

# Un formalismo estético viable\*

Nick ZANGWILL

Durham University (Reino Unido)

*nick.zangwill@durham.ac.uk*

Recibido: 02/10/2010

Aprobado: 22/12/2010

## Resumen:

En este artículo, sostengo que hay mucho de verdadero en el formalismo. Ofrezco una explicación de cómo los valores estéticos no-formales se relacionan con los valores formales y otros aspectos de la obra de arte. Mi explicación de las propiedades formales hace uso de la noción kantiana de belleza adherente, y nos permite formular una posición de “formalismo moderado”. Examinó el modo como dicha explicación procede con respecto a las artes de la pintura representacional, la arquitectura, la literatura y la música. En cada uno de estos casos, mostraré que el mejor modo de entender los fenómenos propios de cada una de estas artes es en términos de un formalismo moderado.

*Palabras clave:* Propiedades estéticas formales, belleza libre, determinación estético-no estético, formalismo estético, teoría del arte.

\* Artículo traducido por David Díaz Soto, profesor de Ética y Deontología en la Universidad Europea de Madrid, a partir del texto inglés (con ligeros cambios, introducidos por indicación del autor), publicado originalmente en *Noûs*, vol. 33 n° 4 (1999), pp. 610–629, y reimpresso en: Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2001. Reproducido con permiso del autor; © 1999 Blackwell Publishers Inc., 350 Main Street, Malden, MA 02148, USA, y 108 Cowley Road, Oxford OX4 1JF, UK, para el texto original inglés. Nick Zangwill es profesor titular del Departamento de Filosofía de la Universidad de Durham (Reino Unido).

## Abstract:

My claim in this paper is that there is considerable truth in formalism. I give an account of how nonformal aesthetic values are related to formal values and other aspects of works of art. The account of formal properties deploys Kant's notion of dependent beauty and it allows us to formulate a "moderate formalist" view. I explore the way that account deals with the arts of representational painting, architecture, literature, and music. In each case I show that the phenomena of the art form can best be understood in terms of moderate formalism.

*Keywords:* Aesthetic formal properties, free beauty, aesthetic/non-aesthetic determination, aesthetic formalism, art theory.

Corren tiempos difíciles para el formalismo estético. En el mejor de los casos, es objeto de discusión en términos poco favorables, y de rápido rechazo. En el peor de los casos, es objeto de denigración y burla. Pero creo que hay razones para hablar en favor del formalismo. En este artículo intentaré hallar y establecer aquello que hay de verdadero en la posición formalista. No es mi intención defender el formalismo de todas las objeciones que se presentan en su contra<sup>1</sup>. En cambio, pretendo articular una posición formalista *moderada*, que se apoya en la determinación estético/no-estético y en la distinción de Kant entre belleza libre y belleza adherente. Examinaré cuatro formas de arte de importancia central: pintura, arquitectura, literatura y música; y mostraré que sólo un formalismo moderado permite comprenderlas de manera satisfactoria.

## 1. Formal/no-formal: una explicación kantiana de la belleza adherente

1.1. Caracterizaré el formalismo en términos de *determinación* estético/no-estético. Asumo como principio fundamental que las propiedades estéticas son determinadas por propiedades no-estéticas<sup>2</sup>. Con esta noción de determinación de propiedades estéticas por propiedades no-estéticas me refiero a que, si algo tiene una propiedad estética, entonces tiene *alguna* combinación de propiedades no-estéticas que es *responsable de* la propiedad estética en cuestión. Tiene, pues, esa propiedad estética *en virtud de* dicha combinación de propiedades no-estéticas. Una vez que admitimos esta tesis, se plantea un problema, relativo a *qué* propiedades no-estéticas determinan las propiedades estéticas. La tesis de la determinación, por sí misma, no dice nada al respecto de qué clase de propiedades no-estéticas determinan propiedades estéticas. ¿Cuáles son las propiedades no-estéticas que resultan estéticamente 'relevantes'? Es aquí donde ha de situarse la problemática del formalismo.

<sup>1</sup> En particular, no pretendo defender el formalismo de las influyentes objeciones que le opone Kendall Walton en su artículo "Categories of Art" (*Philosophical Review*, 1970). Creo que habría que responder a lo que dice Walton mediante el desarrollo de un dilema benigno. Cuando se alega, por ejemplo, que las consideraciones de género o de originalidad son importantes para la comprensión de una obra de arte, podemos responder que semejantes propiedades, de carácter no-estético ambas, son importantes, pero que no son estéticamente relevantes, o bien que, aún siendo cierto que las propiedades no-estéticas son, de hecho, estéticamente relevantes, cabe entenderlas de modo plausible como propiedades que, a su vez, determinan propiedades estéticas formales.

<sup>2</sup> Cfr. Frank Sibley, "Estético/no-estético", *Philosophical Review*, 1965.

