entre pintura y escultura se sitúan en la condición del vehículo utilizado, imagen o volumen, y de los sentidos a que remite, vista o tacto. A partir de aquí articulan otras posibles diferencias en atención al destinatario, la moralidad, etc., pero mantienen que son iguales en cuanto a la finalidad, la imitación de la naturaleza, y el «diseño». En el proemio a sus *lecciones* y en la *disputa prima*, Varchi, siguiendo las ideas de Aristóteles en la *Etica nicomaquea* ³, que cita explícitamente, indica que las artes son propias de la «razón inferior» o «intelecto práctico», mientras que las ciencias lo son de la «razón superior», «intelecto especulativo». La finalidad de la «razón inferior» no es tanto conocer y entender cuanto hacer y obrar, existiendo hábitos prácticos, el primero de los cuales es la prudencia, primera de todas las virtudes, y el segundo, *il fattibile*, de todas las artes. De este modo, fijado convenientemente el marco en que se establece el debate, puede afirmar que la nobleza de las artes se fija en atención a su fin ⁴.

En toda esta exposición teórica, Varchi se apoya en Aristóteles, pero en realidad está resumiendo un planteamiento tradicional en la concepción de las artes que se había venido desarrollando a partir de Horacio y Cicerón, muy especialmente de éste, y que había pasado a los tratados de arte de la época,

³ Aristóteles, *Etica nicomaquea*, IV, 1139a y ss.

⁴ Paola Barocchi, *ob. cit.*, I, 99 y ss.

tanto al de *De Pictura*, de Alberti, como al *De Sculptura* (1504), de Pomponio Gaurico, pero al que se enfrenta Leonardo, que ocupa así un lugar específico en el debate que se está manteniendo.

La propuesta vinciana va más allá del marco determinado por humanistas y pintores. Leonardo no se limita a confrontar pintura y escultura, compara a la pintura también con la música, la poesía y la ciencia. Para él, pintar es una actividad científica y la pintura una ciencia, la más excelsa entre todas las que pueden pensarse, «la ciencia de la pintura, que permanece en la mente de sus contempladores, y de la que nace más tarde la operación, bastante más digna que la que pretende contemplación o ciencia», según las célebres palabras contenidas en un fragmento del *Codex Urbinas* (Urb. 19r,v)^{5*}. Palabras que obligan a plantear varios temas, fundamentalmente dos: cuál es la ciencia de que habla Leonardo, cuál es la ciencia de la pintura. Y todo ello teniendo presente siempre que la perspectiva desde la que Leonardo habla y escribe es la perspectiva del pintor, no la del filósofo, tampoco la del científico (en el sentido que actualmente tiene este término). «La ciencia de Leonardo es la ciencia del pintor, y es inseparable de su arte, que es el arte del pintor: comprender esa ciencia y ese arte, que no son la ciencia de Galileo ni el arte de las estéticas del siglo XX, comprender esto, es comprender el significado y la grandeza de Leonardo», escribe E. Garin⁶.

Ello permite configurar un horizonte distinto de aquel en que habitualmente se entiende a Leonardo, bien como un «neo-

⁵ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, edición de Angel González García. Madrid, Ed. Nacional, 1976. frag. 6, p. 36-37. Mientras no se diga lo contrario, las traducciones de textos de Leonardo corresponden a esta edición.

* Las letras A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M corresponden a los códices de Leonardo conservados en el Instituto de Francia. La letra r indica el recto del folio, v el verso. Los restantes códices responden a las siguientes siglas: *Arundel*, Ar.; *Ashburnham*, Ash.; *Atlántico*, Atl.; *Forster*, For.; *Leicester*, Leic.; *Madrid*, Madr.; *Trivulziano*, Triv.; *Windsor*, W.; *Urbinas*, Urb.; *Hojas de anatomía*, F. A.; *Cuaderno de Anatomía*, Q. A.; *Hojas de Oxford*, Ox.

⁶ E. Garin, *La universalidad de Leonardo*, en *Ciencia y vida civil en el Renacimiento italiano*, Madrid, Taurus, 1982, 96.

positivista», precursor, en su interés por la experiencia y rechazo del principio de autoridad, de la ciencia positiva, bien como un «hermético», ligado a la corriente mística y ocultista que se propagaba en el ambiente de la Academia florentina, bien un «platónico a pesar suyo», a pesar de que continuamente y de forma activa se opuso al neoplatonismo. En los tres casos se ignora ese rasgo específico que tanto Garin como Chastel han señalado, no el filósofo que pinta o el pintor que hace filosofía, no el «hermético» que ocasionalmente escribe, no el científico positivo que hace experimentos y traza diagramas o croquis, sino aquel que defiende la naturaleza científica de la pintura en una concepción que no se explica a partir de la presunta ignorancia del artista, *omo sanza lettere*⁷.

3

La «operación» no es un rasgo específico de la pintura, es consustancial a la concepción que de la ciencia tiene Leonardo, rasgo que, por otra parte, ha permitido hablar de él como de un pre-positivista, incluyéndolo en la trayectoria de la ciencia moderna y el método experimental. Creo que, por el contrario, la «operación» vinciana tiene poco que ver con la concepción moderna de la experimentación y depende más de, primero, su «concepción del mundo» y, segundo, su idea de la pin-

⁷ A. Chastel distingue las tres posiciones en la interpretación habitual de Leonardo (*Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982, 389-400). El mismo Chastel rechaza aquella hipótesis según la cual Leonardo carecería de formación literaria y humanística, que se suelen basar en las mismas palabras del artista en el *Códice Atlántico* (117 r). Chastel pone de manifiesto que la cultura de Leonardo tiene un marcado carácter humanista y que el fundamento de todas sus investigaciones es «une immense culture scientifique», *Léonard et la culture*, en *Fables, formes, figures*, París, Flammarion, 1978, 251-263.

Ese mundo cultural en que se encuentra Leonardo es también el tema del excelente artículo de E. Garin *La cultura florentina en la época de Leonardo*, en la obra antes citada. Garin procura deslindar la posición de Leonardo evitando adscribirle a alguna de las tendencias anteriormente señaladas.



8. Leonardo da Vinci, *Bocetos y apuntes*, h. 1478.

tura. Koyré señala que Leonardo es un hombre de la *praxis*, un hombre que no construye teorías, sino objetos y máquinas, un inventor diríamos nosotros y dijo él en numerosas ocasiones, de ahí le viene su actitud casi pragmática hacia la ciencia⁸. Pero su «operación» no se restringe a la aplicación o utilidad del conocimiento científico, cuya defensa fue uno de los rasgos más claros de su crítica a la ciencia y la cultura oficiales, a la magia y la alquimia todavía poderosas entonces, tampoco es una versión ingenua del experimento que verifica una hipótesis teórica. No hay, en su concepción, alternativa o enfrentamiento entre la ciencia pura y la aplicada. Leonardo se pronuncia por una ciencia no especulativa, pero no exclusivamente útil —aunque la utilidad sea un ingrediente polémico importante en sus fragmentos—, ciencia que cuenta con las matemáticas como eje fundamental, pero que se apoya en la experiencia. Si se pronuncia contra la teoría abstracta —y en ese carácter abs-

⁸ A. Koyré, *Etudes d'histoire de la pensée scientifique*, París, 1966, 94.



9. Leonardo da Vinci, *Códice Atlántico*, f. 315 recto-a (detalle), h. 1515.

tracto incluye la especulación inútil, puramente retórica muchas veces, ligada al comentario de las autoridades—, no descuida la importancia que la teoría tiene para la práctica: «Sempre la pratica deve esser fondata sopra la bona teorica» (G 8r), «La sienza è il capitano e la pratica sono i soldati» (I 130r).

También el pintor debe apoyarse en un conocimiento teórico lo más profundo posible, «il pittore che ritrae per pratica a giudizio d'occhio, senza ragione, è como lo specchio che in sé imita tutte le a sé contrapposte cose senza cognizione d'esse» (Atl. 76 r a). En este punto, Leonardo no parece distanciarse en exceso de Alberti, para quien el pintor debe ser ins-

truido, especialmente en geometría (*De pictura*, III), ni tampoco de las poéticas tradicionales de corte horaciano y ciceroniano, que exigían conocimientos previos al poeta y al retórico, quizá para salir al paso de las objeciones platónicas contenidas en la *República*. Pero Leonardo va más allá y se diferencia de éstos en un aspecto considerable: el pintor no sólo debe conocer la geometría, tampoco debe tener sólo una cultura general que le permita conversar o estar adecuadamente en las reuniones, incluso debe ir más allá de los conocimientos que le facilitarían la justificación de sus repertorios iconográficos, debe estar versado en todas las artes y sabidurías, su cultura es la de un humanista, pues tal es también el resultado de su trabajo. Entre este planteamiento y el *después podrán deleitarse con los poetas y retóricos, «pues éstos tienen muchos ornamentos comunes con el pintor»*, de Alberti, hay una considerable diferencia.

En cualquier caso, lo que estos textos ponen de relieve es que la «operación» del pintor no se asimila a la práctica de la ciencia aplicada. Su sentido es, como veremos, más profundo y de ahí proviene la exigencia de una cultura humanista. Leonardo no se mueve sólo en el horizonte de la ciencia oficial, tradicional, también en el de la técnica tradicional y convencional, con sus notables insuficiencias y sus deformaciones artesanales. El sentir crítico del artista afecta también a la técnica pictórica misma, parte de la tradición, que pretende superar teórica y prácticamente.

Matemática y experiencia son los dos fundamentos de la ciencia defendida por Leonardo: «Ninguna humana investigación puede ser denominada ciencia si antes no pasa por demostraciones matemáticas, y si tú me dices que las ciencias que tienen su principio y su fin en la mente participan de la verdad, esto no te concederé, que lo niego por muchas razones; la primera, porque en tales discursos de la mente no se accede a la experiencia, sin la que certeza alguna se produce» (Urb. 1 v).

El artista no advierte ninguna problematicidad en la asociación de los dos principios. El fragmento exige simultáneamente matemáticas y experiencia y parece excluir unas matemáticas puramente ideales, ciencias que tienen principio y fin

en la mente, porque ellas no acceden a la experiencia y están excluidas de la certeza. Las matemáticas no son una construcción mental, tampoco una ciencia estrictamente formal, una construcción autónoma del intelecto. Tal como han señalado diversos autores, para Leonardo son expresión de la intrínseca racionalidad de la naturaleza⁹.

Tampoco esta explicación es netamente satisfactoria, pues el carácter intrínsecamente racional de la naturaleza es un tópico del humanismo renacentista. El punto en que Leonardo da un giro importante al tópico se encuentra en su diferenciación de lo sensorialmente aprehensible y lo inaprehensible —de lo cual no puede haber ciencia alguna—, y en la consecuente afirmación de que una ciencia puramente mental de lo sensorialmente aprehensible es por necesidad falsa. Cuando el artista habla de las matemáticas como ciencia mental —lo hace en, por ejemplo, Atl. 183 v a, Fr. 59 r—, sólo indica que es conceptualmente rigurosa y coherente, pero la ciencia consiste en comprender la razón, la causa de los fenómenos, y aquí experiencia y razonamiento, el matemático es el supremo, están siempre en recíproca interrelación. La experiencia es el punto de partida (E 55 r), la primera relación con las cosas, pero no un punto de partida neutral o puramente instrumental, la experiencia está entre la naturaleza y el hombre (Atl. 86 r a), la experiencia es la relación del sujeto a las cosas, ámbito en el que el conocimiento científico es posible, fuera del cual nunca se pone Leonardo.

Pero la experiencia no es una proyección del sujeto, una idealización del mundo. Gracias a ella, gracias a una experiencia controlada, medida, dotada de experimentación, puedo conocer la superficie del mundo, resultado en que se expresa o

⁹ «Per intender rettamente i vari passi sulla matematica, bisogna tener sempre presente che essa per l'artista non è una costruzione autonoma del nostro intelletto ma, come meglio vedremo, l'esprimersi dell'intrinseca razionalità della natura, del originaria sua identità logico-fattuale, nell'ambito della struttura e delle relazioni», A. Bevilacqua, *ob. cit.*, 39.

«Aritmetica e geometria, "cioè numero e misura", appaiono concepite da Leonardo non come forma del pensiero, come scienze puramente mentali, bensì come espressione dei rapporti più semplici e più generali della realtà naturale», L. Lombardo-Radice, *L'uomo del Rinascimento*, Roma, 1958, 40.

manifiesta la gran máquina que es. Cuando Leonardo habla de la naturaleza, lo está haciendo de una máquina organizada que se comporta del modo más lógico, económico y adecuado, en la perspectiva de un mecanicismo radical. Un mundo que se mueve según leyes matemáticas, que está racionalmente ordenado y cuyo dinamismo responde a una sucesión necesaria de causa y efecto. Mundo poblado de fuerzas perfectamente objetivables y de duración e intensidad mensurable —según leyes que el artista investiga—, mundo en el que todas las acciones se articulan consecuente y sucesivamente y del que el hombre forma parte como un componente más ¹⁰.

Pocos son los tratados en los que los análisis del cuerpo humano alcanzan el meticuloso detalle de Leonardo. Esa práctica procede de los talleres de pintores y escultores, es una práctica artesanal, pero Leonardo la convierte en una verdadera «diseción» racional, geométrica, del ser humano. Otro tanto hace con los movimientos y las que llama dieciocho operaciones del hombre: en ambos casos, lo que es un instrumento de representación gráfica se convierte, sin dejar de ser ese instrumento, en un «atlas» del cuerpo humano, evocando una relación directa entre la racionalidad de la representación y la «racionalidad real» de las figuras singulares que fundamenta a aquélla.

Esa racionalidad de la gran máquina que es el universo constituye lo que podemos denominar «estructura profunda» del mundo, que se refleja o expresa en la superficie, a la cual nuestra sensación tiene acceso y que nuestra mente debe penetrar. Ahora bien, entiéndase que la realidad no es sólo profundidad, es profundidad y superficie. La superficie no es un elemento accidental, «superficial», posee la misma entidad que la estructura profunda, no es de otro orden. Una profundidad y superficie siempre en movimiento que han suscitado cierta polémica a propósito del mecanicismo leonardesco.

La visión armoniosa de un todo siempre en movimiento puede ser considerada como un rasgo neoplatónico. Chastel habla a este propósito de los *a priori* leonardescos, aquellos conceptos que toma de la tradición intelectual y el neoplato-

¹⁰ A. Bevilacqua, *ob. cit.*, 77-78 y 84 n. 16.



10. Leonardo da Vinci, *Estudios de corrientes y caída de agua*, h. 1508-10. Windsor, núm. 12.660, v. 109.

nismo florentinos, pero que, en su opinión, no permiten hablar de neoplatonismo en Leonardo. Chastel considera que lo propio del artista es invertir el sentido del neoplatonismo: «Léonard reprend les termes de l'humaniste mais il les fixe autour de la contradiction intime de la vie conscience, et finalement retourne complètement l'interprétation: pour le néo-platonicien c'est le corps qui adhère a l'âme et, d'autre part, constitue son epreuve; pour Léonard, c'est l'âme qui adhère au corps, pour entrer dans le monde visible»¹¹. De ahí la importancia de los sentidos, su positividad frente a la negatividad neoplatónica, de ahí, también, la necesidad de comprender la visión no como un instrumento que nos lleva a otra cosa, sino como la mejor vía de acceso a esa realidad que en ambas estructuras, profunda y superficial, se articula. Recordemos que sin la experiencia no hay certeza alguna.

¹¹ A. Chastel, *Léonard et la culture*, ob. cit., 258.

Bevilacqua describe el proceso cognoscitivo tal como lo explica Leonardo en los siguientes términos: «un principio di conoscenza, "virtù spirituale" che l'artista indica ancora col termine anima o, meno di frequente, con mente o intelletto, svolge la funzione di sintetizzare e memorizzare i dati percettivi; questa funzione è studiata prevalentemente a livello di visione, che Leonardo considera il canale primario attraverso cui conosciamo le cose. La luce del sole, colpendo la superficie dei corpi, me evoca innumerevoli "simulacri", o "similitudini", o "spezie" che s'irradiano per l'aria moltiplicandosi per ciascun punto di essa. Queste immagini, che "rappresentano a qualunque oggetto la vera forma della loro cagione" (A 2 v), colpiscono alla superficie gli organi di senso: da qui gli stimoli sensoriali, attraverso "l'impressiva", giungono al centro del capo nel "senso comune" (organo anatomico, il cervello), nel quale è contenuta la "parte iudiziale" sede dell'anima (principio di conoscenza, intelletto), da cui tali stimoli ven gono "giudicati", cioè sintetizzati; si ha così la percezione degli oggetti, la quale, a seconda dell'importanza o vivacità, è trattenuta più o meno lungo nella memoria (Atl. 90 r b, 119 v a, FAB 2 r v, A 9 v, Ash. I 6 v, Ar. 94 v. ecc)», ob. cit., 73-74.

R. W. Lee considera a Leonardo «máximo representante del ardor empirista del Renacimiento», precedente directo de Joseph Addison y de Lessing, pero si bien es verdad que la importancia concedida a la visualidad y la búsqueda de su carácter específico adelanta el horizonte lessigniano, la calificación de empirista puede desvirtuar en exceso los rasgos propios del pensar vinciano, aproximándole a Bacon, según la falsilla polémica de antiguos (neoplatónicos y nearistotélicos) y modernos (empiristas o positivistas). R. W. Lee, *Ut pictura poesis. Le teoría humanista de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

En este contexto cobra todo su sentido tanto la concepción de Leonardo sobre la ciencia y la operación pictórica, cuanto el debate sobre la nobleza respectiva de las diversas artes. Entre todas, es la comparación entre poesía y pintura la que más nítidamente llama la atención, pues, a diferencia de lo que sucede con la comparación pintura-escultura, aquí es necesario hablar de dos órdenes diferentes para dos «vehículos» distintos: la visión, en el caso de la pintura, y la palabra, en el de la poesía. Si visión y visualidad se mueven en el terreno del conocimiento sensible, no sucede lo mismo con la palabra, concreción del concepto, expresión de la cosa mental y en cuanto tal alejada de las artes mecánicas.

Esta puede ser la primera nota llamativa en la posición vinciana: lejos de aceptar esa diferencia de órdenes, diferencia convencionalmente jerárquica, el artista compara palabra e imagen en cuanto procedimientos de *mimesis* o imitación, en cuanto formas de imitar la realidad, dándole aquí al término imitar un sentido originario: crear una cosa en lugar de otra, convertir una cosa en otra, afirmar que «esto es aquello», tal como había indicado Aristóteles.

La argumentación del artista es a este respecto de cierta complejidad. En algunos momentos destaca el parecido de la imagen y la cosa, parecido que puede llegar a identificar a una y otra, como en los ejemplos tópicos de los animales burlados por pinturas que creían originales, reales, perros, monos y aves (Urb. 5 v). Pero en otros, el simulacro va más allá del parecido y crea un verdadero doble de la cosa: Garin cita un pasaje del *Código Atlántico* en el que se habla del pájaro y de la máquina para volar, verdadero pájaro artificial al que sólo falta el alma, la fuerza propulsora que realmente le permita volar¹².

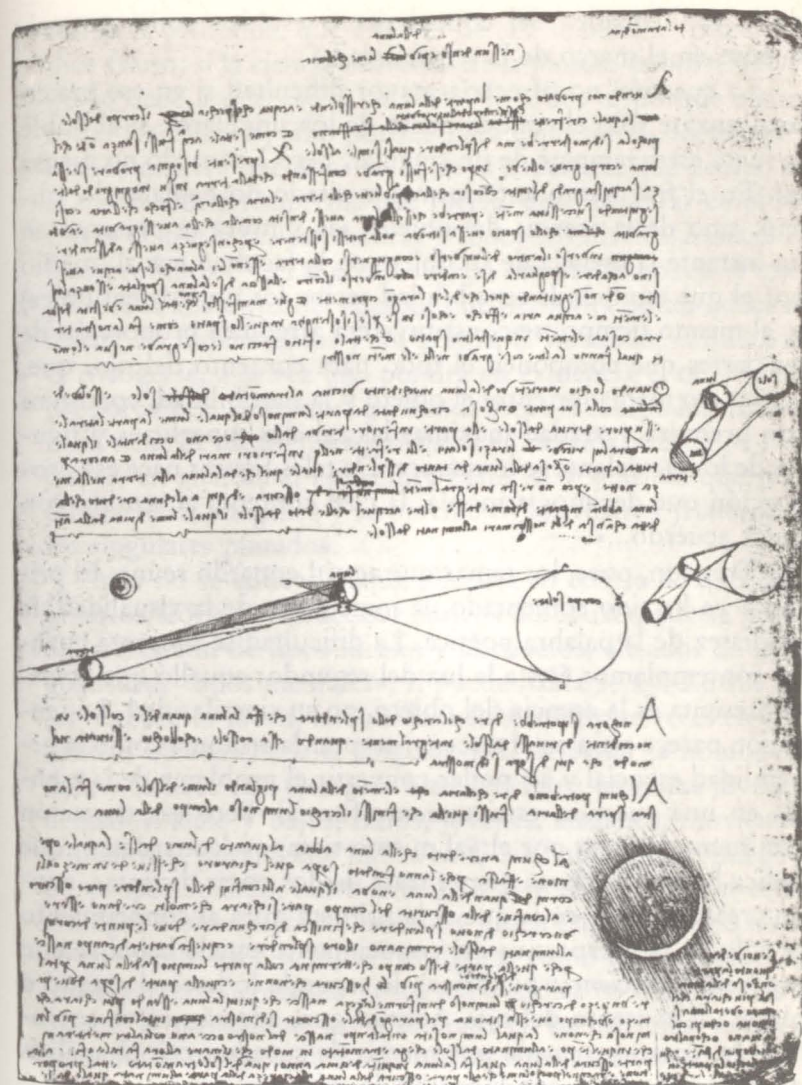
Sólo la imagen goza del poder de la evidencia y es esa evidencia la que se juega en la inmediatez de la pintura frente a la mediatez de la poesía, en la pasión que suscita la pintura fren-

¹² E. Garin, *La universalidad de Leonardo*, ob. cit., 109-110.

te a la más difícil pasión (o falta de ella) de la poesía. Tal es el sentido de las afirmaciones contenidas en los célebres fragmentos Urb. 13 r y 14 r, pues, como indica aquí, la pintura pone a las mismas cosas en presencia del espectador, el que mira, conmoviendo sus sentidos con mayor presteza que la poesía. Este es el significado fuerte de la *mimesis* pictórica y, añadiría yo, si no estuviera fuera de contexto, también de la *mimesis* propia de la imagen poética, pues el poeta, aunque Leonardo no diga nada sobre ello, construye imágenes no menos inmediatas, presentes y evidentes, con sus palabras. Mas el interés de la argumentación del pintor no radica tanto en el sofisma académico que una y otra vez se le ha echado en cara, cuanto en el nivel en que se obliga a mantener el debate: el conocimiento sensible, el horizonte en que la imagen es posible y, a su vez, que es específico de la imagen, en el que ella es creadora, no actividad secundaria, ilustración o expresión de una idea anterior ya hecha y bien definida.

Leonardo plantea la inmediatez y simultaneidad como rasgos característicos de la naturaleza propia de la imagen pictórica. En un fragmento sobre el que habrá que volver más veces, Urb. 11 r, 12 v, afirma que la pintura presenta «en un instante la esencia de su objeto en la facultad visual», mientras que la poesía transmite «a la sensibilidad la representación de las cosas nombradas». No hay rodeo para la pintura, sí para la poesía, que finalmente también ha de atenerse al dominio de lo sensible: ésta es la causa del rodeo, la inadecuación de palabra y sensibilidad, ésa es también la causa de la inmediatez pictórica, la adecuación entre imagen y sensibilidad. En cualquier caso, cualesquiera que sean las objeciones que al razonamiento de Leonardo puedan hacerse, y son ciertamente muchas, un rasgo es decisivo: la importancia que se le concede a la sensibilidad, la preocupación por analizar la obra de arte, poética, pictórica, escultórica, musical o literaria, sin salir del ámbito de lo sensible, destacando como rasgo de la obra aquello que sólo en ese dominio puede producirse. La inversión del *ut pictura poesis* que a Leonardo se atribuye no tiene, entonces, sólo un carácter irónico, aunque pueda estar polémicamente motivada.

De esta manera cobra todo su sentido la vieja clasificación,



11. Leonardo da Vinci, *Códice Hammer*, f. 2 recto.

sobre la que Leonardo vuelve, Urb. 10 v, 11 r, de las artes del espacio y del tiempo, pero no ya como un estricto problema lingüístico, como una cuestión que afecta al instrumento de transmisión, sino como un asunto que está en el centro mismo

de la problemática del conocimiento estético como conocimiento en el marco de la sensibilidad.

La cuestión no ofrecería mayor dificultad si en ese marco se alcanzase sólo el conocimiento de los singulares, si el doble lo fuera estrictamente de un singular, pero Leonardo no piensa así. En el fragmento anteriormente citado no hablaba del objeto, sino de la esencia del objeto: «la pintura te presenta en un instante la esencia de su objeto en la facultad visual (medio por el que también la sensibilidad recibe los objetos naturales) y, al mismo tiempo, se constituye esa armónica proporción de las partes que componen el todo para contento del ojo, que, verdadero mediador entre el objeto y la sensibilidad, comunica con premura y verdad máximas las cabales superficies y figuras de lo que delante se le aparece. De tales figuras nace esa proporción que decimos armonía, la cual contenta al sentido con dulce acuerdo...».

Tres son, pues, los temas que aquí Leonardo reúne. El primero ya ha sido comentado, la inmediatez de la visualidad, la mediatez de la palabra poética. La dificultad se presenta cuando contemplamos éste a la luz del segundo: aquello que la vista presenta es la esencia del objeto, no su singularidad. La tentación parece clara en el tercero: aceptar la armonía como la generalidad esencial y así poder convertir el problema de la esencia en una cuestión estrictamente formal. Pero esa tentación está fuera de lugar por el «al mismo tiempo» leonardesco, que indica bien a las claras que se trata de dos cosas distintas, aunque relacionadas, en la que si la primera mira al conocimiento (y sólo en la perspectiva del conocimiento puede hablarse con propiedad de *ciencia* pictórica), la segunda lo hace al agrado o placer, al contento del ojo. Actitud que, además, se ve corroborada, como no puede por menos de suceder, por el análisis de la perspectiva a que luego he de referirme.

Para entender de qué esencia se trata aquí (y recordaré que los griegos planteaban la cuestión de la *mimesis* en términos de ser y esencia, no de parecido o copia) suele recurrirse a la concepción vinciana del mundo, a la diferencia entre estructura profunda y estructura superficial que fue comentada: si la visualidad presenta la esencia es porque la estructura superficial

refleja la profunda, que a través de ella se percibe, pues, como dice Garin, si la ciencia universal de la pintura es universal, ello no se debe a que «sepa un poco de todo, ni porque abarque todas las ciencias, sino porque para expresar las formas de lo real de manera que éstas sean, no la superficie que oculta, sino la manifestación suprema que revela, debe penetrar en el ser a través de todas sus estructuras y todos sus niveles, hasta la raíz más profunda»¹³. Tal como sucede con el dibujo, en el que se plasma la anatomía del cuerpo, que permitirá pintar adecuadamente los movimientos y los gestos, la variación, el dilatarse y el encogerse, a la vez que pondrá en evidencia el orden de las proporciones. Estructura profunda ésta del cuerpo humano que nada tiene de ideal, que se concreta en nervios, músculos y tendones, en anatomía, estructura material y sensible que puede dibujarse en imágenes y se percibe en los rostros y cuerpos de los singulares pintados.

