



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

estética: Del griego *aisthetikós*: susceptible de percibirse por los sentidos. (ing.: *aesthetics*, fr. *esthétique* it.: *estetica*, al.: *Ästhetik*, port.: *estética*). Según Corominas, aparece primero en español el adjetivo ‘estético’, no antes de la 12ª edición del *Diccionario de la Lengua Castellana* (1884) y es claramente un cultismo derivado del griego. El sustantivo ‘estética’ no sería sino un derivado posterior. El adjetivo griego, a su vez, se relaciona con el verbo *aisthánomai*, con un valor de ‘percibir por los sentidos’, y también ‘darse cuenta de, comprender’, y con el sustantivo *aisthésis*: ‘sensación’.

Parte de la filosofía que se ocupa de la belleza. Por consiguiente, también de la belleza de la obra literaria. En determinados contextos, el término es cuasi sinónimo de Poética.

La primera definición propiamente dicha es la de Baumgarten (1750): *Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est AESTHETICA (Logica facultatis cognoscitivae inferioris, Philosophia gratiarum et musarum, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis)* (*Aesthetica* §1, apud Schaeffer, 1992: 393), esto es: «La ciencia del conocimiento y de la representación sensibles es la estética (lógica de la facultad cognoscitiva inferior, filosofía de las Gracias y las Musas, gnoseología inferior, arte del pensar bello, arte de la analogía de la razón». Porque, siguiendo a Christian Wolf, su maestro, Baumgarten diferencia una facultad superior, consciente y racional, de otra inferior, encargada de cuestiones poéticas, retóricas y artísticas. En su definición claramente aparecen enlazados los dos momentos, sensibilidad y *belleza. Y puede hacernos pensar indistintamente en la belleza natural y en la belleza artística, que es justo lo que ocurre siguiendo una larga tradición en la *Crítica del juicio* (1790) kantiana. A partir de ella podemos preguntarnos por el ser de lo bello, su producción o surgimiento, su relación o independencia respecto de criterios como el de utilidad, por la caracterización de lo que podamos llamar bello, por el modo de percibirlo y conocerlo, por los criterios de apreciación de la belleza, por la variación histórica de esa apreciación (la historización, desde luego, surge posteriormente a Kant)... Una larga tradición había vinculado verdad, bien y belleza; después de Kant, se diferenciarán lógica, ética y estética. Es en la «Introducción» a las *Lecciones sobre la estética* (§I.1, p. 8), de G. W. F. Hegel (1832-1838), donde se encuentra con claridad, primero, la advertencia de que el nombre, por su etimología, es sólo parcialmente adecuado, y segundo, la determinación como «filosofía del arte bella». Y ello porque lo bello artístico, en tanto que generado por el espíritu, será siempre superior a lo bello natural (incluso esto último parece un reflejo «de la belleza perteneciente al espíritu»: como ejemplo, baste pensar en el largo proceso de invención del paisaje en la pintura europea). Finalmente,

siempre según Hegel, a nadie se le ha ocurrido examinar de forma sistemática la belleza de los objetos naturales, sino más bien su utilidad. Lo dicho bastará para entender la proximidad de la estética a la historia del arte.

Nótese que no hay estética en sentido moderno antes de que se entienda lo bello como valor y como valor independiente de la moral, lo cual no es anterior a la Ilustración. Es significativo que el sobrino de Rameau, héroe de la sátira homónima de Diderot, sea un personaje despreciable... excepto por su sensibilidad artística. Ahora bien, el término 'valor' es, en expresión de Franco Volpi (2008: 82), «un parto moderno», no anterior a Kant, Lotze y Nietzsche. Los valores, según Nietzsche, entran en escena cuando el mundo ideal de herencia platónica pierde la importancia moral-religiosa que tenía para la razón práctica, en su lugar: los valores. Pero valer es valer para alguien y para una perspectiva particular, y a partir de ahí toda una constelación de problemas: si son subjetivos o pueden tener valor general; si son formales o materiales; si, naciendo de la historia, pueden mantenerse a través del tiempo; cómo conciliar su pluralidad con el carácter de universalidad que pretenden tener; la «tiranía de los valores», que pueden convertirse en vectores de ideología... Problemas en los que se reconocen fácilmente interrogantes actuales de la estética.

Aceptada la restricción hegeliana a la estética como filosofía del arte, podemos perseguir qué han dicho los filósofos acerca de la belleza y en particular de la belleza artística y cuáles son los conceptos fundamentales de esa historia; qué los artistas o qué cada momento histórico acerca del arte; pero también qué estética implícita, qué concepción de lo bello se desprende de las propias obras o qué categorías y conceptos deberíamos definir hoy. Porque salta a la vista que, si bien la estética en cuanto pensamiento sistemático y articulado no es más antigua que el siglo XVIII, lo que llamamos arte acompaña a la humanidad desde siempre. De modo que algunos piensan en una dimensión estética universal, antropológica, manifiesta en objetos, actitudes, conductas, valoraciones, a través de tiempos y culturas. Ciertamente, muchas obras que hoy contemplamos o leemos han surgido de la mano del culto, el rito, y las necesidades de la vida, sin una pretensión estética en sentido actual. Si hablásemos de una estética de *Homero, pongamos por caso, deberíamos ser conscientes de lo impropio de la expresión, a sabiendas de que corresponde su obra a un tramo del tiempo histórico radicalmente diferente del nuestro. Pues es evidente que los poemas homéricos demuestran o expresan un sentido de la forma que podemos intentar formular a partir de lo que él mismo dice en sus poemas y de nuestra propia concepción. Y ese espacio, el *entre* el

horizonte inicial que intentamos reconstruir y la pretensión de formular qué nos dice a nosotros, es el espacio hermenéutico, lo que demuestra el nexo inseparable entre hermenéutica y estética. Pues la pregunta por el sentido del arte, que es estética, es a la vez una pregunta hermenéutica.

¿Coinciden estética y teoría del arte? Pudiera pensarse que hablar de teoría del arte corresponde mejor al hecho de que siempre hay arte, mucho antes de que hubiera estética explícita. Entendiendo 'teoría' con el valor griego de *theoréin* y *theorós*: el que asistía al sacrificio en representación de la ciudad que lo había encargado para garantizar y dar cuenta de que todo se había hecho correctamente. Así el término vendría a significar: 'estar en el juego pero de forma distanciada, contemplándolo para poder dar cuenta de él'. Sin embargo, si no se olvida lo indicado, es decir, que la historicidad del arte es una, de gran evolución por así decir, y la reflexión consciente y formulada otra, ligada a la *Modernidad, podemos hablar de estética o de teoría del arte indistintamente, porque el dominio de una y otra coincidirían. Pero habría que guardarse de entender 'teoría' en el sentido propio de las ciencias *duras*, pues ello sólo puede conducir a la desnaturalización o la disolución de lo estético. No es de hoy precisamente la crisis de la belleza como concepto trascendental; sí que lo es la estetización general de la vida, la problematización de la diferencia entre objeto y obra de arte, y la recuperación de lo bello natural de un modo nuevo.

Problema particular es el de la relación entre estética y poética o teoría de la literatura. Por ejemplo, para Bajtin (1924: 16): «La *poética definida sistemáticamente debe ser la estética de la creación literaria». Y en efecto, entendiendo la teoría del arte como lo hemos hecho, *teoría de la literatura o poética deberían identificarse con estética literaria o en ella consistir. Es sabido, sin embargo, que el *formalismo ruso constituyó la teoría de la literatura en ruptura con la estética especulativa del *simbolismo. De hecho 'teoría' se acuñó sobre el modelo de ciencias como la *lingüística, que se debatían entre el objetivismo abstracto saussuriano y el idealismo de Vossler. Y a lo largo del siglo XX, la teoría de la literatura se fragmenta en una pluralidad de teorías, que atienden unas al autor, otras a la obra en sí, otras a la recepción, pero que se muestran incapaces de atender a la complejidad del encuentro estético en conjunto. Seguramente la parte más desarrollada de todo este caudal es la referente al *lenguaje literario, con una orientación más bien *retórica. Mayor sensibilidad hacia el enfoque estético mostraron la *estilística idealista y la *estética de la recepción. Pero habremos de preguntarnos más en detalle por la relación entre estética y teoría de la literatura en relación con las tareas del presente.

Estudio. No es posible formular los contenidos y tareas de una posible estética literaria presente al margen de la historia. No hay contenidos ni tareas intemporales, y sólo podemos definir las nuestras proyectándolas contra el fondo del devenir del que provienen. Sintetizaremos primero los pasos más característicos de esa historia antes de formular contenidos.

I. HISTORIA

I.1. Mundo antiguo

El acontecimiento que llamamos Grecia se constituye a partir de un hecho fundamental: la irrupción de la escritura en el mundo de la oralidad. Es entonces, entre el siglo VIII y la segunda mitad del s. VI, cuando se componen primero y se fijan por escrito después los poemas homéricos, de carácter fundacional para Grecia y, junto con la *Biblia, para nuestra cultura. En la *Ilíada* y la *Odisea* cristaliza una larga tradición oral, un rico patrimonio de imágenes incluso prehistóricas, pero la tal cristalización y su transmisión hasta nosotros es impensable sin la escritura. Y todo arranca de ellos: la pluralidad de dioses a los que sólo separa de la humanidad el estar libres de sufrimiento y muerte; que para el griego todo esté lleno de dioses; la carencia en Grecia de nada semejante a una iglesia o un cuerpo sacerdotal relevante. Todo ello separa a Grecia del monoteísmo. En el canto VIII de la *Odisea* se encuentra la primera representación memorable de un aedo y su función: Musa, hija de Zeus y Mnéme (Memoria), canta a través de la boca del aedo Demódoco y el canto persigue perpetuar las hazañas del héroe Odiseo. Es *poesía ligada a la vida colectiva, aún no literatura contrapuesta a lo práctico. En Grecia, en efecto, el poema es sencillamente un decir, el decir excelente que asegura la memoria para la gloria de los héroes. Y en el poema comparece la verdad de las cosas, la tranquila presencia de las cosas (Martínez Marzoa, 1994: 59). Los poemas homéricos proporcionan una imagen simbólica de lo humano y lo divino que inspira todo lo que llamamos Grecia y perdura. Más tarde, en el mundo de la *pólis*, el ámbito de la palabra poética se diversifica y su despliegue acompaña en la entrada en combate, celebra la victoria en los juegos, o forma parte del banquete, o se contempla escenificado en la tragedia – heredera del mundo épico– y forma parte del culto religioso y la educación cívica. Y con la extensión de la escritura en la *pólis* –porque en Grecia no es patrimonio de casta particular alguna–, la prosa, de la que es inseparable, que permite la aparición de la filosofía y la retórica. Esta también es inseparable de la *pólis*: permite aprender a usar la palabra en la asamblea y dirigir la vida común –Atenas es un régimen de democracia directa, al

menos para los varones libres y mayores de edad— y defenderse en los tribunales. Para lo que es imprescindible el análisis del discurso en *res* y *verba* (nombres latinos que han prevalecido para *diánoia* y *léxis*), algo así como los contenidos frente a su revestimiento verbal. Sólo si se es capaz de encontrar los contenidos adecuados para la ocasión —la asamblea, el foro, la celebración de los héroes— y revestirlos con las palabras justas se será capaz de prevalecer en la vida pública.

En los poetas, en los presocráticos y en los sofistas, que son los primeros retóricos, encontramos los primeros pensamientos sobre la belleza y la poesía. Por ejemplo, se relaciona el pitagorismo con el número, entendido cualitativamente: el uno como *arché* (principio) se opone al dos, etc.; el número rige el cosmos y se liga con el concepto de armonía... La sofística —Gorgias (485-380 a. J. C.)— subraya la fuerza del discurso, susceptible de hechizo y engaño, pero no por obra del dios sino de *téchne*, esto es, de maestría estudiada y aprendible. La sofística en general relaciona palabra, pintura y escultura con un placer formal, se sirve ya del término *mímesis*, cuya capacidad de ilusión hace notar y, ya que pone al hombre como medida de todas las cosas, se ha pretendido primer paso para una estética subjetivista, o sensualista, si se recuerda la definición de belleza como lo que agrada a la vista o al oído... Sin embargo, la primera discusión articulada de lo que consideramos hoy conceptos estéticos está en Platón (427-347 a. J. C.). Y subrayamos el hoy porque para él no podía haber nada semejante a la estética como dominio independiente. La filosofía de Platón se presenta en constante ruptura con el saber ordinario acerca de las cosas (*dóxa*), ese saber para cuya tradición tal valor modelador tenía Homero. Los interlocutores de Sócrates afirman ‘tal cosa es...’ y Sócrates les interroga por el sentido de ‘ser’ que aparece en sus afirmaciones, hasta hacerles ver que la respuesta se escapa siempre (que sean siempre diálogos se explica bien por esto). Así en el *Hippias mayor* Sócrates deja claro que no por definir tal o cual objeto como bello deja de escapársenos lo que sea la belleza, que ni se identifica con lo adecuado, ni con lo útil, ni con lo placentero. Pero no hay definición dogmática posible, sólo comparece la posibilidad de definición en la ruptura con las preguntas. La belleza en Platón (*to kalón*) no es, sin más, la nuestra: «Lo divino es bello, sabio, bueno y otras cosas por el estilo» (*Fedro* 246e), y el bien, la virtud (*areté*), consiste en saber habérselas con las cosas, con el irreductible ser de cada una; en la escala de las almas, el poeta, «uno de esos a quienes les da por la imitación», figura en sexto lugar, sólo por delante del sofista, el demagogo, y el tirano (*Fedro* 248b 1-5). Desde la posición que se pregunta qué es ser, ontológica, es coherente criticar la *mímesis*, el ámbito en el que tienen lugar un esto y aquello que no son realmente esto y aquello (Martínez Marzoa, 1994). Este término, que ya usaron los sofistas y

preexiste a Platón, se puede traducir por representación, en el sentido de hacer presente algo y también poner algo fingido en lugar de algo; algo que produzca el efecto que propiamente corresponde a otra cosa. Platón determina los poemas homéricos como **mímesis* en la *República* (392d-393a). El poeta resulta ser creador de apariencias, a triple distancia de la verdad (597a-598a): es el conocido ejemplo de la cama pintada, que existe en función de la cama real, que el artesano sólo ha podido producir a partir de una cierta idea de cama, intangible esta última, claro está, y creada por el dios. Ahora bien, el diálogo se pregunta por la justicia y para ello ha de enmarcarla en la *pólis*. Es natural que Homero y los trágicos, autores de ficciones, que pueden acostumar el alma al engaño, deban ser rechazados y sustituidos por poetas que no finjan ser otro en sus poemas y que eduquen en el respeto a los dioses. Y ello en nombre de la recta educación, que persigue construir la justicia en el alma del ciudadano (*paideía*). Pero hay otra crítica más, la formulada en el *Ion* (534b-c): el recitador, como el poeta, son incapaces de dar cuenta de lo que recitan o componen, porque componen no por arte (*téchne*) sino en virtud de *manía* o *enthousiasmós* (de *en theós*), poseídos por el dios. Así que el valor de verdad de los poemas será nulo, aunque sean capaces de hechizarnos con su *ritmo o sus imágenes. Es natural que Platón defina el poema como imágenes de excelencia, no verdadera excelencia, y las artes imitativas, en el *Sofista*, como arte de crear apariencias, aunque a sabiendas.

Aristóteles (384-322 a. J. C.), en su *Poética*, primera exposición enunciativa respecto de la poesía en toda la historia occidental, puede haber querido dar respuesta a Platón. Hay una contraposición general entre *poíesis* y *práxis*: las dos son acción, pero la primera apunta a algo distinto de sí misma, produce algo, la segunda, que es ella misma fin, no. En Aristóteles es cuestión de ontología regional, de preguntarse qué es la poesía: producción de *poémata*, y su *dúnamis*: capacidad, y también de llegar a un compromiso con la realidad. Se propone estudiar la poética y sus *eíde* (hay que entender: sus formas o géneros), y no sin un momento normativo: cómo componerlos mejor para que resulten bien. En definitiva: para Aristóteles es posible una *téchne* del poeta. Como en Platón, poesía es *mímesis*, pero con un esbozo de clasificación: según medios, objetos, y modos de la representación. Y la *mímesis* tiene «dos causas, y ambas naturales (*phusikaí*), pues el imitar es connatural al hombre desde la niñez [...] y [...] todos disfrutaban con las obras de imitación». En otras palabras, si el hombre es susceptible de aprendizaje y aprende mediante *mímesis*, es porque forma parte de su naturaleza, de acuerdo con el sentido aristotélico de *phúsis*: lo que sale a la luz, brota o surge, lo que por sí mismo surge, crece y se consume. De modo que la *mímesis* no es algo contra lo que haya que precaverse. El poeta compone, entonces, mediante *phúsis*, pero

también debe ayudarse de un saber hacer: una *téchne* analizable y aprendible, la poética. Además, la poesía no es rechazable porque dice lo que ha sucedido «según la verosimilitud o la necesidad», así que en una posible escala iría, por más universal, por encima de la historia (que sólo se ocupa de lo singular e irrepetible), y sólo por debajo de la filosofía. Aristóteles analiza la *tragedia según las distintas causas que ha distinguido en su *Física*, y así la causa final (*télos*) propia de la tragedia es la *kátharsis*, que parece apuntar a identificación patética con el héroe y a la purificación de las pasiones que esta produce. Las pasiones alteran el equilibrio, el justo medio, y experimentarlas de forma limitada sería una especie de curación. Completando el análisis según causas, aquello de lo que está hecha la tragedia, su *húle* o materia, serían las palabras (*léxis*), su *morphé* o *eídos* sería el *múthos* (lat. *fabula*), alma de la tragedia y causa formal, y aquel por quien está hecha, el poeta, causa eficiente. No podemos detenernos en el análisis de la tragedia según sus partes cuantitativas y cualitativas, que la *Poética* analiza con tal penetración que es referencia desde siempre para toda la poética occidental.