Tratemos de dar respuesta a este problema mediante algunos casos de propiedades formales que resultan paradigmáticos (para aquellos que creen que dichas propiedades existen). Se piensa que las propiedades estéticas formales de las pinturas abstractas son aquellas propiedades estéticas que vienen determinadas exclusivamente por disposiciones de líneas, formas y colores en las superficies de dichos cuadros<sup>3</sup> (entre las propiedades cromáticas, incluyo la brillantez o el pulimentado). Análogamente, se entiende que las propiedades formales de la música absoluta son aquellas propiedades que vienen determinadas exclusivamente por disposiciones de sonidos en el tiempo. En estos dos casos, son propiedades de naturaleza sensorial –colores y sonidos– las que resultan cruciales. Pero cuando se trata de esculturas abstractas, se entiende que algunas de las propiedades estéticas son aquellas que vienen determinadas por las relaciones espaciales tridimensionales entre las partes físicas de la escultura. De modo que no se entiende que las propiedades formales estén restringidas a aquellas que vienen determinadas exclusivamente por propiedades sensoriales. En contraposición a lo anterior, se entiende que las propiedades estéticas no-formales son las determinadas en parte por la historia o el contexto de la obra de arte, tal como es el caso de las intenciones que tenía el artista al producirla, o de las circunstancias artísticas o sociales a gran escala en las que fue creada. Lo que necesitamos es una explicación general de las propiedades formales y no formales, que dé cuenta de la clasificación de esos casos paradigmáticos.

La explicación más simple consistiría en decir que las propiedades formales son aquellas propiedades estéticas que vienen determinadas exclusivamente por propiedades sensoriales o físicas (en la medida en que las propiedades físicas en cuestión no consistan en relaciones con otras cosas u otras épocas). Esto lograría reflejar la idea intuitiva de que las propiedades formales son aquellas propiedades estéticas que se perciben directamente, o que son determinadas por propiedades que son directamente perceptibles. El único problema es que algunos filósofos piensan que todas las propiedades estéticas son disposiciones a provocar respuestas en los seres humanos, y no está claro si semejantes disposiciones serían propiedades formales, tal como las describe esta sencilla explicación de las mismas. Para abordar con tacto esta dificultad, y para mantener la mayor simplicidad posible, voy a estipular que el término “estrecho” incluye tanto las propiedades sensoriales y las propiedades físicas no-relacionales como también cualesquiera disposiciones a provocar respuestas que pudiera considerarse que son, en parte, constitutivas de propiedades estéticas. El término “amplio” abarca todo lo demás. De modo que podemos decir, suavemente:

*Las propiedades formales vienen enteramente determinadas por propiedades no-estéticas estrechas, mientras que las propiedades estéticas no-formales son determinadas, en parte, por propiedades no-estéticas amplias.*

La historia de la producción de una obra es siempre una propiedad en sentido amplio de la misma, puesto que no es una propiedad sensorial, ni una propiedad física no-relacional, ni una relación disposicional a nuestras respuestas. De modo que la historia de la producción de una obra de arte no determina parcialmente sus propiedades estéticas formales. Ofreceré la justificación de esta respuesta en una nota extensa, para evitar entorpecer el cuerpo de mi texto<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> De modo bastante chocante, Kant sostiene que los colores son irrelevantes para el juicio de gusto, y que el diseño lo es todo (*Critique of Judgment*, trad. Meredith, Oxford: Oxford University Press, 1928, pp. 67–68). Pero Roger Fry argumenta de modo persuasivo en favor de la relevancia formal del color en su “Plastic Colour”, *Transformations*, London: Chatto & Windus, 1926.

<sup>4</sup> La explicación más simple de lo que es una propiedad formal consistiría en asumir que las propiedades formales de una obra de arte son *aquellas propiedades estéticas que vienen determinadas exclusivamente por las*

Existe una dificultad en esta noción de propiedad formal, y es que, aunque recoge la mayor parte de los usos comunes del término ‘forma’, existen algunos usos poco escrupulosos del término, que aparecen en escritos sobre pintura y literatura, y que no encajan de manera tan cómoda en la definición. (De hecho, sería sorprendente que la caracterización resultara adecuada para todos ellos, dada la proliferación de usos). En particular, hemos de decir algo sobre las nociones de ‘forma plástica tridimensional’ en pintura y de ‘forma estructural’ en literatura. Me ocuparé de ello en las secciones 2 y 4.

*propiedades no-estéticas intrínsecas de la obra.* (Sobre la noción genérica de propiedad intrínseca, cfr. Rae Langton y David Lewis, “Intrinsic properties”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 1998). Las propiedades estéticas no-formales de una obra de arte serían, pues, aquellas propiedades estéticas que vienen determinadas no solamente por sus propiedades no-estéticas intrínsecas, sino también por propiedades no-estéticas extrínsecas, tales como la historia de su producción.