Mas no se entienda aquí, ello iría en contra de uno de los criterios teóricos y prácticos básicos del artista, que se pretende la creación de tipos ideales y abstractos, alejados de la singularidad, «tipos mentales», si puede hablarse así. En sus consejos al pintor joven, Leonardo insiste múltiples veces en la necesidad de atenerse a la singularidad, de evitar la homogeneidad, y lo hace con ejemplos bien sencillos: hombres jóvenes y delgados, altos y bajos, niños, jóvenes, ancianos, moviéndose y quietos..., pues, como indica en G 5 v, «un hombre puede estar proporcionado, tanto si es grueso y corto como si es alto y magro o es un término medio; y quien esta diversidad no tiene en cuenta hace siempre sus figuras como en un molde, que todas parecen hermanas»; otro tanto indica en Urb. 59 r al hablar de la variedad de los personajes en las historias: peca gravemente el pintor que hace rostros semejantes, y aún es gran defecto reiterar los gestos». El mismo Leonardo dio prueba de esa diversidad extremándola en sus cabezas grotescas o caricaturescas, presencias fuertemente individuales pero no por ello menos universales. En la misma dirección, se preocupa de aconsejar siempre la observación de la naturaleza, no dejarse llevar

¹³ Ibid., 110.

por la copia de los clásicos y, en general, de los maestros anteriores, atender preferentemente a la variedad y riqueza naturales (Atl. 199 v).

En algunos momentos, las palabras de Leonardo acerca del dibujo pueden hacernos pensar en el «diseño» del siglo XVI y el manierismo, «diseño» que es tanto dibujo como expresión de la esencia de la cosa. Pero, como bien indica Chastel, la idea es muy otra: la experiencia «est proprement l'observation assortie d'un constat graphique; pour Léonard, n'observe pas qui ne dessine pas. Le concept est schéma»¹⁴. El esquema de la imagen se fundamenta en el esquema profundo de la realidad empírica, ese gran mecanismo en movimiento al que se mimetiza, que, como éste, puede descomponerse en elementos simples (distintos a los del universo: ahora es, en la imagen, una ficción mimética) y que, también, debe ordenarse adecuadamente. El placer del ojo surge de la armonía de las figuras, que es la armonía del mecanismo en el ámbito de la visualidad. De esta forma se articulan placer y conocimiento y se renueva un tópico tradicional sobre la felicidad de la sabiduría: el contento surge del conocimiento, de la armonía presente gracias a la imagen artística, imagen mimética que, lejos de copiar, pone en primer plano, hace consciente, evidente, la belleza del mundo, su movimiento y configuración. La operación del pintor, sin la cual la pintura no existe —pues no es cosa mental— y carecemos de presencia y evidencia algunas, es la realización de esa *mimesis*. La propuesta vinciana anticipa una voluntad moderna: el artista no copia el mundo, lo crea, presenta aquello que la mirada cotidiana, en exceso apresurada y orientada, no capta aunque esté ahí. El doble que es la pintura o el artefacto, la *Virgen de las rocas*, las cabezas monstruosas, el anciano pintor, pero también la máquina de volar, forma parte del mundo como mundo que es, como signo de ese lenguaje universal que es el del pintor: su sentido es en su estructura material, plástica, visual.

Por eso puede hablar Chastel de una «nueva objetividad»

¹⁴ A. Chastel, *Léonard et la pensée artistique du XX^e siècle*, en *ob. cit.*, 276.

obtenida a partir de la articulación de reflexión y experiencia, la realidad *sub specie visibilitatis* de que habla Bevilacqua. Ambos autores plantean así el asunto central de las propuestas vincianas: la realidad como realidad vista. No hay, podría decirse, objetividad al margen de la visualidad, no hay una realidad objetiva que podríamos alcanzar —y definir así en su objetividad, en términos ciertos, reales—, porque cualquier intento de alcanzarla pasa por la visión. Podemos hablar de una «cosa en sí» anterior a la visión, pero nunca podemos conocerla. Como dice en el fragmento que ha suscitado este ya largo comentario, el ojo es el verdadero mediador entre el objeto y la sensibilidad. El ojo es el fundamento de la nueva objetividad e interviene, como se desprende del análisis de su función, en su configuración.

5

El análisis de la visión que Leonardo lleva a cabo se mueve inicialmente en los términos de la óptica tradicional y a tenor de los problemas planteados en los talleres y por los «teóricos» de la perspectiva. Leonardo considera que se ve «por líneas rectas que componen una pirámide cuya base descansa en el objeto y cuyo vértice apunta al ojo» (Urb. 4 v). Este planteamiento no se diferencia mucho del análisis de la visión que hace Alberti en su tratado *Sobre la pintura*: «Suele decirse que la vista actúa por un triángulo, cuya base es la cantidad vista y cuyos lados son los mismos rayos que se dirigen al ojo desde los puntos de la cantidad» (*Sobre la pintura*, I). También es propia de Alberti la preocupación por la disminución del tamaño en relación a la distancia y la búsqueda de un sistema que permita representar de forma coherente, de acuerdo a su proporción, esas variaciones. Este sistema es la perspectiva, primera parte de la pintura y ciencia que el aprendiz de pintor debe conocer profundamente.

Las partes fundamentales que Leonardo distingue en la pin-

tura son dos, la primera es la perspectiva, la segunda el decoro o conveniencia (que nos remite al estudio de las proporciones y no solamente a problemas iconográficos). A su vez, la perspectiva consta de tres partes: «mengua de los contornos de los cuerpos», «mengua de sus magnitudes» y «mengua de sus colores». «De estas tres perspectivas, la primera resulta [de la estructura] del ojo, en tanto que las dos restantes son causadas por el aire que se interpone entre el ojo y los cuerpos vistos por él» (E 79 v). También Alberti había hablado del intervalo entre el ojo y el objeto y señalado la disminución de la nitidez visual, que atribuye al aire que interfiere los rayos visuales.

Leonardo plantea la perspectiva en términos radicales: las tres perspectivas están en relación al ojo, no son independientes de él, se basan en él. El primer tipo de perspectiva, aquella que determina la mengua (pérdida de nitidez) de los contornos, se debe a la estructura del ojo; las dos restantes, a la combinación de la densidad aérea y la situación o distancia del sujeto. En los tres casos, puede concluirse, la perspectiva sólo es comprensible en el marco de la mirada de un sujeto.

La tesis de Leonardo pone en primer término el que Klein ha denominado «eterno dilema de toda representación ilusionista y científica del espacio», del que es consciente el Renacimiento por primera vez, que formula en los términos siguientes: «si la apariencia visible supone la transformación subjetiva de las impresiones, ¿se deben plasmar fielmente en arte los resultados de este proceso —las ilusiones ópticas, por ejemplo— o se deben pintar las “causas” reconstruidas por el razonamiento, dejando al ojo el cuidado de operar sobre los elementos así obtenidos las mismas transformaciones que sobre los datos sensoriales procedentes del modelo?»¹⁵. La primera solución, continúa Klein, es más positiva, en cuanto que ofrece la apariencia de las cosas, el fenómeno tal como al ojo se presenta y con las variantes que el ojo, la mirada, puede introducir; la segunda es, en su opinión, más realista, puesto que busca las causas reconstruidas por el razonamiento, dejando que el ojo ac-

¹⁵ R. Klein, *Pomponio Gaurico y su capítulo «De la perspectiva»*, en *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1980, 249.

túe sobre la imagen mimética de la misma manera que lo hace sobre la realidad. Esta segunda opción implica, por consiguiente, que la imagen mimética, la pintura, posee la misma configuración que el objeto real representado —puesto que el ojo se comportará con ella de la misma manera, introducirá las mismas transformaciones y obtendrá, finalmente, los mismos resultados—, y supone, por tanto, que el razonamiento es capaz de encontrar esa verdadera realidad de las cosas que está más allá de las apariencias. La perspectiva sería, para la imagen pictórica, lo mismo que el razonamiento para la imagen perceptiva en general: limpia la percepción de los accidentes, corrige las desviaciones y permite el conocimiento de lo real, que nos ofrece para que el ojo se encargue de introducir sus consabidas e inevitables transformaciones...

El dilema se plantea en toda su dimensión y resulta hasta cierto punto irresoluble. Si atendemos al fenómeno percibido, incluimos todas las transformaciones que la percepción puede eventualmente introducir, alejándonos de la verdad de las cosas, de su realidad. Si prescindimos de esas transformaciones y elaboramos un medio de representación gráfica que introduzca las correcciones pertinentes, convertimos a un medio de representación en instrumento para buscar racionalmente la verdad de las cosas, tratando a los datos concretos de la visualidad como meros accidentes e interferencias. Ahora bien, en esta última opción carecemos de criterio visual alguno para verificar lo acertado o desacertado del medio elegido, de su funcionamiento y resultados obtenidos, pues, por principio, hemos considerado que lo visual es accidental.

Ambos términos del dilema se apoyan, a su vez, en un supuesto fundamental, sin el cual el dilema desaparece: existe una verdad o realidad de las cosas por «detrás» o por «debajo» de su apariencia visual. Esa verdad o realidad de las cosas es la que se disimula con las transformaciones del accidente sensible, la visualidad, o la que recuperamos con la investigación racional. Pero también cabe pensar de distinta manera: semejante verdad o realidad de las cosas se percibe en el ámbito de la visualidad porque en ella se manifiesta todo lo que de aquélla puede manifestarse —creo que ésta es la posición de Leonardo—, o

carece de sentido hablar de verdad, realidad o esencia de las cosas debajo o detrás de lo sensible. En uno u otro caso, cualquiera sea la opción que defendamos, la sensibilidad, y en concreto la visualidad, recupera todas sus posibilidades cognoscitivas, su rango en el proceso del conocer: ella, con su experiencia perceptiva, es el medio para alcanzar la verdad, que es, precisamente, algo específico del mundo sensible o, como decía Leonardo, sensiblemente aprehensible.

Las tesis de Leonardo se apoyan sobre y son la explicación de la «nueva objetividad» de carácter visual de que hablaba Chastel, de la que no hay posibilidad alguna de salir. La perspectiva es la asunción de ese hecho y su sistematización. Concebida como un recurso representativo, va más allá de su condición instrumental y supone siempre la intervención de un ojo, creando así un sujeto virtual. La *mimesis* no se limita sólo a los objetos representados, también se mimetiza al sujeto que los mira y desde cuyo punto de vista son (visuales). El punto de vista de este sujeto, la distancia supuesta, el ángulo, afectan directamente a la estructura de la imagen. A la vez, puesto que se trata de un sujeto virtual, sólo disponemos de la imagen para precisar dónde se encuentra y desde dónde mira. La perspectiva se configura, ya en la teoría y la práctica de los talleres, como un modelo visual, una simulación de la visión.

Enfocada la cuestión en estos términos, el sujeto virtual de que habla la perspectiva posee una naturaleza estrictamente óptica. La pregunta que podemos hacernos es si se trata de un sujeto óptico o si, por el contrario, su carácter va más allá (sin por ello abandonar su condición óptica). Me parece claro que para los teóricos anteriores a Leonardo, incluido Alberti, es un sujeto estrictamente óptico, que se comprende y explica en el campo de la representación. Pero creo que no sucede lo mismo con las propuestas vincianas.

El aspecto óptico es fundamental, la base de cualesquiera otra proyección y entendimiento. Si la pintura es un lenguaje construido a partir de unidades elementales asignificativas —«punto, linia, angolo, superfizie e corpo» (Atl. 132 r b)— que pueden producir imágenes significativas, los procedimientos o formas de combinar esos elementos dependen de la po-

sición, distancia, etc., del sujeto, que determina el grado de coherencia y adecuación de todos y cada uno de los elementos y de su estructura compleja. En ese extremo, el planteamiento albertiano del un por él llamado «rayo céntrico» (*Sobre la pintura*, I), del que dependen todos los demás en la composición, cuya variación introduce alteraciones en la condición de la imagen, puede parecer un antecedente de Leonardo, pues ese «rayo céntrico» es eje y expresión del punto de vista. Pero lo que en Alberti se considera como elemento de la construcción piramidal de la perspectiva en su condición estrictamente óptica, posee en Leonardo un alcance mucho mayor. Me atreveré a decir, incluso, que el recurso albertiano a la geometría, que en su tratado es elementalmente explicada antes de abordar la pintura, marca un punto de diferencia respecto de Leonardo, que incluye aquellos elementos (geométricos) como parte misma de la pintura: para Alberti, la geometría es ciencia anterior a la pintura, a la que la pintura recurre, para Leonardo, geometría y pintura son consecuencia de la naturaleza de la visión, razón por la cual una y otra utilizan, al menos hasta cierto punto de su desarrollo, los mismos elementos simples.

La posición de Leonardo va más allá de lo estrictamente óptico aunque se afirme sólo como óptico y, a renglón seguido, considere que sólo lo óptico es comprensible. Los estudios posteriores sobre la perspectiva, especialmente a partir del muy conocido de Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, han puesto de relieve que las formas de la perspectiva son formas históricas de conocimiento. La importancia y variedad de tales formas históricas ha sido señalada por P. Francastel en sus análisis de la aprehensión y concepción del espacio en la pintura italiana del Renacimiento. En este marco, la perspectiva vinciana es una forma histórica más, que él legitima como forma natural, óptica, pero a la que da un alcance muy superior al meramente óptico. Recordemos que «la pintura te presenta en un instante la esencia de su objeto», no la apariencia visual; recordemos también la relación estructura profunda/superficie, los límites de la ciencia, lo sensible aprehensible, etc., entonces la figura en que esa perspectiva y ese sujeto virtual encajan se hace completa.

Como tantos otros teóricos y pintores, Leonardo necesita legitimar en la naturaleza la que es una forma histórica, concretamente histórica, y particular del conocimiento, fundamentada en la relación del sujeto al mundo que percibe. Se cierra, entonces, el debate de Leonardo con los teóricos y artistas de su tiempo: como ellos, acepta la racionalidad de la naturaleza, pero, a diferencia de ellos, sólo puede entenderla como racionalidad dada a un sujeto, como verdad para un sujeto y en el proceso de percepción característico de ese sujeto. De esta manera, las leyes racionales, matemáticas, el orden y el movimiento se manifiestan al sujeto sin que tenga sentido alguno la pregunta por su validez, verdad, fuera del ámbito de la relación.

En contrapartida, al poner en práctica la *mimesis* pictórica, el artista no puede limitarse a plasmar lo dado, también ha de presentar al sujeto para el que lo dado es tal y la relación en la que lo dado, valga la redundancia, se da. Ahí interviene la explicación de la perspectiva tal como Leonardo la lleva a cabo. Mas, simultáneamente, puesto que esa verdad se ofrece como absoluta, irrelativa (es la verdad), como esa racionalidad, número y medida, es la del universo y no puede ofrecerse, ello iría contra esa convicción fundamental, como relativa, mucho menos como proyecto o creación de un sujeto (cosa que rechazaría Alberti, pero que también rechaza Leonardo), como invento o fantasía —aunque en su seno quepa, perfectamente ordenada, la invención o la fantasía—, entonces, ese sujeto debe negarse, presentarse como no siendo, afirmarse como propuesta científica de la visión y de la pintura.

Al afirmar el carácter científico de la pintura, Leonardo ha roto con la limitada concepción de la imagen pictórica en cuanto representación o vehículo, la ha dotado de un carácter creador e investigador, capaz de presentarnos la verdad de las cosas, su esencia, en un «simulacro» de la visión normal que permite la aparición de las leyes, el número y la medida reales (para la visión). Leonardo abre un terreno que la teoría estética no había hasta ahora analizado: la mirada, la visualidad específicamente creadora.

«Disegno» e idea

1

Dos poemas de Miguel Angel, citados en numerosas ocasiones, invierten la perspectiva vinciana:

«Mentre ce'alla beltà ch'i vidi in prima
Appresso l'alma, che per gli occhi vede,
L'immagin dentro cresce, e quelle cede
Quassi vilmente e senza alcuna stima»

(«Aunque mi alma por medio de los ojos se acerca a la belleza tal como primero la vi, la imagen interior y espiritual de esta belleza crece, y la otra, la imagen física, desaparece gradualmente, como algo vil e indigno de estima».)

«Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
C'un marmo solo in sè non circonscriva
Col suo superchio, e solo a quello arriba
La man che obbidisce all'intelletto»

(«El artista mejor no tiene idea alguna que un bloque de mármol no contenga potencialmente en su masa, y sólo la mano, obedeciendo al intelecto, puede llegar a ella»¹.)

¹ Los versos de Miguel Angel han sido citados en numerosas ocasiones. La referencia castellana corresponde a la traducción del libro de A. Blunt, *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*, Madrid, Cátedra, 1979, 80 y 88, respectivamente.

Dos ideas fundamentales en los versos de Miguel Angel. En el primero, la exaltación de la imagen mental, la idea, que se ha originado en la observación de la naturaleza, a partir de la imagen que esa contemplación produce, pero que desaparece gradualmente como algo vil e indigno de estima. En uno y otro caso, el ámbito en que la belleza y el conocimiento estético son posibles, no es ya, como sucedía en Leonardo, el ámbito de la sensibilidad, sino el ámbito de la idea, el de lo intelectual o mental. Bien es verdad que en el segundo poema, como si quisiera respetar la importancia del oficio, la actividad manual propia de todo escultor, y más del propio Miguel Angel, famoso en este punto, indica que sólo la mano puede llegar a formular la idea en el bloque de mármol, pero será siempre una mano obediente al intelecto, servidora suya. De tal modo que la obra, esa idea concretada en un material determinado, no parece sino una traducción o ilustración en volúmenes de aquello que en el alma se encuentra. A partir de ahora, la *mimesis* no pasa por la representación de la realidad empírica, es la representación de la idea, trasunto, así, de aquella que está en el origen de la belleza que en el alma crece.

El segundo de los poemas citados introduce, sin embargo, un elemento que produce cierta inquietud. En él no se afirma sólo el carácter servil de la mano, también, y en no menor medida, se afirma la potencialidad del bloque de mármol, que puede circunscribir, contener, cualquier idea que el mejor artista posee. Y a ella, a ese concepto contenido en el mármol, sólo la mano puede llegar, sólo la mano puede sacarlo, alumbrarlo. Es una mano que obedece al intelecto, intermediaria entre éste y la idea que en el mármol late esperando su alumbramiento.

Varias con las cuestiones que rondan los poemas del escultor. En primer término, la pregunta por el origen de la idea que el artista posee, pues aunque el poema inicial nos dice que el alma se acerca a la belleza por medio de los ojos, y con ello parece sugerir que aquélla se origina en la naturaleza, el desprecio de que a continuación hace gala induce a la duda. Después, en conexión con este punto, la naturaleza y sentido de la idea, su condición concreta. Por último, tercero, la plasma-

ción o presentación de la idea en imágenes artísticas, pictóricas o escultóricas, asunto que suele abordarse —Vasari, Zuccaro, Lomazzo...— a partir de los elementos técnico-formales de ambas artes, en la línea de los cánones y recomendaciones que la tradición de los talleres ha ido desarrollando, sistematizados y renovados muchos de sus criterios gracias a los tratadistas de los siglos XV y XVI. En cualquier caso, ninguna de estas tres preguntas es independiente de las otras dos, las tres se complementan y determinan. Ninguna de las tres, tampoco, puede contestarse en términos exclusivamente técnico-formales, siquiera estilísticos, pues se trata de preguntas que afectan a la condición misma de lo estético.

2

En el conocido análisis de las tres partes que Vasari antepone a sus *Vite*, cuando hace el de la pintura, contesta a la primera de las cuestiones anteriores, la que se pregunta por el origen de la idea. En la *introducción general* ha señalado que pintura y escultura son hijas de un mismo padre, el *disegno* *. Al comenzar el estudio de la pintura explica que entiende por tal: «Perchè il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singularissima nelle sue misure; di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perchè da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella

* El término *disegno* suele traducirse por dibujo. Pero dibujo no comprende la riqueza significativa de la palabra italiana en los textos de la época. Por eso he preferido mantenerla hablando sólo de dibujo cuando al dibujo —en el sentido actual— se refiera expresamente.

mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno; si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha neel'animo, e di quello che altri si è nelle mente immaginato e fabbricato nell'idea».

La comprensión no será completa si no tenemos en cuenta lo que a continuación explica a propósito de la mano, de la operación, tal como hubiera dicho Leonardo. «Ma sia come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia, mediante lo studio ed esercizio di molti anni, spedita ed atta a disegnare ed esprimere bene qualunque cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa: perchè, quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani che hanno molti anni esercitato il disegno, conoscere la perfezione ed eccellenza dell'arti, ed il sapere dell'artefice insieme»².

Este planteamiento vasariano, sobre el que me extenderé en seguida, puede ilustrarse con un cuadro del propio Vasari, *Autorretrato como San Lucas pintando a la Virgen* (h. 1560, Florencia, Iglesia de la Annunziata). En un interior palaciego, el artista, como San Lucas, pinta en un cuadro la imagen de la Virgen con el Niño, representación de la imagen que se le aparece y, por tanto, que ve, aunque sea esta una visión mental, que, sin embargo, se presenta en la imagen, como no podía menos de suceder —pues el dominio de toda imagen es el de la sensibilidad—, con un carácter sensible; al fondo, una puerta abierta deja ver el taller donde se preparan colores y pinturas, y otra puerta comunica con espacios de difícil determinación. No me interesa ahora hacer un análisis iconográfico de la pintura, sólo señalar que la concepción vasariana, con todos sus problemas e interrogantes, está íntegra en el cuadro, pero con un asunto que introduce, además, nuevos problemas: la imagen de la Virgen que sirve al pintor de modelo no se encuentra en la realidad sensible, es una aparición, una presencia de lo no

² *Le Opere di Giorgio Vasari*, a cura di Gaetano Milanesi, Florencia, Sansoni, 1981, 168, 169.



12. G. Vasari, *Autorretrato como San Lucas pintando a la Virgen*, h. 1560.

sensible en lo sensible. Vasari metaforizaba así, y ennoblecía, un asunto que difícilmente se ajusta a aquella concepción del *disegno* según la cual se configura el objeto en la relación de las diversas apprehensiones.

Volvamos al texto inicial de Vasari. El *disegno* presenta un doble sentido, una doble faz. Por una parte, el *disegno* elabora a partir de elementos múltiples un concepto global, la forma o idea de los objetos naturales, singulares. Por otra, es la expresión sensible de una idea o concepto, de esa idea o concepto,

según la secuencia convencionalmente naturalista observación-idea-*disegno*. El *disegno* traslada al cuadro la idea que ha surgido a partir de la observación natural, observación de lo múltiple, y al hacerlo pone sobre la superficie la idea o forma del objeto representado. De ahí la importancia, siempre subsidiaria, de la mano, del aprendizaje y habilidad en la representación (que no lo es de la cosa singular, sino de la idea o forma del objeto empírico), a la vez que la absoluta correspondencia entre el *disegno* creador del concepto global y el *disegno* manifestación plástica de aquél.

La idea se alcanza a partir de la observación de la naturaleza —y en este punto Vasari es terminante—, pero una vez alcanzada es posible «deducir» plásticamente los objetos, ya que éstos son acordes y proporcionados en atención a lo que la idea precisa: un espíritu grande, afirma, puede «restituir» toda la figura a partir de la observación de sólo una de sus partes. La observación de esa parte es la ocasión para que el espíritu grande realice el dibujo completo.

Cual sea la naturaleza de esa idea o concepto es asunto sobre el que Vasari no se extiende, en su texto se limita a indicar que se trata de una noción interior, mental, elaborada a partir de la observación de los singulares, pero nada dice sobre la razón o los factores que han determinado la «elección» de aquellas notas concretas que, en los singulares y a partir de ellos, componen la idea. Vasari se mueve en un horizonte acrítico de conocimiento y abstracción, sobre la base o supuesto de la capacidad intelectual de aprender formas o ideas, y la no menor capacidad de trasladarlas, en su presencia sensible, al cuadro o la escultura. Su interés se centra en otro tipo de cuestiones, aquellas que afectan a los aspectos concretos de la práctica pictórica y escultórica, bocetos, croquis, perspectiva, disposición de los colores, disminución y aumento de masas y volúmenes... El suyo, el de su interés, es el dominio de la sensibilidad, donde la mejor regla que se puede aplicar es, como dice a propósito de la escultura, la del ojo, el «juicio del ojo», pues incluso si una cosa está perfectamente medida deberá ser corregida si «choca» al ojo, correctivo sensible de la razón, del número y

medida, que pone una vez más en tensión la naturaleza de la *mimesis* y la condición de la imagen artística³.

3

La problemática vasariana, su tensión no resuelta, tampoco oculta, está en los tratadistas que la historia adscribe al manierismo. Está en Zuccaro y en Lomazzo, está también en la práctica artística de los manieristas y, así, centra como eje fundamental la misma noción de manierismo. La armonía vinciana entre sensibilidad y razón, fundamento de su ciencia de la pintura y fundamentada, a su vez, en una concepción original de la ciencia y el mundo, aquella «nueva objetividad» de que habló Chastel, ha quedado rota. La armonía sujeto-objeto desaparece en esta tensión manierista, que se inclina decididamente por uno de los dos términos de la relación, el sujeto, fundamento último de la universalidad. Pero esta inclinación no se da sin dificultades, sobresaltos, sin el constante anhelo de su negación, de restablecer la relación rota. Pues el arte sigue siendo una de las formas de la *mimesis*, la principal, y la seguridad de la *mimesis* sólo se encuentra, finalmente, en la naturaleza empírica observada. Observación que, sin embargo, no puede proporcionar seguridad alguna, sólo el baluceo, a veces radicalizado y herméticamente considerado, otras, para mí las más interesantes, plasmado en su condición propia en el lienzo.

Podemos dudar de la empiricidad, singularidad y verosimi-

³ «Ma non si debbe usare altra miglior misura che il giudizio dell'occhio; ol quale, sebbene una cosa sarà benissimo misurata ed egli ne rimanga offeso, non resterà per questo di biasimarla. Però diciamo, che sebbene la misura è una retta moderazione da ringrandire le figure talmente, che le altezze e le larghezze, servato l'ordine, facciano l'opera proporzionata e graziosa, l'occhio nondi meno ha poi con el giudizio a levare e ad aggiugnere secondo che vedrà la disgrazia dell'opera, talmente, ch'e'le dia giustamente proporzione, grazie, disegno e perfezione, acciocchè ella sia in sè tutta lodata da ogni ottimo giudizio», *Ibid.*, 151.



13. Pontormo, *Historia de José*, 1516-18.

litud de la *Historia de José*, pintada por Pontormo para la *camera nuziale* de Pier Francesco Borgherini (1516-18), en especial, por ejemplo, el conocido *José en Egipto* (1517-18, Londres, National Gallery), podemos dudar de su *Visitación* (h. 1528-29, Carmignano, Pieve de S. Michele), y muy justamente del espacio y los gestos, de la escena toda de su *Deposición* (h. 1526-28, Florencia, S. Felicita), pues la verosimilitud parece sacrificada en todos los casos a una necesidad que el *disegno* expresa bien. Todas y cada una de las figuras, todos y cada uno de los gestos, miembros, actitudes, espacios, motivos paisajísticos o arquitectónicos han sido alterados de acuerdo a la necesidad que la historia impone, y, así, la verosimilitud no es la de lo empírico y singular, es la de la historia concebida como reino de la universalidad en lo cotidiano, una universalidad que el intelecto establece y que el intelecto, a través de nuestra mirada, descifra (y al descifrarlo repone, restituye).



14. Pontormo, *Historia de José* (detalle).

Como en Pontormo, en Parmigianino, en Bronzino, la necesidad de lo versosímil se afianza a medida que la mirada descubre la inverosimilitud de lo empírico, pues el artista somete a una misma regla a todos los motivos, a una misma naturaleza, que unifica cuerpos humanos y columnas arquitectónicas, miembros y ámbitos espaciales, que organiza, ordena, según un acuerdo que no es el de la mirada cotidiana. Aquella necesidad se inserta en la historia elaborada y proyectada por un

sujeto, la duda surge, y se mantiene, en su presentación, en la que la «manera» parece primar sobre la observación.