Por otra parte, aunque en Aristóteles hay también parentesco y relación entre lo verdadero, lo bello y lo bueno, apunta la *Poética* un concepto de belleza más específicamente artístico: «Lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en estas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden [...] la magnitud debe ser fácilmente visible en su conjunto» (1450b 40-1451a 1-6). Parece la misma exigencia del *Fedro* (264c 2-6) platónico: es un canon común a la Antigüedad el que hace estribar la belleza en la composición orgánica en que se da proporción entre el todo y las partes, como en un ser vivo. Y con ella se relacionan los conceptos de medida (*métron*), simetría, armonía y número, que se suele relacionar con el pitagorismo, pese a nuestro impreciso conocimiento de este. Es lo que Tatariewicz llama la Gran Teoría.

Aristóteles representa el final de Grecia y el comienzo del helenismo, que conoce merced a Alejandro el Magno la ruptura de los límites del mundo griego, la ruina de la *pólis* libres, y la aparición de monarquías de derecho divino. Con ellas, las helenísticas, aparece el cuidado cultural de la lengua y la poesía anteriores, que se saben incapaces de igualar. Es la crisis de los grandes géneros de la *pólis*, *epopeya y tragedia, la persistencia de los prosaicos como el diálogo, y el surgimiento de otros nuevos, paródicos, tal la *menipea, en los que verá Bajtin el origen de la *novela. La preocupación por la conservación cultural y la selección de modelos de lengua mueve a catalogar y jerarquizar a los autores —el *canon—, y a fijar sus textos para conservarlos, esto es, los edita, para lo que hay que ser

capaz de interpretarlos. Restaurar y conservar: es la *filología, compañera de las monarquías alejandrinas, en cuyo seno se esboza una alternativa interpretativa que habría de dar mucho juego: el literalismo más propiamente filológico frente al alegorismo de las direcciones próximas al estoicismo.

Algo esencial: frente al mundo griego, que rechaza lo indefinido por imperfecto, ahora lo infinito se valora positivamente. El mundo helenístico, y esto vale igual para Roma, ante la inconsistencia de cuanto ve, busca salvación en un más allá. Ya no dioses presentes por todas partes, sino búsqueda de un dios único e infinito. Es el ámbito ideal para la extensión de los cultos y creencias que prometen esa salvación, entre los que trinará el cristianismo. Lo es también para las escuelas filosóficas helenísticas, como estoicismo, epicureísmo, escepticismo, o neoplatonismo, que puede identificarse, este último, con la religiosidad pagana.

Precisamente el neoplatonismo o platonismo, sin más, convierte en doctrina lo que en Platón era tensión y apertura dialógica, de hecho es más el platonismo que Platón el responsable de lo que se conoce como teoría de las ideas. De enorme repercusión será la doctrina plotiniana de la belleza como participación en la forma ideal (Plotino, 205-270 d. J. C.), en el sentido de las ideas platónicas, cuyo lugar es el alma, el *noûs*. El alma pertenece a lo sensible, pero también es presencia de lo inteligible, y es la forma ideal, inteligible, la que ilumina lo sensible. Este movimiento, metafísico y jerárquico, de producción del mundo sensible y de retorno al *noûs* y elevación a lo suprasensible, el bien, que está por encima del *noûs*, hará furor en el Renacimiento. Las *mímesis* de los artistas permiten el ascenso a la belleza absoluta, de la que son reflejo, aunque pueden distraernos de esa belleza ideal, más allá de la cual está el bien. A lo que hay que añadir que el tal movimiento tiene el carácter de una purificación, de vuelta del alma a sí misma, y con ello, de un cierto misticismo. Por otra parte, la versión de la belleza del misterioso Dionisio Areopagita (s. I d. J. C.): proporción y esplendor, se incorporará al bagaje del pensamiento medieval.

Es preciso recordar, en particular, el tratado *Perì Hupsouís*, (*Sobre la elevación: De sublime* en la habitual traducción latina, tal vez del s. I d. J. C.), que a veces se pretende que prelude a Kant. Entre la retórica y la *crítica literaria, ejemplifica con profusión el arrebató que el *discurso puede producir en el auditorio, que va mucho más allá de la persuasión.

El mundo romano, que culturalmente podemos incluir en el helenístico, tradujo *mímesis* como *imitatio*. Horacio (65-8 a. J. C.), en su

epístola *Ad Pisones*, conocida por la tradición, y es significativo, como *Ars poetica*, introdujo en el concepto una segunda posibilidad: la **imitatio* podía serlo de la naturaleza pero también de los autores más excelentes, con una intención de *aemulatio*. Lo que se explica bien si se tiene en cuenta que Roma tiene siempre ante sí la cultura griega, y que la clase culta era bilingüe. Además de consejos estilísticos que no se fijan sólo en la obra sino también en su relación con el poeta, y de un apunte de teoría de los géneros, a los que define por sus temas y formas métricas, Horacio repite el ideal de belleza como proporción y relación orgánica entre todo y partes. Pero acuña también una fórmula sintética para la finalidad del poema que habría de hacer fortuna: «Aprovechar quieren o deleitar los poetas/ o decir cosas a un tiempo gratas y adecuadas para la vida» (*aut prodesse volunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*) (333-334); es lo ideal que el poeta intente a la vez ambas cosas; o en otra formulación: «ganó el punto quien mezcló lo dulce y lo útil, deleitando al lector a la par que enseñándole» (*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci/ lectorem delectando pariterque monendo*) (344-345).

En conclusión, si bien la Antigüedad entiende por *téchne* (latín: *ars*) un ‘saber habérselas con las cosas’ (algo así como ‘destreza’ o ‘maestría’), que tiene muy poco o nada que ver con nuestro concepto de arte, ha entrado ya de lleno en «en el reino de la imagen, en el aprecio y la valoración pública, civil, de la forma en tanto que forma»: lo que hoy llamamos arte (Jiménez, 2002: 80). Hay que recordar, de todos modos, que, como mínimo en el caso de Platón y Aristóteles, se trata siempre de ontología y solo en función de ella de acercamientos a la cuestión de la *mímesis* o *imitatio* y más en concreto del poema (aunque no escasean las referencias a la música, la danza y la pintura o la escultura). Y en función de la ontología igualmente se trata también en Platón de conciencia de que la imagen es siempre ambivalente, susceptible de ilusión y engaño, de alejamiento de la verdad, única aspiración de la *kalokagathía*, esa coincidencia de lo verdadero, lo bello y lo bueno que el filósofo persigue. Por más que, siguiendo con la ambivalencia, Aristóteles responda a Platón valorando la producción de imágenes como algo natural, en un intento de mediación con la realidad.

Por otra parte, el ámbito de la poética coincide en parte con la retórica; de hecho se verá absorbida por esta en lo que se ha llamado retorización de la poética, cuando en Roma después de la República no sea posible la oratoria política y la retórica se convierta en un arte de escribir. A propósito del poeta la concepción retórica quiere que cualquiera pueda serlo, basta con aprender las reglas. Frente a ella, la filosofía ve, o bien, como Platón, al poeta poseído por los dioses, o bien, como Aristóteles, reconoce que no

cualquiera puede ser poeta, pero añade que la naturaleza puede perfeccionarse mediante técnica. Lo mismo piensa Horacio. A propósito de la obra, que esta sea *mimesis* (latín *imitatio*) es unánime, aunque con diversos matices y acentos para sus términos. La retórica privilegia las palabras: los mismos contenidos se pueden decir de formas diversas (sólo así tiene sentido la retórica); Platón discute en la *República* primero el qué y luego el cómo del poema, pero para Aristóteles es claramente el *múthos* (latín: *fabula*) el alma de la tragedia, y más en general, del poema; constituye su *morphé*, su *forma o causa eficiente se dirá luego. Ideal común es el que quiere proporción orgánica entre el todo y las partes. Finalmente, la Antigüedad discute el efecto de la obra, y enfrenta didactismo y hedonismo. Platón reconoce el hechizo del poema pero lo critica en cuanto *paideía*; Aristóteles apunta a un *télos*, un efecto propio y específico que define cada género (al menos es así en la tragedia). Horacio ve la perfección en la síntesis de ambos ideales, didactismo y hedonismo.

La evolución posterior no se explica sin el cristianismo. El cristianismo se presenta en el mundo antiguo con pretensión de verdad absoluta y única, en ruptura radical con el pensamiento y el arte paganos. Su tesis esencial: «el *lógos* se hizo carne» (*Kaì ho lógos sàrx egéneto*, Juan 1, 14), es decir, el absoluto trascendente, lo único en verdad consistente e inteligible, ha entrado en un momento del tiempo histórico. Escándalo para los griegos, dice Pablo de Tarso. Por ello y porque el hecho histórico en que se basa está en la Escritura, el cristianismo a la vez buscará explicarse y explicar, para lo que recurrirá a la retórica y el arte de su tiempo. Además, muchos de sus mejores representantes tienen formación retórica – es el caso de Agustín de Hipona (254-430 d. J. C.) o Basilio de Cesarea (¿330?-379 d. J. C.)–. Pero siempre, fatalmente, se moverá entre la asimilación y la desconfianza o incluso el rechazo de cualquier cosa que suene a paganismo; y siempre habrá de preguntarse por la relación de la poesía y el arte con Dios, y *a fortiori*, entre la belleza y Dios. Nótese que introducir la cuestión de la belleza en relación con el Dios infinito es algo nuevo, que sólo el cristianismo hace posible. Y que en el aspecto práctico se modula en forma de qué posición adoptará la teología ante la belleza y el arte. Hay una última cuestión a la que el cristianismo contribuye, ya señalada por Auerbach: la erosión de la concepción jerárquica de la Antigüedad por la que sólo pueden ser héroes los personajes elevados. Si la sátira menipea o los diálogos de Luciano pueden reírse de dioses y héroes, los héroes del *Evangelio* son esos personajes bajos que hasta entonces casi sólo podían ser motivo de burla.

La *Patrística es el primer momento del cristianismo, de ascetismo riguroso, y conoce condenas absolutas de todo lo pagano, por ejemplo, la

de Tertuliano (¿160-220? d. J. C.), aunque también la posición de Agustín, que conserva la concepción clásica de la belleza como proporción entre el todo y las partes y la vincula con el agrado y con los conceptos de unidad, medida y número, forma y orden. Pero no se aprecia lo sensible sino por iluminación del alma. Dios, en cualquier caso, está por encima de todo como la suma belleza. Basilio (¿329?-378 d. J. C.) en *A los jóvenes, sobre cómo aprovechar las letras griegas*, invita a estos, nuevos Odiseos, a aprovechar las letras profanas –filósofos, prosistas y poetas– viendo en ellos «como en sombras y espejos, con el ojo del alma...» (II, 30) una preparación para la *verdad que sólo se encuentra en la Escritura, cuyo valor absoluto se ha afirmado desde el principio. Como se puede ver, se mantienen concepciones antiguas, siempre condicionadas a las limitaciones tajantes de la recepción del mundo antiguo. Y la cultura medieval será en buena medida comentario de esa herencia.

I.2. Edad Media

Los medievales desarrollarán un intenso esfuerzo de elaboración especulativa del concepto de belleza, que consideran un trascendental, esto es, un atributo del ser. Lo bueno es inseparable también para ellos de lo verdadero y lo bueno, aunque ahora el Sumo Bien es el Dios cristiano. Nada de este pensamiento llega a las poéticas y retóricas medievales. En cuanto al arte, se ve como oficio, en todo caso subordinado al conocimiento divino. Aunque tampoco escasean las reflexiones acerca de lo bello, a veces como reflejo de la belleza divina, pero otras de puro gusto por la belleza sensible natural y artística (Eco, 1987: 14). Para el conflicto entre poesía y escolástica es expresiva la gran sistematización de Hugo de San Víctor (¿1096?-1141) en el libro III del *Didascalicon*: la *enarratio poetarum* de la retórica antigua ha desaparecido; se distinguen *artes* y *appendentia artis*, apéndices de las artes (768D), de las que las primeras tienen por materia una parte «cierta y determinada de la filosofía»; las otras, obra de los poetas, sólo «acostumbraron a extender breve materia con largos rodeos de palabras» (769A-769B). Lo que hay de verdad en los apéndices es lo aportado desde las artes, por lo que su lectura solo se justifica para los ratos libres.

Por importante que sea la estética de la luz –apreciable en el *Paraíso* dantesco–, la posición más articulada e influyente es la de Tomás de Aquino (1225-1274). Ya es significativo que aparezca de forma dispersa a lo largo de su obra. El bien es lo apetecible y se divide en honesto, útil y deleitable (*Suma* I, q. 5, art. 6), pero Tomás hace un esfuerzo por distinguir lo bello del bien:

Lo bello y el bien son lo mismo porque se fundamentan en lo mismo, la forma. Por eso *se canta al bien por bello*. Pero difieren en la razón. Pues el bien va referido al apetito, ya que es bien lo que todos apetecen [...] Lo bello, por su parte, va referido al entendimiento, ya que se llama bello aquello cuya vista agrada. De ahí que lo bello consista en una adecuada proporción, porque el sentido se deleita en las cosas bien proporcionadas como semejantes a sí, ya que el sentido, como facultad cognoscitiva, es un cierto entendimiento. (I, q. 5, art. 4).

Se aprecia el valor definitorio de la *forma, el criterio de la proporción, y la concepción relacional de la belleza, cuyas condiciones son: «Primero, integridad o perfección, pues lo inacabado, por ser inacabado, es feo. También se requiere la debida proporción o armonía. Por último, se precisa la claridad, de ahí que lo que tiene nitidez de color sea llamado bello» (I, q. 38, art. 8). Donde se ha relacionado la última con la tradición del neoplatonismo y con la estética de la luz. Son características intelectuales, incluso la *claritas*, que además de con la nitidez tiene que ver con el resplandor de la forma.

Un rasgo muy fisonómico de la cultura medieval es el alegorismo, la visión vertical que ve en cada cosa el correlato de otra desconocida, del más allá. Todo tiene un sentido más allá del aparente. La Patrística se enfrentaba con la necesidad de demostrar que el Antiguo Testamento anunciaba el Nuevo, que culminaba la Revelación. Los medievales seguirán esa huella y sistematizarán el **quadruplex sensus*, método, aunque no directamente estético, de enorme trascendencia para la interpretación de obras de arte (informa la obra entera de Auerbach o de Frye). Y su racionalización más perfecta la encontramos en la séptima de las *Quaestiones quodlibetales* de Tomás de Aquino, que resumió luego en el prólogo de la *Suma de teología* (art. 10). Dios no sólo puede ajustar las palabras a que signifiquen algo sino también hacer que la cosa significada signifique a su vez figuradamente otra cosa. Así que la verdad se manifiesta en la Escritura de forma doble: el primero es el *sentido literal, propuesto por las palabras del autor; el otro, según el cual las cosas son figura de otras cosas, es el espiritual o místico (*allegoria in factis*). Ahora bien, la verdad espiritual «se ordena a dos fines, a saber: a creer rectamente y a obrar rectamente». Pues bien, el sentido que se aplica a obrar rectamente es el *tropológico o moral; mientras que en el primero es preciso distinguir un sentido típico: los personajes y sucesos del *Antiguo Testamento* como figura del *Nuevo* y un sentido anagógico referido a la marcha de la Iglesia militante hacia el juicio final y el cielo, de lo que ambos Testamentos son, a su vez, figura. Tenemos así sentidos literal frente a *alegórico y dentro de este, el propiamente alegórico (o místico o típico), el tropológico y el

*anagógico. En cuanto a *parábolas o *metáforas se resuelven en sentido literal (*allegoria in verbis*), único al alcance de la poesía profana. Es, en conjunto, una concepción de la humanidad como un gran relato de salvación, que la Edad Media sitúa en un más allá trascendente y la historia posterior se encargaría de reformular como, por ejemplo, la larga marcha de la necesidad a la libertad. Pues bien, en la misma época, Dante (1265-1321), en su *Epistola a Can Grande*, en el *Convivio*, y en el *De vulgari eloquentia*, inauguraba una defensa de la poesía secular –a la que aplicaba la misma doctrina de los cuatro significados reservada hasta entonces a la Escritura– que proseguirían Boccaccio (1313-1375) y Petrarca (1304-1374) en la carta X de sus *Familiars*, hasta independizarla de la tutela teológica. Por primera vez se comprendía que el *vulgare* era algo distinto del latín, y requería por tanto una escritura diferente de la antigua, pero a su nivel.