Aunque semejante definición resulta intuitiva, y no es mala como primera aproximación, no nos servirá si pretendemos evitar controversias innecesarias. Si definimos las propiedades estéticas de este modo, nos veremos enredados en un problema, o al menos, en una complicación, que de deriva de ciertas teorías sobre el carácter ‘dependiente respecto de la respuesta’, tanto de las propiedades sensoriales como de las estéticas. Asumir que colores y sonidos son propiedades no-estéticas intrínsecas de las cosas sería asumir una concepción de la naturaleza de dichas propiedades que filosóficamente resulta discutible; pues hay concepciones de las mismas en términos de dependencia respecto de la respuesta, según las cuales los colores y los sonidos son disposiciones a producir experiencias de un cierto tipo en instancias perceptoras de una cierta índole. (Cfr., por ejemplo, Colin McGinn, *The subjective view*, Oxford: Clarendon, 1982; cfr. también su “Another look at color”, *Journal of Philosophy*, 1996). Y algunos de quienes piensan así (aunque no todos), piensan que ello significa que colores y sonidos no son propiedades intrínsecas de las cosas. (Estoy pensando en aquellos que no toman el camino sugerido por Martin Davies y Lloyd Humberstone en “Two notions of necessity”, *Philosophical Studies*, 1980. Davies y Humberstone sugirieron que una explicación en términos de dependencia de la respuesta debería especificar ‘rígidamente’ que las respuestas relevantes son como aquellas que *realmente* tenemos). Si aceptamos un punto de vista como este, entonces las propiedades estéticas de los cuadros abstractos y de la música absoluta vendrían determinadas por cierto tipo de propiedades *relacionales*. De modo que no contarían como propiedades formales, según esta definición. Una problemática paralela se plantea en torno a las propiedades estéticas mismas, con independencia de las propiedades no-estéticas que las determinen, puesto que, conforme a algunos puntos de vista, las propiedades estéticas son disposiciones a provocar cierto tipo de experiencia en cierto tipo de receptor. (Véase, por ejemplo, Mary Mothersill, *Beauty restored*, Oxford: Oxford University Press, 1984; y Alan Goldman, *Aesthetic value*, Boulder, Colorado: Westview, 1995). Por ejemplo, tal vez la belleza sea una disposición a producir placer en un receptor del tipo adecuado. Este tipo de teóricos quedarían descartados como posibles partidarios del formalismo, dada la explicación de las propiedades formales en términos de propiedades no-estéticas intrínsecas. La definición dictaminaría que todas las propiedades estéticas son no-formales, si resultara ser verdadera una explicación relacional, disposicional, de las propiedades estéticas. De este modo, la cuestión quedaría privada de todo contenido interesante.

Otro problema de la explicación en términos de propiedades no-estéticas intrínsecas consiste en que sólo podríamos caracterizar las propiedades formales en términos de si las propiedades estéticas de una *cosa* vienen determinadas por sus propiedades no-estéticas intrínsecas, más bien que en términos de si las propiedades estéticas de una *obra de arte* vienen determinadas por sus propiedades no-estéticas intrínsecas. Pues hay un cierto sentido en el cual la historia de la producción de una obra de arte es una propiedad intrínseca de la obra, aunque no del objeto físico o evento en el cual ésta es realizada. La relación entre una obra de arte y sus orígenes podría ser como la que existe entre una acción y su causa intencional. Podría ser esencial, y por tanto intrínseco, al hecho de que una obra de arte sea la obra de arte que es, el que tenga una cierta historia de su producción. Si así fuese, existiría el riesgo de trivializar la disputa en torno al formalismo, puesto que todas las propiedades estéticas de una obra de arte resultarían ser formales, incluso si vienen determinadas en parte por la historia de la producción de la obra.

Mi explicación está concebida para mantenerse neutral con respecto a las diversas teorías sobre las propiedades sensoriales y estéticas, y por tanto, intenta evitar los problemas que afectan a la explicación de la determinación por propiedades no-estéticas intrínsecas. Aunque pueda parecer extraño el uso del término “estrecho” para incluir las relaciones disposicionales a respuestas, las propiedades sensoriales o estéticas no implican el hallarse en una relación *efectiva* con respuestas, en el marco de ninguna explicación en términos de la dependencia de respuestas que resulte razonable. De modo que en mi explicación no hay ningún riesgo de que semejantes teorías relacionales y disposicionales sobre las propiedades estéticas sensoriales puedan significar que debamos estimar que las propiedades estéticas que intuitivamente son formales son, por contra, no-formales.

1.2. He caracterizado las propiedades formales como un cierto tipo de *propiedades estéticas*, lo cual requiere aclaraciones.

(a) En la clase de las propiedades ‘estéticas’, incluyo propiedades valorativas tales como belleza, fealdad, y también el valor y disvalor estético, si éstos son diferentes de la belleza y la fealdad. También incluyo propiedades más sustantivas, tales como elegancia, refinamiento, rechonchez, fuerza, balance y delicadeza<sup>5</sup>. Asumiré que este es un conjunto significativo. Creo que se puede demostrar que lo es; pero aquí no puedo entrar en ello<sup>6</sup>. Volveré sobre este listado más tarde, como piedra de toque de las propiedades que cuentan como estéticas.

(b) Por propiedad ‘estética’ no me refiero a ninguna propiedad de una obra de arte, o a una propiedad que haga que algo sea arte. Esto se sigue del punto precedente. Las cosas naturales poseen propiedades estéticas; y las obras de arte poseen muchas propiedades no-estéticas. En particular, deberíamos distinguir los *valores* estéticos de otros valores. Las obras de arte poseen muchos valores además de los valores estéticos (por ejemplo, valores morales, políticos, religiosos o emotivos). Las obras de arte son cosas que tienen múltiples usos, y no hay razón para suponer que los únicos valores que poseen sean valores estéticos, incluso aunque dichos valores sean particularmente importantes. Los valores formales (si es que los hay) son una sub-clase dentro de los valores estéticos, y en una obra de arte, los valores estéticos son una sub-clase dentro de los valores artísticos.

(c) Al hablar de propiedades ‘estéticas’, no pretendo comprometerme con el realismo estético. Dejo abiertas cuestiones controvertidas, relativas a la naturaleza metafísica de las propiedades estéticas. Quiero que mi examen sea neutral con respecto a las concepciones de las propiedades estéticas que proponen las teorías realista, proyectivista y de dependencia de la respuesta. Todo lo que asumo es la falsedad de una teoría del error, según la cual el discurso y el pensamiento estéticos son un error<sup>7</sup>.