La línea de las manos y los brazos de Pontormo, la línea de los dedos, de los rostros, de los miembros de su *Deposición*, es el contorno que fija su naturaleza, la expresa, no la representa. En parte alguna encontraremos ese destacar atormentado que introduce el drama necesario en la imagen pictórica: sin ella, la escena sería bien distinta. Las líneas, los contornos, también los colores, la fría gama de tonalidades, la angosta espacialidad en que todo ha de disponerse, hablan de una presencia que algunos tratadistas de la época gustaron explicar con alusiones divinas.

Es, por lo pronto, la presencia del sujeto. Frente a la matematización o geometrización de la naturaleza, Zuccaro defiende el juicio del ojo, pero ello no hace sino referencia a la práctica de la pintura, que debe ser ordenada y sometida a la teoría, al conocimiento, ordenada y sometida, ante todo, al *disegno*. Entre aquélla y éste hay una correspondencia absoluta, pero la jerarquía prima al *disegno* sobre la práctica. Por tal, por *disegno* entiende Zuccaro *norma, idea, orden, regla, término* u *objeto* del intelecto, en el cual se expresan las cosas en sí mismas, y se encuentra en todas las cosas externas, tanto divinas como humanas⁴. Su comentario —Zuccaro indica que sigue al Filósofo— da un valor considerable a esa idea que es el *disegno*. Por una parte, aparece como la forma o idea del intelecto que está en las cosas externas, por otra, es la idea que me permite percibir los singulares como concreciones de una esencia universal o común, pero también, utilizando una imagen típicamente manierista, el espejo en que las cosas se perciben más nítidamente: «*ciò è immaginarsi che si lo specchio è termine, & oggetto conosciuto, entro al quale conosce l'intelletto le cose in lui rapresentate*»⁵.

⁴ «Dissegno non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna; ma è forza, idea, ordine, regola, termine è oggetto dell'intelletto, in cui sono espresse le cose intese; è questo si trova in tutte le cose esterne tanto divine quanto humane», *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Turin, 1607, I, III, 5.

⁵ *Ibid.*, 6-7.

La práctica del pintor se guía por el *disegno*, no por la observación empírica, y el cuadro se convierte así en un espejo visual, sensible, que refleja la esencia, idea o forma de la cosa, que en el pensamiento está y tiene su mejor «representación». El símil zuccariano del espejo es muy notable: el espejo sólo refleja aquello que a él se presenta, los singulares, pero si el espejo es, como solicita el tratadista, puro, de buen azogue, y limpio, entonces la imagen ofrece una densidad que la realidad no posee. Hay *mimesis* y, a la vez, transformación: el espejo concentra en la visualidad todos los rasgos de la cosa y elimina de la imagen aquellos elementos perceptivos que en la visualidad no tienen cabida y que en la percepción cotidiana acompañan, a veces como ruido, otras proporcionando un «suplemento de entidad», a la cosa. El azogue del espejo intensifica la visualidad de los objetos y fenómenos, que en la singularidad cotidiana no son sólo para vistos. De esta manera, añade también ese «suplemento de entidad» en su densidad, pero como «suplemento de entidad» visual. El símil de Zuccaro se apoya sobre la entidad intelectual que en el espejo del *disegno* adquieren las cosas vistas por el espíritu. Intelelegibilidad y evidencia se aúnan en su metáfora.

El pintor construye los espejos en que las cosas se ven más nítidamente. Si hasta ahora la pintura era una ventana abierta a la naturaleza, ahora es un espejo que la refleja. El cambio en el símil no carece de sentido. La ventana abierta a la naturaleza nos ponía directamente ante ella —la pintura decía presentarla como era en sí misma—, el espejo nos sitúa ante ella a su través, indirectamente, espejo-*disegno* que el sujeto ha construido para esa representación, en el que no ha podido evitar introducir su manera. Ahora bien, de la misma forma que el espejo elimina todos aquellos aspectos que, por no ser visuales, él no puede reflejar, la imagen-*disegno* elimina también todos aquellos rasgos que el *disegno* (mental) no recoge, que excluye. El factor decisivo en la configuración de la imagen es, entonces, el sujeto, no la naturaleza. Si desea verificar su creación, habrá



16. Pontormo, *Deposición* (detalle).

de acudir a la naturaleza, pero siempre mediada por el *disegno*, que le permite verla en cuanto universal: es la universalidad mimetizada lo que el cuadro plasma. Dicho de otra manera: al romper el equilibrio en favor del sujeto, nunca podrá verificarse, toda verificación es sólo la verificación de un proyecto.

El *disegno* puede convertirse, y de hecho se convierte, en una manera. La manera propia del sujeto que, al proyectar la

universalidad sobre las cosas en las imágenes, las unifica. La unidad de la imagen no depende de la adecuación a la cosa representada, depende de la adecuación a la manera. Así, los problemas de la forma se sitúan en primer plano y su discernimiento sustituye a su adecuación. La unidad de la imagen, su coherencia, aquella que Aristóteles ponía en primer término de la creación artística o poética, incluso cuando se representaba lo incoherente, buscará modelos externos, referencias que no pueden ser empíricas..., evidenciará una necesidad interna. Los primeros se han abordado en numerosas ocasiones, pues una de las características del manierismo es la imitación de modelos: imitación de maestros, imitación de maneras, imitación de asuntos... Bien es verdad que, como señala Dubois, se trata de una imitación diferencial, en la que el imitador proyecta su carácter propio⁶, pues no existe pauta alguna que la naturaleza imponga como natural. La legitimación de la forma, la legitimación del punto de vista no se encuentra en el ámbito de lo natural, sino en el modelo visto, interpretado-imitado por el sujeto. Este puede adoptar tantos puntos de vista, tantos enfoques como estime conveniente, sin que ninguno tenga por qué ser privilegiado en atención a factores externos. Al contrario que el autor clásico, el manierista valora la multiplicidad de puntos de vista, unificados ahora de forma coherente por la necesidad interna de la obra que la manera expresa y articula.

4

Siete son los libros en que Gian Paolo Lomazzo divide su *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et Architettura* (1584):

⁶ «La imitación manierista frente al modelo podría resumirse en una fórmula que adopta naturalmente la forma de un complejo verbal en el cual se reúnen dos conceptos contradictorios: la imitación diferencial. Por medio de la imitación el manierista expresa su identidad con el modelo; por medio de la diferencia expresa su alteridad, que es la expresión de su identidad propia», *El manierismo*, Barcelona, Península, 1980, 32.

«De la proporzione naturale et artificiale de le cose», «Del sito, posizione, decoro, moto, furia e grazia delle figure», «Del colore», «Dei lumi», «Della prospettiva», «Della pratica della pittura» y «Dell'istoria di pittura». Ello no quiere decir, sin embargo, que haya desaparecido la noción de *disegno*. Tal como indica R. P. Ciardi en la introducción a los escritos sobre arte de Lomazzo, el *disegno* está ligado a la *proporzione*, pues ésta, además de referirse a las proporciones de los cuerpos, lo hace también a su contorno, al contorno de las figuras representadas, a partir del cual es posible obtener la armonía que el artista persigue. *Proporzione, disegno y armonia* son los tres sentidos que engloba el primero en los escritos de Lomazzo⁷.

No obstante, quizá no sea éste el punto más llamativo ni la originalidad más notable de la teoría lomazziana. El sentido que en sus textos adquiere la perspectiva parece de superior importancia que la *proporzione*. Lomazzo entiende la perspectiva como perspectiva óptica, pero también moral y cultural. La perspectiva permite situar las cosas en su lugar adecuado dentro del plano pictórico, en relación al horizonte y punto de vista elegidos, pero la perspectiva no afecta sólo a la disposición óptico-espacial de las figuras, sino a su adecuación cultural y moral. La perspectiva implica una escala de valores según la cual unas cosas deben situarse así o de otra manera, pintarse de una forma u otra, o no pintarse. Entendida de esta manera, es una manifestación del *decoro* clásico y tiene en Lomazzo un término correspondiente: la *discrezione*, tal como se expone en su *Idea del Tempio della Pittura* (1590). La *discrezione* es la base teórica del pintor y la pintura, sin ella el pintor puede errar, «E quanto più, o meno, di questa si possede, tanto più, o meno, di errore corre nell'opere. Onde si vede manifesto quant'ella sia di necessità, perché è quasi come il fondamento e il fine dell'arte e non ad una o più parti di lei riguarda, ma universalmente a tutta»⁸.

Para entender adecuadamente las ideas de Lomazzo, su al-

⁷ Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, Florencia, Marchi & Bertolli, LXV, 1973 (a cura di Roberto Paolo Ciardi).

⁸ *Ibid.*, I, 254.

cance, quizá debamos retroceder a quien de una forma más profunda analizó el problema del *decorum*, Cicerón. En *El orador* establece la necesidad del decoro o lo apropiado, «pues no toda condición, no toda jerarquía, no toda autoridad, no toda edad, ni tampoco todo lugar o tiempo u oyente deben tratarse con la misma clase de palabras o de pensamientos» (71). Sigue aquí el planteamiento de Aristóteles en la *Retórica* (1408 a 25) y es asunto que también había aparecido en el *Ars poética* horaciana (1, 128, 157, 316, etc.). Pero Cicerón va más allá de una simple interpretación de conveniente o adecuado, en 74 afirma que «lo conveniente declara la perfección del deber que siempre y todos deben cumplir, lo decoroso, por así decir, el ser apropiado y conforme a la circunstancia y a la persona»⁹, con lo que introduce en el *decorum* un matiz relevante: afecta al ser apropiado de la persona o el acontecimiento e implica una naturaleza respecto de la cual se es apropiado.

Efectivamente, en *El orador*, Cicerón desarrolla la teoría de la *mimesis* a partir del ideal que en la mente se encuentra, ideal que no admite superación, dada su perfección, a cuya imitación se dirige el arte y la mano del artista (7 y ss.). Cicerón se apoya explícitamente en Platón, que llamó *ideas* a estas *formas* de las cosas (10). El decoro se plantea, pues, en términos conocidos: adecuación a la forma o idea y, por tanto, al ser de la cosa que se representa, forma e idea que se encuentra en la mente y, así, adecuación a la idea mental, a la que también deben convenir las cosas todas. El decoro se convierte en el eje en torno al cual puede explicarse ya la *mimesis*: representación no tanto de la naturaleza empírica cuanto de esa idea de la naturaleza que en el sujeto habita, más perfecta que la observada, vista con los ojos del intelecto, siempre presente y ahora suscitada, pues la mirada sobre las cosas es *ocasión* para que tal idea surja y exija su determinación mimética.

Quizá no debamos dejar todavía a Cicerón. Cuando en 11 y ss. expone las razones por las que ha introducido el tema de la oratoria con un preámbulo alejado de lo común, tomado del medio de la filosofía y no de las discusiones oratorias, a más

⁹ Cicerón, *El orador*, Barcelona, Alma Mater, 1967, 29-30.

de proclamarse discípulo de Platón, establece una distinción entre retórica y Academia que tiene interés para el presente tema: «como orador, si ciertamente lo soy y de la categoría que sea, he salido no de las fábricas de los retóricos, sino de los paseos de la Academia» (12). Diferencia que parece contraponer, al hilo de la argumentación que desarrolla, los valores de la elocuencia hueca, no sabia, propia de la retórica, a los de una elocuencia sabia, nutrida por la filosofía (13, 14, 15 y ss.). Y aunque la unión perfecta de ambas virtudes, elocuencia y sabiduría, parece difícil, es modelo al cual debe tenderse en la práctica y que, como idea del orador, dirige la exposición ciceroniana. Implícita está en ella la necesidad del conocimiento, la sabiduría, para poder hablar de aquellos temas que el orador debe exponer: la vida, los deberes, la virtud, las costumbres (16). Sabiduría que nos permitirá alcanzar la idea de todos ellos y, así, la posibilidad de manifestarla de forma elocuente. Pero, una vez afirmada esa necesidad, que en *El orador* asoma paulatinamente, Cicerón se centra en el análisis de la naturaleza de la oratoria y las formas de la elocuencia, sentando así las bases de una retórica que se prolonga, en su tratamiento teórico, hasta el siglo XVII.

Los textos de Vasari, Zuccaro y Lomazzo alteran, sin embargo, la relativa independencia de retórica y sabiduría que en Cicerón podía encontrarse y que las posteriores retóricas no hicieron sino acentuar. La equivalencia vasariana entre *disegno* como concepto e idea y *disegno* en cuanto expresión físico-plástica del concepto, la equivalencia entre *disegno* externo e interno de Zuccaro, la inclusión del *decorum* en el ámbito de la perspectiva y la conversión de la *discrezione* en centro y base de la pintura, propias de Lomazzo, convierten la manera plástica, la manera figurativa, en algo más que un sistema de normas o pautas técnico-formales: son expresión *inmediata* de esa idea y, por tanto, de esa subjetividad en que la idea es. La manera es algo más, y diferente, de la adaptación personal, más o menos hábil, de unas reglas artesanales (retóricas), se conforma en atención a esa idea, varía de acuerdo a la idea, de la que es expresión directa, su única realización plástica. El *disegno* ocupa un lugar central en la manifestación de la subjetividad y

la *mimesis* se vuelve sobre sí misma: el *disegno* es en la subjetividad, pero ésta es en el *disegno*, y la manera (personal) desborda siempre el modelo retórico plástico y articula la unidad de todas las cosas representadas según normas que nada deben a la naturaleza, pretexto y ocasión de la representación. Aún más, la naturaleza ha de atenerse a las normas que la manera impone y el sujeto fundamenta. La manera, determinación estilística del *disegno*, afirma una doble diferencia: respecto de los modelos que la canónica exige deben seguirse y respecto de la naturaleza que la sensibilidad pone. Esa diferencia se evidencia como desviación, pues aquello de lo que se diferencia, modelos y naturaleza, está presente, y por ello puede hablarse de imitación, de *mimesis*.

En el prohemio de su *Trattato* indica Lomazzo que la pintura es auxiliar de la memoria¹⁰. De esta forma cierra definitivamente el círculo sobre la subjetividad en cuanto fundamento de la imagen artística, pues si bien es verdad que en la exposición lomazziana se entiende la pintura sólo en cuanto auxiliar, manteniendo uno de los tópicos tradicionales al respecto, no lo es menos que el marco de la perspectiva en que esta propuesta debe insertarse introduce un factor que excede la mera nemotecnia. Con la imagen pictórica no comprendemos mejor la realidad empírica, comprendemos mejor, recordamos aquello que nuestra memoria ha olvidado, que en ella no cabía, y puede así ser suscitado. La referencia de la imagen pictórica lo es a la subjetividad, no al objeto, o, en todo caso, a la objetividad que en el sujeto se encuentra. Y aunque en este punto Lomazzo no alude para nada a la cuestión, parece imposible no asociar su planteamiento con el de la ocasionalidad y reminiscencia platónicas, y a la pintura con aquella «sombra» que suscita la contemplación de las esencias puras, en el intelecto. La pintura, la pintura manierista, remite fuera de ella misma a un mundo aludido y sugerido, recordado, mundo que en la imagen no se encuentra: en ella sólo puede atisbarse.

¹⁰ G. P. Lomazzo, *op. cit.*, II, 12.

La subjetividad no es la última garantía y fundamento de la idea o el *disegno*. Cuando Zuccaro explica la etimología de la palabra *disegno*, finalizando su tratado con un tópico, descubre cuál es el último fundamento: la divinidad. El *disegno* es el signo de Dios en nosotros¹¹. También en Lomazzo «el destello divino se derrama primero sobre los ángeles, en cuyo conocimiento produce la contemplación de las esferas celestes y, al mismo tiempo, las imágenes originales o “Ideas”; después se derrama sobre el alma (humana), donde suscita la razón y el pensamiento, y, finalmente, se derrama en el mundo corpóreo, donde se manifiesta a la realidad sensible en calidad de imagen y figura»¹². De esta manera, el conocimiento mimético alcanza una dignidad a la que nunca hubiera podido llegar por otro camino.

El ojo de Vasari está presente en Bernini. Aceptando la teoría «ortodoxa» de las proporciones¹³, el escultor no duda en reclamar para el ojo un protagonismo que en algunas ocasiones puede parecer extremo: «c'est que, quelquefois, dans un portrait de marbre, il faut, pour bien imiter le naturel, faire ce qui n'est pas dans le naturel. Il semble que ce soit une paradoxe, mais il s'en este expliqué aussi: pour représenter le livide que quelques uns ont autour des yeux, il faut creuser dans le mambre l'endroit où est ce livide, pour représenter l'effet de cette couleur et suppléer par cet art, pour ainsi dire, au défaut de l'art de la sculpture, qui ne peut donner la couleur aux cho-

¹¹ T. Zuccaro, *op. cit.*, II, XVI.

¹² F. Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977, 89.

¹³ *Journal du voyage du cavalier Bernini en France, par E. de Chantelou*, «Gazette des Beaux-Arts», XV, 1877, 191-192.

ses. Cependant le naturel n'est pas, a-t-il dit, de même que l'imitation. Il a, après, ajouté une observation à faire dans la sculpture de laquelle je ne suis pas demeuré si bien convancu que des précédentes: un sculpteur, a-t-il dit, fait une figure avec une main en haut et l'autre posée sur la poitrine. La pratique fait connaître que cette main que est en l'air doit être plus grande et plus pleine que l'autre qui est posée sur l'estomac; et cela à cause que l'air que environne la première altère et en consume quelque chose de la forme ou, pour mieux dire, de la quantité»¹⁴.

Así como la primera observación hace referencia a una insuficiencia o debilidad de la escultura, la segunda introduce de lleno el problema de la observación. La corrección que el escultor debe hacer en el volumen de la mano pone en juego dos factores: el efecto visual y la relación de la estatua con su entorno, que contribuye a producir ese efecto visual determinado. La reflexión de Bernini, que, como se aprecia en la continuación del texto y en todos sus comentarios, ha producido inquietud en M. de Chantelou, recuerda a aquéllas de Leonardo sobre la perspectiva y el papel de la visión. Pero las consecuencias que uno y otro extraen son diferentes; si el pintor afirmaba sobre aquella perspectiva la ciencia de la pintura, Bernini distingue un efecto óptico que debe ser corregido —y Chantelou lo legitima recurriendo al ejemplo de la arquitectura griega—, de acuerdo a una armonía y «buen efecto» en los que el ojo se convierte en juez.

La legitimación académica, la legitimación de M. de Chantelou, no oculta el cambio de perspectiva. Si antes era necesario proclamar la idea, y ello permitía recomponer el conjunto desde un fragmento, ahora se atiende a una finalidad distinta: producir un efecto sensible adecuado, apoyarse en la percepción y tener en cuenta las relaciones de la obra en el espacio exterior, espacio en que se encuentra. Diferenciar, pues, entre la cosa tal como es, y como se ofrece a los ojos, y la cosa re-

¹⁴ *Ibid.*, 196. Una observación próxima a la de Bernini, aunque referida al marco y la colocación del cuadro, se encuentra en la correspondencia de Poussin, en la carta que escribe a Chantelou el 28 de abril de 1639, carta que acompaña al cuadro *La caída del maná* (cfr., más adelante, notas 23, 24 y 25).

presentada. La paradoja surge cuando nos damos cuenta de que la bondad de la proporción no depende de aquello que debe ser su único fundamento, el número y la medida, sino del juicio del ojo y el efecto que sobre él produce: es el ojo, fuente de todos los equívocos y errores, quien da su visto bueno a la razón en cuanto razón, a la armonía en cuanto armonía.

La reflexión de Bernini no es completamente nueva. Platón había hablado del asunto en *El sofista*, al dividir la imitación en dos clases, la realización de copias y simulacros, y puso a la escultura en este segundo rango. Aún más, las palabras del filósofo recuerdan extraordinariamente las del escultor, pues se mueven en el mismo marco: si los escultores o pintores de colosos «reprodujeran las proporciones reales de una figura bien hecha, como tú sabes, las partes superiores parecerán demasiado pequeñas y las inferiores demasiado grandes, puesto que a unas las vemos a distancia y a otras de cerca (...). De tal modo, los artistas, dejando que la verdad se cuide sola, elaboran en realidad sus imágenes no con las verdaderas proporciones, sino con aquellas que las hagan hermosas» (235 e-236 a). Ahora bien, mientras que la imitación platónica sirve para condenar la imitación porque es un simulacro —traiciona, falsea, las proporciones reales de una figura bien hecha—, la reflexión berniniana afirma el simulacro para alcanzar la proporcionalidad... aparente. Entre Platón y Bernini se ha producido una inversión, pero también entre los defensores del *disegno* y Bernini: la armonía se ha trasladado al dominio de lo sensible, quizá el ámbito del que, en el sentir y la práctica de los talleres artísticos, nunca había salido, pero que ahora se afirma como reflexión teórica de validez universal.

Quizá sea en el debate sobre el color y la línea, el dibujo, donde esta inversión se aprecia más claramente. Teyssèdre ha estudiado con detenimiento el debate que tuvo lugar en el seno del arte francés durante el siglo XVII, debate sobre el color y la línea que se apoya en el análisis de cuadros concretos y que comprometió a la Academia y a los académicos¹⁵. La supremacía de la línea, del dibujo, parecía fuera de duda a tenor de

¹⁵ Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, París, La Bibliothèque des Arts, 1957.

la influencia de la pintura italiana y de las convicciones clasicistas dominantes. En su *Idee de la perfection de la peinture* (1662), que se puede considerar como una de las más sintéticas manifestaciones del clasicismo, Roland Fréart, señor de Chambray, hermano de Paul Fréart, señor de Chatelou, acompañante de Bernini y redactor de su diario de viaje, afirma que el dibujo (*dessein*) «est le véritable prince, et le seul Base, non seulement de la Peinture, mais qu'on peut nommer l'Organe et l'Instrument vniuersel de tous les beaux Arts»¹⁶. Texto que a primera vista puede entenderse como una defensa del *disegno* al modo italiano y manierista. Pero la discusión que cinco años después iba a tener lugar revela que en ese contexto *dessein* (*disegno*, dibujo) tiene un sentido diferente.

Cuando el 7 de mayo de 1667, Le Brun inicia una larga serie de conferencias comentando el *San Miguel* de Rafael, obra que era el orgullo del Cabinet Royal, de un pintor a quien Le Brun considera como su maestro (de la misma forma y en la misma línea que el señor de Chambray, que escribe ateniéndose al modelo rafaelesco y rechazando la «extravagancia» de Miguel Angel), el Primer Pintor alaba la disposición, el dibujo, lo adecuado de las expresiones, etc., pero no dice nada, tal como señala Teyssèdre, del color¹⁷. No quiere ello decir que el color pase inadvertido para Le Brun, como antes no había pasado inadvertido para Roland Fréart, pero los valores que al color se le adjudican no son, valga la expresión, coloristas. Fréart había «racionalizado» el color¹⁸. Le Brun tiene en cuenta lo apropiado y decoroso del color, lo ajustado a la naturaleza de la cosa, no a su apariencia. En su conferencia del 3 de septiembre, Nicolas Mignard, comentando también un cuadro de Rafael, *Sagrada Familia*, habla del color en términos similares, subordinándolo al orden, la distancia y el relieve¹⁹, «racionalizándolo», al igual que había hecho el señor de Chambray. Por el contrario, en la conferencia del 4 de junio, Philippe de Cham-

¹⁶ Roland Fréart, sieur de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture*, Mans, Jacques Ysambart, 1662, 3 (ed. facsímil, Genève, Minkoff, 1973).

¹⁷ B. Teyssèdre, *ob. cit.*, 77.

¹⁸ R. Fréart, *ob. cit.*, 12-13.

¹⁹ B. Teyssèdre, *ob. cit.*, 79-81.

paigne, al analizar *El entierro de Cristo*, de Tiziano, introduce un punto de vista diferente: no sólo habla de los colores, sino que los analiza en relación a la luz y a la posición que las figuras tienen, con las sombras que sobre ellas se proyectan y que sobre otras pueden proyectar. Philippe de Champagne introduce una «lógica del ojo», mientras que Le Brun y Mignard se mantienen todavía en la «lógica del decoro», pero un decoro que no es ya, tampoco, el de Lomazzo y, consecuentemente, su *dessein* no es tampoco el *disegno* de los manieristas, sino el dibujo tal como la traducción directa puede entenderlo.

La adecuación del decoro no lo es respecto de la idea de las cosas que el sujeto ha elaborado —o que busca en su memoria con la ocasión suscitada por la observación—, lo es respecto de la armoniosa proporción que el pintor puede percibir en la naturaleza y representar en el cuadro. El debate académico que tiene lugar a partir de 1667 enfrenta a «coloristas», «dibujantes» e incluso «simbolistas», pero los tres bandos, si es que de tres y de bandos puede hablarse, coinciden en este punto: la primacía del dibujo o del color lo es en la perspectiva de la representación de la armonía natural. El subjetivismo manierista ha sido desbordado por aquel ojo que la práctica pictórica nunca había abandonado y que ahora reclama, no sólo los derechos de la necesidad, también los de la verosimilitud, pues no de otra cosa, de verosimilitud, hablaba finalmente Bernini, no de otra cosa hablan los «coloristas» que en la Academia disputan. Una verosimilitud que, sin embargo, nada tiene que ver con la verosimilitud empírica a la que hoy atendemos, verosimilitud ésta del siglo XVII que se funda en la necesidad de la armoniosa proporción, que sólo puede anidar en esa armoniosa proporción, sin la cual la imagen resulta imposible, precisamente inverosímil o sólo servil.

La concepción del *disegno* cambia considerablemente. Todavía Le Blond de la Tour habla del «dessein spirituel», manifestación de la divinidad, pero no acomete una teorización de esta afirmación, por lo que parece la evocación de una idea tradicional y admitida²⁰. Poco a poco, el centro de interés se tras-

²⁰ *Ibid.*, 69.

lada desde el *disegno* al dibujo, a la linealidad rafaelesca y romana en general, que se contraponen a los venecianos y tiene su manifestación más excelsa en la pintura de Poussin. De esta forma, el ámbito de lo sensible ocupa un lugar, un protagonismo que el manierismo había reducido, y se busca el fracturado equilibrio entre el sujeto y el objeto.

7

Aún más, aquél, el sujeto, es concebido racional y psicológicamente, no sólo como una entidad hermética, sino como un mecanismo que el filósofo, el sabio, puede y debe investigar. En 1649, años antes del debate académico, Descartes había publicado un tratado sobre *Les passions de l'âme* que, como ha mostrado Lee, tuvo una considerable influencia en la Academia, hasta el punto de que puede hablarse de un verdadero «tratado de las pasiones» en la conferencia de Le Brun *Sur l'expression générale et particulière* (1698)²¹. La relación que establece Descartes entre el alma y el cuerpo, la incidencia de aquélla sobre éste, su manifestación, la condición de sus movimientos y la expresión física de las pasiones, son la base sobre la cual desarrolla Le Brun sus análisis, en un proceso que conduce a la codificación de la representación de las pasiones, esto es, de los gestos y movimientos de todos y cada uno de los personajes que en la historia intervienen.

La referencia a la subjetividad ha cambiado de signo y la atención se centra en aquellos aspectos del sujeto que pueden observarse en el mundo sensible. Todo lo que en el alma es una pasión, es en el cuerpo una acción o un movimiento, indica Descartes en el artículo dos de su tratado, y si bien hay acciones del alma que no salen de ella, que terminan en ella y no en el cuerpo —el amor a Dios, la atención a los objetos no materia-

²¹ R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, 50 y ss.



17. Poussin, *La adoración del becerro de oro*, h. 1633-36.

les, por ejemplo (artículo 18)—, el pintor se encargará de buscar la posibilidad de su representación, pues también la piedad y la beatitud, el ensimismamiento y la reflexión religiosa o filosófica tienen lugar en el cuadro. Así, éste se convierte en un discurso que nos envía a otro reino, el de las emociones interiores, la personalidad, el estado de ánimo, que tienen una resonancia exterior. Los pintores se apoyan en las tesis cartesianas, pero van más allá, intentando representar esa estatua viva que es el cuerpo humano —*Traité de l'homme* (1664)— el mecanismo al que Dios ha dotado de todas las piezas para que, así, pueda moverse. El artista resuelve aquella que era la mayor dificultad del filósofo, la unión del alma y el cuerpo, haciendo del alma su exterioridad y convirtiendo los gestos, las posiciones, las miradas, en un sistema de signos que nos abren el interior del sujeto.