I.3. Humanismo

El *humanismo, iniciado por Petrarca, es una gran estructura ideológica de nuestra cultura que, en lucha primero con la escolástica y más tarde con el racionalismo de la nueva ciencia cuyo advenimiento él había facilitado, podemos extender hasta el s. XVIII. Es unánimemente admitido que el humanismo, que reconoce en la Antigüedad un momento de humanidad ideal, aporta una nueva sensibilidad, enfrentada a la de los medievales. Consecuentemente lleva a cabo una importante recuperación del pensamiento antiguo, por lo general en polémica con la escolástica, y este polemismo contribuye a fijar una preceptiva, que es quizá la característica más acusada. De un lado están la tradición horaciana y la retórica, aunque diferentes respecto a las de la Edad Media. De otro, es un lugar común distinguir una primera etapa platónica o neoplatónica, centrada en la primera traducción íntegra de Platón (1484), llevada a cabo por Marsilio Ficino (1433-1499) en la Academia de Florencia, a la que habría que añadir la de Plotino (1492). Una segunda etapa sería aristotélica: podemos usar como referencia la primera edición de la *Poética* comentada por Robortello, en 1548, y su traducción italiana por Segni en 1549 (hasta el *Arte nuevo* de Lope cita a Robortello). Con lo que tendremos la cuádruple tradición del pensamiento crítico humanista: *platonismo, *horacianismo, retoricismo y *aristotelismo. Es un racionalismo incipiente, que reconoce la dignidad del hombre y pone a la Naturaleza en el centro, y que se verá sometido a numerosos embates. Primero por la crisis religiosa que parte Europa en dos (la Dieta de Ausburgo es en 1530, y la paz del mismo nombre que rubrica la ruptura en 1555; Trento tiene lugar entre 1543 y 1563), y luego por la nueva ciencia de Descartes y Galileo, en un proceso que alcanza hasta la *Ilustración.

García Berrio (1977-1980) ha hecho notar el peso de Horacio –había sido el único testigo de la poética clásica a lo largo de la Edad Media–, pero de un Horacio «acomodaticio», modificado según tres tendencias básicas: aristotelización, retorización y falsa conciencia de su personalidad más específica. De las tres grandes dualidades, en cuanto al poeta: *ingenium/ arte*; en cuanto a la obra: *verba/ res*; en cuanto a la finalidad de la literatura: *delectare/ docere*, el humanismo acentuó el segundo miembro de cada correlación, configurando así una ideología artística más bien conservadora. En torno a esas dualidades se producirían todas las grandes polémicas que llegan, de una forma u otra, hasta el s. XVIII. No se debe ocultar, sin embargo, la presencia de una corriente más proclive a reconocer el deleite como finalidad del arte. Y por primera vez se logra una concepción estética de la obra literaria autónoma de la retórica, que se expresa en **materia y forma* (en sentido aristotélico: Weinberg, 1961, ha historiado la polémica al respecto) así como en la dialéctica entre *genio y gusto* como expresión de autor y público. A partir de mediados del s. XVI, es decir, con la difusión del aristotelismo, el debate estético entre los humanistas se centrará en el concepto de imitación. No en vano es la *edad de la crítica*: se discuten todas las posibilidades en torno a la *imitatio*: esta ha de ser «buena», «artística», «bella», «imaginativa», «original», de las leyes de la naturaleza más que de sus apariencias, de esta como debería ser más que como es, la imitación debería entenderse como ficción... (Tatarkiewicz, 1992: 306); en general, los platónicos se mostrarán más abiertos a la libre fantasía, los aristotélicos puros se mostrarán más moderados, y los horacianos suelen tomar el principio como imitación de modelos. En España, hasta 1580 predominan las retóricas. A partir de esa fecha, las poéticas, que discuten aproximadamente los mismos problemas que las italianas. También entre nosotros los platónicos defienden el furor poético, frente a los aristotélicos. Tal vez la más interesante –no la única– sea la *Philosophía antigua poética* (1596), de Alonso López Pinciano, que estructurada en forma dialogada y distribuida en trece epístolas contiene una doctrina inteligentemente aristotélica, no sin aprovechamiento de algunas doctrinas platónicas y horacianas. Como muestra, frente a no pocas poéticas de su tiempo, Pinciano entiende bien la tesis de que es la mimesis la que hace el poema, no el **verso*. Además sitúa en el deleite la principal finalidad y realiza un auténtico esfuerzo por independizar la poesía del discurso de la moral o de la ciencia. Demuestra alguna sensibilidad para sus contemporáneos, por ejemplo, apunta la importancia del concepto, antes de Gracián. En cuanto a su posible influencia en Cervantes es materia controvertida.

La opinión de W. Tatarkiewicz es que, en conjunto, progresivamente la *imitatio* se vio sustituida por la **inventio*, lo que conduce a la idea de que

el arte puede ser más bello y perfecto que el objeto que imita, la naturaleza. Así Ficino, que ya en 1482 escribía que el arte es más sabio que la naturaleza; o Vasari, que en 1550 proclamaba que la naturaleza había sido vencida por el arte. La primacía de la invención abriría el paso a una verdadera estética de la maravilla, tan propia del XVII.

Problema estético central para el humanismo es el surgimiento de géneros nuevos –lo que hoy llamamos novela en sus muy variadas direcciones, desde la caballeresca y la *pastoral hasta la *picaresca o al nuevo teatro– que no encajan en la *preceptiva. En nombres como Rabelais, Cervantes, o Shakespeare, encontraría voz –según Bajtin– una antiquísima tradición de cultura oral y carnavalesca, que contribuiría a su espíritu antidogmático. Y ante ellos la preceptiva humanística disponía de dos opciones: el rechazo dogmático en nombre de la fidelidad al pensamiento antiguo, o la acogida y el esfuerzo de reflexión. La primera opción se ve representada en Minturno (1500-1574), autor de la primera formulación de la teoría de los tres géneros canónicos en *De poeta* (1559), con la consiguiente reunificación de lo que hoy llamamos lírica, que luego recogerá y contribuirá a asentar Cascales (1564-1642) en sus *Tablas Poéticas* (1604). Para Minturno, no habiendo dicho nada Platón o Aristóteles acerca de los *romanzi*, simplemente no son poesía. Otros, más abiertos, como Cintio, Pigna o Tasso, se hacen eco de los nuevos géneros: es el problema cervantino de la posibilidad de una *épica en *prosa (DQ I, 47). O las polémicas entre detractores y apologistas del nuevo teatro en Italia, Inglaterra o España, que se dejan ejemplificar con el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). O las que se dieron en torno al Dante o al *Decamerón* o al *Pastor fido* (o al gongorismo, en España). Unas y otras suscitaron discusiones importantes acerca de los conceptos de verdad artística y *verosimilitud, *decoro, libertad compositiva, sumisión o emulación de modelos. Podemos decir que se trata de una versión temprana de la *querelle des anciens et modernes, tan fisiognómica del XVII francés.

El aristotelismo producirá en el Seiscientos, ya contemporáneamente a los primeros pasos de la nueva ciencia, toda una serie de obras de autores –Peregrini, Gracián, Tesauro, Sforza Pallavicini– que pretenden definir, valorar, y estudiar la *agudeza, el *concepto, que se enmarcan en lo que hemos llamado estética de la maravilla. Como ha demostrado Mercedes Blanco (1992), el *conceptismo es fenómeno de alcance europeo general, aunque su autor más relevante fuera, sin duda, Gracián (1601-1658). Para Croce (1910), el problema común a la estética del XVII es considerar la forma como *ornato, en otras palabras, no conseguir romper con una concepción retórica de la forma. Sin embargo, en la *Agudeza y arte de ingenio* (1648) el concepto consiste en un *ornatum* apoyado en el *iudicium*,

que combina *elocutio* y *dispositio*, y encuentra así un cimiento aristotélico, del que, sin embargo, le separaba el abandono del justo medio y de la *mimesis* (Monge, 1966). El **ingenium* –relacionado con la *inventio* que, ya lo advertimos, tiende a sustituir a la *imitatio*– es una facultad creativa, así que su ámbito es el de la hermosura, frente a la verdad, que lo es del juicio. Y, dado que entre las especies de agudeza se cuentan poemas enteros, como la *Odisea*, puede verse en la **Agudeza* una nueva disciplina, entre retórica y estética, que cierra el largo periodo de transformación del aristotelismo renacentista, pero en lucha con él. El Seiscientos conoce además las ya aludidas polémicas entre antiguos y modernos, cuyo punto álgido llegará en 1637, con el estreno de *Le Cid*, y luego, vencida ya del lado del clasicismo, *L'Art Poétique*, de Boileau (1636-1711), publicada en 1674, de fuerte influencia en la Ilustración, que representa el triunfo del normativismo en la teoría de los géneros. Sus principios son bien conocidos: razón, buen **gusto*, sentido común, comprensión de lo universal bajo las apariencias individuales, visión de la naturaleza como una entidad ideal muy próxima a la razón, admisión de un *je ne sais quoi* irreductible a los preceptos... El otro polo es el empirismo, que venía prestando creciente atención a la investigación de los procesos psicológicos implicados en el arte. Hume (1711-1776) abriría paso en esta materia al relativismo moderno y los empiristas acabarían por alumbrar una teoría de la **imaginación*, como facultad distinta de la **fantasía*, que tomará su forma más perfecta en la *Biographia literaria* (1817) de Coleridge (1772-1834). El desarrollo de la psicología empirista necesariamente reforzaría el individualismo sensualista que contribuyó a romper las generalidades neoclásicas.

Pero la asimilación, y superación del racionalismo y del empirismo del XVIII viene dada por Kant (1724-1804) en la *Crítica del juicio* (1790), que supone el verdadero comienzo de la estética moderna. Es significativo que la *Crítica del juicio* sea un intento de mediación entre el ámbito de los fenómenos, con que trata la razón pura, y el de la actuación libre, de la razón práctica. Los juicios de gusto, reflexivos, no están determinados por universal alguno. Juzgan, según su cualidad, «mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*» (§5); según su cantidad placen «universalmente sin concepto» (§6); según la relación «*sin la representación de un fin*» (§17); y según la modalidad «*bello* es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una *necesaria* satisfacción» (§22). En otras palabras, en el juicio de gusto se capta de forma inmediata una armonía entre la representación de un objeto y el sujeto que reflexiona, lo cual resulta placentero. Es importante la centralidad de la *forma* libre de finalidad cognoscitiva o práctica alguna, que proclama la autonomía del arte. Pero haciéndose eco de dos figuras presentes de una u otra forma en el

pensamiento anterior, Kant sitúa además lo bello en la *dialéctica que se establece entre, de una parte, el *genio, talento natural que no se somete a regla alguna, sino que las funda (§46), y de otra, el gusto, que juzga mediante la imaginación «unida quizá con el entendimiento» (§1) y el sentimiento de placer o dolor que le produzca al sujeto lo juzgado. Así lo bello se ve de modo relacional e intersubjetivo, sin permitir dogmática alguna; es más, se da una antinomia entre que el gusto no se base en conceptos y que al mismo tiempo apele a universalidad. Pero es que debe tener validez intersubjetiva la armonía entre imaginación e intelecto que suscita el objeto bello. Luego el gusto es educable, lo que dejará larga estela, ilustrada y romántica.

Otra importante distinción kantiana, relacionada con la ausencia de representación de fin en lo bello, es la diferencia entre belleza libre y adherente (§16). Ejemplos de la primera son las flores, de cuya finalidad o función hacemos abstracción cuando las admiramos, «los dibujos *a la grecque*, la hojarasca para marcos o los papeles pintados”. Mientras que la segunda –la adherente– no hace abstracción de «un concepto de fin que determina lo que deba ser la cosa». No se juzga la belleza de una persona al margen de que sea persona. Lo que supone ganancia y no pérdida, ya que exige, para el arte bello, imaginación, entendimiento, espíritu y gusto (§50), sin reducirse a mero formalismo o esteticismo (Wahnón, 2000). De ahí que prefiera Kant la poesía a la oratoria en cuanto a valor estético, porque «conduce un libre juego de la imaginación como un asunto del entendimiento» (§51), por lo que da más de lo que promete al «proporcionar, jugando, alimento al entendimiento y dar vida a sus conceptos por medio de la imaginación» (*ibídem*). En otras palabras, permite pensar mucho y llegar a ideas.

Hay otros dos motivos que no se pueden pasar por alto. Uno es el de lo *sublime, otro el del genio. Lo sublime tiene que ver con el conflicto entre imaginación y razón, suscitado por la representación de un hecho en el que triunfa el poder de la naturaleza, ante el cual nos sentimos débiles pero con una dignidad moral en la cual nuestra «humanidad [...] permanece sin rebajarse» (§28). No hace falta recordar el partido que los románticos sacarían de este análisis. En cuanto al genio, «es el talento (dote natural) que da la regla al arte» (§46). Es decir, que en vez de someterse a reglas es capaz de dictarlas él mismo y es la garantía de que el arte sea bello, en tanto «revela en sus formas la aparente espontaneidad de la naturaleza». Ahora bien, garantía única posible del éxito del genio es el gusto, que es capaz de reconocer lo bello en cuanto tal y, «si bien le corta mucho las alas y lo hace decente y pulido, en cambio, al mismo tiempo, le da una dirección» (§50).

Dijimos al principio que la *Crítica del juicio* intenta establecer un puente entre la razón pura y la razón práctica, puede decirse que expresa la «desconocida raíz común» a los distintos modos del discurso humano (Martínez Marzoa, 1987). Ella «interpreta el arte, no ya para comprender el arte, sino para comprender el mundo» (Vercellone, Bertinotto, Garelli, 2003: 38). Terminando con la actitud normativa, al trazar un ámbito propio e independiente para los juicios de gusto y desligar lo bello de cualquier interés o finalidad, Kant proporciona por primera vez, mucho más que Baumgarten, un espacio autónomo para la estética, que tendrá un peso decisivo en el pensamiento entero de la modernidad.

En el caso de España, Luzán (1702-1754), con su *Poética*, aparecida en la temprana fecha de 1737, cumplió un papel de avanzada; no vale la pena detenerse en las diferencias que se han observado en la segunda edición, de 1789. Sus modelos son más bien italianos o directamente clásicos, y su criterio relativamente independiente. Luzán no olvidó hacer una breve historia del teatro español, al que critica por extravagante, aunque alabando su ingenio. Para Lázaro Carreter (1949), Luzán habría supuesto un intento de renovar la literatura española desde una posición clásica, pronto sofocada por la generación siguiente, que aclimataría ya directamente en España el *Neoclasicismo francés. El mucho menos conocido Esteban de Arteaga (1747-1799), como tantos jesuitas expulsos, desarrollaría su labor en Italia; y aunque ciertas ideas de *La belleza ideal* (1789) han atraído el interés de algunos críticos porque parecen anticipar el *Prerromanticismo, nada contarían en la evolución del pensamiento español. Pero es interesante recordar cómo su idea de belleza («consiste en perfeccionar la naturaleza imitándola con el metro o verso, que es su instrumento»), conserva cierto sabor aristotélico y retórico, frente a la kantiana.

I.4. Estética post-kantiana y *romántica

Wellek (1965-1986) ha considerado que en el período comprendido entre 1750 y 1840 se fraguan muchas de las ideas vigentes a lo largo del s. XX. Y desde luego, a la altura de 1800 ya se ha perfilado el sistema de las artes de un modo parecido a la actualidad. Es un proceso largo que se había iniciado doscientos años antes, en progresiva ruptura con el sistema medieval del *trivium y el quadrivium (Kristeller, 1951-1952), del cual es signo claro la sustitución de la expresión *bonae artes*, aún presente en Vico, por *belles arts, en *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, de Batteux (1746).

El centro del pensamiento se sitúa resueltamente en Alemania. Nos referiremos a Goethe (1749-1832) y Schiller (1759-1805), encuadrados primero en el **Sturm und Drang* y pronto en el clasicismo de Weimar, al Círculo de Jena (F. Schlegel y Novalis) y al *idealismo (Schelling y Hegel), pero procediendo más por problemas generales que por individualidades. Desde luego, el concepto de *imitatio*, central de una forma u otra hasta Kant, ahora se ve desplazado por los de expresión o creación; y la belleza romántica acoge por primera vez resueltamente lo feo.