1.3. Hasta el momento, hemos venido reflexionando sobre las *propiedades* formales y no-formales; pero, ¿qué hay del *formalismo*? *Formalismo extremo* es la tesis de que *todas* las propiedades de una obra de arte son formales. *Anti-formalismo* es la tesis de que *ninguna* de ellas es formal. El formalista extremo cree que todas las propiedades estéticas vienen *determinadas de modo estrecho* (por propiedades o disposiciones a provocar respuestas que son de carácter sensorial o espacial), mientras que el anti-formalista cree que todas ellas son *determinadas de modo amplio* (por la historia de la producción de la obra, así como por sus propiedades no-estéticas en sentido estrecho). Esta cuestión tiene un desarrollo paralelo al de cierto problema de la filosofía de la mente, campo en el cual muchos han sostenido que las propiedades mentales no vienen determinadas únicamente por propiedades neuro-fisiológicas, sino también por aquello que hay fuera de la cabeza (en particular, por el origen causal de los estados internos). En filosofía de la mente, la cuestión es la de si las propiedades mentales vienen determinadas solamente por aquello que está bajo la piel, mientras que en la estética de la pintura, por ejemplo, la cuestión es si las propiedades estéticas vienen determinadas únicamente por lo que está dentro del marco o sobre el lienzo. El *formalismo moderado* es la tesis de que, aunque *algunas* propiedades estéticas de una obra de arte son formales, otras no lo son. Como veremos, el formalista moderado *admite* que las obras representacionales tienen propiedades estéticas no-formales. Y *admite* que las obras ‘contextuales’ tienen propiedades estéticas no-formales – siendo

<sup>5</sup> En otro lugar he sostenido que las propiedades valorativas vienen determinadas por propiedades estéticas más sustantivas. Cfr. mi “The Beautiful, the Dainty and the Dumpy”, *British Journal of Aesthetics*, 1995. Nada de lo que aquí digo depende de tal supuesto.

<sup>6</sup> Cfr. mi “The concept of the aesthetic”, *European Journal of Philosophy*, 1998.

<sup>7</sup> Cfr. John Mackie, *Ethics*, Harmondsworth: Penguin 1977, para una teoría del error en filosofía moral.

obras contextuales las concebidas para ser contempladas sólo a la luz de otras obras<sup>8</sup>. Pero el formalista moderado insiste en que hay *algunas* obras de arte que *sólo* tienen propiedades estéticas formales. La estrategia de la retirada táctica es lo que define la posición formalista moderada<sup>9</sup>.

1.4. Pues bien, para defender y refinar el formalismo moderado, necesitamos alcanzar una comprensión más profunda de qué son las propiedades estéticas *no*-formales. No es suficiente decir, simplemente, que las propiedades *no*-formales de una cosa son propiedades estéticas que *no* son determinadas por sus propiedades *no*-estéticas estrechas, y que *son* determinadas en parte por unos u otros hechos relativos a la historia de su producción. ¿Cuáles son los hechos históricos relevantes? ¿Y por qué? Más aún, necesitamos entender cómo las propiedades estéticas formales y *no*-formales pueden *conjuntamente* formar parte de la naturaleza estética general de una obra de arte. ¿Cómo se relacionan entre sí las propiedades estéticas formales y *no*-formales? ¿Cómo se combinan? Quizá haya sido por una falta de comprensión de estas cuestiones por lo que algunos han cometido el error de asumir o bien que las obras de arte sólo tienen propiedades estéticas formales, o bien que *no* las tienen en absoluto.

Propongo que recurramos a la valiosa, pero malinterpretada e infravalorada distinción que trazó Kant entre belleza ‘libre’ y ‘adherente’<sup>10</sup>. Se pueden entender mejor las propiedades estéticas *no*-formales en términos de belleza adherente, y las propiedades formales en términos de belleza libre. Pero no hay por qué entrar en más detalles de la formulación que Kant da a la distinción para poder usarla sacándole buen partido. La distinción se puede tratar separadamente de la terminología kantiana y de sus tesis específicas sobre el juicio de gusto. Y como veremos, la distinción puede aprovecharse para ayudarnos a entender un amplio abanico de formas de arte. De hecho, llegaré tan lejos como para decir que, sin esta o alguna otra distinción similar, no podemos siquiera comenzar a entender la estética de la representación pictórica, la poesía, la arquitectura, la música *no*-absoluta, y muchas otras cosas. La belleza adherente es la clave para la comprensión de las propiedades estéticas *no*-formales del arte.

<sup>8</sup> La *Fuente* de Duchamp sería un ejemplo obvio, como también lo sería la imaginaria serie de pinturas rojas de formato cuadrado e indiscernibles, de la que habla Arthur Danto (cfr. su *The transfiguration of the commonplace*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981).

<sup>9</sup> Existen también otros casos en los que deberíamos retirarnos tácticamente. Como veremos, hay un principio general operativo que determina cuándo se impone una retirada táctica, y representación y contextualidad resultan ser instancias de tal principio.