Cuando en el artículo 112 de su tratado sobre las pasiones del alma el filósofo enumera los signos externos, el movimiento de los ojos y del rostro, cambio de color, temblores, languidez, desmayo, risa, lágrimas, gemidos y suspiros, inicia un

repertorio de recursos retórico-plásticos que el pintor hará suyos y desarrollará aún más, repertorio en el que el pintor, acostumbrado a las exigencias y la práctica de los talleres, se reconoce, verdadero mapa de la emoción y el comportamiento humanos. En ese momento, el hermetismo parece desbordado y quedan puestas las bases de una canónica académica. El debate académico lo sabe bien, ahora es posible presentar la interioridad de forma clara y precisa, ahora el decoro hace referencia no tanto a la naturaleza de la cosa cuanto a la adecuada verosimilitud del gesto en función de la historia narrada, de la acción contada (verosimilitud que se apoya, así, en la necesidad: aquel gesto corresponde a aquella emoción, y ésta es adecuada al asunto...).

Las pasiones son excitadas por los acontecimientos, por la historia que la imagen narra. No sé si M. Praz piensa en el *Traité* cartesiano cuando califica de estatuas súbitamente animadas a las figuras de Poussin²², pero es indudable que ese es el efecto que producen en *La adoración del becerro de oro* (h. 1633-36, Londres, National Gallery) o en *La caída del maná* (1639, París, Louvre), cuadro que analizó Le Brun en una conferencia, sobre el que habló el propio artista en sus cartas y al que se considera como un resumen de sus ideas. Poussin llama la atención de Chantelou sobre el diverso movimiento de las figuras, fácilmente reconocible —o, como dice en otro momento, *legible*²³—, las «qui languissent, qui admire, celles qui ont pitié, qui font action de charité...»²⁴. Todos y cada uno de los personajes parecen estar actuando, con un marcado sentido de la pose y la elocuencia, y esa situación debe ser apropiada a la historia, al asunto tratado al *subiect*, dice Poussin en la misma carta.

La adecuación no lo es ahora ni a la realidad empírica ni a la naturaleza de la cosa, lo es a la historia, porque pintar es antes que ninguna otra cosa narrar historias, la actividad de los hombres, tal como, en reflexión recogida por Bellori, indicaba

²² M. Praz, *Gusto neoclásico*, Barcelona, G. Gili, 1982, 24.

²³ *Fragment a Stella*, núm. 2 de *Correspondance de Nicolas Poussin*, (editada por Ch. Jouanny), París, F. de Nobele, 1968 (reimpr.).

²⁴ *Ibid.*, 21 (carta núm. 11, 28-4-1639).

el artista: «La pittura altro non è che l'imitatione dell'attioni humane, le quali propriamente sonno attioni imitabili»²⁵. Acciones que pueden manifestarse adecuadamente en los gestos y los movimientos, en las miradas y los gestos, que nos envían a una emocionalidad concreta y mostrada, estableciendo una retórica que posee sus propias reglas y sus propias exigencias (eliminar los detalles, postergar el paisaje, atender a la adecuada definición de la figura...). Las formas pictóricas, como las palabras del poeta, tienen un significado adecuado, o inadecuado, al tema imitado, significado «inserto» en su naturaleza física, plástica²⁶. «Il n'y a point de figure qui ne semble parler, ou faire connoitre ce qu'elle pense ou ce qu'elle sent», escribe Felibien²⁷. El sujeto ha dejado de ser ese personaje interiorizado y hermético que sugiere pero no expresa; ahora, por el contrario, destaca por su elocuencia, su exterioridad, y de esta forma deberá ser entendido y valorado plásticamente. Incluso cuando no hay acción, cuando se trata de un retrato o un autorretrato, como el que de Poussin se conserva en el Museo del Louvre (el pintor lo realizó en 1650 para Chantelou), el gesto y la mirada son la revelación del noble interior que el artista ha hecho suyo, porque es la nobleza que el artista debe poseer. El dinamismo de la imagen surge en el movimiento de las pasiones y aparecerá también en el sosiego de esa nobleza, de tal forma que la idea mental que está en la raíz de toda pintura pueda expresarse libre y armoniosamente, concretarse sin trabas en la imagen.

²⁵ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, 460 (edic. facsímil, Bolonia, Arnaldo Torni, 1977). Esta reflexión debe ponerse en relación con aquella otra, también recogida por Bellori, en la que Poussin, al hablar de la *materia*, el *concepto*, la *estructura* y el *estilo*, señala que la materia ha de ser grande (¿universal?), batallas, acciones heroicas y cosas divinas, *ibid.*, 461. No es esta la única ocasión en la que Poussin aborda la naturaleza de la pintura. Entre otras destaca la carta a M. de Chatelou del 1 de marzo de 1665, en *Correspondance* cit., 461 (carta núm. 210).

²⁶ Cfr. la célebre carta a Chantelou sobre los *modos* (24-11-1647), en la que compara al pintor con el poeta y habla de Virgilio. *Correspondance* cit., 370-375 (carta núm. 156).

²⁷ Felibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages les plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes*, Trevoux, 1725, IV, 91.

La naturaleza no puede recibir simplemente a la idea, debe estar preparada y esa es la labor del artista: «L'idea della Bellezza non discende nella materia che non sia preparata il più che sia possibile; questa preparazione consiste in trè cose, nell'ordine, nell' modo, e nella specie o vero forma. L'ordine significa l'interuallo delle parti, il modo hà rispetto alla quantita, la forma consiste nelle linee, e ne'colori. Non basta l'ordine, e l'interuallo delle parti, e che tutti li membri del corpo habbiano il loro sito naturale, se non si aggi unge il modo, che cia a ciascun membro la debita grandezza porportionata al corpo, e se non vi concorre la specie, accioche le linee sieno fatte con gratia, e con soaue concordia di lumi vicino all'ombre. E da tutte queste cosse si vede manifestamente che la bellezza è in tutto lontana della materia del corpo, la quale ad esso mai s'auuicina, se non sarà disposta con queste preparazioni incorporee. Et qui si conclude che la Pittura altro non è che una idea delle cose incorporee, quantunque dimostri il corpi, rappresentando solo l'ordine, e l'modo delle specie delle cose, e la medesima è più intenta all'idea del bello che a tutte l'altre onde alcuni hanno voluto che questa so la fosse il segno, e quasi la meta di tutti i bouni Pittori, e la pittura vagheggiatrice della bellezza e Regina dell'arte»²⁸.

Muchas de las reflexiones de Poussin, y concretamente esta afirmación de la idea, son propias también de G. P. Bellori. Como el pintor, el aficionado y erudito entiende la pintura en cuanto representación de las acciones humanas en las que destacan nobleza y perfección. El artista no debe atender a la naturaleza tal como ésta se ofrece a nuestros ojos, fugaz, temporal e irregular, no debe ser su esclavo, ha de perfeccionarla uniendo lo verosímil con lo necesario. Tal es el sentido de la *mimesis* y no la servil imitación de los que se llaman naturalistas.

Cuando Bellori reprocha a los manieristas haberse dejado

²⁸ Bellori, *ob. cit.*, 461-462.

llevar por la *maniera* fantástica en lugar de centrarse en la *mimesis*, pretende devolver a la contemplación sensible y a la naturaleza el lugar que le corresponde. Cuando rechaza el servilismo de los naturalistas, es a la idea a quien devuelve su posición. Panofsky ha analizado con claridad el problema y ha comentado las consecuencias que de él se derivan, la vuelta a los modelos clásicos: «la teoría del arte del clasicismo tuvo que disputar una lucha en dos frentes, lucha que no sólo la enfrentaba con el arte del pasado, sino en muchos aspectos, también con el arte de su propia época, y que le obligaba a una doble postura defensiva: si se trataba de mostrar que ni los manieristas ni aquellos “que se vanagloriaban del nombre de naturalistas” estaban en lo justo, y que, en cambio, la salvación del arte había que buscarla en un justo medio del que el arte de la Antigüedad aparecía, naturalmente, como exponente infalible en cuanto que no era “naturalista”, pero que, precisamente en virtud de aquellos cánones que le limitaban a una realidad “ennoblecida” y “purificada”, era verdaderamente “natural”»²⁹.

Este equilibrio que el clasicismo belloriano busca se rompe, sin embargo, continuamente en la práctica, es sólo teórico. La distancia entre el pensamiento de Bellori y el arte de su tiempo es mucho más notable que la existente entre Zuccaro y Lomazzo y la pintura manierista. La idea reclama para sí un clasicismo que el barroco no está dispuesto a mantener, aunque sí a utilizar como material para sus imágenes, y cuando Bellori analiza a los pintores de la época se ve obligado a una de estas tres cosas: o a criticarlos por sus excesos naturalistas, como es el caso paradigmático de Caravaggio, o a describirlos sin decir

²⁹ E. Panofsky, *ob. cit.*, 96. En una nota de su texto (nota 261, p. 99) Panofsky señala que la doctrina de la belleza de Poussin es auténticamente neoplatónica, mientras que la de Bellori no, y cita a este respecto el párrafo anterior transcrito. Sin embargo, si bien es cierto que ese párrafo tomado aisladamente pertenece al ámbito del más puro neoplatonismo, leído en el contexto, que hace referencia a la naturaleza de la pintura, a las acciones humanas y a la materia o tema de los cuadros, adquiere un sentido menos preciso y puede hablarse de ambivalencia en el artista francés. Ambivalencia patente también en sus cuadros y en algunas de sus cartas, por ejemplo en la célebre sobre los *modos*, la que acompaña el cuadro sobre *La caída del maná* y la que dirige a Chantelou, para limitarme a las que he citado en este texto.

nada sugerente y penetrante, es el ejemplo de Rubens, o a ensalzarlos sin respetar su estilo, adecuándolos a su pensamiento, tal como sucede con Anibale Carracci. Nada de esto es una casualidad, tampoco habla de un hipotético mal sentido crítico de Bellori. Bellori es un crítico excelente y de muy notable penetración, tal como ponen de relieve las descripciones concretas de cuadros determinados; es también un competente erudito, pero la teoría clasicista resulta insuficiente para dar cuenta de la riqueza del barroco, precisamente porque esa riqueza surge en el intersticio que la teoría deja abierto: en la distancia que la *mimesis* de la naturaleza establece, ahí, surge la riqueza estilística del barroco, el dinamismo y el naturalismo, la visión paródica o respetuosa de la mitología, la religión triunfante y la religión sensible, el retrato cortesano y del monarca frente a los retratos de los serviles, el interior palaciego y el plebeyo, también el burgués, la pompa de un sentimiento grandilocuente y el doloroso silencio de los que son más íntimos, el gesto patético y el hermetismo emocional, la mirada sosegada y noble y la extraviada... La pintura barroca se mueve de lo uno a lo otro, como si la idea, incapaz de fijar uno de los modos de la perfección, incitara a la naturaleza tanto a apartarse de ella cuanto a acercársele. Como dice Bellori críticamente a propósito de Caravaggio —y ese texto es uno de los más significativos, en él podemos leer el *negativo* que es el barroco—, cuando conoció estatuas clásicas señaló y prefirió a los hombres que había en la multitud, cuando pintó a la Magdalena utilizó a una muchacha y, como si quisiera provocar a quienes pedían nobleza, no dudó en llevar a una gitana a su estudio para pintarla echando la buena ventura. El negativo de esas palabras críticas de Bellori son los cuadros del artista: en ellos vemos la nobleza rechazada, las ideas rechazadas, las estatuas rechazadas, en un difícil, expresivo y maravilloso equilibrio, destinado, quizá, a no ser visto en su tiempo, también a ser vulnerado. No existe un límite nítido entre la naturaleza y la idea, porque la idea está en la naturaleza, surge de su contemplación y perfeccionamiento y el pintor barroco oscila de una a otra: en esa oscilación se centra su barroquismo.

El espejo de Narciso

1

¿Qué artefacto mimético es este que cumple su destino cuando interviene sin, al menos en apariencia, aportar nada, que sólo cuando es imperceptible es y es, valga el juego contradictorio, perceptible? Ya los manieristas, Zuccaro, habían hablado del espejo, instrumento que permite recoger y condensar lo visible del mundo empírico. Pero el espejo creado por mano humana es demasiado artificioso, un artificio, e incluye, a pesar de la perfección del azogue, rasgos que denuncian su presencia: supuesta su limpieza, el tamaño es nota que configura la imagen, también la naturaleza del azogue, su densidad, la perfección de su superficie..., son todos rasgos que permiten introducir variaciones, distorsiones, en lo reflejado.

Praz cita, a propósito de Winckelmann, un espejo natural, el de Narciso, el agua en que Narciso se vio reflejado¹, un agua bien distinta a aquella que Caravaggio puso en su cuadro, que reflejaba unas partes, pero eliminaba o transformaba otras, capaz de construir una imagen distinta del muchacho que es Narciso, agua que multiplicaba el efecto de luz y sombra y su carácter constructivo.

El agua a la que alude Praz, aunque lo hace en sentido diferente al que aquí expongo, es bien distinta de la que Caravaggio pinta. Su limpidez es la de una transparencia y quietud absolutas, agua que nada es, que no interviene más que con esa

¹ M. Praz, *Winckelmann*, en *Gusto neoclásico*, Barcelona, G. Gili, 1982, 73.

transparencia y sosiego, cualidades que transmite a la imagen y convierte en naturaleza de lo reflejado, como si el espejo de Narciso se limitara a *dejar ser* aquello que la cosa es, aquello que la figura esconde, lo que el viento, el sol, el tiempo, el movimiento, no dejan expresar, alumbrar. El agua no interviene en el objeto reflejado, sólo lo refleja. No es forma que lo distorsione o cambie, no es un elemento de intervención en la línea, el perfil o el plano, el agua se limita a reflejar. En ese reflejo especular se comporta como materia en la que queda impresa la cosa, su imagen, y es la acción de la materia, su estar puro, lo que, a pesar de todo, introduce cambios. Cuanto menos evidente y notable es, cuanto más limpia y sosegada, más profundos son los cambios y, a la vez, el retirarse de su presencia: como si no estuviera. El agua sucia y en movimiento es bien visible, bien visibles serán también sus deformaciones, la dificultad que en la percepción de la cosa introduce. Pero si, por el contrario, está quieta y limpia ofrecerá la imagen nítida, como si no estuviera.

Quietud y limpieza impregnan la imagen de Narciso reflejado. Esas dos notas son las que aporta a la cosa este peculiar espejo que es el agua, metáfora de la obra neoclásica: aparecen en su imagen reflejada como propiedades de su naturaleza real, pues nadie ha intervenido para «ponerlas». Quietud y limpieza convertidas en valores absolutos, expulsión de la temporalidad que cualquier movimiento implica, de lo irregular y accidental, eliminación también de la disparidad, que puede conducir a la perturbación de la calma. «De la belleza, como del agua cogida en una fuente, puede decirse que cuanto menos sabrosa es, es decir, desprovista de toda partícula extraña, más salubre y considerada», afirma Winckelmann, que se refiere también al espejo de Narciso: «La parte de belleza que se manifiesta tanto en la expresión como en la acción, o sea, la belleza de estos dos accidentes, añadida a la figura de una u otra persona, es como la imagen de quien refleja en una fuente, que sólo aparece, al menos bien dibujada, cuando la superficie del agua se halla inmóvil, límpida y tranquila: el sosiego y la calma, igual que al mar, convienen a la belleza. La expresión y la acción tanto en el dibujo como en la naturaleza, son el indicio del estado



18. Caravaggio, *Narciso*, 1594-96.

activo y pasivo del alma; la belleza, por tanto, sólo podrá reconocerse cabalmente en el rostro de quien mantenga su mente serena o exenta de toda agitación, o al menos de aquella que suele alterar y entorpecer los rasgos de los que se componen las bellas formas.»²

² Winckelmann, *Opere*, Prato, Giachetti, 1930, IV, 126 y 145, respectivamente.

Pero también la metáfora sugiere otras dificultades: pocas veces pudo ver Winckelmann ese agua sosegada, inmóvil y quieta, no sólo porque es difícil que tal cosa suceda, incluso en los más perfectos estanques —el movimiento del aire, los efectos de la luz—, sino porque semejante agua estancada se convierte pronto en sucia y opaca, quizá por querer llevar la contraria al movimiento, que es regla de naturaleza. Así, el agua cristalina sólo en el fluir del río, en la torrencera incluso, puede encontrarse, y nada conviene la quietud, sí la belleza, al mar. Winckelmann, al elegir esta metáfora, señalaba una de las características, una de las perversiones, de ese arte que admiraba y programaba: tan extrema quietud es la detención de un momento de vida y, entonces, la muerte. El artista que en ella se inspirase no debía captar sino la inmovilidad absoluta que sólo en la muerte se acoge, enfrentarse a la naturaleza, aprehender lo imposible. De esta manera, el sosiego que proclama se apoya en una tensión irreductible: llevar la vida a la muerte, el calor al frío, la vitalidad y el dinamismo a lo estático. Frialdad y sosiego que no impliquen, sin embargo, acabamiento, decadencia, pues el artista y el poeta buscan consagrar y mantener la juventud eterna, y están dispuestos a un pacto —romántico ya, no neoclásico— con quien pueda proporcionársela.

Cualquier alteración, de pensamiento o pasión, nos introducirá en el fluir de la temporalidad y debe ser, por tanto, anulada. Praz ha señalado cómo esta pretensión puede conducir a un modelo tan difícil que sólo se plasme en una aspiración frustrada: el andrógino. La eliminación del sexo y la diferencia, la búsqueda de la eterna juventud que el sexo, baremo inmisericorde del paso del tiempo, hace inaccesible, conduce a la exaltación de aquellas figuras que sobre él no se pronuncian: pero esas son figuras de otro mundo, que ni siquiera los escultores griegos se atrevieron a poner en pie.

La metáfora de Winckelmann encierra, pues, todo un programa y, como veremos más adelante, puede situarse en el centro de un intenso debate teórico. Otros autores se inclinaron también por la inmovilidad y la pureza, pero nunca con la energía con que lo hace Winckelmann. Milizia, por ejemplo, escribe que «perfecto es lo que no tiene falta ni sobra», pero añade

«de lo que creemos debe tener con relación a su esencia y destino»³. Relaciona, así, esta pureza con una adecuación, un *decoro* que pertenece a una tradición teórica diferente. Bien es verdad que ello no empece para que sus análisis de las obras concretas se aparten de esa tradición y sigan el camino que Winckelmann ha iluminado: puede decir a propósito de la *Venus* del Campidoglio que «hasta en los pies brilla la belleza, pues no tienen señal de haber sentido peso ni fatiga alguna, o puede rechazar, en crítica violenta, el estilo de Miguel Angel, «duro, áspero, extravagante, mezquino, grosero, caricato, amanerado»⁴, revelando que aquella adecuación conlleva también la selección de naturalezas adecuadas, valga la redundancia, y la expulsión de las que se definirían por esa dureza, aspereza o extravagancia que echa en cara a Miguel Angel.

Esta crítica es uno de los tópicos del academicismo neoclásico, hunde sus raíces en las propuestas más normativas del clasicismo barroco y no fue seguida por los artistas neoclásicos o románticos salvo en contadas ocasiones. Incluso en los dibujos de Canova, una de las más claras antípodas del estilo de Miguel Angel, pueden encontrarse rasgos miguelangelescos⁵. La cuestión de lo miguelangelesco, de lo terrible y extremado, cobra toda su importancia a la luz del concepto de lo sublime, que puede enlazar tanto con la elevada inmensidad del mar calmo, cuanto con la violencia y fragor de la borrasca y el acantilado. Sublime es la belleza serena, patética de las figuras canovianas, pero también lo es la agitación a la que Füssli y Bla-

³ Francisco de Milizia, *Arte de ver en las Bellas Artes del Diseño según los principios de Sulzer y de Mengs*, Madrid, Imprenta Real, 1827, 21. La traducción de esta obra se debe a J. Agustín Ceán Bermúdez, que la tenía ultimada en 1821. La edición incluye una introducción del traductor en la que se indica que la obra fue publicada inicialmente en Venecia en 1781, anónimamente, y en Roma, ya con el nombre del autor, en 1792, y ciento noventa notas sobre lo dicho en el tratado, que algunas veces introducen diferencias interpretativas, muy útiles para conocer el pensamiento estético de Ceán. La obra de Milizia fue traducida al castellano también por Ignacio March y publicada en Barcelona, en la Imprenta de J. Cherta y Compañía, en 1830.

⁴ *Ibid.*, 10 y 9, respectivamente.

⁵ Cfr. algunos de los dibujos contenidos en el *album D 1* del Museo de Bassano, *Disegni di Canova del Museo di Bassano*, Milán, Electa, 1982, núms. 79, 80, 83, 84, 86, 87, 89, etc.

ke, clásicos en su linealidad iconográfica, someten a las cosas. Por ello es habitual señalar la oscilación entre lo rafaelesco y lo miguelangelesco, implícita y explícita en Milizia, pero también en el mismo Mengs, como una oscilación estilística, distancia y determinación de dos poéticas que, me atrevo a decir, hunden sus raíces en la misma convicción estética, aquella que por caminos diversos pone sus anhelos en la elevación.

Además de alentar un programa, la metáfora de Winckelmann pone en primer plano, y en sus más radicales términos, la cuestión central de la *mimesis*, la cuestión de la verdad. La verdad de la *mimesis* se fundamenta, a la luz de la metáfora, en la ausencia de intervención alguna: frente a la artificiosidad del espejo manierista o la intervención del sujeto en la perspectiva vinciana, el agua en la que se refleja Narciso sólo *deja ser* a la figura, nada le aporta, sólo refleja lo que es y evidencia así su verdad. Una verdad que la fugacidad, la temporalidad, la suciedad, el movimiento impiden habitualmente contemplar. La garantía de la verdad no está en el genio ni en interpretación alguna, no reside en la hipotética capacidad de un sujeto para ver mejor, la garantía de la verdad de la *mimesis* radica en su propia naturaleza y en la naturalidad de ese dejar que las cosas sean y se ofrezcan siendo a nuestra contemplación. La evidencia de la imagen tiene su origen en la verdad y es, en la contemplación, su ratificación plena.

Dar verdad a las cosas, a la figura, es la tarea de la imagen mimética. El sujeto debe apartarse para que semejante verdad brille autosuficiente, reclamándose de una pauta absoluta y eterna, válida para todo tiempo y lugar, porque es manifestación de su propia naturaleza. La normativa neoclásica se reclama de esa intemporalidad con mayor energía que cualquier regla anterior, y la academia abandona cualquier rasgo, que todavía pudiera conservar, de agrupación gremial o corporativa para afirmarse sobre ese valor absoluto que encarna. El corporativismo que ahora pueda nacer, y que de hecho surge, tiene una fundamentación distinta: la academia encarna la ley por la que vela, ha elevado la norma a ley que, como toda ley, está más allá de sujeto alguno.

Mas el espejo de Narciso no agota en estas lecturas su con-

tenido, e incluso cabe pensar alguna que nos remite en direcciones opuestas. Hay una que resulta obvia, pero cuyo discurrir puede hacer saltar la concepción winckelmanniana, dado que traslada el centro de atención de la imagen artística: la metáfora exige que nos preguntemos por la índole de esa forma que es capaz de desaparecer, de negarse, es decir, exige la pregunta no tanto por la *mimesis* cuanto por el lenguaje del que la *mimesis* se sirve, por la condición y estructura propia de la imagen. El punto de interés se ha trasladado: desde la *mimesis* al lenguaje en que toda *mimesis* sería posible, lenguaje en cuanto condición de posibilidad, fundamento. Lessing inicia ese traslado y nuestra época lo recoge como horizonte adecuado de investigación de lo específicamente artístico.

Una dirección diferente, y casi diría que sorprendente por contradictoria, se insinúa en el análisis más tópico de la metáfora: aquella imagen que el agua refleja no es sino la del sujeto que se mira. El sujeto que, decíamos, había sido apartado para no invalidar la fundamentación absoluta de la verdad, reclama ahora, en esta interpretación «narcisista» de la metáfora todos sus derechos: la verdad reflejada no es más que la del sujeto, siquiera algo que el sujeto pone, sino él mismo, pura subjetividad, hasta el punto de que la imagen desaparece cuando el sujeto se retira, *prueba* de que él es el único fundamento.

Ambas lecturas rondan la inicial, dirigida en el sentido del neoclasicismo, y mantienen una tensión que el arte del siglo XVIII sabe hacer suya. El problema de la verdad, calificado de cuestión central de la *mimesis*, puede desaparecer subsumido en el del sujeto o el lenguaje. Entonces, aquel apartarse del sujeto y la afirmación absoluta de la ley que legitimaban la actuación de la academia se convertirán en asuntos estrictamente obsoletos, aunque tengan relevancia social.

El agua en la que se ve Narciso es la materia en la que la imagen queda impresa por breves momentos, quizá porque la contemplación artística es motivo de reducidas pero intensas presencias. La metáfora winckelmanniana nos proporciona una de las primeras claves de la estética que hemos dado en llamar, quizá apresuradamente, neoclásica: esa materia equivale a la que es el cuadro o el material de la estatua. En la búsqueda de los orígenes que es toda estética —y sus concretas determinaciones poéticas a ella deben aludir si desean ser algo más que tópico académico o cliché— se ha dado un paso más centran-do la cuestión en el que parece el punto de partida: la materia de la que el cuadro o la estatua están hechos, la condición de soporte y del soporte del cuadro, la condición del mármol de la estatua. La aplicación de la forma, lo formal de la obra, surge en el primer instante, el tratamiento de la materia, y es elemento de determinación de la *mímesis*, pues aquí se ve, todavía, en el destino de la representación.

Ya sabían aquello los talleres de arte de los siglos anteriores, pero no se había convertido en asunto de reflexión estética. Las reflexiones sobre la condición de la tierra, de la naturaleza, de lo empírico, para recibir la idea, eran reflexiones abstractas que en nada afectaban a la materialidad de la obra. Prefería pensarse que la materia era neutral: de esta manera, el pintor «tapaba» el soporte pintando un espacio ilusionista que anulaba los rasgos significativos que el soporte-espacio en cuanto tal pudiera tener, llegando incluso a extremos en que la misma ocultación del soporte era significativa y llamativa, tal como sucede en esas bóvedas y cúpulas que se abren al cielo como si la arquitectura no existiese.

Mientras que Bernini utilizaba el mármol para destacar la intensidad del movimiento y los efectos plásticos que le eran necesarios a su peculiar *mímesis* escultórica, y simulaba ojeras o mejillas para negar la condición significativa del material (que, a pesar de todo, se resistía y era un factor en la simulación mimética, es decir, en la representación no imitativa de las cosas),



19. Casanova, *Desnudo* (dibujo. Album D 1, 1793-1807).

el proceder de Flaxman es bien distinto. El espacio del mármol es utilizado en cuanto tal como elemento semántico y no como vehículo de otra cosa, de una representación: la representación

se ofrece en él, pero él no se retira. El espacio de sus dibujos —y de los grabados que Piroli hizo a partir de ellos— es el blanco del papel concebido como soporte plano sobre el que las figuras destacan, blanco libre para cualquier protagonismo, multiplicando sus posibilidades significativas sin limitación alguna, afirmando una modalidad concreta del destacar de las figuras, a la manera en que la superficie espera la línea de Klee para desatar las fuerzas que, de acuerdo a sus caracteres, pueden vivir en el plano. En el mismo sentido, el valor del mármol, su textura y su pulido, la perfección de una superficie que nunca podrá encontrarse en las figuras reales, perfección que habla de eternidad convertida ahora en objeto de la sensualidad —¡y qué hay más contradictorio e intranquilizador que ver la eternidad con los sentidos, y degustarla!—, impregna las esculturas canovianas, el patetismo del *Monumento funerario de María Cristina de Austria* (1798-1805), la belleza de *Paulina Bonaparte como Venus* (1804-1808) o de sus *Gracias* (1812-1816).