En la estética kantiana, tal vez por su posición fundacional, falta el momento histórico. Sin embargo, la sensibilidad histórica pasa a primer término por obra de varios autores contemporáneos de Kant. Lessing (1721-1781) y Winckelmann (1717-1768) exaltaron con visión renovadora el arte helénico e iniciaron una reacción antifrancesa y un historicismo que culminarían en Herder. Al primero se debe el *Laokoon* (1766), que discute la confusión tradicional del *ut pictura poesis* horaciano en favor de una poesía fiel a su propia naturaleza, que consiste en signos que progresan en el tiempo frente a los espaciales de la pintura. Pero es Herder (1744-1803) quien enlazaría la poesía con la música, la imaginación y el *mito; reclamaría una historia literaria universal; identificando el lenguaje con el espíritu de cada nación, volvería los ojos hacia la *poesía primitiva y popular; y quien no se confinaría, en fin, en un *nacionalismo estrecho, sino concebido como momentos en el camino de la Humanidad. Una acuñación hay, común a varios autores, que no busca tanto caracterizar el pasado cuanto el presente romántico, sólo definible mediante contraste: Schiller contrapone poesía ingenua y sentimental; Goethe equipara clásico con sano y romántico con enfermizo; para F. Schlegel (1772-1829), frente a la poesía griega la romántica se caracteriza por ser *interesante*; Schelling (1775-1854) pone frente a la mitología antigua la alegoría del cristianismo. Lo que importa es que se ha perdido la visión de un pasado ideal e intemporal, propia de la querrela de antiguos y modernos; en su lugar surge una nueva encrucijada: algunos, como Herder o el propio Goethe, forjan el mito, con antecedentes en Vico, de la poesía como lenguaje puro prelógico. Otros, en cambio, como Schlegel o Novalis, se orientan hacia el futuro y pondrán como ideal la “poesía universal progresiva” (fragmento 116 de *Athenäum*), esto es, la novela, libre de canon clásico alguno y abierta a todos los registros y lenguajes. No es extraño que se haya podido reconocer en Bajtin un continuador del *romanticismo de Jena. Otros como Schelling o el propio Hegel (1770-1831) verán en el teatro, *drama o tragedia, el género superior. Pero común a unos y otros es la necesidad de *deducir* los géneros. Una vez que Kant declara que es imposible decir nada acerca de las cosas en sí y sólo es posible hablar a propósito de nuestro modo de

conocer las cosas, la filosofía post-kantiana (Fichte) pondrá resueltamente el centro en un yo absoluto. Pero entonces la cuestión de los géneros no puede ser materia de investigación empírica o histórica, sino especulativa, esto es: deductiva. Se ve muy bien en las *Notas y disertaciones al Diván de Oriente y Occidente* (1827) de Goethe, con su contraposición entre la multiplicidad de los géneros históricos y las tres formas poéticas naturales (los archigéneros de Genette). El caso es que la cuestión de los géneros quedará inseparable de la cuestión de la historicidad, y el idealismo (y Víctor Hugo en el prólogo a *Cromwell*, 1827) girará incansablemente en torno a los tres grandes géneros, mientras que Jena quedaría como intuición aislada de la posterior expansión del género novelístico. Por cierto que fisiognómico, y ligado con lo anterior, es el proyecto de una nueva *mitología como forma de intervenir en la sociedad moderna; el deseo de escribir una nueva Biblia (F. Schlegel, Schelling); la visión en Schiller de la poesía como educadora de la Humanidad... Es característico de esta estética romántica hablar en términos de 'Humanidad' y, a diferencia de la actitud propia del Humanismo, ya no situar en el pasado la humanidad ideal. Grecia está presente en los románticos, pero o bien integrada en el sistema (Schelling o Hegel), o bien como pérdida (Hölderlin).

Desde luego, la forma más elaborada de estética en relación con la historia y de inmensas repercusiones es la de Hegel y, frente al fragmentarismo de Jena, de ambición sistemática. Aunque Hegel consagró varias páginas de su *Fenomenología del espíritu* (1807) al análisis de *Antígona*, las *Lecciones sobre la estética* (1832-1838), póstumas, constituyen su obra fundamental. Hegel definió el arte como «la apariencia sensible de la idea» (§1.1.3), es decir, en relación con el espíritu que se reconoce así mismo, lo cual se plasma históricamente. De ahí que añadiera un tercer paso al par clásico/ romántico de F. Schlegel: el arte simbólico, en el cual hay una deficiencia de contenido, inadecuado a la forma, que situó Hegel en Oriente; luego vendrían el clásico (de perfecta adecuación), en Grecia; y por fin el arte cristiano o romántico (el contenido, infinito, desborda la forma), que se abre a lo cotidiano, lo interesante, lo feo (Introducción: 56-61). Por otra parte, las artes se sitúan en relación con esta estructuración, de modo que arquitectura y escultura son por antonomasia simbólicas y clásicas, y pintura y música, románticas. En cuanto a la poesía, es universal, pero empieza a superarse a sí misma en dirección a la filosofía. Hegel comprende muy bien la íntima ligazón del arte romántico con el momento burgués que él está viviendo (Eagleton, 1990). Aunque en el conjunto de su sistema, el arte, cuya cima se alcanzó ya en el mundo helénico, está destinado a ser superado por la filosofía y la religión: es su afirmación del arte como cosa del pasado, en otras palabras, la famosa muerte del arte.

Pero la estética post-kantiana no se agota en la historización y los géneros. Unos y otros reflexionaron también sobre la concepción de la obra y su relación con genio y gusto, dicho sea en términos kantianos, o, si se prefiere, autor y recepción.

Goethe, inicialmente discípulo de Herder, participa inicialmente de la estética del genio; luego verá en la naturaleza una múltiple productividad, cuyos conjuntos deben ser comprendidos a través de la capacidad estética de captar la armonía entre el todo y las partes. La reflexión sobre la naturaleza y sobre el arte coinciden en Goethe, que subrayaría el carácter de totalidad orgánica de la obra literaria y, al estudiar a Shakespeare con especial fervor, lo convertiría en uno de los emblemas distintivos de la nueva edad. Y una teoría que dejaría honda huella: la distinción entre la *alegoría y el *símbolo, superior el segundo porque, sin desdibujar la concreción de la imagen, representa la idea general como algo vivo, así como el fenómeno singular manifiesta las leyes de la naturaleza. Pero Goethe no está demasiado lejos de la estética kantiana.

El pensamiento más original respecto de la obra y la relación estética es el de los románticos de Jena, de difícil acceso por su deliberado fragmentarismo. Su punto de arranque: «En lugar [del filosófico], los románticos postulan el discurso literario, que identifican con el discurso poético. Así nace la poética romántica, en tanto que lugar de refugio del discurso ontológico, al que la filosofía (a través de Kant) se confiesa incapaz de dar albergue» (Schaeffer, 1983; 1992). La poesía pasa a ser, a la vez, esencia del arte y voz de lo Absoluto, ontología estético-poética desde la cual se critica el mundo contingente. En otras palabras, lugar de una verdad que sobrepasa las obras, que siempre la realizan de modo imperfecto: es la *ironía romántica, que reviste así valor metafísico y no retórico. Se entiende poesía en el sentido del alemán *Dichtung*, capaz de englobar la prosa de la novela: «Y todo arte que no tiene su esencia en las palabras del lenguaje tiene un espíritu invisible, y este es la poesía» (Schlegel, *Diálogo sobre la poesía*: 113). Para los románticos, «el arte es una determinación del *medium* de la reflexión» (Benjamin, 1920: 97). Todo lo real vive y piensa y en la medida en que es capaz de reflexión, de conciencia de sí, se encuentra con la poesía, que es tendencialmente la esencia del arte. Lo cual tiene dos consecuencias de importancia. Una es que filosofía y filología resultan inseparables (lo mismo que crítica e historia). La otra, que la crítica resulta imprescindible: «El conocimiento en el *medium* de reflexión del arte es la tarea de la crítica». La obra para existir ha de limitarse en una forma –el espíritu fijarse en la letra–; la crítica vendrá a desarrollar la tendencia de la obra y, si en esta no hay germen ideal alguno, deberá ser aniquilada mediante el silencio. Sin confundir

forma absoluta, ideal (el germen ideal o tendencia susceptible de desarrollo crítico) con forma expositiva, que vendría a identificarse con lo que hoy podríamos llamar estilo verbal de la obra. Y las obras viven y crece su sentido en la medida en que dan pie a la crítica, que cuando consigue relacionar la obra finita con la infinitud del arte, hace lo que se llama romantizar. Varía asimismo la concepción de clásico; ya no se limita a las obras de la Antigüedad, se determina por la reflexión filosófica: «Todos los escritos clásicos nunca son comprendidos, por ello deben ser eternamente interpretados y criticados». Con lo que reencontramos la doctrina de la interpretación patrística.

I.5. Crisis de la estética sistemática. Postidealismo

Postidealismo implica que las múltiples reacciones contra el sistema de Hegel lo presuponen, que siempre está ahí. Se dan varias dialécticas entrelazadas en las cuales reconocemos algunos orígenes del presente. Una enfrenta *positivismo y antipositivismo. El positivismo, fundado por A. Comte (1798-1856) pretende una clasificación del sistema de las ciencias, que deben alcanzar el estadio positivo, en el cual se atienen a hechos accesibles a los sentidos y buscan formular leyes y establecer relaciones causales. Este modelo de ciencia positivista, que desplaza a la enciclopedia especulativa del idealismo, impregna de su espíritu sistemático a la filología en general, a varias de las grandes historias literarias nacionales y la valiosa y todavía útil *Historia de las ideas estéticas* (1883-1891) de Menéndez Pelayo (1856-1912), autor no exento a la par de hegelianismo, que forjó la aquella síntesis de historicismo y filología tan propia de nuestra crítica.

El antipositivismo corresponde a Wilhelm Dilthey (1833-1911), que se propuso liberar a la historia de cualquier *a priori* (como el sistema hegeliano) y garantizar su cientificidad explicándola *iuxta propria principia* (Ferraris, 1988: 110). Intenta mostrar Dilthey que las ciencias del espíritu son positivas ellas también, pero que es preciso un dualismo epistemológico que surge de la peculiaridad misma de la historia. Para lo cual es precisa una crítica de la razón histórica, que abordó en su *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883). La razón histórica tiene un campo propio, irreductible a procesos naturales: «La realidad histórico-social en la medida que se ha observado en la conciencia de los hombres como noticia histórica» (Dilthey, 1883: 33). Y unos fines, específicos de las ciencias del espíritu: «Captar lo singular, lo individual de la realidad histórico-social, conocer las uniformidades que operan en su formación, establecer los fines y reglas para su futura plasmación». Dilthey quiere entender la vida misma, concebida como interacción entre individuos, que

se ha diferenciado en arte, religión, derecho (el espíritu objetivo hegeliano). Ahora bien, dado que las *ciencias del espíritu descansan en la relación entre vivencia, expresión y comprensión, su método será el hermenéutico e histórico, lo que será igualmente de aplicación a la estética. Esta investigará el espíritu de las obras de arte como expresión de la psicología creadora de los artistas: la «viva historicidad del arte», a fin de restaurar «la relación natural entre arte, crítica y público». De ahí el llamamiento a hacer frente al desafío que en su tiempo representaba el naturalismo.

Pero hablamos de varias dialécticas. Y hay autores, que, a veces con rasgos positivistas, desconfían profundamente y hacen la crítica del sujeto de la sociedad burguesa; hoy se los conoce como *«hermenéutica de la sospecha». En Marx (1818-1883) y Engels (1820-1895), las opiniones sobre estética aparecen en su obra de modo disperso. La clave radica en el análisis de la determinación del arte –producto de la superestructura ideológica– por la infraestructura económica, determinación respecto de la cual Marx y Engels evolucionaron hacia una comprensión dialéctica de flexibilidad creciente: es la concepción de la ideología –cuyo ámbito viene a coincidir con el espíritu objetivo de Hegel– como conciencia falsa. Así la belleza sólo existiría como categoría histórica concreta y habría que estudiar las formas de lo ideológico, que tienen una cierta autonomía: es la famosa pregunta por la validez actual del arte griego, cuando su mundo ha desaparecido. Un núcleo de pensamiento relevante viene dado por la literatura «de tendencia». Es la observación de Engels de que Balzac representaba la realidad aun en contra de sus propias convicciones ideológicas; la exigencia de tipicidad para un arte realista; la advertencia de que la obra literaria no debe exhibir una propaganda aparente; el peligro de que el arte sea un factor de alienación...

Como en el caso de Marx, la atención de Freud (1856-1939) al arte es, aunque relevante, marginal respecto de su obra, puesto que el verdadero objetivo es conocer la mente humana para curar sus enfermedades. La literatura es importante para el *psicoanálisis: a) como creación; b) como síntoma del autor; c) tomando el texto como control de lo anterior; d) el lector (Castilla del Pino, 1994). Desde el ángulo de la estética, la principal aportación sería su hipótesis explicativa de la creación literaria. En *El poeta y los sueños diurnos* (1908) Freud esboza una teoría completa: la literatura, como el juego y la fantasía del adulto, constituye un mundo propio del poeta, que le compensa de los sufrimientos de la vida: «Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de este parte entonces el deseo, que se crea satisfacción en la obra poética, la cual del mismo modo deja ver elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo»; pero el poeta

mitiga «el carácter egoísta» de sus sueños dándoles una forma que explica el placer estético, preliminar al más hondo del despertar de nuestra propia psique. Es una visión del artista entre fantasía y principio de realidad, y del arte como sublimación. A ella hay que añadir su teoría del símbolo o de categorías como el *Witz o lo siniestro.

Jung (1875-1961), el segundo gran inspirador del psicoanálisis, añade al inconsciente individual freudiano el colectivo, depósito de imágenes de la Humanidad que coinciden en religiones o tradiciones míticas dispares, la alquimia, algunos autores... Hay en Jung otros conceptos importantes, pero lo más próximo a una estética literaria es el ya aludido *inconsciente colectivo, así como los arquetipos que emanan de éste, expresión humana de la vida universal, que sirven como patrón de configuración de los símbolos. Distintas escuelas críticas del siglo XX se inspirarían en Freud o en Jung.

Nietzsche (1844-1900), también encuadrado en la hermenéutica de la sospecha, representa la crítica más radical de la ciencia positivista y la sociedad que la ha producido. Nietzsche había leído a Schopenhauer (1788-1861), para quien el mundo es una especie de ensueño, el sujeto nada más que realización de ese impulso oscuro que es la voluntad y el arte no otra cosa que objetivaciones de esa voluntad, en gradación ascendente hasta culminar en la música (Martínez Marzoa, 1994). En *El nacimiento de la tragedia* (1872), primera obra nietzscheana, la tragedia se identifica con el ser mismo, de modo que responder a qué es la tragedia es responder a qué es ser (Martínez Marzoa, 1994). En Nietzsche, la representación es ensueño, esto es, forma que se contrapone a la embriaguez que disuelve el principio de individuación, *lo dionisiaco. Soportar el horror de la disolución supone traducir en figura (*lo apolíneo). El arte es la contraposición misma de ambos principios y la tragedia objeto de la atención nietzscheana, porque expresa de forma modélica esa misma contraposición. Eurípides, infectado del *prosaísmo socrático, representa la muerte de la tragedia, aunque en el distanciamiento irónico del diálogo socrático reconoce Nietzsche el origen de la novela. El ensueño está en la base de toda objetivación, entre las cuales la ciencia, que siempre viene después del arte, tal como aparece en *Verdad y mentira en sentido extramoral* (1873). Al olvido de la originaria plasticidad estética de la referencia y a su sustitución por un descolorido sentido general se le llama verdad y sólo entonces surge la correlativa noción de mentira. Así, el arte en Nietzsche reviste un alcance ontológico y metafísico; es además fuerza capaz de soportar el vacío de la existencia; y no hay más verdad que el desenmascaramiento de los falsos valores que constituyen la cultura.