<sup>10</sup> Kant, *Critique of Judgment*, trans. Meredith, Oxford: Oxford University Press, 1928, section 16. [N. del T.: traducimos el término ‘dependent’, usado por Zangwill, en su texto inglés original, como cualificación de la belleza contrapuesta a ‘libre’, por el castellano ‘adherente’, que es de uso tradicional para traducir el término kantiano *anhängend*, siguiendo a M. García Morente en su clásica traducción de la *Crítica* (Madrid, Espasa-Calpe, 2007). No obstante, el término inglés usado por Zangwill puede en ocasiones hacer jugar matices semánticos que ‘adherente’ no posee, aunque juzgamos que en este texto son de relevancia mínima].

Kant introduce la distinción libre/adherente en términos de si un juicio de belleza implica la subsunción de un objeto bajo un cierto concepto. Muchos han acusado a Kant de inconsistencia, puesto que en pasajes anteriores de la *Crítica del Juicio* (secciones 1 y 6) dice que el juicio de belleza no es cognitivo y no deriva su universalidad de conceptos<sup>11</sup>. Creo que se puede responder a esta acusación en términos del propio Kant. Pero no quisiera verme enredado en preocupaciones exegéticas, excepto a efectos de señalar que es absolutamente crucial entender que la tesis de Kant no es simplemente que un juicio sobre la belleza adherente implique un *concepto*, sino que implica el concepto de una *finalidad o propósito*. Los juicios relativos a la belleza libre no lo implican<sup>12</sup>.

A menudo se piensa que Kant es el origen del formalismo. Pero esto es un gran error, puesto que Kant acepta la categoría de belleza adherente. En vista del maltrato que ha venido sufriendo por ser formalista, resulta irónico que Kant sea *anti*-formalista en lo tocante a muchas formas de arte, puesto que él entiende que deben tener un propósito que ha de ser comprendido<sup>13</sup>.

Se pueden hallar ejemplos de belleza tanto libre como adherente en la naturaleza, así como en el arte. Kant cita el caso de flores, pájaros y crustáceos como ejemplos de belleza natural libre; y los diseños de papel de decoración mural y la música que no es acompañamiento de textos como ejemplos de belleza libre artificial. Kant habla de los caballos como belleza natural adherente, y de los edificios como belleza artificial adherente. Por añadir algunos ejemplos de mi propia cosecha: algunos objetos naturales – tales como las plumas y las alas de mariposa – pueden ser considerados como ejemplos tanto de belleza libre como adherente. Las piedras, empero, son objetos naturales inanimados que no tienen función natural; de modo que sólo cometiendo un error pueden contemplarse como poseedores de belleza adherente. Por otra parte, sería difícil encontrar belleza libre en un brazo: si un brazo es bello, lo es *en tanto que* brazo – como objeto con una cierta función. Juzgar que una obra de arte abstracta posee belleza representacional constituiría un error. Encontramos que objetos tanto naturales como artísticos poseen belleza adherente a la luz de lo que creemos ser su función<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Cfr., por ejemplo, Ruth Lorand, “Kant on Free and Dependent Beauty”, *British Journal of Aesthetics*, 1989.

<sup>12</sup> De acuerdo con Kant, cuando hacemos un juicio sobre la belleza *adherente*, un cierto tipo de concepto interviene *en* nuestra representación del objeto con respecto al cual el placer es la respuesta. Por otro lado, la tesis *general* de Kant sobre el juicio de gusto en el primer momento de la *Crítica del Juicio* es que, *dada* una representación de un objeto, un juicio de belleza se basa en el placer que suscita dicha representación. De modo que un juicio de belleza no es un juicio cognoscitivo, que involucre la subsunción de un objeto bajo un concepto de belleza. Una reconstrucción de las ideas de Kant sobre belleza libre y adherente desde una perspectiva atenta se encuentra en Eva Schaper, *Studies in Kant's Aesthetics*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1979, cap. 4.

<sup>13</sup> Sólo una observación: cuando Kant formuló la distinción libre/adherente, no era para situar la belleza libre por encima de la adherente, como a menudo, y erróneamente, se alega. Schaper (op. cit.) resulta atinado en este punto. Kant escribe: “Ciertamente, mediante este enlace de la satisfacción estética con la intelectual, gana el juicio de gusto”, *Critique of Judgement*, p. 73 [N. del T.: *KU* § 16; seguimos la trad. de García Morente]

<sup>14</sup> La belleza humana es un caso especial. No podemos ver la belleza humana del mismo modo que contemplamos la belleza de flores o piedras. Hemos de encontrar bella a la persona como tal. No podemos apreciar una persona como si fuera una escultura abstracta, aunque una persona podría encarnar valores formales puramente escultóricos. Este asunto se ve ilustrado por la afirmación de Kant (que en mi opinión tiene razón en esto, aunque algunos lo hallarán disputable) de que la práctica del tatuaje desvirtúa el cuerpo humano incluso si el propio tatuaje posee belleza intrínseca. Para Kant, tatuar el cuerpo humano es algo adherentemente feo. Los filósofos morales y estetas podrían reflexionar sobre las razones de que así sea.