Como ha señalado Clay ⁶, el cuadro deja de ser la ventana que había figurado en los siglos anteriores —deja de ser también el espejo manierista, exacto y a la vez deformante— y pasa a convertirse en el soporte que es, un soporte no neutral, soporte, materia, que afecta profundamente a los motivos que en él destacan y que, por tanto, han de ser realizados teniendo en cuenta su presencia y su incidencia. Los pintores, Flaxman el primero, pero no el único, David también, Ingres, van a «moldear» las figuras en esta materia. El soporte se convierte en cuanto tal en plano pictórico y el espacio ilusionista, o cualquiera de los motivos que contribuyen a componerlo, las pilastras, las losas, los ladrillos del muro, los tapices o cortinajes que cuelgan, están sometidos a esta planitud que hace del cuadro pintura antes que ninguna otra cosa: «recorta» las figuras en el espacio y las destaca con una nitidez hasta ahora sólo entrevista parcialmente en los manieristas, que acentúa la intensidad visual de gestos y movimientos, sacándolos del correr del

⁶ Sobre este punto, los análisis de Jean Clay en *Le Romantisme*, Paris, Hachette, 1980, 25 y ss.



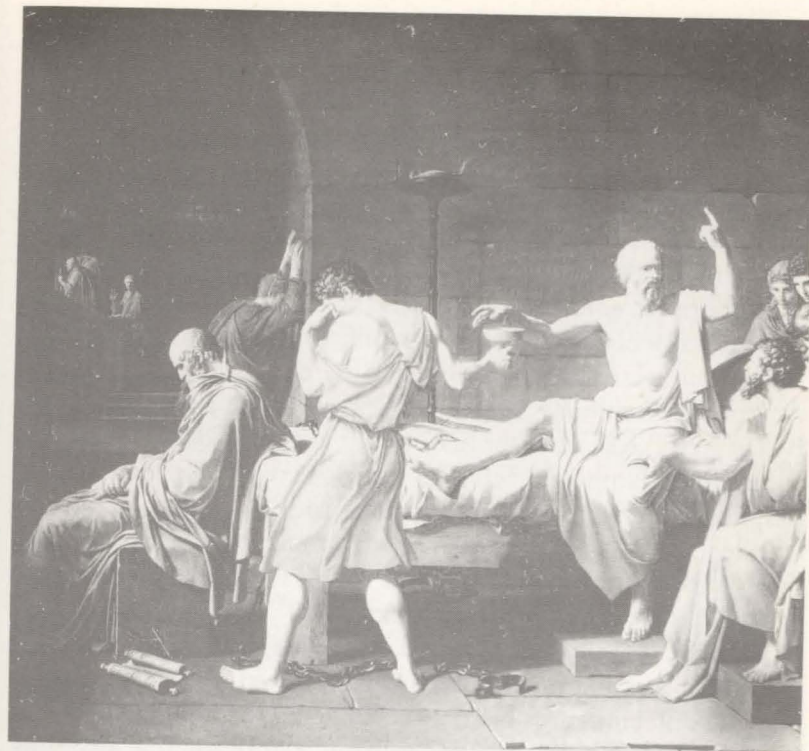
20. Canova, *Las Tres Gracias*, 1815-17.

tiempo, de la anécdota, dotándolos de énfasis retórico, y destaca, ante todo, el carácter mismo de figura, a la que dota de una capacidad semántica propia.

Cuando David pinta *La muerte de Sócrates* (1787, Metro-

politan M. of Art, Nueva York), es imposible no pensar en *La caída del maná*, de Poussin. En uno y otro, la pintura plasma los gestos y actitudes de un grupo de personajes, componiendo un repertorio complejo, aunque no exhaustivo. En el cuadro de David destaca la figura central de Sócrates, su ademán, su postura y su ejemplo. No sé hasta qué punto son ejemplares los personajes de Poussin, pero, en cualquier caso, no es éste, al menos en un sentido inmediato, el rasgo que marca la diferencia entre ambos. La ejemplaridad de Poussin es diferente de la de David, la verdad a la que en su *mimesis* pretenden llegar, diversa. En aquél se ofrece un repertorio de las diferentes actitudes ante un fenómeno, actitudes individuales, cuya enumeración permite conocer las diferentes emociones, personalidades y estados de ánimo que los individuos pueden tener: es la ejemplaridad del muestrario de la emocionalidad. La ejemplaridad de David es de cuño distinto, no las actitudes que los individuos pueden tener, sino la narración de una disquisición filosófico-moral y la plasmación de la virtud: las actitudes tienen una función bien precisa, desarrollar esa escena ejemplar, desarrollar su ejemplaridad. La de Poussin es la descripción de un acontecimiento, la de David una reflexión sobre el acontecimiento. El gesto de Sócrates no es el de individuo alguno, es el de un modelo, y modélica es también la crispación de Critón, que pone la mano sobre la pierna del maestro, o la desesperación del sirviente que le acerca la cicuta, y de los discípulos, a la derecha.

David ha introducido, de forma mucho más enérgica que Poussin, imágenes ejemplares: la de Sócrates responde a la iconografía escultórica del filósofo y está tratada como un busto antiguo, como estatuas han sido concebidas las restantes, independientes unas de otras, aislables, cada una con su gesto, cada una con su volumen, unidas sólo por las exigencias de la retórica plástica que el artista ha sabido introducir: Sócrates se «re-corta» enorme, plástica y moralmente, sobre el muro, la iluminación destaca la figura construida en el juego vertical/horizontal, con la mayor simplicidad compositiva posible, y el muro, la luz, como el blanco de Flaxman, nos adelantan y envían las figuras, la escena toda, a nosotros, espectadores, que,



21. David, *Muerte de Sócrates* (detalle), 1787.

sin embargo, no formamos parte de ella, no podemos pertenecer a ella —nos es cronológica e iconográficamente lejana—, pero sí reflexionar sobre ella. El de Sócrates no es el gesto individual del hombre que habla a sus discípulos, es el gesto que alumbra un ejemplo civil, moral, según el cual existen valores por encima de los individuales y personales, valores a los que es preciso someterse, aunque sean, en un momento dado, injustos: las leyes de la ciudad. La paradoja se sugiere al sospechar que tal sacrificio de lo individual termina valorando la individualidad, de Sócrates en este caso, poniéndola por encima y más allá de ella, haciéndola universal.

Sólo la combinación de todos estos elementos formales confiere al cuadro de David la dignidad ejemplar, cívica y moral que la historia le ha reconocido. En él adquiere la *mimesis*

rasgos que hasta ahora no había poseído: no representa la realidad empírica, sobre la realidad empírica proyecta un valor que habita en la capacidad semántica de la imagen. La imagen no mimetiza tanto un acontecimiento cuanto un concepto, fuera del tiempo y de la historia, aunque pertenece a un pasado que se despliega como verdadera esencia del presente. A diferencia de lo que sucede en otro tipo de imágenes y cuadros, aquí el modelo no se retira, el modelo se presenta como tal, modelo ahora no sólo figurativo, mucho menos anecdótico, modelo moral y cívico, imagen interpretada en su misma pintura.

Argan ha señalado a propósito de los cuadros de David, y concretamente de *La muerte de Marat* (1793, Bruselas, M. de Bellas Artes), ese carácter histórico y absoluto que la anécdota adquiere en la pintura: «David fija el instante inmediatamente después del acontecimiento, cuando todo ha vuelto a quedar en silencio (...). Es el momento en que el hecho “cumplido” no es ya acontecimiento y no es todavía historia: no ha sido todavía discutido, interpretado, explicado. Es, pues, el momento de la realidad absoluta»⁷. Su comentario se ajusta también a cuadros como la muerte de Sócrates, que sí han sido tratados como acontecimientos históricos: en general, para David la historia no es ya, o no es sólo, el pasado anterior que produjo este presente, es el acontecimiento que ha sido puesto fuera del tiempo por su valor ejemplar, cuya necesidad de tal valor deriva, y que como modelo y ejemplo se pone ante nosotros, para comprender y realizar el presente. La historia ha sido puesta fuera de la historia, fuera del tiempo, y por ello continúa siendo, paradójicamente, historia, no simple pasado.

El monumento funerario cumple su más alto destino en esta afirmación de lo intemporal. Hasta cierto punto, la ejemplaridad de acontecimientos como la muerte de Sócrates tiene algo de monumento funerario, y algo de eso se encuentra en el cuadro de David: evidencia aquello que debe quedar siempre, un recuerdo por encima del tiempo, de las banalidades de

⁷ C. G. Argan, *El valor de la «figura» en la pintura neoclásica*, en AA. VV., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1980, 79.



22. David, *Muerte de Marat*, 1793.

la anécdota. Como todo monumento funerario, el cuadro tiene algo de teatral, pues las expresiones, los gestos no pretenden explicar lo que sucedió —tampoco ocultarlo—, sino producir en nosotros el efecto moral buscado, la exaltación de los valores cívicos y ejemplares del santo laico y el papel de las leyes de la ciudad en esta epifanía. La retórica de los gestos, de

las figuras todas, se evidencia sobre el fondo de un muro que actúa como telón teatral, convirtiendo al cuadro en un escenario frente al cual estamos. El espacio-muro es un factor de significación y significativo él mismo.

La belleza a que Winckelmann aspiraba tenía también mucho de funeraria, de muerte, y no por casualidad. La paradoja de su metáfora, según la cual sólo la detención del movimiento y la pureza absoluta nos permiten vislumbrar la belleza, la verdad eterna, es una referencia explícita a una «muerte viva». Praz habla de Winckelmann: «También el color es accidentalidad; la belleza se halla en el blanco: “El color blanco, como es el que refleja más rayos, es el más sensible a la vista, y por eso la candidez aumenta la belleza de un cuerpo hermoso; incluso cuando está desnudo, debido a ese candor, parece más grande de lo que en realidad es; esa es la razón por la que las figuras de yeso sacadas de las estatuas parecen, mientras son nuevas, más grandes que los propios originales”». Consecuencia última de la enseñanza de Winckelmann: el dibujo al trazo: Carstens, Gagnereaux, Flaxman. Cáscaras vacías de donde han desaparecido pulpa y sabor. Contornos de supremo reposo: como el dejado en un lecho por un hermoso cuerpo que acaba de levantarse, o como la huella sobre el polvo de un cadáver que se ha consumido.

«De esta forma, la serena calma de Winckelmann acaba confundiendo con el rigor de la muerte. Como antiguísimas montañas desgastadas y achatadas por antiguos glaciares acaban convirtiéndose en insignificantes colinas, así las formas corpóreas, cercenadas y limadas por las teorías sobre la belleza tipo, se acumulan en una silueta banal. La belleza tenía que ser como un agua purísima, más salubre en la medida en que menos sabor tenía»⁸.

Pero el blanco no es color alguno y su *mimesis* nunca será la de una realidad empírica. El blanco es material del soporte, condición del soporte. El blanco del mármol o del papel es un artificio artístico, no término de la representación: ese agua tranquila que puede reflejar a Narciso fuera del tiempo, dotán-

⁸ M. Praz, *ob. cit.*, 76. La cita de Winckelmann corresponde a *Opere*, IV, 255.



23. Canova, *Monumento funerario de María Cristina de Austria*, 1798-1805.

dole de una universalidad que original, empíricamente no tiene. El blanco es el no-color de esa estatuaria funeraria que Canova y Flaxman han cultivado con fruición, como, por lo demás, es característico del neoclasicismo, pues la serenidad de la muerte inaugura el momento en el que es posible el recuerdo ejemplar. La vida de aquel al que el monumento rememora y conmemora no tiene valor por la anécdota en sí, sólo el valor que para los demás posee: el monumento es el motivo y la presencia de una reflexión, ese es el sentido de su *mimesis*.

Cuando Canova realiza el *Monumento funerario a María Cristina de Austria* resume tres alegorías que se articulan plenamente: a) sobre la puerta, una figura de la Felicidad sostiene

el medallón de María Cristina, enmarcado en una serpiente que se muerde la cola, símbolo de la inmortalidad; a la derecha, el Genio del Duelo descansa sobre el León de la Fortaleza; en el centro, la Piedad introduce la urna de las cenizas en la cámara sepulcral, seguida por figuras que simbolizan la Beneficencia; b) las figuras remiten a una costumbre funeraria antigua: los deudos acompañan las cenizas del muerto hasta la tumba, ilustrando la virtud romana de la *Pietas*; c) las tres edades de hombre, niño, joven, anciano, avanzan lentamente hacia la tumba y rinden así homenaje a la Muerte, ilustrando el camino de la vida y su definitivo destino.

¿Qué mimetiza Canova? Sus figuras son representaciones bien concretas, bien realistas, de individuos diversos, singulares, pero la *mimesis* que en el *Monumento* se realiza tiene poco que ver con la representación de lo empírico. Canova presenta esa triple referencia y con ello lleva a cabo una reflexión que, sin embargo, necesita del representar: lo dicho en la explicación carece del *pathos* trágico y ejemplar, del efecto patético y sublime que la contemplación de las figuras produce. El mármol blanco, su textura y pulimento, la exactitud ilusionista y la composición de todas y cada una de las figuras articulan ese patetismo y dan pie a la reflexión. Lo dicho es, porque es una imagen, presentado: las imágenes pueden «presentar reflexiones» y una reflexión dicha no es lo mismo que una presentada, aquélla carece de la evidencia que la imagen, el *Monumento*, posee.

La reflexión escultórica de Canova ha sacado la muerte de María Cristina de Austria del ámbito del acontecimiento, de la anécdota histórica, convirtiéndola, sin abandonar su carácter anecdótico —que está presente en la minuciosidad y verosimilitud naturalista—, en un modelo ejemplar que el espectador proyecta sobre el acontecer histórico. El *Monumento* no es un símbolo en la medida en que el águila puede ser símbolo del Imperio romano o la cruz símbolo de la cristiandad, pues la verosimilitud ilusionista se encarga de enfatizar el carácter mimético de la escena, valorando la formalidad que en las imágenes simbólicas es despreciable, semánticamente irrelevante. El *Monumento* utiliza símbolos, pero Canova parece jugar con la am-



24. P. P. Prud'hon, *La Justicia y la Venganza divinas persiguen al Crimen*, h. 1808.

bigüedad que la *mimesis* permite, de tal modo que nos saca del tiempo y de la historia sin romper con ellos.

El material, el mármol ahora como el papel antes en Flaxman, cobra una importancia capital: no es únicamente soporte, es rasgo significativo fundamental que afecta a la naturaleza de toda de la imagen, a su capacidad semántica. El gran éxito de ambos artistas tiene en éste uno de sus apoyos más considerables. La simplicidad de la imagen, paso para la grandeza sublime, sólo es posible a partir de la eliminación de matices, detalles y anécdotas. Ahora bien, si prescinden de elementos anecdóticos, otros deben ser los factores que determinen la condición de la imagen: entre esos «otros», el material trabajado, extrayendo de él sus propias posibilidades, sin ocultarlo, es el más relevante. Los nazarenos, primero, y los prerrafaelistas, después, no supieron comprender quizá el valor de estos recursos

y se inclinaron más por los aspectos iconográficos, dando pie a narraciones que eran más sublimes por su contenido literario o histórico que por su presentación plástica.

Los pintores franceses convirtieron la materia prima de la pintura, el color, el fragmento, la forma, el movimiento, en manifestación de una presencia que, como en los casos señalados, va mucho más allá de la anécdota: otro mundo, otro universo magnífico aparece en la fría tonalidad, en la iluminación, el gesto y la composición de *La Justicia y la Venganza divinas persiguen al Crimen* (h. 1808), cuadro de Pierre-Paul Prud'hon, pintado para el tribunal de lo criminal del Palacio de Justicia de París, reflexión, no narración, sobre el crimen. Como en el caso de Canova, aquí de modo más sencillo y elemental, el artista se enfrenta a un empeño original: ofrecer no tanto el acontecimiento cuanto el concepto en el acontecimiento, y valorar éste a partir de ese concepto, en este caso cívico-moral. Los símbolos pasan a segundo lugar, ocupan el primero la carnación y disposición de las figuras, su conformación estatuaría y explícitamente retórica.

El agua del espejo de Narciso incide directa y radicalmente sobre lo reflejado: devuelve una belleza que no es de este mundo: nadie puede mirar esta escena, nadie puede ser, a pesar del verismo de las figuras y motivos, referente empírico de este acontecimiento. Ya no hay un sujeto desde cuyo punto de vista virtual se organice la imagen, tampoco aquel otro que interviene adensando el aire, disminuyendo los tamaños o difuminando los contornos, menos aún la subjetividad que gusta expresar su «manera». Otro tanto sucedía con el *Monumento* canoviano y los grabados realizados a partir de los dibujos de Flaxman, o con sus esculturas. Nosotros nos ponemos delante de todas y cada una de estas obras, pero ningún sujeto empírico es referente virtual de la construcción (mental) que es el *Monumento* canoviano: hemos visto que podemos ver figuras subiendo una escalinata, dispuestas a entrar en una pirámide, pero veríamos simultáneamente tantas otras cosas con ellas, tantos motivos que aquí no están, que esta imagen no resultaría entonces, desde ese punto de vista, enjuiciada con ese criterio, convincente. Y, sobre todo, veríamos las cosas trabaja-



25. Flaxman, *Ilustración para la Iliada*, 1805.



26. Flaxman, *Ilustración para la Odisea*, 1805.

das por el tiempo, erosionadas las piedras, con decoloraciones las ropas, surcadas las mejillas, vitales y palpitantes las carnes, con sombras producidas por un foco de luz, el sol, una vela... Pues bien, nada de eso está ahí, lo que ahí está es lo que ese sujeto empírico en manera alguna podría ver o ignoraría (pues prefiere ver otras cosas: los objetos, la anécdota, la información) si no se llamase su atención: el mármol perfectamente pu-

lido, la textura limpia y serena, tersa, como decían los hombres del siglo XVIII, la composición perfecta..., en figuras verosímiles.

El artista ha destacado la presencia del material, de los aspectos técnico-materiales, con tanta intensidad como David hizo hincapié en el carácter estatuario de su *Sócrates* o Flaxman en la importancia de la línea de su dibujo, el contorno de las figuras entendido como elemento constructivo, significativo, y no sólo como perfil residual, límite de la figura. En los tres casos, el artista insiste en la valoración de aspectos tradicional y convencionalmente artísticos: el sujeto que puede haber ante estas imágenes será aquel que puede estimar semejantes valoraciones, que puede poner en primer lugar el carácter artístico de las imágenes y, al hacerlo, afirmar su universalidad. La imagen mimética representa a un mundo, pero también al sujeto virtual que a ese mundo «corresponde», por ello se puede hablar de una verdadera presentación. En estas imágenes, el sujeto es precisamente aquel que ve la realidad en su valoración técnico-material no convencional, en su ordenación compositiva, en su relación a leyes de la forma y la figura, es un sujeto ideal culto, ilustrado, capaz de concebir un sistema de apariencias que goce de todos aquellos atributos de perfección que no se encuentran en el sistema de realidades⁹. Pero, simul-

⁹ La realidad es muchas veces desagradable para el ser humano. Cuando es agradable la deseamos y la buscamos, cuando es desagradable la rehuimos. La ciencia intenta aprehender las leyes de la naturaleza a fin de asegurar la felicidad humana. El arte trata de darnos la imagen de la realidad más conforme con las leyes y deseos de la naturaleza humana (O. Brunet, *Philosophie et Esthétique chez David Hume*, París, Nizet, 1965, 595-596). Mas, al proceder de esta manera, se inscribe en el sistema de las apariencias, tal es el precio que debe pagar por su positividad. Hume distingue dos sistemas, el de realidades y el de apariencias o «ficciones de la imaginación». Este último es el campo en el que se inscribe el arte. El arte pone en juego las pasiones de la imaginación, que renuncia a la viveza y actualidad que están en la base de las pasiones de lo real. No responden a las necesidades utilitarias ni a las inmediatas de la acción práctica y son, por ello mismo, más desinteresadas, elevadas y puras que las pasiones de lo real. Brunet ha señalado con precisión las tres características que son propias del arte: «L'art, c'est la fusion de divers éléments (données du réel, empruntées, remplacées ou transformées) en un système de valeurs différent du système des réalités. Il se distingue de celui-ci d'abord parce qu'il est un système d'apparences, propre à éveiller non

táneamente, ese mundo representado no rompe con la realidad empírica, no es un mundo imaginario o fantástico en su materialidad y disposición: las figuras, las escenas, ofrecen una verosimilitud muy superior a la de los pintores antiguos. También ese sujeto ilustrado «tiene en cuenta» al sujeto empírico, a la mirada empírica, a las sensaciones y sentimientos, impresiones y emociones, que son, a fin de cuentas, partes de él, su «naturaleza» o su «fisiología», e incluso cuando pretenda fundamentar la elevación de lo sublime, el teórico atenderá a aspectos psicológicos e incluso anatómicos y fisiológicos¹⁰. La imagen neoclásica, primero, la romántica, después, se construyen a partir de esta dualidad.

les passions du coeur, mais les passions de l'imagination. En presence d'une telle représentation, les passions perdent du poids imminent de leur actualité et acquièrent en revanche une qualité désintéressée, plus pur et plus éthérée, qui cependant n'altère pas leur nature foncière et ne fausse pas le mécanisme de leur fonctionnement. L'art est en outre une transposition du réel en un système destiné à satisfaire sur le plan de l'imagination les tendances naturelles de la vie affective —en particulier celles qui ne trouvent pas leur satisfaction dans le système des réalités— par des moyens soumis au contrôle d'homme. Le troisième trait distinctif de ce système d'apparences c'est une conformité plus grande aux principes qui gouvernent le fonctionnement de nos activités psychiques...» (O. Brunet, *ob. cit.*, 599-600).

De esta manera, la concepción del arte mantenida por Hume afirma la existencia de una doble articulación. El sistema de las apariencias mira, por una parte, al sistema de realidades —en que está inmerso el sujeto real—, al que reemplaza o transforma (generalmente reemplaza y transforma), pero, por otra, a un sistema de valores diferente y, diríamos, autónomo, ligado a la evolución misma del sistema de apariencias, de la historia del arte, de cuya verosimilitud se reclama, pues la verdad y convicción de tales valores no surge sino de la repetición, el hábito y la costumbre. No otro es el sentido fuerte del término «ficción» con que calificamos al objeto artístico y poético. Al proceder de esa manera, el artista y el poeta crean, en el mundo de la ficción, en el sistema de apariencias que en cada caso les es propio, un sistema de valores que responde a las exigencias y necesidades de la naturaleza humana y que, en cuanto tal, no ha podido satisfacerse en el sistema de realidades. En ese marco se explica la transformación del sistema de valores en un horizonte modélico y canónico que la imagen ha de recrear.

¹⁰ E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Alcalá, 1807 (trad. de Juan de la Dehesa). Edición actual: Murcia, Col. Aparejadores, 1985.

«Los artífices griegos, al querer plasmar en las imágenes de lo que ellos denominaban sus divinidades la perfecta consumación de la belleza humana, intentaron armonizar su rostro y sus actitudes con una placidez que no tuviese ni un ápice de alteración ni de perturbación, lo que, según la filosofía, era también impropio de la naturaleza y del estado de las mismas divinidades. (...) Pero así como en la acción no cabe la indiferencia total, de la misma manera el arte, al no poder evitar representar a las deidades con sensaciones y afectos humanos, tuvo que conformarse con aquel grado de belleza que la divinidad en acción podía mostrar. Por eso, por mucha que sea la expresión, está, sin embargo, tan equilibrada que la belleza es preponderante, y es como el clavicémbalo en una orquesta, que dirige a todos los demás instrumentos que parecen ahogarlo. Esto se advierte claramente en la estatua del *Apolo vaticano*, en la que debía expresarse el desdén contra el dragón Pitón, caído bajo sus flechas, y a la vez el desprecio por esta victoria. El sabio escultor, queriendo representar al más hermoso de todos los dioses, plasmó el desdén donde dicen los poetas que reside, es decir, en la nariz, haciéndole con la nariz hinchada, y el desprecio en aquel labio inferior curvado hacia arriba, con el que se levanta también la barbilla, ¿y no son estas dos sensaciones capaces de alterar la belleza? No, porque la mirada de este Apolo es serena, y la frente toda placidez.»¹¹

El texto de Winckelmann, como antes su metáfora, resume las razones que determinaron la vigencia del arte griego y destaca aquel que podemos considerar uno de sus aspectos más relevantes: la representación de la perfecta consumación de la belleza humana en las imágenes de sus divinidades. Esta pretensión pone en relación dos ámbitos bien distintos, el humano y el divino, y mantiene la tensión entre ambos en cuanto que, como indica Winckelmann, no se puede evitar representar a las deidades con sensaciones y afectos humanos, es decir, no se puede plasmar como conceptos (tampoco, añadiría yo, se de-

¹¹ Winckelmann, *ob. cit.*, IV, 146.



27. Flaxman, *Hermes y Pandora*, h. 1805.

sea tal cosa) o abstracciones, que son inadecuadas para el dominio artístico, que carecen de la presencialidad que la deidad exige, y menos aún como símbolos, que incorporan un concepto a una imagen en virtud de una convencional composición externa, una yuxtaposición, sino que, tal como ejemplifica el *Apolo vaticano*, es preciso recurrir a la forma para alcanzar el efecto deseado.

No es éste el único ejemplo, ni el único autor, en que se plantea ese problema. Muy al contrario, habría que decir que se trata de un asunto abordado desde posiciones teóricas diferentes en el siglo XVIII. Lo encontramos, por ejemplo, en los análisis que H. Blair hace de la poesía épica¹² y, en otro ho-

¹² H. Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Madrid, Ibarra, 1817³, IV, Lección XXXIX (trad. de J. Munárriz).

rizonte, en la teoría de la imitación de Batteux¹³, también en las ilustraciones de aquellas obras antiguas que corrieron a cargo de Flaxman, Carstens, G. Romney, B. Gagnereaux, Girodet, etc. En todos los casos se aborda una cuestión central del mundo griego, la relación entre los hombres y los dioses, entre lo humano y lo divino, y no se hace por razones históricas, sino en cuanto exigencia del modelo que Grecia es para el hombre ilustrado: «Grecia concilia los antagonismos, mantiene la unidad y la armonía de la naturaleza humana y de las esferas de su actividad», «En Grecia detectamos la armonía de las diferentes facultades y su cultura captaba los objetos como un todo»¹⁴. La armonía de la imagen griega refleja la armonía real, superior, que ahora se anhela, poniéndose como modelo (utópico) de un proyecto histórico.

Afirma H. Blair que las composiciones épicas son «relaciones poéticas de aventuras grandes», pero ello no quiere decir que el poeta huya del mundo humano, lo pequeño, lo mediano, lo cotidiano..., pues es preciso que «tenga siempre presente que su principal ocupación es relatar a hombres las acciones de otros hombres», razón por la cual lo más difícil es, a su parecer, «mezclar con propiedad lo maravilloso con lo probable, de manera que nos lisonjee y divierta con lo uno sin sacrificar lo otro»¹⁵. Lo probable o verosímil alude al mundo de los hombres en cuanto ámbito humano y terrenal, lo maravilloso no sólo al de los dioses, también a aquellas acciones por las que los hombres se aproximan a los dioses, las acciones grandes y heroicas. Es esa posibilidad, la de encarnar lo maravilloso en lo probable sin que ni lo maravilloso ni lo probable desaparezcan, lo que caracteriza a la *mimesis* épica. La proximidad entre hombres y dioses es, en este sentido, fundamental y resaltada por Blair¹⁶. Bien es verdad que no todos los autores han man-

¹³ Charles Batteux, *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*, Madrid, Sancha, 1797 (trad. de A. García de Arrieta).

¹⁴ S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Barcelona, G. Gili, 1982, 84 y 85, respectivamente.