I.6.A. La estética en el siglo XX. El problema de la relación entre teoría de la literatura y estética a que aludimos arriba surge con el nacimiento de aquella, por obra del Círculo de Moscú, en 1915. Sus integrantes serían tachados de formalistas por el nuevo poder soviético y pasarían a la historia como formalismo ruso. La fecha de 1915 hace pensar en la *vanguardia (el futurismo ruso) y en la Gran Guerra, verdadero comienzo del siglo XX. La exaltación de lo moderno más allá de confrontación alguna con lo antiguo era ya clara en Baudelaire (Vercellone, Bertinotto, Garelli, 2003: 197); él mismo había abierto el arte a la gran ciudad y la multitud, pero también a lo feo y lo decadente, en todo lo cual se podía reconocer un impulso inicial romántico. Pero el cuestionamiento de la belleza y de las propias artes alcanza en la vanguardia una magnificación de una intensidad superior. Parece haber cierto paralelismo entre ella y la voluntad de la joven teoría de la literatura de romper, además de con la crítica académica de su tiempo, con la estética especulativa y con el *simbolismo; y de buscar además un modelo en la nueva lingüística y en la fenomenología y su pretensión de constituir una filosofía *científica*. El vínculo entre *formalismo ruso y checo, el *estructuralismo e incluso la *semiótica y su posterior amplio desarrollo y despliegue son factores que han llevado a que se engloben como teoría de la literatura tanto corrientes sensibles a la estética como otras que no lo eran tanto o no lo eran en absoluto. Pues la atención principal se centró en el lenguaje literario y con una orientación retórica; el nombre neoretórica de una dirección bien conocida habla por sí solo. En realidad, el intento más declarado de hacer estética de forma explícita, sistemática y con voluntad de abarcar la totalidad de la evolución literaria fue el de Bajtin y su grupo, que definió sus posiciones a partir de la estética europea de principios de siglo y en polémica con el formalismo, pero que solo fue conocido fuera de Rusia en la década de 1980. Es también el más influyente hoy, aunque no quepa ignorar como factor lo tardío de su llegada a Occidente.

Consideremos algunos nombres y tendencias –no todos– de relevancia para la estética:

a) El *idealismo italiano cuenta con un nombre como el de Benedetto Croce (1866-1952), al que debe mucho la historia de la literatura española. Para Croce el arte es conocimiento intuitivo de lo singular y el ámbito de lo estético no se subordina al de lo verdadero, lo bueno o lo útil. Ahora bien, dado que la intuición se constituye en el acto de expresarse, intuición es expresión. No hay contenido pensable sin forma, solo es pensable la obra en su irreductible individualidad y queda fuera de la estética cualquier concepto como el de lo trágico, lo cómico, o los propios géneros literarios.

A Croce, muy discutido, no se le puede negar la consecuente radicalidad de su idealismo.

b) En relación con la filosofía de la vida es preciso recordar a Ortega y Gasset (1883-1955), también influido por la fenomenología, que se ha referido a cuestiones estéticas ocasionales, pero sobre todo en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (1925). El arte, para Ortega, expresa la vida «como realidad radical». En su libro de 1925, Ortega analiza la ruptura con el realismo y el patetismo propia del arte de principios del s. XX, señala la centralidad de la *metáfora y vincula arte y juego. En *Meditaciones de El Quijote* (1933) rechaza la interpretación alegórica unamuniana, diferencia con claridad épica y novela y de hecho funda el cervantismo moderno.

c) *Marxismo. Bajo este rótulo se agrupan tendencias muy diferentes por su posición ante la estética y el concepto de *ideología. Ya hay polémica a lo largo de los años de Lenin, con nombres como los de Plejanov o el propio Lenin y Trotsky acerca de si han de admitirse obras que no expresen abiertamente un contenido revolucionario. Pero el mayor pensador del marxismo clásico es Lukács (1885-1971). Solo podremos aludir a su iniciación hegeliana (*El alma y las formas*, sobre el ensayo; y *Teoría de la novela*, con una filosofía de la novela). Núcleos de su pensamiento son: la teoría del «reflejo», que afirma la determinación social de la literatura, pero previene contra su reducción mecanicista a manos del sociologismo vulgar; la categoría de totalidad orgánica, predicable de la literatura; la exigencia de necesidad interna en la obra, tomada del método dialéctico; la concepción del *realismo y la exigencia de tipicidad, esencialidad y representatividad de personajes y situaciones; la censura del arte moderno, por refugiarse en un subjetivismo casi solipsista y por no situarse en la dirección del avance histórico hacia el socialismo. Hay que mencionar entre sus muchas obras su monumental *Estética*, que se esfuerza en vincular la *mimesis* con la teoría del reflejo, como fundamento para aislar la peculiaridad de lo estético.

Pero es preciso citar además a Adorno (1903-1969) y la Escuela de Frankfurt (Horkheimer y Marcuse, al menos), con su defensa de la vanguardia como reveladora de la alienación del mundo moderno, que les situaba en polémica con Lukács, y su vinculación entre arte y producción. Es característica la idea de arte como negatividad, como único espacio que expresa la utopía contra el totalitarismo implícito en el capitalismo avanzado. Walter Benjamin (1892-1940), ligado y a la vez independiente del marxismo de Frankfurt, se revela como uno de los pensadores más profundos y agudos de este siglo, con sus reflexiones sobre la crítica

romántica, el teatro alemán, el poder de la técnica y la masificación sobre el arte –la pérdida del «aura» de la obra–, el arte del narrador, además de sus estudios sobre Baudelaire, sus tesis sobre filosofía de la historia, etc. Será de los primeros en acercarse al problema de la estetización general de la vida a partir del desarrollo del capitalismo.

En cuanto al estructuralismo genético de Goldmann (1913-1970), su teoría contiene dos momentos nucleares. Por una parte, la afirmación de la autoría literaria como fenómeno, en esencia, colectivo: el escritor constituye la mediación dialéctica que da forma a una concepción del mundo, aunque, en rigor, sólo los grupos sociales son capaces de engendrar estas. De ahí que se precise, y es el segundo punto, proceder al análisis estructural de la obra, a fin de definir la homología esperable entre su estructura y la estructura social; de ésta habrá emanado, en último análisis, la concepción del mundo que se plasma en la obra.

Ni se debe olvidar a Galvano della Volpe (1895-1968), que se sirvió de la glosemática danesa para dar forma a su crítica del gusto, que ha historiado además; ni el marxismo de Terry Eagleton, que ha intentado historizar la experiencia estética.

d) Algunos autores de la *fenomenología, de influencia ubicua en el siglo XX, se han centrado a partir de Husserl (1859-1938), su fundador, en la investigación del objeto y la fruición estéticos (Vercellone, Bertinetto, Garelli, 2003). Roman Ingarden (1893-1970) ofrece una de las más importantes respuestas contemporáneas a la pregunta por el ser de la obra literaria. En *Das literarische Kunstwerk* (1931) tiene a la vista un objetivo y un enemigo. El enemigo es el psicologismo, y el objetivo, el descubrimiento de la naturaleza ontológica de la obra, que escapa a la vez al realismo (objetos exteriores al sujeto) y al idealismo (objetos que sólo existen en el sujeto). La obra literaria no es ni ideal –por ejemplo, la figura geométrica–, ni real como un hecho empírico o un hecho histórico: es «un objeto de conocimiento especial», «un sistema de conceptos intersubjetivos». La obra depende para su existencia de actos intencionales de autor y receptores sin identificarse simplemente con tales actos. Se apoya en una base material que permite su reproducción posterior a través del tiempo, pero se compone de cuatro estratos: a) el fónico, por ejemplo, aliteraciones... b) el semántico: correlatos objetivos intencionales de actos mentales que se repiten siempre que se encuentran los mismos significados; c) el estrato de los objetos y estados de cosas proyectados por la serie de las oraciones gramaticales; d) la perspectiva bajo la cual estos se manifiestan. Gracias al soporte material y a lo accesible de los niveles fónico y semántico, la obra literaria trasciende las experiencias psicológicas tanto

del autor como de los receptores y se constituye en objeto intencional intersubjetivo. Los enunciados del lenguaje literario son «cuasi juicios», con valor de verdad solo para el mundo de la obra, y su función consiste en servir de base para una experiencia estética. Ingarden llama «estéticas» a cualidades actualizadas a partir de rasgos «artísticos» de la obra en sí, relacionados con la armonía polifónica establecida entre los cuatro estratos por la intención del artista.

Aparte de Merleau Ponty o Sartre, otro nombre de la fenomenología consagrado sobre todo a la estética es Mikel Dufrenne (1910-1995), que ha investigado el objeto estético. Se ha señalado la presencia de la fenomenología en los autores de la estilística idealista, de amplia presencia en España (Vilariño, 2001).

e) *Ontología. Para los autores de la *hermenéutica filosófica no es cuestión del ser de la obra literaria, sino del *ser* y de cómo la poesía, porque se trata por lo general de poesía, expresa la verdad. El Heidegger (1889-1976) de *El origen de la obra de arte* (1935) procede al análisis fenomenológico de la cosa para aclarar el origen de la obra de arte. Esta es materia configurada que remite a algo más allá de sí misma. Las obras de arte, en el museo, aparecen fuera de su mundo; donde lo conservan, expresan la lucha entre el cielo y la tierra, esto es, entre el horizonte cultural que ellas mismas abren y la base física que las hace posibles (Vercellone, Bertinetto, Garelli, 2003). Parece, pues, que el arte apunte a otra forma de apreciar las cosas, una que las arranque de la alienación en que las vemos habitualmente, simples objetos para el mercado (Leyte, 2006). De ahí la idea de que el arte es «la puesta en obra de la verdad». Es lo que hace la poesía, el decir creador y primero al que Heidegger acude una y otra vez, porque poesía y pensamiento se mueven en un decir eminente en una relación oscura pero esencial, a la que se opone el pensamiento técnico que amenaza con arruinar el mundo.

En Gadamer (1900-2002) la experiencia del arte ocupa un lugar estructural en su monumental *Verdad y método* (1960). *Verdad y método* empieza por la tal experiencia buscando un ámbito de verdad diferente al de las ciencias naturales e independiente de ellas. Dando un rodeo por las ciencias del espíritu y el humanismo aparece la estética, ontológica en tanto que vincula arte y verdad: sólo si revela el ser puede el arte proporcionar conocimiento y ser objeto de comprensión y no sólo de goce. En consecuencia, Gadamer critica lo que llama la distinción estética, que ve el arte solo como apariencia bella, sin contenido cognitivo alguno. La tarea de la estética consiste entonces en fundamentar el arte como forma de conocimiento. ¿En qué consiste su modo de ser? Gadamer se sirve del

concepto de juego como hilo conductor, porque el juego, como el arte, no es ningún objeto ante los sujetos en sí de los jugadores y separado de estos. Jugar es representar, pero además de *enérgeia* hay un *érgon* repetible, es decir, hay obra. Se recupera así el clásico concepto de *mímesis*: representación es el modo de ser de la obra de arte. En cuanto a la temporalidad propia de lo estético, Gadamer la piensa según el modelo de la fiesta: cada una es diferente y sin embargo siempre es la misma fiesta; como la obra de arte, simultánea con quienes la aprecian con aspiración a permanecer. Por otra parte, Gadamer rehabilita la ocasionalidad, porque la ligazón con la ocasión originaria es inseparable de la obra y porque con los cambios la misma distancia histórica se ofrecerá siempre de un modo distinto y se apreciarán en ella aspectos distintos. La conclusión es clara: el concepto de representación (hacer presente) vale para todas las formas de arte, lo que no quiere decir que cualquier representación sea artística, claro está. En el caso de la literatura, sin despreciar la peculiaridad de la lectura frente a otras formas de reproducción artística, recupera Gadamer la idea de conservación espiritual que ha producido desde el canon de los clásicos hasta el concepto de ‘literatura universal’ de Goethe: no son *mera* historia, sino que, aunque su mundo originario se haya perdido, siguen teniendo algo que decir. Ahora bien, si la comprensión pertenece al acontecer de sentido de un texto, y si el arte se entiende no sólo como forma, sino por lo que dice y sin olvidarse de su referencia a un mundo, «*la estética debe subsumirse en la hermenéutica*». En otras palabras, hay que preguntarse por el sentido mismo del arte. Y en la disyunción entre reconstrucción del sentido originario de la obra (que es lo que pretende la filología) o integración, personificadas en Schleiermacher y Hegel, es imposible revivir la vida que se fue, sino que la esencia del espíritu histórico consiste en la *mediación del pensamiento con la vida actual* (Gadamer, 1960: 222). Mediación que se equipara con la verdad del arte. La estética de Gadamer no se agota en *Verdad y método*, sino que se prolonga en múltiples estudios, pero todos parten de allí. De particular relieve es *Texto e interpretación* (1984), donde aborda la interpretación literaria.

Por lo general, los autores de la hermenéutica filosófica han llegado a ella a partir de la estética o bien han desembocado en esta: es el caso de Luigi Pareyson (1918-1991) con su estética de la *formativittà*; o de Paul Ricoeur (1913-2005), con su imprescindible *Temps et récit* (1983-1985); o de Gianni Vattimo (1936). Por otra parte, no es difícil advertir la presencia de Heidegger en autores de la estilística como Spitzer (1887-1960) o en la interesante polémica con Emil Staiger (1908-1987).

f) Estética de la recepción. Hans Robert Jauss, discípulo de Gadamer, en sus famosas tesis de 1967 ve en la renovación de la historia literaria una

alternativa tanto a la propia historia positivista como al estructuralismo. Núcleos de su pensamiento son: la historicidad descansa en la experiencia del lector; es central el concepto de *horizonte de expectativas; rechazo al empirismo simplista; atención a la estética situada en el lector. En la práctica, una hermenéutica centrada en el gusto, que quiere a la vez salvaguardar la aportación del formalismo. Jauss (1972, 1977) hizo luego la apología de la experiencia estética frente a Adorno y Gadamer, y ha intentado historiarla en términos de *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*.

La línea protagonizada por Iser acentúa el papel del lector como constructor de la obra. Parte de los huecos de indeterminación de Ingarden, que se concretan a lo largo de la lectura. Como esta se extiende en el tiempo, hay que tener en cuenta las preconcepciones del lector, lo variable de su punto de vista, y el surgimiento de imágenes en él. Es importante para Iser la noción de lector implícito. En conjunto, mediante la atención al «proceso de anticipación y retrospectión de la lectura, al desarrollo del texto como acontecimiento vivo y a la impresión resultante de conformación con la realidad» (Iser en Mayoral, 1972: 237) se trata de explicar cómo surge la *gestalt* correspondiente al texto, y cómo el autor se hace presente en la conciencia del lector.

g) Semiótica. A pesar del remoto origen aristotélico de su terminología y del más cercano en la teoría médica de los síntomas, el nacimiento próximo de la semiología o semiótica se sitúa independientemente en Saussure (1857-1913) y Peirce (1839-1914), pero pasa a primer plano en la década de 1970 como marco englobador. La lingüística saussureana, con su objetivismo abstracto, había servido de inspiración al formalismo ruso, a los teóricos del *Círculo de Praga y al estructuralismo. Los formalistas, bajo la influencia de los primeros pasos de la lingüística funcional, de la fenomenología y de la filosofía de la ciencia, se propusieron constituir la *poética* (la teoría de la literatura) como ciencia. El objeto de esta había de ser la *«literariedad», aquello que hace de un texto literatura (algo así como la *langue* saussureana, que subyace las manifestaciones-obras de la *parole*). El fundamental concepto estético del formalismo es el de *desautomatización, definido por Sklovski (1893-1984): el lenguaje poético reactualiza la percepción rutinaria, que vuelve invisibles los objetos. El Círculo de Praga (1926) perfiló la delimitación de los usos utilitario y poético del lenguaje y formuló la necesidad de historiar la serie literaria para conectarla luego con las demás series culturales. Mukarovsky (1895-1971) preferiría hablar de *«función estética», al extenderse a otros sistemas de signos además del lingüístico; introdujo la distinción entre «artefacto» y objeto estético; e hizo el valor estético dependiente de las normas históricas variables. Jakobson (1896-1982), ya

en EEUU, dio la formulación más influyente de la función poética, en el marco de las seis del lenguaje que distinguió. Pero a partir de 1970, la insatisfacción con lo que se llamó acceso intrínseco a la obra literaria y los límites de la noción de literariedad resultaban patentes. La semiótica pasó a primer plano. La semiótica viene a ser co-extensiva con el conjunto de las ciencias humanas; por lo tanto, se trataba de contemplar cuestiones ya examinadas bajo el rótulo formalista o estructuralista desde un punto de vista nuevo: el que toma en serio la afirmación de que la literatura es un sistema de signos, que a su vez presupone el de *comunicación como marco. Todo lo cual exponía a la indefinición o a una mera renovación terminológica. De entre sus autores, Morris (1971: 420) apuntó una reflexión estética: su concepción de la obra de arte como signo icónico, compuesto, a su vez, de una *estructura de signos cuyo *designatum* es un valor. Hay que aludir aquí a la extensa obra de Umberto Eco. En *Opera aperta* (1962) problematizó la relación entre arte y forma en el arte contemporáneo, caracterizado por una apertura que no llega al caos; posteriormente, a partir del concepto peirciano de **semiosis* ilimitada (todo signo se define por otros signos que se definen por otros signos...), se ha orientado hacia la semiótica general, con subrayado del papel del lector; y ha abarcado desde la estética medieval hasta la teoría de la *interpretación. En cuanto a la *semiótica soviética (Escuela de Tartu), surgió al principio de la década del sesenta, fuertemente marcada por el auge de la cibernética. Atención a muy diversas materias, centralidad de los conceptos de sistema y oposición, creciente historicismo, son algunos rasgos que la distinguieron, a los que se pueden añadir ecos del Círculo de Bajtín. Se debe recordar sobre todo la obra de Lotman y en particular su *Estructura del texto artístico* (1970). Son importantes: a) la concepción del *texto artístico como signo doblemente codificado; b) la concepción de la cultura como *sistema de modelización secundario, o, lo que es lo mismo, como un mecanismo de estructuración del mundo que sigue las pautas categoriales del lenguaje natural; c) el análisis de la cultura como codificación plural, que pone en relación la literatura con otros aparatos ideológicos como, por ejemplo, la crítica literaria, la norma estética, etc.