1.5. Quisiera reformular la distinción de Kant como una tesis sobre la *propiedad* de la belleza, en lugar de como una tesis sobre el *juicio* de belleza. Quiero hacerlo así con vistas a poder hacer omisión de la terminología de Kant y de sus peculiares puntos de vista sobre el juicio de gusto. Permítasenos decir que algo es bello adherentemente si es *bello como objeto con una cierta función*. Un objeto no es dependientemente bello sólo en virtud de que cumpla una cierta función y sea bello; por contra, la belleza adherente es algo relativo a la *adecuada concreción o realización estética* de alguna función. En el caso de la belleza adherente, un objeto no es, simplemente, bello y *además* objeto funcional de un cierto tipo, sino que es bello *como* objeto que tiene esa función. Las atribuciones de belleza adherente, por tanto, son del tipo de ‘grande’ o ‘bueno’, de acuerdo con Peter Geach<sup>15</sup>. Las adscripciones de belleza libre no son así. Sin embargo, esta apelación a la locución ‘como’ no nos lleva muy lejos.

Necesitamos entender la belleza adherente como una belleza que tiene un cierto fundamento amplio de determinación. (Kant escogió una palabra adecuada cuando hablaba de belleza ‘adherente’). Si un objeto natural es bello adherentemente, su belleza viene en parte determinada por la propiedad no-estética de tener una cierta funcionalidad evolutiva. Y si una obra de arte es bella adherentemente, su belleza viene en parte determinada por las propiedades funcionales que le fueron conferidas en virtud de una cierta historia de producción. En particular, las *intenciones* del artista son la fuente de la función. Por ejemplo, una obra puede haberse concebido para ser un tipo determinado de representación; y si esa intención se realiza con éxito, la obra termina cumpliendo la función representacional que le dio el artista. A no ser que alguna otra persona modifique intencionadamente esa función, la función inicial persiste. La obra podría, entonces, ser bella como representación de ese tipo.

En este modo de abordar el asunto, la obra de arte tiene propiedades estéticas no-formales en virtud del modo como concretiza (realiza, expresa, articula) alguna función no-estética históricamente dada. Las propiedades estéticas formales no dependen del hecho de que una cosa tenga una función no-estética (ni, de hecho, de que tenga ninguna función en absoluto). Esto distingue los dos tipos de propiedades estéticas.

1.6. Hay otro importante nivel de complejidad. Hasta ahora, nos hemos concentrado en el modo como distintos tipos de propiedades no-estéticas determinan las propiedades estéticas. Sin embargo, también es cierto que las propiedades de una obra son a menudo apropiadas para *otras* propiedades estéticas de la obra (y frecuentemente se pretende que lo sean). Por ejemplo, las propiedades estéticas adherentes determinadas por la representación en una obra pictórica podrían encajar cómodamente con las propiedades estéticas determinadas por el diseño bidimensional en que está realizada la representación. Diferentes propiedades estéticas de aspectos varios de una obra pueden combinarse, siendo cada una estéticamente apropiada a la otra, para determinar otras propiedades estéticas del conjunto. Este es el fenómeno de ‘unidad orgánica’ que tanto interesaba a G. E. Moore<sup>16</sup>. Una propiedad estética de un aspecto de una obra de arte puede ser funcional en relación con sus otros aspectos. Y puede cumplir tal función de un modo estéticamente interesante. Valores estéticos formales, valores estéticos no-formales y valores artísticos no-estéticos pueden combinarse para producir un efecto estético.

<sup>15</sup> Peter Geach, “Good and Evil”, reimpr. en Philippa Foot (ed.), *Theories of Ethics*, Oxford: Oxford University Press, 1967.

<sup>16</sup> G. E. Moore, *Principia Ethica*, Cambridge: Cambridge University Press, 1903, cap. 6. La designación ‘orgánica’ resulta apropiada, en el sentido de que la unidad en cuestión es como la de un sistema viviente, donde las partes tienen un propósito unas con respecto a las otras y con respecto al total.

He ofrecido una explicación bastante abstracta del modo como deberíamos entender las propiedades estéticas no-formales y el modo como se relacionan con las propiedades estéticas formales. Consideremos ahora de qué modo esto se aplica a diversas formas de arte. Esto nos permitirá apreciar las virtudes del formalismo moderado.

## 2. Pintura representacional

2.1. Las teorías formalistas sobre las artes plásticas surgieron a comienzos del siglo XX, cuando existía una tendencia a la ‘abstracción’ en pintura, siguiendo la estela de Cézanne, Picasso y otros. La popularidad que alcanzó el formalismo en aquél momento tenía mucho que ver con dicha tendencia. No hay duda de que mucho de lo que Clive Bell o Roger Fry dijeron a tal efecto es en realidad propaganda en favor de un determinado movimiento artístico, disfrazada bajo la apariencia de una reflexión filosófica<sup>17</sup>. Sin embargo, la posición definida por el formalismo no está necesariamente vinculada a ningún estilo o movimiento artístico en particular. Es de aplicación universal<sup>18</sup>.

Bell y Fry no negaban la existencia de propiedades representacionales, pero para ellos, las propiedades estéticas y las representacionales iban cada cual por su lado, es decir, eran independientes unas de otras<sup>19</sup>. Pero –tal como muchos objetaron– esto resulta bastante inverosímil. Hay belleza en la *manera* como algo es representado, y esta es una belleza que está por encima y más allá de su belleza como diseño abstracto. Si algo es bello, no es simplemente un diseño bello y *además* una imagen de un árbol, sino que será *bello como imagen de un árbol*. Ambas propiedades no se añaden simplemente una a la otra, sino que se *multiplican*.