¹⁵ H. Blair, *ob. cit.*, IV, 74 y 93-94, respectivamente.

¹⁶ *Ibid.*, IV, 110.



28. A. L. Girodet, *Escena del Diluvio*, 1806.

tenido la misma opinión, pues La Motte indica que Homero ha dado muy baja idea de los dioses, ha marcado la grosería del carácter y las costumbres de los héroes, la imperfección de los sentimientos narrados, etc., es decir, La Motte, al que Blair recuerda y cita¹⁷, había considerado que se trata de un mara-

¹⁷ *Ibid.*, IV, 114-115.

villosamente humano, divinidades excesivamente ape-
gadas a lo humano, cuando él desearía, al parecer, dioses más
puros, más perfectos y maravillosos. La misma descripción que
el propio Blair hace del tema de la *Iliada*, «la contienda entre
dos jefes por una esclava»¹⁸, acentúa la humanidad de las aven-
turas, lo que no es óbice para su grandeza, pues es ese exceso
de humanidad en la grandeza lo que centra el equilibrio griego.

Esta unión de lo maravilloso y lo probable, para seguir con
las palabras de Blair, constituye la clave de las ilustraciones de
Flaxman. Además del *Padrenuestro*, Flaxman ilustró a Dante,
Esquilo y Hesíodo, así como *La Iliada* y *La Odisea*¹⁹. Estas
dos últimas constituyen sus ilustraciones más célebres y a ellas
deseo referirme ahora. Blair indica a propósito de la poesía épica
que el poeta no debe abrumarnos con la divinidad, «ni apartar
demasiado de nuestra vista las acciones y maneras huma-
nas, ni oscurecerlas con una nube de ficciones increíbles»²⁰, a
pesar de lo cual los dioses ocupan más de las dos terceras par-
tes de las láminas de *La Iliada* de Flaxman y cerca de la mitad
de su *Odisea*. Sin embargo, la presencia de lo divino no es asunto
estrictamente temático, y en este sentido hay que señalar que
el artista no introduce cambios de concepto cuando plasma el
mundo de los dioses, de los héroes o de los hombres. Su acier-
to es haber creado un mundo unitario y coherente que partici-
pa de lo probable y de lo maravilloso, mundo en el que pue-
den vivir tanto los hombres como los dioses, elevados aquéllos
por la presencia de éstos y suficientemente humanizados éstos
como para que aquéllos no resulten grotescos o incoherentes.

Este no es un problema temático, es un problema artístico.
Tres son los factores de los que se ha servido para crear ese
mundo: la representación de figuras con apariencia humana y
de escenas figurativamente humanas, la linealidad estricta y la
espacialidad no determinada o no determinada en exceso. Las

¹⁸ *Ibid.*, IV, 98.

¹⁹ La primera ilustración de *La Divina Comedia*, *La Iliada* y *La Odisea*
fue grabada por Thomas Piroli en 1793, repitiéndose las estampaciones
en años sucesivos.

²⁰ H. Blair, *ob. cit.*, IV, 93.

figuras y escenas humanas permiten reconocer ese mundo
como «nuestro mundo», la tierra, un ámbito cercano en el que
podríamos estar y que, en todo caso, nos afecta; la linealidad
contribuye a la idealización e intemporalización de ese mun-
do, que, por una parte, nos remite a la antigüedad —la línea es
el elemento prioritario de los grabados arqueológicos (también
de los esquemas y gráficos)— y, por otra, elimina las notas más
nítidamente humanas, el peso y el volumen, a la vez que defi-
ne con una claridad exenta de cualquier accidente empírico
—luz, sombra, etc.— todas y cada una de las figuras o moti-
vos; el espacio es el blanco «activado» por esa linealidad, un
blanco-espacio-soporte que carece habitualmente de delimita-
ción alguna —precisamente porque es el blanco del papel—,
comportándose como espacio, pero sin los accidentes del lu-
gar, afirmando lo grandioso en su falta de límites, reclamán-
dose así de una de las formas de la eternidad (el blanco-soporte-
espacio de Flaxman se comporta de manera similar a como lo
hace el plano de mármol en los frisos y tímpanos de los tem-
plos griegos, y muy especialmente en el friso del Partenón).

Los tres factores se necesitan entre sí y el acierto del artista
radica en haber logrado el equilibrio entre ellos. Cuando Cars-
tens, por ejemplo, ilustra *Los Argonautas*, recurre a la misma
linealidad, pero introduce excesivo número de motivos concre-
tos en el espacio, convirtiéndolo en un lugar anecdótico, de-
terminado, un espacio excesivamente humano para los dioses
o para ser mundo en que dioses y hombres conviven. El mis-
mo Gagnereaux tiene buen cuidado de indicar la profundidad,
una profundidad convencional, con la disposición de las figu-
ras y los motivos del firmamento, y Girodet presta quizá ex-
cesiva atención a los detalles anecdóticos, a la narración de los
motivos, con lo que se pierde parte de la unidad y simplicidad
consustanciales a la sublimidad de Flaxman. Blake hace del es-
pacio una superficie plana en la que las figuras se desenvuelven
de forma angosta, «desdoblándose» en la superficie, no en el
lugar, pues no lo hay para ellas. Girodet necesita un suelo con-
vincente —desde el punto de vista ilusionista o naturalista—
en el que puedan estar, apoyar sus pies los héroes, correr y lu-
char. Flaxman no: no un suelo convincente o naturalista y ve-

rosímil, sólo, cuando más, una línea que lo indique, no lo represente.

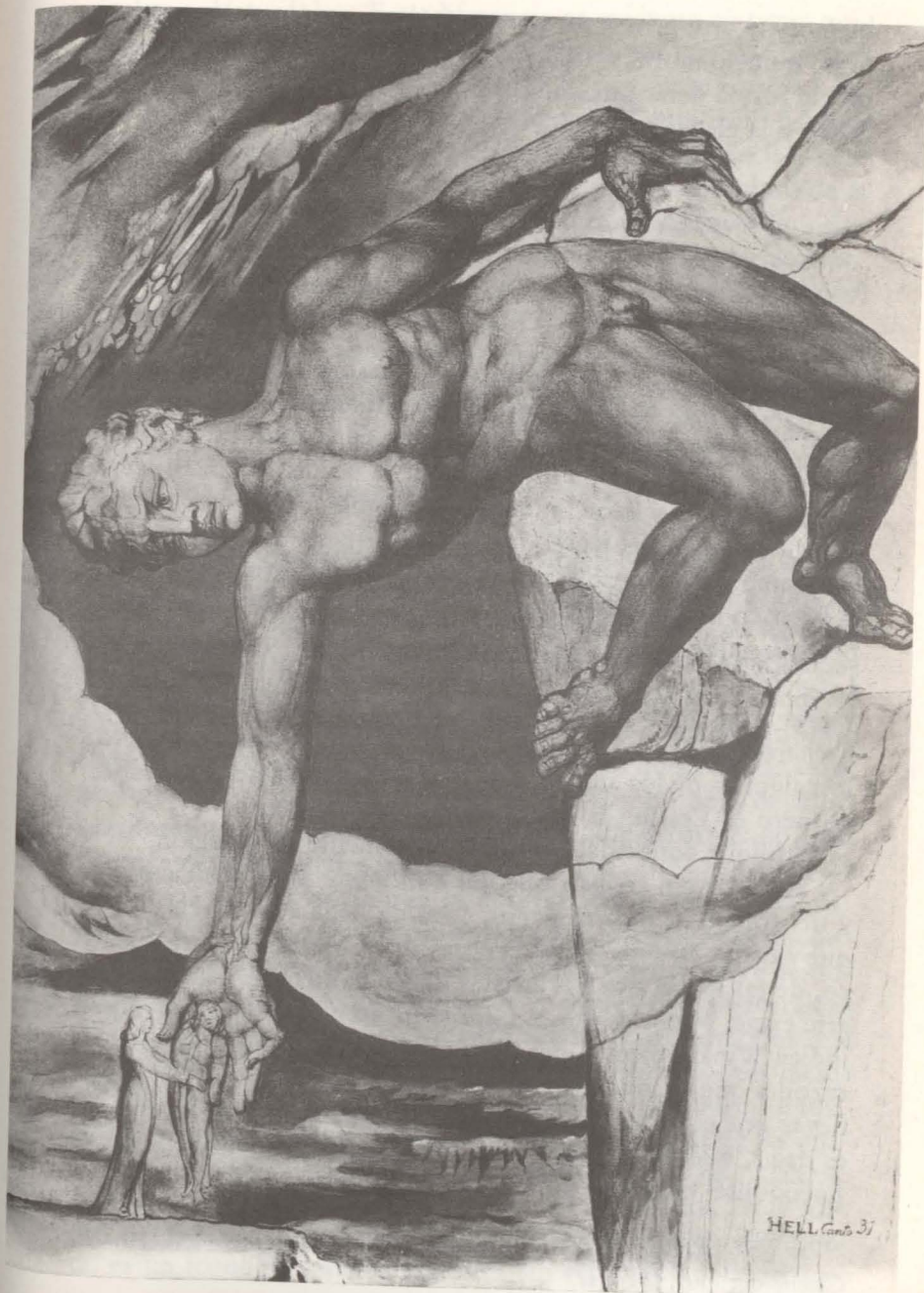
La imagen mimética de Flaxman se comporta, ya lo señalé, como el agua en la metáfora winckelamanniana. Los elementos técnicos-materiales dotan al motivo representado de un especial significado, que no parece depender de sujeto alguno. Hasta cierto punto, su concepción de la *mimesis* se ajusta a la que explicó el abate Batteux al distinguir entre copia e imitación: «una imitación en la cual se vea la Naturaleza no como ella es en sí misma, sino como puede ser y la puede concebir el espíritu»²¹, pues son las imágenes de Flaxman la mejor referencia para esos «ojos del espíritu» que se adivinan en las tesis de Batteux. Mas ello no dice sino lo siguiente: los «ojos del espíritu» son, en realidad, los elementos técnico-materiales y formales que en la construcción de la imagen concreta intervienen. La ilustración ha de atenerse no sólo a la narración de lo contado, también al espíritu que de lo contado se desprende, y, así, crear imágenes que sean fiel trasunto de un lenguaje que tiene recursos diferentes: los del lenguaje verbal, las referencias abstractas a que pueden remitirse los signos lingüísticos. Flaxman crea un «lenguaje plástico» en ese esfuerzo de *mimesis* que es la ilustración.

Pero ello no sería completo si no añadiéramos que, como dice muy gráficamente el mismo Batteux y recuerda su traductor castellano, Agustín García de Arrieta, «la simetría de las partes entre sí y con el todo es tan necesaria en la conducta de una acción moral como en un cuadro», es decir, la elevación moral y la estética se continúan, pues este «amor [el amor habitual del orden] es una virtud del alma que atiende a todos los objetos que tienen relación con nosotros, y que toma el nombre de *gusto* en las cosas de agrado y el de *virtud* en las que pertenecen a las costumbres»²², razón por la que, como ya sa-

²¹ Ch. Batteux, *ob. cit.*, I, 27.

²² *Ibid.*, XIII.

29. W. Blake, *Anteo deposita a Dante y Virgilio en el último círculo del Infierno*, 1796.



bíamos, el arte griego no aparece sólo como modelo estético, es un modelo moral, ético, que en su *mímesis* específica se cumple de forma determinada. Tal es la condición última del equilibrio y la elevación.

4

Las ilustraciones y esculturas de Flaxman, las esculturas de Canova, la obra de David afectan directamente a uno de los tópicos convencionales sobre los límites de la pintura: aquel según el cual la pintura, a diferencia de la poesía, no puede plasmar lo invisible y debe limitarse a lo visible. Folkierski ha dado cuenta detenida del papel que esta idea juega en el debate dieciochesco sobre la diversa naturaleza de las artes, debate que el barroco no había enterrado y que ahora se aviva desde perspectivas diferentes a las habituales²³. Al igual que sucedía con Leonardo, ahora no se analiza sólo la diferencia entre las diversas artes plásticas, sino entre éstas y la poesía. Shaftesbury, Richardson, Dubos, Harris, Hurd, Webb, el mismo Diderot, son algunos de los autores que Folkierski analiza a este respecto, pero es Lessing la figura central en el debate.

Aunque conocida, resumiré brevemente su posición.

A partir del análisis que del *Laocoonte* hace Winckelmann y del tópico *ut pictura poesis*, Lessing llega a la conclusión de que existen características propias de lo plástico y de lo poético, de tal forma que los artistas deben someterse a lo que cada arte exige. Mientras que el *Laocoonte* escultórico guarda, como indica Winckelmann —pero, en opinión de Lessing, no por las razones que él aduce—, una emoción contenida, que no se deja llevar por el grito o el dolor ante la proximidad de la muerte, es decir, que no se deja llevar por la expresividad sin freno, el *Laocoonte* virgiliano puede poner de manifiesto todo el pa-

²³ W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris, Honoré Champion, 1969, 171 y ss.

roxismo de su dolor. Esta diferencia es evidente en otras muchas esculturas respecto de los poemas con los que guardan relación y, en general, entre la escultura (y la pintura) y la poesía. Además de poner en duda el tópico del equilibrio y la serenidad griegos, señala características específicas de las artes plásticas y las poéticas. Las primeras se atienen al ámbito de la visualidad, son su más elevada manifestación, los suyos son signos visuales que, en cuanto tales, ponen ante nosotros las muecas y deformaciones que el dolor produce en el gesto, en el rostro y el cuerpo. Ahora bien, el dolor y el grito son fenómenos que en un instante desaparecen, momentos de un clímax sometido a la temporalidad, que basa su efecto en su progresar y desaparecer: dolor y grito no son intemporales ni pueden permanecer siempre, pues entonces dejarían de producir, como sabemos por experiencia personal, el efecto deseado. Si la escultura plasma el dolor y el grito en su clímax, lo dejará ahí, fijo para siempre, llegándonos a producir aversión y repugnancia, o simplemente fastidio. La poesía, por el contrario, no está sometida a esta servidumbre: su recurso son las palabras, no las imágenes, y el dolor que afirma en un verso puede haber desaparecido en el siguiente de la misma forma que no estaba todavía en el anterior. La poesía nos hace imaginar el dolor sin que éste altere negativamente la fisonomía de la figura que, en todo caso, no veremos: se nos dice. La pintura o la escultura no dejan libre nuestra imaginación: la mueca está ahí, deformando para siempre el rostro y el cuerpo.

Varias son las notas que se desprenden de esta aproximación: la diferencia entre espacio y temporalidad que corresponde a la escultura y a la poesía, incide directamente sobre el modo de presentar los acontecimientos y, aún, sobre la naturaleza de los acontecimientos que pueden ser representados (los que se basan en la sucesión y la temporalidad son menos propicios para las artes plásticas que para la poesía), lo que permite fundamentar una posible actividad crítica; la condición de las imágenes pictóricas y escultóricas es diferente a la de las palabras: aquéllas plasman la totalidad apariencial de la cosa, éstas sólo nos proporcionan una idea, un concepto (la imagen representa, es un icono, la palabra significa sin representar: las imáge-

nes serán adecuadas para la representación, las palabras, para la narración); si consideramos imágenes y palabras como signos, entonces cabe decir que las imágenes son signos naturales, mientras que las palabras lo son artificiales, y si aceptamos que «todo signo tiene necesariamente una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa, entonces signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos, mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos o partes sucesivas de estos objetos.

»Los objetos yuxtapuestos, o las partes yuxtapuestas de ellos, son lo que nosotros llamamos cuerpo. En consecuencia, los cuerpos y sus propiedades visibles constituyen el objeto propio de la pintura.

»Los objetos sucesivos, o sus partes sucesivas, se llaman, en general, acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía (...). La pintura solamente puede utilizar un único momento de la acción [sin embargo todos los cuerpos existen en el espacio], de ahí que tenga que elegir el más pregnante de todos, aquel que permita hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue. La poesía solamente puede utilizar una cualidad de los cuerpos [ahora bien, las acciones transcurren en el espacio y los cuerpos intervienen en ellas], de ahí que tenga que elegir aquella que de un modo más plástico suscite en la mente la imagen del cuerpo desde el punto de vista que, para sus fines, le interesa a este arte»²⁴.

Por ello, las descripciones poéticas de Homero enlazan siempre los objetos, los cuerpos, con una acción, tal como sucede en la célebre descripción del escudo de Aquiles o en todas aquellas escenas que el Conde de Caylus consideraba, inadecuadamente en opinión de Lessing, propicias para la pintura²⁵.

Hasta aquí las ideas centrales de Lessing. Como ya se in-

²⁴ G. E. Lessing, *Laocoonte*, Madrid, Ed. Nacional, 1977, 165-166.

²⁵ Conde de Caylus, *Tableaux tiré de l'Iliade, de l'Odissée d'Homere et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume*, Paris, 1757.

dicó anteriormente, no son nuevas, estaban en el aire; sin embargo el *Laocoonte* es ya un texto fundamental en la historia de las teorías del arte y de la estética. Al centrar el análisis en la «diferencia lingüística» entre artes plásticas y poesía, no contentándose con el tópico artes del espacio y artes del tiempo, pone en primer término el carácter de lenguaje que toda obra de arte posee: la imagen mimética es un signo y como tal, analizando su estructura, empieza a ser tratado. La condición de este signo, su naturaleza icónica (en el caso de las artes plásticas), es el factor determinante de la crítica porque es el fundamento de su posibilidad estética. Lessing abandona, de forma más terminante que ningún otro tratadista del siglo, los conceptos que hasta ahora habían dominado en la reflexión estética y centra su interés sobre problemas que, como ha indicado Folkierski, estaban en el aire, pero dispersos, sin centrar la investigación. Su planteamiento conduce a la necesidad de acotar un dominio de lo poético y un dominio de lo visual y a entender la actividad mimética como una actividad cognoscitiva.

Asimismo, no sólo tiene en cuenta la obra, también su recepción: el modo de la recepción es decisivo a la hora de determinar la condición adecuada del signo, que puede caer en contradicciones: la simultaneidad de la visión no está al alcance del poeta, que se apoya sobre la linealidad y sucesión del lenguaje, «lo que los ojos ven de un golpe, el poeta nos lo va enumerando lentamente, una cosa tras otra, y a menudo ocurre que al llegar al último rasgo nos hemos olvidado ya del primero»²⁶.

Acostumbrados a la literatura un tanto académica de los tratadistas, la lectura del *Laocoonte* llama profundamente la atención por la inusual lucidez y modernidad de los análisis concretos, del estudio detenido de obras, que resulta mucho más convincente que estudios y consideraciones anteriores, precisamente porque en el texto de Lessing subyace la pregunta clave: ¿cuál es la condición de la imagen artística o del texto poético en cuanto artística y poético? Difícilmente dudará nadie de la idoneidad de los ejemplos, la imagen pictórica y es-

²⁶ Lessing, *ob. cit.*, 176.

cultórica presenta rasgos que el poeta sólo dice: el escultor no dice la melancolía, tiene que representarla en su integridad física, con los matices, detalles y elementos anecdóticos que nos permitirán ver la melancolía; el poeta sugiere con la palabra mil melancolías distintas, un significado que no representa necesariamente a figura alguna.

El pintor se atiene a la imagen, el poeta al concepto..., ¿hasta qué punto es esto completamente cierto? Lessing no utiliza tan simplemente esa terminología, habla de signos naturales y signos arbitrarios, y dice que el poeta personifica abstracciones²⁷, pero ese es el sentido de sus palabras. Sin embargo, en los epígrafes anteriores he intentado mostrar que también el pintor puede referirse al concepto, que también la imagen, la de Flaxman, Canova y David, puede presentar conceptos, reflexiones, valores morales y cívicos, etc., y no sólo en el campo del símbolo o a través de él. El mismo Lessing recurre a un ejemplo que puede ser analizado con consecuencias diferentes de las que él induce.

«Una nave es, para él, Homero —escribe—, unas veces la negra nave, otras la cóncava nave, otras la rápida nave, todo lo más la negra nave bien abastecida de remos. El poeta no se detiene más en la descripción de la nave». Páginas después vuelve sobre el mismo ejemplo²⁸, pero ¿se trata realmente, en todos estos casos, de una descripción de la nave? Términos como negra, cóncava, rápida, bien abastecida de remos, no hacen tanto describir la nave cuanto, como se ha tenido ocasión de señalar, definirla. Definirla en el mismo sentido en que las cualificaciones pueden definir a los dioses y a los héroes, en general el llamado «epíteto ornamental», que tiene una función más expresiva que representativa. La definición del personaje o del objeto nos permite reconocerlos de inmediato a partir de rasgos considerados esenciales, no anecdóticos, que presentan la cosa al margen de la temporalidad. En este sentido, el epíteto, tan abundante en Homero, es uno de los factores que contribuyen a la determinación de su *mímesis*, tal como Auerbach la ha analizado.

²⁷ *Ibid.*, 96 y 132, respectivamente.

²⁸ *Ibid.*, 167 y 187, respectivamente.

Parecería lógico, siguiendo los criterios de Lessing, que el estilo homérico expresase mejor que ningún otro la temporalidad. Sin embargo, Auerbach indica que lo propio de Homero es precisamente lo contrario, situar las cosas «en un constante presente temporal y espacial», destacar el «primer plano», «el presente uniformemente objetivo e iluminado», un «presente puro, sin perspectiva»²⁹. Ello no quiere decir que no narre, tampoco que la sucesión no sea propia del lenguaje en general y del poético en particular, dice que es posible narrar eliminando la temporalidad consustancial al lenguaje, expresando la intemporalidad (aquí no como eternidad, sino como presente puro) gracias a los recursos poéticos que Auerbach, y no sólo él, estudia. De otra forma: dice que la relación inmediata entre el signo y la cosa, que Lessing ponía en el centro de su tesis («una relación sencilla y no distorsionada»), no tiene por qué ser aceptada tan inmediata y mecánicamente: los signos sucesivos pueden representar una realidad «yuxtapuesta» y los yuxtapuestos una realidad «sucesiva», según criterios que los tratadistas estudiaron repetidas veces³⁰. El poeta, al igual que el pintor, no se limita a aplicar las que son características naturales-convencionales del lenguaje, lo transforma y usa en beneficio propio, apartándose de la convencionalidad (que lo emplea para designar objetos o informar sobre realidades objetivas, o pretendidamente objetivas) y destacando aspectos que la convencionalidad consideraría negativos (en cuanto que podrían interferir la «buena comunicación» o la «buena designación», precisamente porque tiende a eliminar el carácter objetivo y dado de las cosas).

Al igual que el poeta, también el pintor puede elevarse a la abstracta definición de la nave en la *mímesis*. También él es capaz de crear equivalentes del epíteto y plasmar naves en las que los elementos descriptivos han desaparecido prácticamente: la

²⁹ E. Auerbach, *Mimesis: La realidad en la literatura*, México, FCE, 1950, 12 y ss.

³⁰ «Si ninguna figura debe estar convulsa, tampoco ninguna debe terminar su acción, porque entonces quedaría fría, o como muerta. Acabado un paso, un gesto, o cualquier otro movimienno, la imaginación no va más adelante; pero la acción queda en actividad y no acaba. Así imaginamos los movimientos sucesivos y mientras tanto vive la figura», F. Milizia, *ob. cit.*, 29-30.

nave de Ulises aparece en las ilustraciones de Flaxman para la *Odisea*. No sólo naves, figuras humanas y divinas, carros y caballos, el agua, la tierra y el cielo, instrumentos y acciones. La línea cumple en estas imágenes el papel que la construcción poética, las interpolaciones, recursos sintácticos, etc., tienen en los versos. El pintor se levanta desde el «suelo» de la imagen, desde la convencionalidad representativa (que también, como antes el lenguaje, cumple su papel en la representación nítida de objetos, de un mundo de objetos dados) y crea los recursos que le permiten mimetizar lo maravilloso en lo probable.

La dificultad de Lessing para resolver este tipo de cuestiones radica, en mi opinión, en el supuesto subyacente a su concepción de los signos plástico y poético: ambos *representan* aquello a lo que se refieren, cuerpos uno, acciones el otro, y ello a pesar de que, como indica en otra parte de su *Laocoonte*, «lo que encontramos bello en una obra de arte no son nuestros ojos los que lo encuentran bello, sino nuestra imaginación a través de nuestros ojos», lo que parecería indicar una belleza de tipo distinto a la representación, una belleza que es causa de complacencia, tal como a continuación escribe: «así pues, si una misma imagen puede ser suscitada en nuestra imaginación por medio de signos arbitrarios y por medio de signos naturales, en los dos casos debe surgir en nosotros la misma sensación de complacencia, aunque no en el mismo grado»³¹.

El supuesto lessingiano abre la puerta a la teoría que hace del icono el signo propio de las artes plásticas y rompe con los planteamientos habidos hasta ese momento. Ahora bien, la teoría del icono, la concepción de la imagen artística como signo icónico ofrece en la actualidad una amplia literatura que no podemos ignorar y configura una problemática más compleja que la presentada por Lessing.

Tercera Parte

³¹ Lessing, *ob. cit.*, 96.

A la manera de la naturaleza...

1. Naturaleza, arte, genio

En los epígrafes 45 a 50 de su *Crítica del Juicio* desarrolla Kant la problemática del arte bello, su relación con la naturaleza y el papel del genio. Algún lector puede quedar sorprendido por el calificativo «bello» que el arte concede, pues sabida es su renuencia a admitir de buen grado la que no en vano califica de «belleza adherente» —frente a la suprema «belleza libre» que es propia de la naturaleza, pero pronto advertirá que tal sorpresa es el camino que conduce a la clave misma de la tensión en que el arte adquiere, para Kant, todo su sentido, tensión de larga y fecunda herencia histórica, en los años inmediatos pero también la época que ha dado en llamarse moderna.

En el epígrafe 45 establece una relación entre arte y naturaleza que puede parecer paradójica: «la naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza»*.

¿Por qué la naturaleza era bella cuando *al mismo tiempo* parecía ser arte? ¿Por qué el arte sólo es bello cuando parece naturaleza? ¿Por qué es preciso, sin embargo, tener conciencia de

* La *Crítica del Juicio* se cita según la traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 1984³. La *Primera Introducción a la «Crítica del Juicio»*, según la traducción de José Luis Zalabardo, Madrid, La balsa de la Medusa, 1987. En ambos casos se indican los epígrafes en que la cita puede encontrarse.

que es arte, no confundirlo con la naturaleza? Es pronto aún para contestar a lo más complejo, pero algo puede decirse que indique la dirección de las respuestas: no es el carácter fragmentario de la realidad empírica lo que permite hablar de una naturaleza bella, ni aun de naturaleza, sino, bien al contrario, la condición teleológica *a priori* que pone su unidad y generalidad por encima de la anecdótica singularidad. Unidad y generalidad de armonía y belleza que parecen más propias de una obra de arte que de la cosa natural pensada en esa articulación. Inversamente, no es la adecuación a unas normas o cánones formales, a un fin impuesto según concepto, lo que permite hablar, y gozar, de una obra bella, o de la belleza de una obra, sino precisamente su simulación de toda norma o regla dadas, sustituidas ahora por una finalidad sin fin, al modo de la naturaleza, que la obra parece darse a sí misma. Originalidad suprema ésta, pues no imita nada que en el terreno de las normas se haya dispuesto, las crea, como la naturaleza crea su regla propia en cuanto condición de la experiencia, de una vez por todas, dando materia a los imitadores, lo que ella nunca debe hacer, y mimetizando a la naturaleza en aquello que ésta «posee» de trascendental: el apriorismo de su unidad.

Mas en todo momento se tendrá clara conciencia de que tal obra lo es de arte, no una cosa natural, es decir, se tendrá conciencia de que es creación de alguien, lo que un genio ha realizado: «... el concepto del arte bello no permite que el juicio sobre la belleza de su producto sea deducido de regla alguna que tenga un concepto como base de determinación, que ponga, por lo tanto, a su base un concepto del modo como el producto sea posible. Así, pues, el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición de la facultad del mismo), es decir que el arte bello sólo es posible como producto del genio» (& 46). «Genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte» (& 46).