II.

Sólo podemos abordar aquí algunos de los problemas para la construcción de una estética literaria. La estética, que no se ocupa solo de literatura, no puede dar sin más por descontado el carácter de arte de esta. En *Verdad y método* (1960: 215-216), Gadamer afirma una relativa continuidad entre literatura en el sentido de arte literario y en el más amplio de conjunto de textos transmitidos por la escritura, llegando hasta la prosa científica: «La diferencia “esencial” entre estos “lenguajes” distintos reside

evidentemente en otro aspecto, en la diversidad de la pretensión de verdad que plantea cada una de ellas». Es decir, no es solo una cuestión formal, sino de contenido. Tal diferencia se elabora en *Texto e interpretación* (en *Verdad y método* II) como contraste entre antitextos, como los chistes; pseudotextos: rellenos retóricos sin contenido; y pretextos, como los relatos de sueños en el psicoanálisis. Frente a ellos, los textos eminentes, en los que el sentido no hace desaparecer la letra, que se mantiene con carácter normativo, son textos de modo ejemplar. Y esta ejemplaridad, naturalmente, enlaza la cuestión del carácter artístico con la historia y la variación significativa de los propios términos ‘arte’, desde la *téchne* griega hasta hoy, y del antiguo ‘poesía’ hasta el actual ‘literatura’. Así como con el hecho reconocido de que textos compuestos con una intención muy distinta de la artística pueden ser vistos hoy como literarios. Es rasgo significativo de los textos eminentes la transmisión histórica tenaz y el hecho de tener algo que decir a través del tiempo. Recordando a Benjamin –no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie–, ¿es preciso ver en tal transmisión solo un triunfo del poder, que habría silenciado todas las voces alternativas? Lo cierto es que, si bien se silenciaron voces, muchas otras sobrevivieron por los caminos más insospechados. Y no pocas obras canónicas las han asimilado y transmitido, del mismo modo que la *Iliada* y la *Odisea* son escritura, pero nos permiten asomarnos a la oralidad.

Dijimos que no son tantos los esfuerzos a favor de una estética literaria, si se comparan con la totalidad de los nombres y las corrientes consagrados al estudio de la literatura, y como más explícito el de Bajtin. Procede preguntarse, entonces, por las implicaciones de la definición bajtiniana: «La poética definida sistemáticamente debe ser la estética de la creación literaria» (1924). Pues dista de ser unánime que la estética deba ser la guía de los estudios literarios. Por ejemplo, tanto el *nuevo historicismo como los *estudios culturales, como no pocos críticos que se inspiran en Foucault ven en la estética una falacia que enmascara intereses de clase o de poder. En lo que ellos hablan de texto, la estética debe hablar de obra de arte y objeto estético, y la elección de unos u otros términos no es indiferente. Pero es que, además, si se acepta que las obras nos dicen algo, incluso a través de distancias históricas que nos separan radicalmente del mundo que las vio nacer, la estética –ya lo vimos– formará parte de todo aquello que debemos entender, esto es, será hermenéutica y esta es la primera afirmación. En otras palabras, no basta con interrogarse por el sentido de las obras, la mera existencia del arte, su función en relación con la totalidad de la vida, la variabilidad histórica de ambas son también un interrogante.

II.1.

Hemos hablado de objeto estético. Se entiende por tal, habitualmente –Bajtin, Mukarovski, Ingarden, Dufrenne...–, el contenido de la contemplación estética dirigida hacia la obra, un contemplar desinteresado que se fija en la obra en sí y la aprecia como creación intencional. El encuentro de contemplador y autor en la obra constituye el objeto estético: por ejemplo, la hoy omnipresente música de fondo, tanto que llegamos a no oírla, nos acompaña siempre, pero sin actividad estética nuestra. Se entiende la obra material, externa, lo que Mukarovski llamaba ‘artefacto’, «como la realizadora del objeto estético, como el aparato técnico de la realización estética» (Bajtin, 1924: 23). De modo que en el caso de la literatura, la obra material vendría a coincidir con el texto, mientras que la segunda es resultado de la contemplación estética, que se guía por la constitución de la obra material, en la que reconoce a su vez la actividad estética del autor. No se trata, por consiguiente, de una pura impresión u ocurrencia subjetiva, ni de un transponerse del sujeto en la obra, o de una empatía, la estética de la **Einfühlung* de Vischer, Lipps y Worringer. La actividad del que contempla está ligada, por principio, por la estructuración de la obra y por lo que esta tiene que decir, que es vinculante. Se notará que la concepción anterior no elimina ni contradice el espacio de la filología, pues esta, al reconstruirlos e historizarlos, nos proporciona los textos, sin los cuales, sencillamente, no hay estética posible. Ahora bien, si editar es una cierta forma de interpretar, tampoco la filología debería volverse de espaldas a la estética, que se propone comprender la creación artística y su significado estético.

II.2.

El concepto de objeto estético nos conduce ante la distinción entre material, forma y *contenido. Si se recuerda que para Aristóteles el *múthos* es la forma de la tragedia y la materia el lenguaje, mientras que para el formalismo ruso forma se identifica con lenguaje entendido al modo funcionalista y con procedimientos de construcción, se apreciará la variabilidad del término. Tatarkiewicz registra al menos nueve valores. Notemos, de entrada, que la distinción forma/ contenido lo es del análisis, no es nada *en sí*. Distinguiremos el material verbal, al que pueden sumarse los recursos compositivos o de construcción, de la forma y el contenido; al modo como en la escultura, por seguir el ejemplo bajtiniano, el mármol – material– se ve delimitado por la forma de un dios, por ejemplo, lo que nos permite apreciar una celebración del cuerpo humano. Pero lo que hay entre forma y contenido es una tensión inseparable. Y que conviene relacionar con el autor y el contemplador cuyo encuentro constituye el objeto estético.

De modo que podemos decir: el autor, mediante la elaboración de un material dado, somete a forma –«unificación intuitiva, individualización, concreción, aislamiento y conclusión»– esa «realidad del reconocimiento y la acción ética, reconocida y valorada» (Bajtin, 1924: 37), que apreciamos, nosotros lectores, como contenido.

II.3.

Añadamos ahora que la tal distinción conduce a otra, también bajtiniana, que se da entre formas arquitectónicas (término de origen kantiano) y formas compositivas. Como ejemplo de las primeras, la individualidad estética (o forma del objeto estético), la forma de autosuficiencia (el finalismo interno propio de la obra de arte), la forma de lo lírico, lo trágico, lo *cómico, el *humor, la heroificación, el tipo, el carácter, el ritmo... Claro que podríamos citar otras que Bajtin no mencionó, por ejemplo, lo siniestro. En cambio, las formas compositivas organizan el material (verbal) y se valoran según realicen o no la forma arquitectónica. El ejemplo es bastante gráfico: la forma de tragedia, que individualiza un acontecimiento y un carácter, el trágico, selecciona una forma compositiva adecuada: la dramática. Como ejemplo de formas compositivas, la novela y el drama, organizaciones peculiares y específicas de las masas verbales. Por ejemplo, la novela realiza «la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, que constituye una variante de la *culminación ética*» (Bajtin, 1924: 25). Hay formas que se pueden entender alternativamente como arquitectónicas y como compositivas. Un caso revelador es el ritmo: percibido de modo sensorial es compositivo, mientras que «orientado emocionalmente, referido a su valor de ambición y tensión internas, al que da fin, es arquitectónico». Si bien se mira, según esto, tanto el trabajo del formalismo ruso, como la *narratología –*neorretórica–, como la propia retórica, y más en general, todo el mucho trabajo consagrado al análisis y descripción del lenguaje literario encuentra su lugar aquí. En efecto, se trata en muchos casos de valiosos análisis e inventarios de recursos compositivos, cuya limitación solo aparece cuando pretenden *agotar* el análisis y comprensión de lo que es literatura; o cuando quieren regirse por un modelo de ciencia que, en el fondo, es el de las naturales. Pues la tal comprensión necesita de la hermenéutica y, digámoslo sin miedo, de la filosofía. Y esta ha de situarse justamente respecto de esa tradición de pensamiento con la que quiso romper el formalismo.

II. 4.

La distinción entre categorías compositivas y arquitectónicas tiene que ver, se habrá advertido, con un problema central para una perspectiva estética, cual es el de los géneros, constituyente de la poética desde su misma fundación. Pues comenzaba así Aristóteles: hablemos de la poética y sus *eíde* (singular *eídos*), esto es, sus formas, por consiguiente: sus géneros. Al fin y al cabo, ‘poesía’ o ‘literatura’ son abstracciones. Goethe dejó el problema en la contraposición entre formas naturales, los archigéneros de Genette, definidos por las formas de enunciación, y géneros históricos. Desde luego, hoy no hay nexo necesario alguno entre géneros y contenidos, formas, ritmos... Un proceso imparable hacia la ruptura de todo límite, iniciado en el *Romanticismo, ha conducido a la disolución. Y sin embargo, para la estética sería posible reconocer en cualquier forma compositiva una forma artística determinada, así, por ejemplo, la *novela idilio. La estética bajtiniana abordó el problema desde un enfoque múltiple: a) la teoría de la enunciación y la consideración del género como una clase de enunciados (*El marxismo y la filosofía del lenguaje, El método formal en los estudios literarios*); b) la distinción entre géneros primarios, orales, y secundarios, escritos y en muchos casos elaboración de aquellos (*Estética de la creación verbal*); c) el análisis de la posición relativa del autor respecto del héroe y el contemplador (*Estética de la creación verbal, Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros ensayos*); d) la grandiosa dialéctica entre risa y seriedad que, aplicada al conjunto de la literatura vista como gran evolución, tiene el carácter de un gran relato (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*); e) análisis de géneros en concreto, en particular, la novela, pero también la lírica (*Teoría y estética de la novela, Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros ensayos*).

La definición más explícita de género lo ve como «totalidad artística [...] doblemente orientada en la realidad [...] hacia los oyentes y los receptores y hacia las determinadas condiciones de la ejecución y percepción. En segundo lugar, una obra está orientada en la vida, desde el interior, por así decirlo, mediante su contenido temático» (Bajtin, 1928: 209). Ahora bien, ello, junto con el hecho de que las posiciones de autor, héroe, lectores o contempladores son también definitorias, explica que los distintos géneros se ligen con la dialéctica entre las distintas estéticas, regidas en el fondo por la ya mencionada entre risa y seriedad. L. Beltrán (2002, 2004) ha desarrollado esa dialéctica que Bajtin solo dejó apuntada. La primera de las estéticas sería la auroral, de la tradición, que explica, por ejemplo, a Homero, la tragedia ática, el cuento oral. Luego, la sociedad de clases se expresará en las estéticas del *patetismo y el *didactismo. A la

primera corresponden el biografismo y los medios de construcción del héroe, la palabra sentimental, el *melodrama y el *tremendismo, el *idilio, el lirismo, el dramatismo... Al didactismo, desde la *novela de aprendizaje, de ambientación urbana, y el cuento literario, hasta, naturalmente, el *ensayo; con el didactismo se relaciona la estética del *hermetismo, que aborda los evangelios considerados como problema estético y aspectos de la poesía desde el Romanticismo hasta hoy. De la fusión de patetismo y didactismo surge el realismo, en el que, gracias a artistas como Rabelais o Cervantes, toma cuerpo la utopía estética de la Modernidad: ya no es cuestión de héroes o sabios, sino de la expresión de la diversidad universal. Finalmente, la risa, que, surgida en la supuesta unidad originaria del mundo, sigue operando como fermento que combate la seriedad, y permite apuntar al triunfo final de la vida. Con ella se vinculan la *parodia, la *sátira, el *diálogo socrático, la *menipea, la *ironía... géneros todos decisivos para la formación de la novela, que representa el futuro. No hace falta decir que para este análisis el de la *ficción se subordina al de la enunciación y a la relación autor/ héroe/ contemplador, etc., en otras palabras, que el logicismo no resulta relevante.

II. 5.

El problema de los géneros, sobre todo entendido de la forma apuntada, conduce ante el de la interpretación: al fin y al cabo, ver en la novela dialógica de Dostoyevski el punto de llegada de una tradición milenaria y a la vez una dirección de futuro constituye una interpretación y, como tal, no libre de polémica. El mero hecho de dar por supuesto que *hay que* interpretar o que *es natural* interpretar cualquier obra de arte ya ha sido discutido. Por ejemplo, Susan Sontag (1964) escribió contra la interpretación, porque enseñaba a ver cosas que tal vez no estaban en absoluto en la obra. Frente a lo cual se puede decir que ver un objeto como obra de arte ya es interpretarlo, lo que vale tanto para el hacha de sílex hoy en el museo como para textos no concebidos en principio como literatura. Además, el problema de la interpretación es inseparable del de la comprensión frente al juicio, en otras palabras, de la crítica. Pues de una parte está la validez mayor o menor de las interpretaciones; de otra, los valores que se aprecian en las obras al juzgarlas, o, lo que es lo mismo, la verdad que en ellas se reconoce. Ser una obra de arte ya es un valor. Y el problema de la valoración ha sido múltiple e histórico. Los modos de *valoración se pueden clasificar con Hirsch (1976) en extrínsecos, como el platónico; basados en el género literario, como el aristotélico; individualistas, como el de Croce; genéricos (en el sentido de criterios muy amplios), como el horaciano *prodesse et delectari*; e intrínsecos. A la altura en que escribía Hirsch, lo propio de la actualidad se movía entre el criterio

intrínseco, que acaba por desembocar en la dificultad extrema para valorar, y el relativismo. Lo dicho no estaba ni está reñido con que se use la obra literaria como documento histórico, como expresión de una psicología, como instrumento político o social: todos ellos serían ejemplos de valoración extrínseca y muestras de que pueden verse las obras de formas ajenas a la estética.

Detengámonos en algunos ejemplos. R. Barthes (1964) concibió la crítica como un *metalenguaje empeñado en reconstruir las reglas de formación de sentido de la obra. Asumiendo que el ser de la literatura es un sistema de signos, la misión de la crítica consistiría en desentrañar su funcionamiento. Por ello, afirmaba Barthes, es tautológica, pues se reduce a «decir con retraso» lo ya dicho, pero sabiéndolo el crítico, consciente de que cumple su tarea al aproximar su propio lenguaje crítico, suministrado por su época, al de la obra. No se podrá medir su labor con criterios de verdad –no hay objeto con el cual contrastar sus afirmaciones– pero sí de validez, según recubra más o menos con su discurso el del autor estudiado.

Haciendo abstracción de la dimensión social, I. Richards (1929) se ocupó en un libro bien conocido –traducido con el título *Lectura y crítica*– de codificar los principales escollos para el lector, desde la excesiva tendencia a visualizar las imágenes hasta reacciones convencionales por presuposiciones erróneas, sin olvidar la interferencia de recuerdos personales inadecuados. De modo que, como se ha afirmado bien gráficamente, no sólo debe conocer el receptor de la obra el código general del idioma, sino «aprender el idioma personal del autor». Pero Richards presentaba a sus lectores textos sin autor ni referencia histórica alguna y esas son unas condiciones de lectura de laboratorio.

Dado el peso de sus aportaciones en este terreno, será útil exponer lo que Frye (1971) denominó «la falacia crítica»: si se acude al estudio de la literatura en busca de valores, estos se desvanecen, o, lo que es lo mismo, el crítico reflejará de modo inconsciente los valores comúnmente aceptados en su época; si se estudia por mero amor al conocimiento, se adquiere un sentido de los valores. Planteado de otra forma, el crítico tiende a canonizar valores que son los de su momento y a reconocerlos en obras de otras épocas a las que ya se valoraba de antemano. La única conclusión posible la extrae el propio Frye: la tarea del crítico consiste en reconocer, en ver lo que tiene delante; en una palabra, la función crítica consiste en preparar el acceso directo del lector a la obra, absteniéndose de cualquier juicio valorativo que sólo serviría para poner en evidencia la idiosincrasia personal del que juzga.