Ello es así porque la belleza representacional es una especie de belleza dependiente, en el sentido que esboqué en la sección precedente. Tenemos que entender la *función representacional* de un cuadro si es que hemos de apreciar su belleza como representación de un árbol<sup>20</sup>. Las propiedades puramente formales de las pinturas representacionales no deben ser ignoradas, incluso si las propiedades estéticas determinadas por las representaciones son más importantes. Hasta ahí llega lo que cabe admitir de las tesis de Bell y Fry. Pero eso no es suficiente para mantener a salvo su pretensión, propia de un formalismo extremo, de que todas las propiedades estéticas de las pinturas representacionales son formales<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Clive Bell, *Art*, London: Chatto & Windus, 1914. Roger Fry, *Vision and Design*, London: Chatto & Windus, 1920, y *Transformations*.

<sup>18</sup> Esto lo señala Noel Carroll en “Clive Bell’s aesthetic hypothesis”, en: George Dickie et al. (eds.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, 2ª ed., New York: St. Martin’s Press, 1989.

<sup>19</sup> Bell escribe lo siguiente: “...si un hombre pinta una ejecución, y temiendo no dar en el blanco con su primera carga de forma significativa, intentará acertar con la segunda, provocando una emoción de temor o de compasión” (*Art*, p. 36). En otros pasajes, los valores no-formales no son distinguidos de los estéticos, sino que son crudamente desechados. Véase también Roger Fry, *Vision and design*, pp. 23, 29, 197.

<sup>20</sup> Asumo algo similar a la concepción de la representación pictórica de Richard Wollheim (“Seeing-in, seeing-as, and pictorial representation”, en *Art and its objects*, 2ª ed., Cambridge: Cambridge University Press, 1980). El ser una representación con un cierto contenido es algo que depende de la intención con la que fue producida la representación. Si los aztecas no pretendieron que sus relieves representaran alienígenas procedentes del espacio, de hecho no los representan.

<sup>21</sup> Clement Greenberg aborda expresamente la cuestión del formalismo en “Complaints of an art critic”, y en sus réplicas a Max Kozloff, en Clement Greenberg, *The collected essays and criticism*, Vol. 4, ed. John O’Brien, Chicago and London: University of Chicago Press, 1993. Creo que Greenberg estaba acercándose a la idea del valor estético adherente de la representación, cuando hablaba de cuán difícil es “hablar *de modo relevante* sobre el factor literario en pintura y escultura” (ibid., p. 274; la cursiva es de Greenberg).

2.2. Aunque estoy de acuerdo con los críticos anti-formalistas en que Bell y Fry no pueden hacer justicia a las propiedades estéticas de las obras representacionales, el argumento que es habitual emplear a este efecto no es decisivo. Pues todo lo que se nos ha ofrecido es una serie de contraejemplos. Pero alguien podría, simplemente, *insistir*, al igual que lo hacen Bell y Fry, en que las propiedades estéticas y representacionales de una obra de arte son independientes. ¿Por qué habríamos de pensar que *existan* propiedades estéticas que dependan de las propiedades representacionales? ¿Por qué no es estéticamente irrelevante que una obra pictórica represente aquello que representa?

A este respecto, tenemos que apoyarnos en nuestros juicios estéticos intuitivos. Para Bell y Fry, el problema es que la gente hace juicios estéticos tanto sobre diseños abstractos como sobre representaciones, y expresa esos juicios estéticos en términos similares. Sería estupendo si tuviéramos un modo de demarcar por principio la distinción entre juicios estéticos y no estéticos. Pero para nuestro propósito, no necesitamos una teoría plenamente desarrollada sobre dicha distinción. Podemos apoyarnos en una lista de casos paradigmáticos de propiedades estéticas, como la que he propuesto en la sección 1.3. (a), Y, dado que un juicio estético es un juicio que adscribe una propiedad estética, esto nos permite distinguir juicios estéticos y no estéticos. La lista incluía belleza, elegancia y delicadeza; y de hecho, la gente hace juicios de belleza, elegancia y delicadeza tanto sobre diseños abstractos como sobre representaciones. Pero si Bell y Fry están en lo cierto, esto sería un grave error. En el caso de una representación bella de un árbol (o de algún árbol en particular), resulta intuitivamente claro que las propiedades estéticas de la misma no están meramente *añadidas* a las propiedades representacionales, sino que están en parte *determinadas* por ellas. Hay belleza en el modo como dicha representación representa un árbol. Es un caso de belleza adherente. La tesis de Bell y Fry de que la representación no tiene papel estético alguno es muy inverosímil. Desde luego, algunos de nuestros juicios sobre representaciones son no-estéticos; pero no es plausible que todos lo sean. Esta inverosimilitud es lo que casi cualquiera halla poco atrayente en el formalismo de Bell y Fry. (Por contra, Clement Greenberg se distancia cuidadosamente de semejante erradicación por principio de los valores estéticos representacionales<sup>22</sup>). La erradicación de las propiedades estéticas específicamente representacionales cuadra muy mal con nuestra experiencia y pensamiento estéticos de la vida ordinaria. Esto quiere decir que una posición como la de Bell y Fry implica que una gran parte de nuestra experiencia estética y pensamiento estéticos ordinarios es un error. Por supuesto, cabe rechazar la opinión común. Los filósofos a veces lo hacen. Ejemplos de ello son los eliminativistas en filosofía de la mente, los teóricos del error en filosofía moral, y los consecuencialistas en teoría moral de primer orden<sup>23</sup>. Pero esos filósofos presentan argumentos para desechar las opiniones comunes. Bell y Fry no presentan ninguno, o al menos, ninguno que resulte siquiera remotamente convincente<sup>24</sup>. Lo que es más, Bell y Fry no se presentan a sí mismos como iconoclastas de ese tipo, sino como si estuvieran poniendo al descubierto lo que siempre ha

<sup>22</sup> Cfr. Clement Greenberg, "The Case For Abstract Art" y "Modernist Painting" (especialmente la nota 1), en Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4.