Lo que Kant está afirmando es la transparencia arte/naturaleza que, como constante estética, parece haberse buscado en

todas las épocas y tiempos, y que en la nuestra se persigue de un modo quizá más dramático y radical, girando la obra sobre su misma naturaleza y condición, y haciéndolo —en gran medida por la propia filosofía kantiana— al plantearse la problemáticamente, interrogándose, primero, por su lenguaje, después por su misma especificidad de objeto artístico o estético, según una trayectoria que se inscribe en la historia de la vanguardia contemporánea desde la crisis de la representación naturalista hasta el conceptualismo, crisis de la obra en cuanto tal, no de ésta o aquella de sus cualidades. Pues la que Kant pone en el centro mismo de la comprensión del arte es una tensión que nunca puede solucionarse: el arte se aproxima a la naturaleza hasta ser, en lo fundamental, *como* ella, pero sin ser ella —y sin serlo para nosotros, muy conscientes de que es arte—, y la naturaleza, para ser bella —esto es, para ser naturaleza (que implica teleología)—, debe, a su vez, aproximarse, parecerse al arte, pero sin serlo. En tal aproximación y distanciamiento se evidencia la esencia de una y otra, naturaleza y arte, como esencia puesta —puesta en cada momento que la tensión, proximidad y distancia, se produce—, no como esencia o conceptos dados que pudieran imitarse, copiarse o remedarse.

Mas, ¿acaso puede existir una *mimesis* más radical que ésta, en la que la imagen estética suscita la universalidad de la naturaleza a la vez que de ella se distancia, esto es, se afirma como distinta, como arte y no como naturaleza, y guarda así toda su entidad, su carácter y condición de arte, hecho según regla? ¿Hay una *mimesis* más negativa que aquella que debe negar su regla y el hacer según reglas que es consustancial a su naturaleza de arte, para ser precisamente el hacer que su belleza genial exige?

2. La facultad de juzgar y la teleología de la naturaleza

2.1. Teleología de la naturaleza

A lo largo del siglo XVIII, siguiendo una tradición extendida en el pensamiento filosófico, se concibe la naturaleza como conjunto ordenado según proyecto o finalidad. Este orden permite hablar de la armonía del mundo y concebir la belleza como reflejo de esa armonía. En principio, no parece haber ninguna dificultad para explicar el orden a partir de una concepción mecánica, como resultado de fuerzas que en cada caso se aplican de forma pertinente. Pero la pertinencia de este aplicarse, la orientación hacia un fin que la naturaleza parece poseer, muy especialmente en el caso de los entes orgánicos, aconseja hablar no sólo de orden, también de finalidad. La teleología de la naturaleza se une al orden natural.

El pensamiento de Hume implica un paso importante en la crítica de estas concepciones y, lo que es más importante para la lectura de Kant, plantea la cuestión en términos problemáticos que Kant va a desarrollar. Por una parte, Hume rechaza la facticidad del principio de causa efecto, con lo que pone en duda el orden fáctico de la naturaleza; por otra, establece que la conexión entre las ideas se produce en atención a la contigüidad, la semejanza y la causalidad; por último, tercero, indica que el curso de la naturaleza es paralelo al proceso de las ideas —pero, ¿es y es paralelo o es *paralelo* porque así nos lo indica el proceso conectivo de las ideas?—, llegando a afirmar la existencia de una armonía preestablecida ente ambos¹.

De todo esto, lo que más nos interesa ahora es la estrecha relación que establece entre curso de la naturaleza y sucesión

¹ «Hay, pues, una especie de armonía preestablecida entre el curso de la naturaleza y la sucesión de nuestras ideas, y, aunque los poderes y las fuerzas por las que la primera es gobernada nos son totalmente desconocidos, de todas formas encontramos que nuestros pensamientos y representaciones (*conceptions*) han seguido la misma secuencia que las demás obras de la naturaleza», D. Hume, *Investigación sobre el conocimiento humano*, V, 2. Madrid, Alianza, 1980, 78.

de nuestras ideas, relación que, aunque con una perspectiva diferente, también abordará Kant. Además, Hume plantea una serie de cuestiones en torno a la finalidad de los objetos artísticos que son relevantes para el horizonte en el que la lectura de Kant puede producirse. Aunque rechaza que la utilidad sea razón de la belleza, no descarta un tipo de utilidad o finalidad imaginaria que sí es propia de la belleza artística: cuando vemos el retrato de un amigo, gracias a la imagen —cuya finalidad y utilidad es el retratar— asociamos en nuestra imaginación la pintura con las facciones del amigo pintado y simpatizamos con él más intensamente que si sólo lo recordáramos: ése es un efecto estético que Kant tendrá muy en cuenta al analizar los objetos artísticos y su incidencia sobre nuestra facultad de conocer, bien es cierto que la «intensidad» del goce estético kantiano ofrece una explicación diferente.

En su *Crítica del Juicio* aborda Kant la problemática de la finalidad con una perspectiva distinta a la que hasta ahora se había venido teniendo en cuenta en el siglo XVIII. Al igual que en los casos anteriores, articula orden con finalidad, pero lo hace en un horizonte diverso: ni el orden ni la finalidad son cualidades o propiedades de la naturaleza, entendiendo por tal cualidades empíricas que en la experiencia pueden percibirse. El orden y la finalidad no se encuentran en lo fragmentario y diverso que es propio de la experiencia sensible, y en modo alguno podemos encontrar causas finales en el movimiento de la naturaleza. La teleología es una condición de la experiencia de la naturaleza, una condición trascendental.

Creo que es posible comprender el punto de partida de Kant si nos remontamos a los análisis de la *Crítica de la Razón pura*. Las leyes generales de la naturaleza tienen su base en el entendimiento y es tarea del juicio subsumir los casos particulares bajo esas leyes dadas. Ese subsumir es un determinar, y por eso puede denominarse a tal juicio *juicio determinante*. Ahora bien, en la naturaleza se dan multitud infinita de particularidades que «están» conectadas entre sí (y entrecomillo ese «están» por lo que en seguida se verá). Tal conexión, relación sucesiva, etc., no puede explicarse por capricho o azar, en cuyo caso se pondría en cuestión la unidad que implica la noción

misma de naturaleza y la posibilidad de su experiencia —¿cómo hablar siquiera de naturaleza, de una naturaleza, si sólo hay fenómenos fragmentarios y diversos?; por el contrario, tal conexión debe hacerse según norma o ley, aunque cada uno de estos fenómenos sea para nosotros contingente.

Dicho de otro modo: la conexión contingente de los fenómenos es pensada a partir de un principio de conexión que perfila en esa contingencia necesidad, aunque tal necesidad no se aprecie o encuentre en lo contingente (precisamente por ser contingente = no necesario): ese principio es un principio supuesto, no dado, que actúa como condición de la conexión de los fenómenos bajo leyes particulares. Me interesa destacar este carácter de *condición*, pues en ningún momento afirma Kant que se trate de un principio dado a los fenómenos por el yo, lo que implicaría, creo, la fundamentación del idealismo: es condición, no fundamento.

El segundo rasgo que sale a luz es que tal principio nada añade a o dice de la naturaleza, sólo dice del propio sujeto, del propio Juicio o facultad de juzgar. Lo que dice de la naturaleza lo dice de ésta en relación a una experiencia posible y no en o por sí misma. Nada dice del objeto, no ya porque no afirma cualidad alguna del objeto, sino porque tampoco lo pone bajo una ley universal (lo que implicaría, claro es, afirmar cualidades y lo que estaría implicado en el afirmar cualidades), en cuyo caso habría que hablar de juicio determinante y no, como es propio de la estética, de juicio reflexionante.

El principio de la facultad de juzgar es principio tanto para aquellos particulares que se subsumen bajo una ley, juicio determinante, como para aquellos otros que la presuponen, juicio reflexionante. Es decir, el principio se concreta como ley o como presupuesto necesario, y en este caso nada dice del particular, sí de la propia facultad de juzgar.

Quizá ahora se entienda mejor la exposición que hace Kant en la *Primera Introducción a la Crítica del Juicio* del «principio trascendental de la facultad de juzgar»: *la unidad de la naturaleza en el tiempo y el espacio* y la unidad de la experiencia posible para nosotros son la misma cosa, porque aquélla es una suma de meros fenómenos (modos de representación) que pue-

den tener su realidad objetiva exclusivamente en la experiencia, la cual, a su vez, debe ser posible como un sistema según leyes empíricas, si es que la imaginamos (como debe ser) como un sistema. Por lo tanto es una presuposición trascendental subjetivamente necesaria que esta preocupante diversidad ilimitada de las leyes empíricas y heterogeneidad de las formas de la naturaleza no corresponda a la naturaleza, sino que, más bien, ésta sea apta para una experiencia como sistema empírico, por medio de la afinidad de las leyes particulares bajo otras más generales» (& 4).

Mas, puesto que se trata aquí no sólo del juicio, sino del juicio reflexionante, aquel que va «en pos de lo universal», cabe pensar también en un principio trascendental específico, tema que Kant desarrolla en el quinto epígrafe de esa *Primera Introducción*: «El principio de la reflexión sobre objetos dados de la naturaleza es que se pueden encontrar *conceptos* determinados empíricamente para todas las cosas de la naturaleza; en otras palabras, que siempre se puede presuponer en sus productos una forma que sea posible según leyes generales cognoscibles por nosotros. Porque si no pudiéramos presuponer esto y no pusiéramos este principio como fundamento de nuestro tratamiento de las representaciones empíricas, toda la reflexión se realizaría azarosa y ciegamente, y por ello sin ninguna esperanza sólida de encontrar su concordancia con la naturaleza» (& 5). Lo que se completa explicativamente con la nota que a propósito de «conceptos determinados empíricamente» pone a pie de página: «el Juicio que también busca conceptos para representaciones empíricas como tales (el Juicio reflexionante), debe suponer para este fin que la naturaleza en su diversidad ilimitada ha encontrado una clasificación de las mismas en géneros y especies que permiten a nuestro Juicio encontrar armonía al comparar las formas de la naturaleza y alcanzar conceptos empíricos y su conexión mutua ascendiendo hacia conceptos más generales, pero todavía empíricos; esto es, el Juicio presupone un sistema de la naturaleza según leyes empíricas y lo hace *a priori*, y, por consiguiente, por medio de un principio trascendental» (& 5, nota 4).

Tal principio satisface las exigencias de la facultad de juz-

gar en cuanto distinta del entendimiento y la razón. La facultad de juzgar sólo conecta, no puede suministrar ni conceptos ni ideas. En este punto, la *Crítica de la Razón pura* había sido terminante², y ahora, en la *Primera Introducción*, no hace sino respetar lo allí expuesto: si tuviera lugar un concepto o regla que procediese de la facultad de juzgar, este sólo podría ser «un concepto de cosas de la naturaleza en cuanto ésta se conforma a nuestro Juicio» (& 2), y tal es la «naturaleza» del principio expuesto.

La consideración sistemática de la experiencia y la naturaleza conduce a la unidad ordenada de una y otra, pero nada dice de la finalidad, que parece cosa en principio diferente. Kant aborda la cuestión en el epígrafe IV de la introducción a la *Crítica del Juicio*, en el que analiza a la facultad de juzgar como «legisladora a priori»; también en la *Primera Introducción* se refiere extensamente a este punto.

En el citado epígrafe señala que es fin el concepto de un objeto que encierra la base de realidad de tal objeto, y finalidad la concordancia de una cosa con aquella cualidad que sólo es posible según fines. Ahora bien, las leyes generales de la naturaleza se especifican en empíricas de acuerdo a la forma, y sólo a la forma, de un sistema lógico para uso de la facultad de juzgar, por ello puede decir Kant que la naturaleza es pensada, siempre que se la piense a partir de tal principio, como arte, como «dotada» de finalidad. Sólo pues formalmente puede hablarse de teleología de la naturaleza —en cuanto que cumple una cualidad (formal) que sólo es posible según fines—, pues la conexión unitaria y ordenada que responde al sistema lógico nada dice del contenido mismo de las leyes empíricas, nada dice de la naturaleza, sólo de la condición de su acuerdo con la facultad de juzgar: «Aquí surge el concepto de una finalidad de la naturaleza como concepto característico del Juicio reflexionante, no de la razón, al ponerse el fin no en el Objeto, sino exclusivamente en el sujeto y su mera facultad de reflexionar» (*Primera Introducción*, & 5).

² *Crítica de la Razón pura, Analítica trascendental, Introducción a El Juicio trascendental en general.*

2.2. Juicio reflexionante

La teleología de la naturaleza es una condición del juicio reflexionante y éste, a su vez, «necesidad» de la ordenación de las conexiones contingentes, o mejor dicho de la ordenación que tales conexiones exigen para poder ser pensadas como conexiones, incluso como contingentes. Mas, al plantearse tal exigencia, y al hacerlo desde lo particular y contingente, indica su satisfacción como cumplimiento a la manera del concepto, como si la naturaleza poseyera tal fin. Hay una reflexión de la facultad de juzgar que busca la articulación de lo particular con leyes generales no dadas, y tal reflexión obliga a poner el sistema como si ésa fuera la finalidad misma de la naturaleza, cuando sólo lo es del sujeto, del Juicio mismo.

Tal juicio reflexionante es el juicio estético. En varios sentidos puede hablarse de lo estético de un juicio. Si atendemos a la *Crítica de la Razón pura*, juicio estético es aquel que se lleva a cabo en el ámbito de la intuición o sensibilidad, pero no es éste el sentido de lo estético tal como se plantea en la *Crítica del Juicio*. Aquí, juicio estético es, estrictamente, el juicio reflexionante, en función de un principio trascendental propio que permite situar enciclopédicamente a la facultad de juzgar en relación con las otras facultades. Lo estético del juicio implica que no se produce ningún conocimiento, es decir, que su predicado no es concepto de un objeto.

En los epígrafes seis y siete de la introducción a la *Crítica del Juicio*, especialmente en el último de ambos, y en el octavo de la *Primera Introducción*, aborda la esteticidad de los juicios de la siguiente manera.

El juicio de determinación o determinante es lógico porque su predicado es el concepto de un objeto, pero el juicio reflexionante nada conoce del concepto del objeto, al que es previo, y no remite a la facultad de conocer sino a la «facultad» de placer o displacer. En el reflexionante, el sujeto no dispone de concepto alguno para la intuición dada y lo único que hace es reunir la imaginación (en la aprehensión del objeto) con el entendimiento (en la presentación de un concepto en general, no de este o aquel concepto, de este o aquel objeto) y percibir

la relación de ambas facultades, su concordancia. Ahora bien, como en el origen del juicio hay una intuición —por ejemplo, la intuición de una «cosa bella»—, conviene precisar qué se aprehende en esa intuición o, mejor, qué es lo estético de lo que en esa intuición se aprehende.

Lo estético, adelantémoslo ya, no es nada dado en la aprehensión intuitiva, pero es algo suscitado por o en ella: lo estético es en la aprehensión de la formalidad del objeto. Deberá entenderse a este respecto que tal conformidad no es validada —o invalidada— en relación a un concepto que la determine, en cuyo caso habría que hablar de juicio determinante, no reflexionante. Es propio de la «sensación» buscar el concepto bajo el que, como singularidad, debe subsumirse, pero hay una sensación que no provoca esta búsqueda, que se refiere sólo al sujeto mismo: la sensación de placer. Placer o disgusto van unidos, son «producidos» por la sensación, pero no añaden nada al objeto ni tampoco envían a la búsqueda de un concepto bajo el cual subsumirlo. Placer y displacer resultan del «movimiento» de las facultades cognitivas «provocado» por la intuición, y es del acuerdo de tales facultades de donde resulta el placer.

Quizá puede argumentarse que la aprehensión de cualquier objeto remite a la búsqueda del concepto bajo el que puede subsumirse, y que, por tanto, no cabe hablar, como lo hace Kant, de un movimiento concordante *sin propósito* de imaginación y entendimiento (& 7), pues el propósito sería la búsqueda de tal concepto. Ahora bien, Kant no pone en duda que esto suceda; lo que le interesa señalar es que, además de tal búsqueda del concepto, puede darse también, y de hecho se da, un sentimiento de placer o disgusto que tal búsqueda no puede, por su misma condición, explicar, que es preciso explicar a partir de la noción de juicio reflexionante entendido como un juicio específico, no como un juicio determinante truncado o como su primera etapa o momento.

3. Las condiciones del juicio de gusto

Sabido es que el giro de la estética dieciochesca conduce desde el objeto al sujeto y, en éste, mira al gusto. Hume indica que la belleza no es cualidad de las cosas, sino que corresponde al sujeto, y otro tanto afirman Burke y los principales autores del siglo XVIII. Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones o rasgos que deben satisfacer los juicios de gusto?

Al volverse sobre el sujeto y abandonar el objeto —fuera éste la realidad empírica o la Idea que la mejora—, todas las dificultades del sujeto, en forma de subjetivismo, se vuelcan sobre el juicio estético: el individualismo y la privacidad, el interés, el relativismo, el agrado y la satisfacción son algunas de estas dificultades, todas ellas afirmándose sobre la constatación misma del hecho que todo juicio de gusto es: el juicio de un individuo, que afirma la belleza o fealdad de un objeto atendiendo a su sentir propio, cabe pensar que en virtud de sus intereses personales, de difícil aceptación por los demás, satisfactorios para él, pero quizá no o no tanto para lo que con él contemplan...

En este ámbito no parece posible construir una disciplina científicamente fundamentada, y quizá lo mejor sería hacer bueno el dicho popular «sobre gustos no hay nada escrito». Pero hay, sin embargo, mucho escrito y bien escrito, y escrito por los autores que en el siglo propiciaron aquel giro, Kant el primero. No, es obvio, por el prurito de levantar una disciplina más, sino porque su experiencia les indicaba que, si aquellas dificultades se daban en el acto juicio de gusto, también se daban las contrarias: se afirmaba en ese mismo acto la belleza de la cosa contemplada —y no sólo la belleza para mí—, se universalizaba el sentir propio y se rechazaban, consecuentemente, intereses personales, individuales o privados en la explicación del placer, que no mero agrado, que la contemplación estética conlleva. Dar cuenta de esa experiencia condujo a la construcción de una disciplina, la estética, que todavía hoy ofrece abundantes perfiles de problematicidad.

Cuatro me parecen las condiciones fundamentales de un juicio estético en tanto que tal:

— Debe ser *inmediato*, es decir, estético, no dependiente del concepto, no juicio del conocimiento. La inmediatez de la que aquí se habla nada tiene de cronológica ni para nada alude a los diversos momentos del proceso cognoscitivo. Lo estético no es la primera instancia, y como tal parcial, de una secuencia que lleva al concepto, es un juicio distinto, no parte sino acabado, satisfactoriamente acabado en sí. Es cierto que podemos concebir las obras de arte como fuentes de información y a la naturaleza bella como acicate para la investigación científica, pero no lo es menos que tales actitudes poco tienen que ver con el juicio estético en sí mismo considerado y que en ellas no aclararemos ni el valor artístico o estético de la pintura, ni la belleza de la cosa natural.

— Ha de ser *desinteresado*. La satisfacción que produce no es la que resulta del uso del útil, de la aplicación del instrumento, es una satisfacción sin fin, o sin otro fin que no sea el placer que la obra produce. Cierto es, también, que las obras pueden «soportar», y les es habitual, el cumplimiento de una satisfacción «externa», por ejemplo atender a nuestra vanidosa necesidad de prestigio o de relevancia social o, por seguir con lo indicado en el párrafo anterior, facilitarnos agradablemente la obtención de datos —iconográficos, históricos, etc.— que no encontramos en otra parte..., pero ninguna de estas satisfacciones, ninguna de esas utilidades es estética.

— Poco se alcanzaría si semejante satisfacción fuese estrictamente privada: *la satisfacción ha de ser universal*. Kant insiste mucho en este punto cuando señala que el problema no está en la afirmación «esto *me parece* bello», sino en «esto *es* bello», pretensión de universalidad que a todos afecta. El juicio de gusto es *universal*, puede el individuo gozar con sus perversiones o con aspectos más o menos relevantes de su entorno, pero sólo de algunos predica la belleza y el placer, de otros, los que no pretende sean universales, sólo dirá que le agradan. Entiéndase bien, le agradan los cuadros y las poesías a lo que atribuye un valor universal, pero no todo lo que le agrada po-

see, en su opinión, ni precisa que lo posea, esa universalidad. Diré que lo agradable es individual y que lo estéticamente placentero es universal.

— En todas estas condiciones late un común denominador: el estético es un juicio *placentero*, lo estético produce *placer*. Produce placer la belleza, tanto la natural como la artística, y es un placer inmediato, desinteresado y universal. En este sentido, cabe decir que lo estético es categoría positiva, que mira al placer, y en él se encierra su positividad. Esta es cuestión que suscita reflexiones contrapuestas que aquí no puedo desarrollar, pues, ¿acaso no es posible pensar, en especial en nuestra época moderna, categorías estéticas negativas?

3.1. *La inmediatez del juicio de gusto*

Como en tantas otras cosas, Kant pretende elaborar una teoría que dé cuenta de la inmediatez del juicio de gusto. Esta inmediatez no es, en principio, un postulado, sino la constatación de un hecho de experiencia: asiento o disiento inmediatamente ante un cuadro, no aplico comparaciones con modelo alguno y sin embargo me ha gustado la película, ha ido penetrándome a lo largo de su proyección, no comparo a Rilke con otros poetas —podría hacerlo, es cierto, pero no lo he hecho— y he quedado perplejo y prendado en su lectura... No me gustan porque comparo, los comparo porque me gustan, porque han suscitado mi interés estético en una recepción inmediata. No los comparo siquiera con el concepto que seguramente —puedo decirme— les preside; no conozco la regla que rige la construcción de *Notre Dame* de París o de *San Pedro* del Vaticano, intuyo su existencia pero mi satisfacción es grande, estéticamente relevante, antes de buscarla, incluso en ocasiones debe desaparecer, como si no existiera, para que mi placer sea completo: debe desaparecer la forma del soneto, pasar inadvertida, para que mi lectura del soneto sea poética, ejerce en mí su influencia en ese desaparecer con más fuerza que sometida a la versificación de la métrica; debe desaparecer la técnica del

arco ojival para que se eleve libremente mi espiritualidad estética en la catedral gótica que visito; desaparece la pincelada, transformada en luz, en *La encajera* de Vermeer...

La inmediatez es ausencia de concepto. Mas, ¿qué juicio es ese en el que el concepto está ausente, no como olvido o error, sino como condición misma de su naturaleza? Kant se propone dar cuenta de esa inmediatez, explicar cómo ella es posible y fundamentarla.

Kant habla de juicio de gusto y de juicio estético y es bien sabido que todo juicio implica la relación de un singular y un universal. El juicio determinante subsume lo particular en el concepto, bajo el concepto. Tal es el proceder científico que pone los fenómenos bajo leyes que los explican, pero ése no es nuestro proceder ante la obra de arte o ante la cosa bella, aquí no hay ningún concepto dado. Puede, es cierto, existir un estilo dado y podemos nosotros comprobar si esta o aquella pintura se pone bajo ese estilo, pero eso no debe hacernos olvidar que el estilo se ha configurado a partir de las obras y que si ahora está dado es porque en algún momento no lo estuvo: una obra lo inauguró, una obra, luego otra, otras después, invocaron esa universalidad que es el clasicismo o el romanticismo cuando éstos no eran, fueron por ellas.

El esquema del juicio determinante no puede aplicarse a la apreciación estética, porque aquí la universalidad no está dada de antemano. Utilicé un término poco kantiano, «invocado», que permite, sin embargo, apuntar a lo que Kant dice: la singularidad bella va en pos de la universalidad que le corresponde, y lo hace de forma inmediata, e inmediatamente, no a través de (mediada por él) concepto, la aprehende. Este juicio que va en pos de lo universal no dado es el juicio reflexionante.

La universalidad no dada en pos de la cual se va no es la del concepto. En ese caso, el juicio de gusto no sería más que un momento en el proceso del conocer, el de la estética tal como la analiza la *Crítica de la Razón pura*. En la *Primera Introducción* explica Kant la doble acepción del término estético: tal como lo ha empleado en la *Crítica de la Razón pura* y tal como en esta tercera crítica aparece. En el octavo epígrafe de esa *Primera Introducción* afirma que puede ser considerado

como juicio estético aquel cuyo predicado nunca puede ser conocimiento, aunque ese predicado contenga las condiciones subjetivas para un conocimiento en general.

Una vez más intenta dar cuenta de un fenómeno que fácilmente podemos verificar: mal conocimiento es el que sobre las cosas nos ofrecen las obras artísticas y literarias, pues si bien podemos considerarlas en algunos casos como fuentes documentales, se trata de fuentes que deben ser completadas y corregidas por otros documentos, utilizadas sólo por la inexistencia de otros..., y, en cualquier caso, no será ése un «uso estético».

Mas, si no es el concepto la universalidad en pos de la cual nos envía la imagen artística, ¿cuál es esa universalidad? Podría decirse que es una universalidad formal, pero también esto debe ser aclarado para no caer en malas interpretaciones, pues la forma podría estar sometida, no menos que otras características de la cosa, al concepto, a la perfección que en relación a su concepto adecuado, ley formal, puede establecerse. Tampoco el conocimiento de la forma es la respuesta kantiana, sí una formalidad sin concepto o, como dice en otras ocasiones, una finalidad sin fin, formal, que es representada en la aprehensión de la cosa llamada bella. Comprender qué sea tal formalidad sólo será posible cuando aclaremos las restantes condiciones del juicio de gusto.

El juicio reflexionante no se adentra en el objeto ni en el concepto del objeto, sino que, ante el objeto, vuelve sobre sí mismo, sobre el sujeto. Este movimiento es característica específica de la estética kantiana.

3.2. Desinterés

Es tópica la afirmación de que lo estético es ajeno al interés y a la utilidad. No obstante, a lo largo de la historia de la estética, la problemática de la utilidad y la finalidad ha tenido una amplia repercusión. En el siglo kantiano la finalidad se entendía a partir de un orden del mundo que, cumpliéndolo, lo organizaba armoniosamente. Hume mismo establece una co-

nexión bastante estrecha entre finalidad, simpatía e imaginación para explicar el gusto estético y dar cuenta de, entre otras cosas, su inmediatez.

El pensamiento de Kant es, como dijimos, mucho más radical en este punto. Su afirmación del desinterés estético es la negación de cualquier interés, por «espiritual» que este pueda parecer. En el segundo epígrafe de la *Crítica del Juicio* habla de dos tipos de satisfacción: interesada y desinteresada. «Llá-mase interés —escribe— a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto», y añade a continuación que el juicio de gusto no se interesa por la existencia del objeto, no mira al objeto, sino al sujeto: «... cuando digo que un objeto es *bello* y muestro tener gusto, me refiero a lo que de esa representación haga yo en mí mismo y no a aquello en que dependo de la existencia del objeto (...). No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en cosas de gusto».

¿Cuál es la razón por la que se alcanza satisfacción en la representación de la existencia de un objeto? Para contestar a esta cuestión me parece necesario acudir a la *Crítica de la Razón pura*, donde se aborda el problema de la existencia del sujeto en relación a la existencia de las cosas. La conclusión que puede extraerse de su análisis y refutación del idealismo³ es que la satisfacción por la representación de la existencia de un objeto puede ser de dos clases: satisfacción en cuanto que se elimina la duda escéptica sobre la existencia de las cosas, pero también satisfacción por la autoconciencia del propio existir. En ambos casos, satisfacción en una referencia al objeto que conduce al conocimiento de tal objeto, pues aunque la autoconciencia lo es del sujeto, lo es del sujeto en cuanto concebido en su relación a un objeto y como objeto del mismo. Igualmente, no sólo tiende esa satisfacción hacia el conocimiento de los objetos existentes, también hacia el conocimiento del suje-

³ *Crítica de la Razón pura, Refutación del idealismo y Prólogo a la segunda edición.*

to y la verificación de su existencia. En ambos casos, una satisfacción interesada.