Otra posibilidad es la de analizar el propio lenguaje de la crítica, así Aschenbrenner (1974). Lo interesante es que el crítico caracterice la obra, y que el juicio, que se irá deduciendo de esta caracterización, la corone finalmente. No se debe confundir *caracterización con *descripción: aquella implica una proyección del crítico y un diálogo hermenéutico – aunque Aschenbrenner no utilice esa palabra– entre aquel y el autor. Por otra parte, este proceso es posible si hay una comunidad de lenguaje, lo que supone una comunidad de valores (Aschenbrenner, 1974: 18); aunque cada uno los apreciará a su modo y con su propio énfasis, así que comunidad de valores no implica unanimidad de juicio. Lo cual abre el paso a la posibilidad de estudiar el vocabulario crítico y los valores que entraña, como hizo el autor citado en su *The Concepts of Criticism* (1974): es una interesante conclusión que los valores aplicados a las distintas artes vienen a ser los mismos.

En conclusión, que las respuestas más frecuentes a lo largo del siglo XX han diferido según se fijasen en formas y estructuras, o bien tomasen en consideración el carácter sígnico de las obras y, en consecuencia, su remitir a algo más allá de sí mismas, pero que solo existe por ellas:

a) Las que podemos reunir bajo el rótulo del formalismo centraron su atención en el texto y en su capacidad de controlar, gracias a su compleja estructura, la experiencia del lector: ésta deviene estética porque hace revivir una percepción de la realidad anquilosada por lo cotidiano. Viene a ser lo que afirma la desautomatización de Sklovski. Más tarde el estructuralismo, siguiendo en gran medida el camino formalista, pero radicalizándolo, se concentró en descifrar las tales estructuras, proscribiendo cualquier tipo de valoración por subjetiva.

b) En el ámbito de la semiótica se prestó a este problema una mayor atención. Como sabemos, Morris en su *Aesthetics and the theory of signs* (1971) concebía el signo artístico como «un signo icónico cuyo designatum es un valor», valor que puede ser humano, social... El análisis estético culmina en el juicio estético acerca de si la obra de arte cumple eficazmente su función de expresar valores por medio de un *sign-vehicle*; lo principal en este punto es que no se confunda el nivel de discurso del juicio con el previo del análisis.

c) Al deseo de integrar lo social intentó responder Mukarovsky. Su estética –que se proclama «objetivista»– concibe la obra como signo, cuyo significado remite al contexto total de los fenómenos sociales, y como mediación entre su creador y la colectividad: en tanto que objeto estético se arraiga en la conciencia colectiva. Son muy interesantes además sus

reflexiones sobre la variación de las normas y *expectativas del público. Aunque el autor checo no se refiera al problema del juicio artístico, se desprende de su pensamiento que la obra cuya estructura mejor cumpla la «desautomatización» de la percepción y que más ricamente exprese su época, será la más valiosa. Al insistir sobre la necesidad de un enfoque dialéctico y funcional de las relaciones entre obra literaria y público, sin excluir el momento histórico, Mukarovsky esbozó una mediación entre el marxismo y el formalismo (piénsese en su «función estética», tan próxima a la «dominante» formalista).

En conjunto y a lo largo del siglo anterior, o bien se adoptaba la posición intrínseca, o bien se proscibía o huía del momento valorativo, o bien se analizaba el lenguaje de la valoración; pero no quedaba del todo claro, con la excepción, tal vez, de Mukarovsky, el origen de los valores. Ello testimonia la incomodidad de la teoría literaria ante este problema. En torno a 1980, de la mano de la ética, se acentúa el discurso de los valores. En el ámbito que nos ocupa, se plantearon dos extremos. El primero sería el de la *teoría empírica de la literatura. Aceptado que el vacío estructuralista acerca de juicios y valores sólo favorece la aparición de juicios implícitos, la tal teoría, que se quería integradora, introdujo explícitamente el valor literario como un momento real del proceso, bajo la forma de un concepto de tres «lugares»: un texto literario, que tiene valor para un lector, con respecto a un estándar dado (Groeben, 1981: 384). Esta concepción era incluso susceptible de estudio mediante tests o de cierta preformalización y, dicho sea de paso, si bien puede ofrecer enseñanzas sociológicas, poco ilumina el problema en sí.

El otro extremo sería el relativismo radical representado por Bárbara Herrnstein Schmidt (1990). Su punto de partida, representativo de los *Cultural Studies*, era la consideración de los valores como una falacia encaminada a encubrir intereses sociales. Critica tanto el supuesto valor formal, intrínseco al texto, como el placer estético, para señalarlos como producto de un complejo proceso de evaluación en el que entran desde las valoraciones del autor, más o menos implícitas, hasta la crítica informal o especializada, pasando por la selección que supone el mero hecho de la edición. La conclusión es desoladora: no hay norma en apariencia general que no encubra los intereses de la casta dominante; es preciso luchar, por tanto, contra cualquier intento de objetividad crítica.

¿Hay alguna alternativa posible? Volvamos sobre *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán* de Walter Benjamin (1920). La obra de arte se determinaba allí como forma, que es la objetivación de la reflexión propia de la obra, que procede de la idea que justifica su

existencia. La crítica se apoya, pues, en si la obra permite esa reflexión o no y se caracteriza por tres rasgos: a) la mera criticabilidad de la obra representa la evaluación positiva de la misma; b) no hay más escala de valores que el reconocer la obra como arte; c) lo malo no es criticable, sino aniquilable mediante el silencio (Benjamin, 1920: 118-119). La crítica continúa, pues, la reflexión implícita en la obra, si es que esta existe. Una concepción de la evolución de las formas artísticas completaría esta teoría, al permitir ver cada obra como *medium* de la reflexión enlazado con el momento histórico que la vio nacer. Con lo que se recupera la expresión de la verdad como clave valorativa, y de paso, se conecta teoría con práctica crítica, al modo como sugiere la propia estructura del libro de Benjamin.

Ahora podemos regresar al problema de las formas de la interpretación, después de haber ganado la conciencia de la conexión con la valoración, y, en último término, con el problema de la verdad. Y la verdad es que las formas de la interpretación, desde la patrística, son múltiples. La filología necesariamente ha de buscar establecer el sentido literal, reconstruyéndolo en función del horizonte común al autor y los primeros lectores. Y el historiador necesariamente ha de ceñirse a él, entre otras cosas, porque cualquier alusión a un hecho histórico, sometida a crítica, puede dar el *terminus ad quem* y el *terminus a quo* para la datación de la obra. Lo que no es banal, puesto que permite, sencillamente, el anclaje en la historia. Digamos que la filología presupone que hay una interpretación que es la correcta frente a las otras y en su ámbito es mejor hablar de validez. De hecho, en este ámbito puede darse, con todas las precauciones que se quiera, el progreso: nuestras ediciones en muchos casos superan las anteriores. Sabemos, además, desde Tomás de Aquino, que el sentido literal es el que tiene verdadera fuerza argumentativa. Sin embargo, la comprensión estética necesariamente implica otra dimensión, si es que tiene que valorar el lenguaje del arte, que es el de las formas. Y aquí, como ha hecho notar Agamben, difícilmente podemos decir que nuestra visión de la Sixtina de Miguel Ángel, por poner un ejemplo, sea mejor o más profunda que la del papa Julio II, tan comprometido con la obra que la seguía de cerca e intervenía en ella activamente. Ni, por volver a la literatura, ocupa la poesía en nuestras vidas el espacio que ocupaba la tragedia en la de cualquier ateniense del tiempo de Pericles. Parece que en el ámbito de la literatura haya que pensar más bien en términos de gran evolución. Para una concepción de conjunto que determina o se fija en qué sentido se orienta esta, parece que las obras encuentran un criterio valorativo fiable: si van en el sentido de esa evolución y la enriquecen, o bien se desvían o se oponen a ella y con qué títulos. Pues no hay por qué despreciar lo que parece ir a contracorriente. El lenguaje de Bach con su obsesión por la polifonía parece ir contra la evolución de la música de su

tiempo, pero no hay compositor que se respete que no esté o haya estado obsesionado con Bach. Bajtin ha pensado en términos de gran evolución, a él pueden sumarse tanto Auerbach como Frye, para la hermenéutica filosófica de Gadamer es tema central. Tanto Frye como Auerbach han mencionado expresamente el *quadruplex sensus* medieval. Por ejemplo, si bien se puede hablar de Frye como parcialmente estructuralista por su afán de sistema, de hecho cree en significados sustanciales y no meramente relacionales. Y desde luego, su *Anatomy of Criticism* (1957) sigue en su organización cuadripartita la teoría de la interpretación medieval: rigen la literatura leyes identificables, cuatro categorías (lo cómico, lo romántico, lo trágico y lo irónico) que corresponden a cuatro mitos, modos y géneros, con un sentido cíclico por el que el esquema se repite. En el caso de Auerbach (1958), nos ha dejado un esbozo de método que define su pensamiento en relación con la hermenéutica histórica iniciada por Vico y sitúa sus diferencias con Spitzer en que él, Auerbach, ha atendido más a lo general y a iluminar con sus investigaciones el desarrollo histórico europeo. En *Figura* (1938) hizo notar que la interpretación tipológica es puramente cristiana, como ligada a la historicidad expresada en las *Confesiones* agustinianas. Y en *Mimesis* (1942) ha perseguido la expresión literaria de la realidad, en vez de buscando una definición de realismo, aplicando el método tipológico, que ve en unos textos escogidos el anuncio de la verdad que se persigue. Al gran relato implicado en la concepción bajtiniana nos hemos referido ya, baste añadir que, como nota L. Beltrán (2004), implica la interpretación anagógica que se proyecta hacia el futuro.

II. 6.

Pues bien, ¿qué clase de verdad es la que se desprende de estas formas de interpretación? El problema es tan amplio al menos como el de la interpretación. La concepción clásica de la verdad como coincidencia o adecuación de la comprensión a la cosa poco o nada tiene que hacer aquí. Y tampoco una versión contemporánea radical como la del primer Wittgenstein, de que si solo tiene sentido la proposición que expresa un estado de cosas, lo estético formará parte de lo místico, de lo que nada se puede decir. Es Heidegger en *El origen de la obra de arte* uno de los primeros que vincula obra de arte y verdad, frente a la tradición de relacionar esta con la lógica, y aquella con la estética, sin puente o conexión alguno entre ambas. Gadamer continuará esa reflexión. Pero, de hecho, la concepción bajtiniana implica también una verdad, la de la humanidad no escindida en clases que celebra en la fiesta la renovación de la vida. Cuya tradición se mantiene soterrada bajo el cristianismo y reaparece en forma de carnaval hasta encontrar voz en los artistas que consiguen sintetizar ese hilo con el de la cultura letrada. La de Heidegger y

Gadamer es la verdad como desocultación, que en el lenguaje de la poesía deja aparecer como iluminaciones, fogonazos que rasgan por un momento la alienación de la existencia impropia. La de Bajtin se pretendería verdad histórico-social y antropológica. Tampoco la de Frye carece de un trasfondo metafísico; frente a ellas la de Auerbach es quizá la que más claramente se mantiene en el ámbito literario, como una especie de reducción agnóstica del *quadruplex sensus* teológico. En fechas mucho más recientes, Steiner (1989) ha postulado que «todo arte y literatura serios [...] constituyen un *opus metaphysicum*». La verdad en todos los casos es de otro orden al clásico examinado arriba. Ni se confunde con que don Quijote de verdad exista en el ámbito de la ficción, caso que tiene que ver más bien con la coherencia interna del mundo de la obra y su capacidad para tomar cuerpo en la imaginación de los lectores. Para lo que nos ocupa es más bien que las obras nos hacen ver algo que, sin correspondencia con estado de cosas alguno, reconocemos como la verdad de nuestra humanidad y ello vale tanto para la versión heideggeriana como para la bajtiniana o la de Steiner. Al fin y al cabo, solo el ser humano puede decir 'ser'. Y ya la *Crítica del juicio* afirmaba que reconocer algo como bello *no* muestra la adecuación de una figura a un concepto, sino el libre juego de la imaginación a la posibilidad de conceptos en general: eso es la *finalidad sin fin* (Martínez Marzoa). Digamos pues, para terminar, que nada como la obra de arte pone en juego y nos hace apreciar el *ser humanos* de la humanidad.

Naturalmente, el reconocimiento de la verdad, fundamento de la dignidad del arte, dista de ser unánime en la crítica. Además del arte, en principio todo, desde la naturaleza hasta cualquier creación humana, todo puede ser objeto de contemplación estética y, como contrapartida, todo puede ser elaborado estéticamente. Pero en la actual sociedad de la globalización, esa posibilidad ha devenido en estetización de la vida, ya anunciada por Benjamin en los años del advenimiento de la sociedad de masas. La vanguardia cuestionó el museo y la diferencia entre objeto y obra de arte. Hoy, al tiempo que la accesibilidad del arte ha crecido como nunca antes, lo ha hecho también el espacio del espectáculo y lo espectacular, y se ha producido una verdadera saturación de imágenes. Es un territorio complejo que da de sí para extensos mapas de palabras clave como el de Fusillo (2009: 193 ss). Es fácil advertir que ese es espacio abonado para el resurgir de la afirmación hegeliana del arte como pasado, con la diferencia de que lo que en Hegel tenía una productividad discutible: la superación del arte por otras formas de verdad, se ve hoy directamente como la muerte del arte, que alcanza a la literatura: la muerte de la novela, del libro, etc. Seguramente es lo propio de un cambio histórico, que implica el hundimiento de un mundo y el surgimiento de otro aún no definido, pero

que desde luego ha producido un descentramiento general. No es extraño el auge de corrientes escépticas o de un criticismo que acaba por disolver la diferencia entre texto y contexto, y con él, la posibilidad de estética. Tal es el caso de los *Cultural Studies* y del *New Historicism*. Pero hay además toda una veta de la estética contemporánea, ligada de una u otra forma, al menos en origen, a la filosofía analítica –Goodman, Beardsley, Danto– y con ellos algunos historiadores del arte, como Gombrich, que han reflexionado sobre la percepción, contra el «mito del dato absoluto». Se han centrado en el carácter simbólico del arte (Goodman) y en su contexto social e institucional –no hay percepción aislada o pura–, hasta llegar a una «destitución filosófica del arte» (un título de Danto). El resultado final viene a confluir una vez más en variaciones sobre la muerte del arte: «después del fin del arte» es otro título de Danto. Dicho sea como muestra de que el panorama es amplio y conflictivo y de que no todo el mundo suscribe la actitud digamos constructiva arriba esbozada.

FUENTES

ARISTÓTELES. *Poética*, ed. de Vicente García Yebra, Madrid, Gredos, 1974; ARTEAGA, Esteban de. *La belleza ideal* [1789]. *Obra completa castellana*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1972, 3ª ed. BAUMGARTEM, A. G. «*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735)» en Baumgarten, A. G., *et alii, Belleza y verdad*, traducción de Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa Montaner, Barcelona, Alba, 1999; BOCCACCIO, Giovanni. *Genealogie deorum gentilium libri*, en *Scrittori d'Italia 200, 201: Boccaccio opere X*, a cura di Vincenzo Romano, Bari, Laterza, 1951; BOILEAU DESPRÉAUX, NICOLAS. «Art Poétique», en *Oeuvres II*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969; CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, dos vols., ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998; CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* [1902], (edición de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón sobre la versión de Ángel Vegue i Goldoni: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Málaga, Ágora, 1997); «I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián», en *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* [1910], Nápoles, Bibliopolis, 2003, pp. 298-332; CUESTA ABAD, JOSÉ MANUEL. *La transparencia informe*, Madrid, Abada, 2010; DANTE ALIGHIERI. *Obras Completas*, (versión castellana de Nicolás González Ruiz, sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini; colaboración de José Luis Gutiérrez García), Madrid, 1994, 5ª ed.; DILTHEY, Wilhelm. *Einleitung in die Gesisteswissenschaften* [1883], (trad. esp. *Introducción a las ciencias del espíritu: Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*, traducción de Eugenio Ímaz, México, FCE, 1944); *Fragments*

para una teoría romántica del arte (Novalis, Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin), antología y edición de J. Arnaldo, Madrid, Tecnos, 1994 (2ª ed.); GRACIÁN, BALTASAR. *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vols., ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José Mª Andreu, Zaragoza, Larumbe, 2004; HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes* [1807], (trad. esp., *Fenomenología del espíritu*, traducción de W. Roces y R. Guerra, México, F.C.E., 1971, reimpr.); *Vorlesungen über die Ästhetik* [1832-1838], (trad. esp., *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989); HÖLDERLIN, Friedrich. *Ensayos* (trad. esp. de Felipe Martínez Marzoa), Madrid, Hiperión, 1983; HORACIO FLACO, QUINTO, *Epístolas. Arte Poética* (edición crítica, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002 (Alma Mater); HUGO, Víctor. *Manifiesto romántico* [1827], trad. esp. de J. Meléndres, Barcelona, Península, 1989; HUGO DE SAN VÍCTOR. *Didascalicon*, ed. de Henry Buttimer, Washington, The Catholic University Press, 1939 (*Studies in Medieval and Renaissance Latin X*); KANT, Immanuel. *Kritik des Urtheils* [1790], (trad. esp.: *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1995 6ª ed.); LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], (trad. esp., *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, traducción de E. Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1977). LONGINO. *Sobre lo sublime* (introducción, traducción y notas de José Alsina Clota), Barcelona, Bosch, 1985; LOPE DE VEGA, FÉLIX. «Arte nuevo de hacer comedias» [1609], en *Edición crítica de las «Rimas» de Lope de Vega*, II, ed. de Felipe Pedraza, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 353-393; LÓPEZ PINCIANO, Alfonso. «Filosofía antigua poética», en *Obras Completas I*, ed. de José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998; *Los sofistas*, prólogo, trad. y ed. de José Solana Dueso, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996; LUZÁN, Ignacio de. *La Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies (ediciones de 1737 y 1789)*. Con «Las memorias de la vida de Don Ignacio de Luzán» escritas por su hijo [1789], edición de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974; MARX, C., ENGELS, F. *Textos sobre la producción artística*, ed. de Valeriano Bozal, Madrid, Alberto Corazón, 1972; MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas* [1883-1891], dos vols, Santander, Consejo Superior Investigaciones Científicas, 1940; MINTURNO, Antonio Sebastiano. *Arte poetica* (trad. esp.: *Arte poética*, edición y traducción de Mª Carmen Bobes Naves, dos vols., Madrid, Arco Libros, 2009); NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* [1871], (trad. esp.: *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973); PETRARCA, Francisco, *Lettres familières. Rerum familiarium III*, trad. fr. de André Longpré, notas de Ugo Dotti,

