

Nelson Goodman

Maneras de hacer mundos



La balza de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa, 30

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Título original: *Ways of worldmaking*

© 1978 by Nelson Goodman

Hackett Publishing Company,

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

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid

ISBN: 84-7774-530-7

Depósito legal: M. 29.781-1990

Composición: Visor Fotocomposición

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Rogar, S. A.

Fuenlabrada (Madrid)

Índice

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

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

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

¿Cuándo hay arte?

1. *Arte puro*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Un dilema

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

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

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

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

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

¿Quiere ello decir que el purista verá satisfechas sus exigencias con cualquier obra que no represente nada en concreto? En absoluto. En primer lugar, algunas obras que son simbólicas más allá de toda duda, tales como las imágenes de extraños monstruos pintadas por el Bosco o un tapiz con un unicornio, no representan nada, pues no hay tales monstruos o unicornios en lugar alguno, excepto en el cuadro mismo o en una descripción verbal que pudiéramos suministrar. Decir que el tapiz «representa un unicornio» sólo quiere decir que es la imagen de un unicornio, no que haya animal alguno ni nada parecido que ese tapiz retrate². Estas obras, aunque no representen nada, a duras penas satisfacen al purista. Tal vez, no obstante, todo ello sea sólo otra sutileza de filósofo, y no proseguiré en esa línea. Acordemos, por lo

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

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

En segundo lugar, no sólo son simbólicas las obras representacionales. Un cuadro abstracto, que ni representa nada ni tiene en absoluto carácter representativo, expresa no obstante algún sentimiento o alguna otra cualidad, ya sea una emoción o una idea, y por lo tanto la simboliza³. El purista rechazará tanto los trabajos abstractos expresionistas como las obras de representación, y eso sólo porque la expresión es una manera de simbolizar algo que está fuera de la pintura, pintura que nada siente o piensa por sí misma.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. *Muestras*

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

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

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

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

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

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

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

En resumen, una muestra muestra, o *ejemplifica*, sólo algunas cualidades, y éstas, con las que esa muestra mantiene una relación tal de ejemplificación⁴, varían según las circunstancias. Y, así, las mencionadas propiedades de las que será muestra la muestra sólo pueden identificarse como tales bajo algunas circunstancias determinadas. El ser una muestra o el ejemplificar es un tipo de relación que se parece al de la amistad: los amigos no se distinguen por una única cualidad identificable ni por un conjunto de ellas, sino sólo porque, en un momento determinado se encuentran en esa relación de amistad.

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

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

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

⁴ Puede verse una discusión ulterior de la ejemplificación en *LA*, pp. 52-67.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Así pues, la pregunta que inquiere por las características que identifican o indican aquella manera de simbolización que hace que algo funcione como una obra de arte exige un estudio cuidadoso a la luz de una teoría general de los símbolos. Y aunque tal tarea es más de lo que aquí podemos abordar, cabe aventurar la propuesta tentativa de que lo estético tiene cinco síntomas⁵: 1) densidad sintáctica, según la cual la más mínima diferencia en ciertos aspectos puede constituir una diferencia entre símbolos, como sucede al contrastar un termómetro de mercurio sin graduar y un instrumento electrónico de lectura digital; 2) densidad semántica, según la cual se le suministran símbolos a aquellas cosas que se diferencian de acuerdo a las más mínimas diferencias en ciertos aspectos, como acontece no sólo, y de nuevo, con el termómetro sin graduación, por ejemplo, sino también con el castellano normal, aunque éste no sea, por su parte, denso desde el punto de vista sintáctico; 3) plenitud relativa, según la cual son significativos y pertinentes bastantes aspectos de un símbolo, como sucede, por ejemplo, en un dibujo realizado con un sólo trazo por Hokusai y en el que es importante cada rasgo de la forma, del grosor de la línea, etc., y ello en contraste con tal vez la misma línea, pero esta vez en forma de una gráfica que recoge la evolución de los cambios bursátiles, y en la que sólo es relevante su distancia con respecto a la abscisa; 4) ejemplificación, según la cual un símbolo, posea o no denotación, simboliza en la medida en que funciona como una muestra de las propiedades que

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

posee literal o metafóricamente; y, finalmente, 5) referencia múltiple y compleja, y según la cual un símbolo ejerce diversas funciones referenciales que están integradas entre sí y en interacción⁶, algunas de las cuales son directas y otras están mediadas por otros símbolos.

Estos síntomas no suministran definición alguna, y mucho menos una descripción completa o una celebración. La presencia o la ausencia de uno o de algunos de esos síntomas ni califica de estético a nada ni tampoco lo descalifica como tal. Tampoco puede pensarse que el grado en que esos rasgos pudieran estar presentes mida hasta dónde puede pensarse que un objeto o una experiencia son estéticos⁷. Sabemos, después de todo, que los síntomas no son sino claves, y que el paciente pudiera tener los síntomas sin sufrir la enfermedad, o sufrir ésta sin mostrar aquellos. El hecho de que estos cinco síntomas puedan casi llegar a considerarse como necesarios por separado y como suficientes todos juntos (como síndrome) puede conducirnos a trazar de nuevo las vagas y erráticas fronteras de lo estético. No obstante, hemos de notar que estas propiedades tienden más a centrar nuestra atención sobre el símbolo que sobre aquello a lo que éste se refiere, o por lo menos no se centran sólo sobre esto último y se fijan en el símbolo mismo. Pero hay casos en los que no podemos traspasar el símbolo con nuestra mirada y centrarnos en aquello a lo que el símbolo refiere, como sucede, y por el contrario, cuando obedecemos los semáforos al conducir o cuando leemos un texto científico. Debemos, en esos casos, atender de manera constante al símbolo mismo, como cuando contemplamos un cuadro o leemos un poema. Así sucede en

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

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

aquellos casos en los que no podemos determinar con precisión a qué símbolo, y perteneciente a qué sistema, nos enfrentamos o si tenemos el mismo símbolo en dos ocasiones diferentes; así sucede también allí donde se nos escapa de tal manera el referente que es necesario un cuidado infinito a la hora de adecuar un símbolo a eso referido, o allí donde son importantes no pocas sino muchas características de un símbolo, o, por fin, así sucede también allí donde el símbolo es un ejemplo de las propiedades que simboliza y donde ese símbolo puede realizar muchas funciones referenciales interrelacionadas, ya sean simples o complejas. Este acento sobre la no transparencia de una obra de arte, sobre la primacía de la obra sobre aquello a lo que ella misma refiere, no implica la negación o la desconsideración de las funciones simbólicas, sino que se deriva de ciertas características de una obra en tanto símbolo⁸.

Así, la respuesta a la pregunta «¿cuándo hay arte?» parece depender claramente de la función simbólica, lo que está bastante lejano del camino en que pretende responderla aquel que se esfuerza en especificar las características diferenciales de lo estético con respecto a lo simbólico. Quizá decir que un objeto es arte cuando y sólo cuando funciona como tal sea exagerar la cuestión y sea hablar de manera elíptica. El cuadro de Rembrandt sigue siendo una obra de arte, al igual que sigue siendo una pintura, cuando funciona sólo como manta, y tal vez la piedra de la carretera no se convierta estrictamente en obra de arte aunque funcione como tal al ser llevada al museo⁹. De igual manera, una silla sigue siendo una silla aunque nadie se haya sentado nunca en ella, y una

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

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

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

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

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