Distinta es la satisfacción estética, despreocupada o desinteresada de la existencia de la cosa, al margen de que tal existencia se produzca o no, pues lo que dice Kant no es que se pueda obtener placer estético, desinteresado, ante objetos inexistentes —¿cómo podría ser esto?—, sino que la existencia de tales objetos no es pertinente para fundamentar ese placer.

El placer estético desinteresado no se apoya en la existencia, sino en la constitución del objeto: «... el juicio de gusto es meramente *contemplativo*, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor», escribe en el quinto epígrafe de la *Primera Introducción*. Bien es verdad que quizá sea excesivo decir que la constitución del objeto «fundamenta» el placer estético, pues la afirmación kantiana «enlaza», no permite una tan amplia interpretación...

3.3. Universalidad

En dos momentos razona Kant la universalidad del juicio de gusto. El primero —epígrafe 6 de la *Crítica*— es una deducción a partir del desinterés propio de la satisfacción estética. Puesto que esa satisfacción no se basa en interés alguno, afirma Kant, debe encerrar la base para la satisfacción de cualquier otro, no es una satisfacción privada.

Más convincente que esta deducción me parece la argumentación que se encuentra en el epígrafe nueve. Kant tiene que distinguir el juicio de gusto de aquel otro que, siendo universal, está sometido a concepto, el juicio lógico, pero debe diferenciarlo también de lo agradable, que si es satisfactorio, es particular. Se trata aquí de una satisfacción, un placer universal y no dependiente de concepto alguno, no suscitado, por ejemplo, por la perfección de la cosa contemplada, pues tal perfección, que indudablemente produce placer, resulta de la com-

paración entre el objeto y su concepto, al cual se adecua de forma más o menos estricta.

Dada la dificultad de la argumentación kantiana, me permitiré citar un párrafo quizá algo extenso. La cosa que llamamos bella es ocasión para el libre juego de nuestras facultades de conocer:

«Ese estado de un libre juego de las facultades de conocer, en una representación mediante la cual un objeto es dado, debe dejarse comunicar universalmente, porque el conocimiento, como determinación del objeto, con la cual deben concordar representaciones dadas (cualquiera que sea el objeto en que se den), es el único modo de representación que vale para cada cual.

»La universalidad, comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más que el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y el entendimiento (en cuanto éstos concuerdan recíprocamente, como ello es necesario para un *conocimiento en general*), teniendo nosotros conciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva.

»Este juicio, meramente subjetivo (estético), del objeto o de la representación que le da, precede, pues, al placer en el mismo y es la base de ese placer en la armonía de las facultades de conocer; pero en aquella universalidad de las condiciones subjetivas del juicio de los objetos fúndase sólo esa validez universal subjetiva de la satisfacción, que unimos con la representación del objeto llamado por nosotros bello.»

Creo que estamos en condiciones de entrar en el centro mismo del juicio de gusto y la analítica de lo bello y, con ello, en el centro mismo de la estética kantiana. El placer no se produce por el conocimiento de la cualidad (belleza) de una cosa, sino en el movimiento armonioso de nuestras facultades de co-

nocer que, con ocasión de la representación de un objeto, al que llamaremos bello, tiene lugar. El placer posee una condición subjetiva, nada nos dice del objeto representado, nada nos dice, tampoco, de nosotros mismos concebidos eventualmente como objetos, pero se presenta en ese movimiento o libre juego de imaginación y entendimiento.

Kant establece una comparación entre la universalidad del conocimiento, a la que alude en el primer párrafo citado, y la universalidad del juicio de gusto, que desarrolla en el segundo. En el primero indica, y todos estaremos de acuerdo, que el conocimiento «es el único modo de representación que vale para cada cual»; en el segundo establece que el libre juego de imaginación y entendimiento concuerdan recíprocamente «como ello es necesario para un *conocimiento en general*», movimiento que en el juicio de gusto no tiene como destino conocimiento particular concreto alguno, pero que se lleva a cabo de acuerdo al conocimiento en general, al conocer... ¿Cómo podría llevarse a cabo de otro modo, acaso podría pensarse de otro modo?

No se conoce nada en concreto, pero el juego es armonioso *como* en el conocer: un conocer sin objeto, sin concepto. Ese movimiento *como si* tiene la misma validez que el del conocimiento, pero es sólo una validez subjetiva, que «evidencia», «hace sentir» la capacidad universal de conocer, aunque tal capacidad no se ejercite sobre ningún objeto particular y concreto.

4. El placer estético

Kant concibe el placer estético como un «estado de espíritu» caracterizado por el libre juego de nuestras facultades de conocer. En una nota sobre el placer estético en la *Primera Introducción* afirma que «el *placer* es un *estado* del espíritu en el cual una representación concuerda consigo misma, en cuanto

fundamento, bien para conservar tal estado (porque el estado de la cooperación mutua entre las facultades del espíritu en una representación se conserva a sí mismo), bien para producir un objeto. En el primer caso, el juicio sobre la representación dada es un juicio estético de reflexión, en el segundo, sin embargo, es un juicio estético-patológico o estético-práctico» (§ 8).

En el epígrafe 49 de la *Crítica* explica qué entiende por *espíritu* en su significación estética: «*Espíritu*, en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma; pero aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el alma, la materia que aplica a ello, es lo que pone las facultades del espíritu con finalidad en movimiento, es decir, en un fuego tal que se conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él».

Continúa afirmando que ese espíritu no es otra cosa que la «facultad de exposición de ideas estéticas», esto es, aquellas ideas-imágenes que provocan a pensar mucho, que nunca tienen término porque ningún concepto es adecuado para ellas, ninguno las pone fin. El espíritu aparece como una facultad de lo insondable en la imaginación, pero lo insondable no debe ser comprendido como lo ignoto y confuso, sino como lo que, en un continuo preguntar, nos remite siempre más allá, manteniéndonos en tensión y produciendo mayor intensidad de vida.

El libre juego de las facultades, imaginación y entendimiento, que en el juicio de gusto se lleva a cabo, no conduce al mantenimiento residual de una actividad cognoscitiva, es el mantenimiento tenso, porque envía más allá, de una actividad específicamente estética, gracias a la cual el sujeto se pone en relación con una totalidad de la que no hay ejemplo en la naturaleza. Entiéndase bien que esa totalidad no es la creación fantasmiosa de una imaginación de todo entendimiento, separada de él, es la creación de una imaginación que «busca al concepto sin poderlo alcanzar nunca, que «extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado», por lo que pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales para pensar más de lo que en ella puede ser aprehendido y aclarado. El placer estético es el mantenimiento de este exceso con ocasión de una representación.

Creo que éste es el punto en el que pueden plantearse algunas dificultades, en especial si pretendemos aclarar qué se entiende en la expresión «con ocasión de una representación». Kant indica que el movimiento de imaginación y entendimiento es el movimiento de la capacidad de conocer, pues la imaginación tiene que combinar lo diverso de la intuición, sintetizarlo, y el entendimiento proporcionar el concepto que une las representaciones. Ahora bien, ello supone que la capacidad de conocer se ha puesto en movimiento, se está cumpliendo o realizando sin conocimiento concreto alguno.

¿Por qué se pone en movimiento la capacidad de conocer? Podemos contestar, y responderá cualquier lector de la *Crítica*, porque se ha representado un objeto. Mas, puesto que este objeto representado no es conocido, no nos envía al concepto dado bajo el que subsumirlo: ¿qué movimiento del conocer es ese que no está impulsado por el conocer?, ¿qué movimiento del conocer en general es posible sin ser impulsado por un conocimiento determinado? En este punto concreto coinciden dos problemas que conviene siempre tener separados: la fundamentación del proceso y la posibilidad concreta del proceso. La pregunta se cierne en torno a la posibilidad de la fundamentación que el proceso concreto lleva a cabo y en la manera en que se lleva a cabo. La representación del objeto no *causa* el libre juego de las facultades en el juicio de gusto, en cuyo caso habría que pensar en un destino preciso, el concepto, o en un destino truncado, no se encuentra en el entendimiento un concepto dado adecuado. La representación del objeto no es *causa*, es *ocasión de ese movimiento* (§ 49): con ocasión de la representación de unos objetos a los que denominamos bellos, se pone en movimiento el juego libre, y por eso les llamamos bellos, y tal juego libre consiste en que la imaginación reúne las particularidades de la intuición para que sean puestas por el entendimiento bajo la unidad del concepto, tarea esta que, sin embargo, no se lleva a cabo, no porque no exista concepto dado para ellas, sino porque no se busca concepto dado.

La dificultad reside justamente en entender qué sucede en *ocasión de* y cuál es la condición del *estado de espíritu* al que tal ocasión da lugar. La cuestión no tendría mayor dificultad

si el motivo dinamizador, la cualidad belleza, fuera una proyección del sujeto o un rasgo del objeto, pero Kant rechaza ese planteamiento: la belleza es en la relación del sujeto y el objeto y se predica con ocasión de esa relación.

Por otra parte, semejante sentimiento universal de placer no surge ante todos los objetos, pues no a todos los objetos les consideramos y llamamos bellos. Algunos nos producen disgusto o displacer, y éstos serán feos o no bellos. La cuestión, por tanto, no estriba en explicar el placer universal ante todos los objetos (bellos) naturales, sino en explicar la «aceptación» de algunos y el «rechazo» de otros. Podemos intentar contestar volviendo hacia atrás, hacia el problema de la satisfacción: no es la existencia del objeto lo que en el juicio estético tiene valor, sino su *constitución* (en la representación que de él acontece), y, por tanto, es la representación de la constitución del objeto la que produce, según sea ésta, placer o disgusto. Ello sólo puede querer decir dos cosas: o bien *conocemos* la constitución del objeto y ésta, conocida, nos place o disgusta, o bien, de forma inmediata, *sentimos* placer ante ciertas «constituciones» y disgusto ante otras, aunque no las conocamos. Obviamente, la segunda hipótesis es la única que puede aceptarse el horizonte de la *Crítica* —aunque la referencia a la «diferencia de los objetos dados» (& 21) como razón de la diferente proporción entre imaginación y entendimiento en el conocimiento y el sentimiento estético permitiría plantear el problema del *conocimiento de tales objetos*—, y entonces deberá completarse de la manera siguiente: nuestra imaginación —que reúne los fragmentos de la intuición— *siente* ante unos objetos y no ante otros, acepta y se complace con motivo de unas «constituciones» (representadas) y no con otras... En otros términos, postulamos una sensibilidad propia de nuestra imaginación como fundamento de aquel estado de espíritu que en cada juicio de gusto tiene lugar, y postulamos, consecuentemente, la universalidad de tal sensibilidad.

La imaginación, en cuanto facultad de síntesis, está sujeta a una regla, que debe existir previamente para que tal síntesis pueda realizarse. Ahora bien, la regla de la que aquí se habla no es meramente la propia de la imaginación en cuanto etapa

del conocimiento, es una regla específica, que debe ser específicamente postulada: categoría(s) estética(s) de la sensibilidad.

5. La belleza y el arte

En el arte hay concepto, pero es preciso actuar como si no lo hubiera. Y este actuar se refiere tanto a la obra cuanto a quien la crea y quien la contempla. La propuesta kantiana puede parecer paradójica y evidencia un giro importante en la *Crítica*, pero es necesaria si quiere dar cuenta de las obras artísticas y no sólo de las naturales. Las obras de arte están sometidas a concepto. Hay un orden nítidamente concebido en los monumentos arquitectónicos y musicales, en los plásticos y literarios, pero el concepto que rige ese orden, su organización, y que ha regido su construcción técnica, no tiene por qué ser conocido por el receptor, que, sin embargo, lo siente.

A partir del epígrafe 16 de la *analítica de lo bello*, Kant distingue entre dos tipos de belleza: la natural, a la que denomina *libre*, y la artificial o artística, a la que califica de *adherente*. «La primera no presupone concepto alguno de lo que el objeto debe ser; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según éste». Parecería, por tanto, que sólo quienes conocen ese concepto pueden estimar la belleza y perfección de la cosa percibida, mas por «conocer el concepto» no puede entenderse aquí un conocer en sentido usual, lo que nos alejaría de la estética por el camino del entendimiento. La belleza para la cual ha de buscarse un ideal es una belleza *fijada* y el correspondiente juicio de gusto no será puro, sino intelectualizado. ¿Quiere ello decir que sólo quien conozca tal ideal o concepto y compare con él al objeto artístico será capaz de llevar a cabo un juicio de gusto (aunque no sea puro)?

Una contestación afirmativa implicaría un giro radical de la estética kantiana y la separación nítida entre el ámbito natural y el artístico. Implicaría, igualmente, la exigencia de un co-

nocimiento previo para todo lo artístico, el conocimiento de ese concepto al que la obra está sometido, y, por tanto, la desaparición de la inmediatez, la universalidad y el desinterés en el juicio de gusto referido al arte.

Lejos de asumir tal giro, Kant mantiene todos los caracteres del juicio de gusto incluso para lo artístico. Aborda la cuestión desde dos perspectivas: *idea normal* de belleza e *idea estética*. Además, mitiga la importancia del concepto en todos aquellos objetos en los que, como el mobiliario, la casa, el jardín, el ideal no se deja representar porque los fines no están bastante determinados y se mueven, por tanto, en el marco de una finalidad *casi* tan libre como la belleza libre. Mas, puesto que ese «casi» establece una diferencia cualitativa fundamental, que en ningún caso pueden ocultar aproximaciones cuantitativas, debemos abordar la solución sistemática.

Constata que existen ideas normales o habituales de belleza, ideas sobre lo que es correcto o incorrecto en lo referente a tamaños, medidas, colores, formas...: «Cada cual ha visto miles de hombres adultos. Ahora bien: si quiere juzgar el tamaño normal por apreciación comparativa, entonces la imaginación (según mi opinión) deja caer, una encima de otra, un gran número de imágenes (quizá todos aquellos miles); y, si se me permite aquí emplear la analogía de la presentación óptica, en aquel espacio, en donde se unen en gran número, y en el interior del contorno, donde el espacio se ilumina con el color más recargado, allí se deja conocer el *tamaño medio*, que se aleja igualmente, en altura y anchura, de los límites extremos de las más pequeñas y de las mayores estaturas. Y ésta es la estatura para un hombre bello» (& 17).

Esta idea normal no surge de proporciones sacadas de la experiencia según reglas determinadas, sino que, inversamente, es ella la que posibilita tales reglas: «Ella es la imagen que se cierne por encima de todas las intuiciones particulares, en muchas maneras diferentes, de los individuos para la especie entera, imagen que la naturaleza ha tomado como prototipo de sus producciones en la misma especie, pero que parece no haber alcanzado totalmente en ningún individuo; ella no es, de ninguna manera, el *prototipo* total de la *belleza* en esa especie, sino

solamente la forma que constituye la condición indispensable de toda belleza, y, por tanto, solamente la *exactitud* en la exposición de la especie» (& 17). Ahora bien, tal exposición no place por belleza, sino porque no contradice ninguna de las condiciones bajo las cuales una cosa de esa especie puede ser bella. La exposición no es bella, sólo correcta —o incorrecta—.

Cuestión diferente es la *idea estética*, por la cual entiende Kant aquella «representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible» (& 49).

Algunos de los ejemplos que el propio filósofo pone aclararán qué se entiende por este «pensar mucho» al que no le es adecuado concepto alguno: «El poeta se atreve a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc. También aquello que ciertamente encuentra ejemplos en la experiencia, verbigracia la muerte, la envidia y todos los vicios, y también el amor, la gloria, etc., se atreve a hacerlo sensible en una totalidad de que no hay ejemplo en la naturaleza, por encima de las barreras de la experiencia, mediante una imaginación que quiere igualar el juego de la razón en la persecución de un maximum, y es propiamente en la poesía en donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de las ideas estéticas» (& 49).

La imaginación productiva del poeta, del genio, rivaliza con la razón en ese afán de maximum, de totalidad, para la que no hay ejemplo alguno en la naturaleza, pero que es, sin embargo, condición misma de la naturaleza en su relación a una experiencia posible. El genio crea la obra y, en ella, ese remitirse a un más allá ilimitado, desde el punto de vista del conocimiento, perfilando en el motivo su referencia a una totalidad que no se percibe empíricamente en la naturaleza —sólo percibimos singulares—, pero que se postula de la naturaleza como condición de su conocimiento por una experiencia.

En la creación del genio *al modo de* —y no imitando a— se lleva a cabo la revelación de un doble movimiento: al modo de la naturaleza esconde el concepto, produciendo imágenes

que nunca se dejan subsumir bajo uno determinado, «extiende estéticamente el concepto mismo», y al proceder de esta manera crea una obra artística singular que es como los motivos naturales, singulares, mas, al hacerlo, pone en evidencia que tal creación *al modo de* no es sino la manifestación en el específico campo de la imaginación artística de la condición necesaria para el conocimiento de la naturaleza, que, a su vez, es condición trascendental de su relación a un sujeto. La creación del genio evidencia la creación del mundo que en tal relación se lleva a cabo, y que no puede ser fuera de ella. Pero el mundo no es una creación del sujeto, ni el sujeto del mundo, no hay proyecto ideal de aquél o determinación material de éste: el mundo es la autocreación que en la relación tiene lugar y nada puede pensarse fuera de ella, nada que no esté sometido a las condiciones que la relación misma impone.

En el mismo instante en que, a través de la obra genial, sentimos esa transparencia de la naturaleza, nos vemos remitidos a su totalidad y la aprehendemos, advertimos que la totalidad es condición de la (nuestra) experiencia posible, es decir, advertimos que la transparencia es resultado de un postulado al que no podemos escapar. Postulado que construimos no sólo en el pensamiento, también en la práctica y el hacer artístico. Seguridad e inseguridad, confianza y desconfianza, están indisolublemente unidas: la transparencia que evidencia la imaginación productiva se fundamenta en un postulado que nos permite ver la realidad, la naturaleza, *como si* fuera así, y, a la vez, pone ese *como si* en primer plano.

Índice de ilustraciones

1. Marcel Duchamp, <i>Botellero</i> , 1915	23
2. Jean Tinguely, <i>Madame Lacasse's Shoe</i> , 1960	25
3. Joan Miró, <i>Mujer</i> , 1970	29
4. Angel Ferrant, <i>Extraño caracol o Alimaña trepadora</i> , 1945	31
5. Alberto Sánchez, <i>El cazador de raíces</i> , s.a	35
6. Bronzino, <i>Retrato de un joven con libro</i> , h. 1535-40	46
7. Bronzino, <i>Retrato de Ugolino Martelli</i> , h. 1535-38	47
8. Leonardo da Vinci, <i>Bocetos y apuntes</i> , h. 1478	104
9. Leonardo da Vinci, <i>Códice Atlántico</i> , f. 315 recto-a (detalle), h. 1515	105
10. Leonardo da Vinci, <i>Estudios de corrientes y caída de agua</i> , h. 1508-10. Windsor, núm. 12.660, verso	109
11. Leonardo da Vinci, <i>Códice Hammer</i> , f. 2 recto	113
12. G. Vasari, <i>Autorretrato como San Lucas pintando a la Virgen</i> , h. 1560	127
13. Pontormo, <i>Historia de José</i> , 1516-18	130
14. Pontormo, <i>Historia de José</i> (detalle)	131
15. Pontormo, <i>Deposición</i> , h. 1526-28	134
16. Pontormo, <i>Deposición</i> (detalle)	135
17. Poussin, <i>La adoración del becerro de oro</i> , h. 1633-36 ...	147
18. Caravaggio, <i>Narciso</i> , 1594-96	155
19. Canova, <i>Desnudo</i> (dibujo, Album D 1, 1793-1807)	161
20. Canova, <i>Las Tres Gracias</i> , 1815-17	163
21. David, <i>Muerte de Sócrates</i> (detalle), 1787	165
22. David, <i>Muerte de Marat</i> , 1793	167
23. Canova, <i>Monumento funerario de María Cristina de Austria</i> , 1798-1805	169
24. P. P. Prud'hon, <i>La justicia y la Venganza divinas persiguen al Crimen</i> , h. 1808	171
25. Flaxman, <i>Ilustración para la Iliada</i> , 1805	173
26. Flaxman, <i>Ilustración para la Odisea</i> , 1805	173
27. Flaxman, <i>Hermes y Pandora</i> , h. 1805	177
28. A. L. Girodet, <i>Escena del Diluvio</i> , 1806	179
29. W. Blake, <i>Anteo deposita a Dante y Virgilio en el último círculo del Infierno</i> , 1796	183

Índice de nombres citados

- Adonis, 70.
Apolo, 176.
Adrados (ver Rodríguez Adrados, F.).
Alberti, L. B., 98, 99, 102, 105-107, 117, 118, 120-122.
Alberto (ver Sánchez, A.).
Alcibíades, 87.
Andrómeda, 68.
Apel, K. O., 24, 53, 54, 94.
Aquiles, 89, 186.
Argan, G. C., 166.
Aristóteles, 23, 65, 74, 75, 81-84, 86-89, 92-94, 97, 98, 101, 111, 136, 138.
Arnheim, R., 51, 52.
Atenea, 68.
Aubenque, P., 92.
Auerbach, E., 188, 189.
- Bacon, F., 110.
Bajtín, M., 55-58, 72.
Barocchi, P., 100, 101.
Barqui (ver Varchi, B.).
Batteux, Ch., 54, 178, 182.
Bellori, G. P., 148-152.
Benveniste, E., 67.
Bernini, G. L., 28, 141-145, 160.
Bevilacqua, A., 99, 107, 108, 110, 117.
Bitón, 66.
Black, M., 39, 58.
Blair, H., 54, 177-180.
Blake, W., 157, 181, 182.
Blunt, A., 123.
Borgherini, P. F., 130.
Bronzino (Angelo di Cosimo di Mariano), 45-48, 131.
Brunet, O., 174, 175.
Burke, E., 175, 203.

Calice, 71.
Canova, A., 157, 169, 170, 172, 184, 188.
Caravaggio (ver Merisi, M.).
Carracci, Anibale, 152.
Carstens, A. J., 168, 178, 181.
Cassirer, E., 52.
Castro, F. de, 100.
Caylus, conde de, 186.
Cean Bermúdez, A., 157.
Cervantes, M. de, 56.
Cézanne, P., 37.
Ciardi, R. P., 137.
Cicerón, 65, 101, 138, 139.
Cigoli, L., 101.
Clay, J., 162.
Cleobis, 66.
Critón, 164.

Chambray, señor de (ver Fréart, R.).
Champagne, Ph. de, 144, 145.
Chantelou, señor de (ver Fréart, P.).
Chastel, A., 103, 108, 110, 116, 120, 129.

Dante, 180, 182.
David, J. L., 162-166, 174, 184, 188.
Dehesa, J. de la, 175.
Descartes, R., 146.
Diderot, D., 184.
Dilthey, W., 53.
Dostoievsky, F., 56.
Dubois, C. G., 136.
Dubos, Abate, 184.
Duchamp, M., 22-24, 43-46, 48, 49, 52, 54.

Eco, U., 58-60.
Eggers Lan, C., 65.
Esquilo, 180.

Felibien, 149.
Fernández Galiano, M., 65.
Ferrant, A., 28, 55.
Ficino, M., 98.
Flaxman, J., 161, 162, 168, 169, 171, 172, 174, 178, 180-182, 184, 188, 190.
Folkierski, W., 184, 187.

Francastel, P., 51, 52, 121.
Fréart, P., señor de Chantelou, 141, 142, 144, 148, 149, 151.
Fréart, R., señor de Chambray, 144.
Füssli, J. H., 157.

Gadamer, H. G., 54.
Gagnereaux, B., 168, 178, 181.
Galileo Galilei, 101, 102.
García de Arrieta, A., 178, 182.
García Gual, C., 65.
García Morente, M., 193.
García Yebra, V., 65.
Garin, E., 102, 103, 111, 115.
Gaurico, P., 102, 118.
Gérard, A., 54.
Gibson, J. J., 51.
Girodet, A. L., 178, 181.
Gombrich, E., 19, 37, 41, 51, 58.
Goodman, N., 19, 37, 51, 58, 59.
González García, A., 102.
Grassi, L., 99.

Habermas, J., 54.
Hals, F., 42.
Hárpalice, 71.
Harris, 184.
Hera, 66.
Hesíodo, 65, 80, 180.
Hípías, 78.
Hochberg, J., 58.
Homero, 78, 80, 81, 179, 186, 188, 189.
Horacio, 65, 101.
Hume, D., 84, 174, 175, 196, 197, 203, 207.
Hurd, R., 184.
Husserl, E., 52.

Ingres, J. A. D., 162.

Jenófanos, 65, 80, 83.
Jouanny, Ch., 148.
Juliá, V. E., 65.

Kant, I., 53, 89, 193-216.
Kepes, G., 51.
Klee, P., 162.
Klein, R., 118.

Koyré, A., 104.

La Motte, 179.

Lee, R. W., 110, 146.

Leonardo da Vinci, 97-122, 124, 126, 184.

Lessing, G., 11, 159, 184, 186-190.

Le Blond de la Tour, 145.

Le Brun, 144-146, 148.

Lomazzo, G. P., 125, 129, 136, 137, 139-141, 145, 155.

Lombardo-Radice, L., 107.

Lukàcs, G., 90.

Lledó, E., 80.

Manzi, G., 97.

Maravall, J. A., 54.

March, I., 157.

Marchán Fiz, S., 178.

María Cristina de Austria, 170.

Martelli, U., 48.

Martínez Hernández, M., 65.

Medusa, 68.

Melzi, F., 99.

Mengs, A. R., 157, 158.

Merisi, M., 151-153.

Mignard, N., 144, 145.

Miguel Angel, 28, 100, 123, 124, 144, 157.

Milizia, F. de, 156-158, 189.

Milanesi, G., 126.

Miró, J., 22, 28, 30, 43-46, 48, 49, 54.

Moro, A., 42.

Morris, Ch., 58.

Munárriz, J., 177.

Ortega, A., 65.

Pabón, J. M., 65.

Paccioli, L., 99.

Panofsky, E., 42, 52, 77, 78, 121, 141, 151.

Parmigianino (Francesco Mazzola), 131.

Paz, O., 52.

Peirce, Ch. S., 53, 54, 58.

Pérez Jiménez, A., 65.

Perseo, 68.

Picasso, P. Ruiz, 22.

Piles, R. de, 143.

Píndaro, 65, 68, 80.

Pirolí, T., 162, 180.

Pitón, 176.

Platón, 65, 74-89, 138, 139, 143.

Polidectes, 68.

Pontormo (Iacopo Carrucci), 130-132.

Poussin, N., 146, 148-151, 164.

Praz, M., 148, 153, 156, 168.

Proud'hon, P. P., 172.

Proust, M., 57.

Rabelais, F., 56, 57, 72.

Rafael Sanzio, 144.

Ricoeur, P., 85, 90.

Richardson, J., 184.

Rilke, R. M., 205.

Riviere, A., 51.

Rodríguez Adrados, F., 70, 71.

Romney, G., 178.

Rubens, P. P., 42, 152.

Sánchez, A., 28, 55.

Schleiermacher, Fr., 53.

Sforza, F., 99.

Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper), 184.

Sócrates, 164-166.

Spitzer, L., 56.

Sulzer, 157.

Teyssèdre, B., 143, 144.

Tinguely, J., 22.

Tiziano, 145.

Tovar, A., 65.

Ulises, 89, 190.

Varchi, B., 100, 101.

Vasari, G., 125-128, 139, 141.

Velázquez, D., 42.

Venus, 90.

Vermeer de Delft, 206.

Vernant, J. P., 68, 69.

Vico, G. B., 89.

Virgilio, 149, 182, 186.

gandhi

01/03/2001

desc 30%

PRECIO LISTA \$121.00



9 788477 740032

MIMESIS: LAS IMAGENES Y LA

PRECIO gandhi \$85.00