Paris, Les Belles Lettres, 2003; PLATÓN, *Diálogos*, 7 vols., Madrid, Gredos, 1981-1992; *Oeuvres Complètes*, XIV vols., París, Les Belles Lettres, 1920-1964/1985-1989; PLOTINO. *Enéadas I-II*, traducción de J. Igal, Madrid, Gredos, 1992; RICHTER, Jean Paul. *Introducción a la estética*, ed. de Pedro Aullón de Haro con la colaboración de Francisco Serra sobre la versión de Julián de Vargas, Madrid, Verbum, 1991; SAINTSBURY, George. *A History of Criticism and literary Taste in Europe* [1904], 3 vols. Edinburgh and London, W. Blackwood and son, 1905-1906-1908 (2ª ed.); SCHELLING, F. W. J. *Philosophie der Kunst* [1802-1803], (trad. esp.: *Filosofía del arte*, estudio, traducción y notas de Virginia López-Domínguez, Madrid, Tecnos, 1999) (Clásicos del Pensamiento, 140); *El «Discurso de la Academia». Sobre la relación de las Artes Plásticas con la Naturaleza* [1807], ed. de Arturo Leyte y Helena Cortés, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004; SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* [1793], traducción de J. Feijóo y J. Seca, Barcelona, Anthropos, 1990; *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* [1796], traducción de Juan Probst y Raimundo Lida, edición de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1994; SCHLEGEL, Friedrich. *Poesía y filosofía*, estudio y notas de de Diego Sánchez Meca, traducción de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza Editorial, 1994; TOMÁS DE AQUINO. *Suma de Teología*, cinco vols., Madrid, BAC, 1997-1998; VICO, Giambattista. *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (trad. esp., *Ciencia nueva*, traducción de Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, 2006); WINCKELMANN, Johann Joachim. *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, traducción de Dominique Tassel, Paris, Librairie Générale Française, 2005; WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y barroco* [1888], Madrid, Alberto Corazón, 1977; *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* [1915], traducción de José Moreno Villa, Barcelona, Óptima, 2002.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie* [1970], (trad. esp., *Teoría estética*, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004) (Obra Completa, 7); AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994; ALONSO, Amado *Materia y forma en poesía* [1955], Madrid, Gredos, 1977; ALONSO, Dámaso *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* [1951], Madrid, Gredos, 1971; ASCHENBRENNER, Karl. *The Concepts of Criticism*, Dordrecht, Reidel, 1974; ASENSI, Manuel. *Historia de la teoría literaria*, dos vols., Valencia, Alfons el Magnánim, 2000; AUERBACH, Erich, *Figura. Sacrae Scripturae Sermo humilis* [1938], (trad. esp., *Figura. Sacrae Scripturae Sermo humilis*, prólogo de José Manuel Cuesta Abad, trad. de Yolanda García

Hernández y Julio A. Pardos, Madrid, Trotta, 1998); *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur* [1942] (trad. esp., *Mímesis: la realidad en la literatura*, México, F.C.E., 1975); *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* [1958], (trad. esp., *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, traducción de de Luis López Molina, Barcelona, Seix Barral, 1969); BAJTIN, Mijaíl «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria» [1924], en *Teoría y estética de la novela*, trad. de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, pp. 13-75; *Problemas de la poética de Dostoievski* [1963], trad. de T. Bubnova, Méjico, F.C.E. 1986; *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1965], Madrid, Alianza, 1990; *Teoría y estética de la novela* [1975], trad. de H. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989; *Estética de la creación verbal* [1979], Méjico, Siglo XXI, 1982; *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros ensayos (con comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio)*, trad. de T. Bubnova, Puerto Rico, Anthropos/ Universidad de Puerto Rico, 1997; BAJTIN, Mijaíl (Pavel Medvedev). *El método formal en los estudios literarios* [1928], trad. de T. Bubnova, Madrid, Alianza Universidad, 1994; BARTHES, Roland. *Critique et verité* [1966], (trad. esp., *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972); BAYER, Raymond, *Histoire de l'Esthétique* (trad. esp., *Historia de la estética*, traducción de J. Reuter, México, FCE, 1986); BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics*, New York, Harcourt Brace, 1958; *Aesthetics from Classical Greece to the present* [1966], Alabama, University of Alabama Press, 1975; BEARDSLEY, Monroe C., HOSPERS, John. *Estética. Historia y fundamentos*, trad. de Román de la Calle, Madrid, Cátedra, 1990; BELTRÁN, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002; *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum, 2004; BENJAMIN, Walter. *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* [1920], (trad. esp., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, traducción de J. F. Yvars y V. Jarque, Barcelona, Península, 1995); BLANCO, Mercedes. *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992; BOBES NAVES, M^a. del Carmen *et alii. Historia de la teoría literaria*, dos vols., Madrid, Gredos, 1995-1998; BRUYNE, Edgar de. *Estudios de estética medieval* [1946], 3 vols., trad. de Fray A. Suárez, Madrid, Gredos, 1958; *Historia de la estética* [1958], 2 vols. Madrid, BAC, 1963; *la estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1988 (La balsa de la medusa); CHICHARRO CHAMORRO, Antonio. «Estética y teoría y crítica literarias (Notas para un estudio de sus relaciones actuales)» en J. A. Hernández Guerrero (ed.), *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990, pp. 105-117; CUESTA ABAD, José Manuel. *La transparencia informe*, Madrid, Abada, 2009; CURTIUS, Ernst Robert.

Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [1948], (trad. esp., *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., traducción de Margit Frenk de Alatorre y Antonio Alatorre, México, F.C.E., 1976); DANTO, A. C. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, 1981 (trad. esp., *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002); *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective* [1992], (trad. esp., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. de Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999); DELLA VOLPE, Galvano. *Critica del gusto* [1960], (trad. esp., *Crítica del gusto*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona: Seix Barral, 1963); *Schizzo di una storia del gusto*, Roma, Riuniti, 1971 (trad. esp., *Historia del gusto*, traducción de Francisco Fernández Buey, Madrid, Visor, 1972 (La balsa de la Medusa)); DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, dos vols., Paris, PUF, 1967; EAGLETON, Terry. *The Ideology of Aesthetics* [1990], (trad. esp., *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006); ECO, Umberto. *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962 (trad. esp., *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1963); *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1976 (trad. esp., *Tratado de semiótica general*, traducción de C. Manzano, Barcelona, Lumen, 1977); *Arte e bellezza nell'estetica medievale* [1987], (trad. esp., *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997); ESTRADA Herrero, David, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988; FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism* [1957], (trad. esp., *Anatomía de la crítica*, traducción de E. Simons, Caracas, Monte Avila, 1977); *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society* [1971], (trad. esp., *La estructura inflexible de la obra literaria*, traducción de R. Durbán Sánchez, Madrid, Taurus, 1973); FUSILLO, Massimo. *Estetica de la letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009 (trad. esp., *Estética de la literatura*, traducción de Francisco Campillo, Boadilla del Monte (Madrid), La balsa de la Medusa, 2012); GADAMER, Hans Georg. *Wahrheit und Method*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1960 (trad. esp., *Verdad y método*, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1988); *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart, Philip Reclam, 1977 (trad. esp., *La actualidad de lo bello. Introducción de Rafael Argullol*, traducción de A. Gómez Ramos Barcelona, Paidós, 1991); *Estética y hermenéutica*, trad. esp. de A. Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1996; «Ende der Kunst?», *Ende der Kunst-Zukunft der Kunst*, H. Friedrich, comp., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985 (trad. esp., «¿El fin del arte?», en *La herencia de Europa. Ensayos. Presentación de Emilio Lledó*, traducción de P. Giralt Gorina Barcelona, Península, 1990); *Verdad y método II*, trad. de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 1986; *Gedicht und Gespräch* (trad. esp., *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*, traducción de Najmías y J. Navarro, Barcelona, Gedisa, 1993);

GARCÍA BERRIO, ANTONIO. *Formación de la teoría literaria moderna*, dos vols. Madrid, C.U.P.S.A., 1977-1980; *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989; GARRIDO, GALLARDO, MIGUEL Angel. *La teoría literaria de György Lukács*. Valencia: Amós Belinchón, 1992; *Crítica literaria. La doctrina de Lucien Goldman*. Madrid, Rialp, 1996; GARRIDO, GALLARDO, MIGUEL Angel (dir.). *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009; GOLDMANN, Lucien. *Le dieu Caché* [1955], (trad. esp., *El hombre y lo absoluto*, traducción de J. R. Capella, Barcelona, Península, 1968); GOMBRICH, E. H. *Historia del arte*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997; GROEBEN, Norbert. «The empirical study of Literature and Literary Evaluation», *Poetics* 10, 1981, pp. 381-394; HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*, Tubinga, Max Niemeyer, 1927 (trad. esp. *El ser y el tiempo*, traducción de J. Gaos, México, FCE, 1951; también, *Ser y Tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Madrid, Trotta, 2003); *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [1944], (trad. esp., *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2005); «Der Ursprung der Kunstwerkes» [1935/1936], en *Gesamtausgabe. Band 5. Holzwege*, 1984 (trad. esp., *Caminos de bosque*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1998); HERRNSTEIN-SCHMIDT, Bárbara. «Value/Evaluation», en *Critical Terms for Literary Studies*, ed. por Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, University of Chicago Press, 1990; HIRSCH, Eric Donald Jr. *The Aims of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1976; INGARDEN, Roman. *Das literarische Kunstwerk* [1931], (trad. esp., *La comprensión de la obra de arte literaria*, traducción de Gerald Nyenhuis, México, Universidad Iberoamericana, 2002); *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [1937] (trad. ingl., *The Cognition of the Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1968); JAMESON, Frederic. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, 1981 (trad. esp., *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, traducción de Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1989); JAUSS, Hans Robert. «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft», *Konstanzer Universitätsreden*, 3 [1967] (trad. esp., «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971); *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* [1972], (trad. esp., *Pequeña apología de la experiencia estética*, traducción e introducción de D. Innerarity, Barcelona, Paidós e ICE de la UAB, 2002); *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* [1977], (trad. esp., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986); JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos/Alianza, 2002; LEYTE, Arturo. *Heidegger*, Madrid, Alianza, 2005; *El arte, el terror y la muerte*, Madrid, Abada, 2006; LOTMAN, Iuri. *Estructura del texto artístico* [1970],

trad. de V. Imbert, Madrid, Istmo, 1988; LUKÁCS, Georg. *Ästhetik. I Teil. Die Eigenart des Ästhetischen* [1963], (trad. esp., *Estética*, 4 vols., traducción de M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1965); LYTVAK, Lily. «Literatura y estética», en *Métodos de estudio de la obra literaria*, coord. por J. M^a Díez Borque, Madrid, Taurus, 1985, pp. 465-493; MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo* [1987], Madrid, Alianza Forma, 1996; MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *Desconocida raíz común: estudio sobre la teoría kantiana de lo bello*, Madrid, Visor, 1987 (La balsa de la medusa); *Historia de la filosofía*, dos vols., Madrid, Istmo, 1994; MAYORAL, José Antonio (comp). *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/libros, 1987; MONGE, Félix. «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián», en *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*, Van Goor Zonen, The Hague, 1966, pp. 355-381; MORRIS, Charles. «Esthetics and the Theory of Signs», *Writings on the general Theory of Signs* La Haya, París, Mouton, 1971, pp. 415-433; MUKAROVSKI, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, trad. de Anna Anthony-Vísová, selec., prólogo, notas y bibl. de Jordi Llovet, Barcelona, Gustavo Gili, 1977; *The Prague School. Selected Writings, 1929-1946*, Texas University Press, 1982; ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* [1925], prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa Calpe, 1987 (Austral); *Meditaciones del Quijote; Ideas sobre la novela* [1933], Madrid, Espasa Calpe, 1976 (Austral); PAREYSON, Luigi. *Estetica: Teoria della formatività* [1988], Milano, Bompiani, 2005; PUJANTE, David. *Un Vino generoso (sobre el nacimiento de la estética nietzscheana 1871-1873)*, Murcia, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1997; RICOEUR, Paul. *Temps et récit I, II*, París, Seuil, 1983-1985 (trad. esp., *Tiempo y narración I y II*, traducción de A. Neira Calvo, Madrid, Cristiandad, 1987); *Temps et récit III*, 1985 (trad. esp., *Tiempo y narración III*, traducción de A. Neira Calvo, Madrid, Siglo XXI, 1996); RICHARDS, Ivor A. *Practical Criticism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1929 (trad. esp., *Literatura y crítica*, traducción de H. Valentí, Barcelona, Seix Barral, 1967); SCHAEFFER, Jean-Marie. *La naissance de la Littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983; *L'art de l'âge moderne*, París, Gallimard, 1992; SKLOVSKI, Víktor, «El arte como artificio», en José Manuel Cuesta Abad, Julián Jiménez Heffernan (eds.). *Teorías literarias del siglo XX: una antología*, Madrid, Akal, 2005, pp. 68-75; SONTAG, Susan. *Against Interpretation* [1964], (trad. esp., *Contra la interpretación y otros ensayos*, Madrid, Alfaguara, 1996); SOURIAU, Etienne. *Diccionario de estética*, Madrid, Akal, 1998; STAIGER, Emil. *Grundbegriffe der Poetik* [1946],

(trad. esp., *Conceptos fundamentales de Poética*, traducción de J. Ferreiro, Madrid, Rialp, 1966); *Die Kunst der Interpretation* (trad. it., *Disputatio hermeneutica*, traducción de R. Sega, Ferrara, Gabriele Corbo, 1989); STEINER, Georg. *Real Presences* [1989] (trad. esp., *Presencias reales*, traducción de J. G. López Guix, Barcelona, Destino, 1991); SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idealisme allemand* [1974] París, Minuit, 1975; *Poetik und Geschichtephilosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974 (trad. esp., *Poética y filosofía de la historia*, dos vols., Senta Metz y Hans-Hagen Hildebrandt, eds., Madrid, Visor, 1992) (La balsa de la medusa); TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia Estetyki* [1970], (trad. esp.: *Historia de la estética*, tres vols., traducción de Danuta Kurzyca, Madrid, Akal, 1987); *Dzieje szesciu pojec* [1976], (trad. esp., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, traducción de F. Rodríguez Marín, Madrid, Tecnos, 1987); TRÍAS, Eugenio. *Ética y estética*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2009; VATTIMO, Gianni. *Poesia e ontologia* [1967] (trad. esp., *Poesía y ontología*, traducción de A. Cabrera de la de 1985, ampliada, Universitat de València, 1993); VERCELLONE, Federico, BERTINETTO, Alessandro, GARELLI, Gianluca. *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2003; VILARIÑO, Teresa. *La idea de la Literatura. Fenomenología y Estilística literaria en el ámbito hispánico*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 2001; VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992; VIÑAS PIQUER, D. *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2009; VOLPI, Franco. *Anatomia dei valori*, en Carl Schmitt, *La tirania dei valori*, Milano, Adelphi, 2008, pp 69-107; WAHNÓN, Sultana. *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Universidad de Granada, 1988; *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria. Ensayos y reflexiones*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008; WEINBERG, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (dos vols), Chicago, The University of Chicago Press, 1961; WELLEK, René. *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, Yale University Press, 1965-1986 (trad. esp., *Historia de la crítica literaria moderna (1750-1950)*, seis vols., traducción de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos, 1969-1988.

Fernando ROMO FEITO

Universidade de Vigo