<sup>23</sup> Cfr. Paul Churchland, *A neurocomputational perspective*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992; John Mackie, *Ethics*, Harmondsworth: Penguin, 1977; y Shelly Kagan, *The Limits of Morality*, Oxford: Oxford University Press, 1989.

<sup>24</sup> Cfr. Noel Carroll, "Clive Bell's Aesthetic Hypothesis"; y Malcolm Budd, *Values of Art*, London: Allen Lane, 1995. Ambos autores hacen una buena labor de crítica a los argumentos de Bell y Fry *en favor* del formalismo, tal como se presentan. Sin embargo, Carroll y Budd ofrecen menos en lo tocante a argumentos *contra* el formalismo que no impliquen petición de principio.

sido tenido por el fundamental del arte. Este revisionismo imprevisto sobre nuestros juicios sobre las obras de arte representacionales es el principal problema del que adolece el formalismo extremo, de trazo grueso, de Bell y Fry.

2.3. Ahora hemos de abordar la complicación que señalé más arriba. Bell y Fry también reconocen una suerte de propiedad formal de las obras pictóricas que inhiere en las relaciones espaciales que se establecen entre los elementos representados en ellas<sup>25</sup> (a menudo se dice que los cuadros de Poussin son notables por este tipo de cualidad). En ocasiones se hace referencia a estas propiedades como “forma plástica”. Pero tales propiedades son un aspecto de aquello que está representado; y las propiedades representacionales están determinadas, en parte, por convenciones de representación, las cuales en parte están determinadas por la historia de una obra. De modo que las propiedades tridimensionales de las obras pictóricas no están determinadas de modo estrecho; no están determinadas solamente por aquello que está en el lienzo. ¿Cómo, pues, se relacionan las propiedades ‘formales’ plásticas tridimensionales de una obra con propiedades formales del tipo de las que *están* determinadas por el diseño bidimensional de una obra? ¿Será un mero accidente que se emplee la misma palabra en ambos casos?

Aunque las propiedades plásticas tridimensionales de las obras pictóricas no sean en sí mismas propiedades formales en el sentido que antes definimos, cabe entender que hayan sido concebidas como propiedades formales. Pues la idea de forma plástica tridimensional en pintura deriva de la idea de las propiedades genuinamente formales que *podrían* hacerse realidad *si* los elementos representados existiesen realmente. De modo que hay que entender la noción de forma plástica tridimensional en pintura en términos de una noción de forma espacial del tipo de la que se encuentra ejemplificada en la escultura abstracta. Aunque las propiedades ‘plásticas formales’ no son propiedades formales genuinas, sólo podemos concebirlas dando por supuesta una concepción de las propiedades formales genuinas. Hay un estrecho vínculo conceptual. De modo que podemos entender por qué la gente usa la misma palabra para describir las propiedades plásticas de las obras pictóricas. Pero nuestra noción básica de forma, en términos de aquellas propiedades estéticas que están determinadas únicamente por propiedades no-estéticas estrechas, sigue siendo fundamental conceptualmente<sup>26</sup>.

Lo que es más, incluso si desistiéramos de establecer algún tipo de conexión conceptual estrecha entre propiedades formales genuinas y propiedades ‘formales plásticas’, el formalismo moderado se sigue sosteniendo. Supongamos que admitiéramos, generosamente, una noción amplia de propiedad formal, que incluyese tanto las

<sup>25</sup> Véase, por ejemplo, Bell, *Art*, p. 38.

<sup>26</sup> Malcolm Budd señala que lo que se cree ser fundamentalmente importante en un cuadro a veces no es sólo la ‘forma plástica’, en el sentido de la representación de una disposición espacial de objetos coloreados, sino la representación de una disposición espacial de objetos coloreados *tal como se ve desde un cierto punto de vista en particular* (Budd, *Values of art*, pp. 51-54). En tales casos, Budd sugiere que necesitamos una noción de forma que ponga en juego una interacción o dependencia mutua de las propiedades plástico-formales y las propiedades formales bidimensionales. Pero Budd abandona de modo abrupto el propósito de construir una noción semejante de forma, porque dice que la idea de una *relación* entre tridimensionalidad representada y diseño bidimensional “carece de definición” (ibíd., p. 54). No resulta claro qué es lo que Budd echa aquí en falta, pero la explicación en términos de belleza adherente puede, sin duda, iluminar dicha relación. Forma plástica y forma tridimensional pueden jugar el papel mutuamente funcional que describí en la sección 1.6. Hemos de observar, también, *ad hominem*, que si Budd tuviera una objeción que hacer contra esto, esa objeción también sería aplicable contra su propia definición preferida de la forma, de acuerdo con la cual la forma es una cuestión de ‘relación’ entre los elementos de una obra (ibíd., p. 60). Más aún, semejante definición resulta problemática, porque permite que haya propiedades formales que están determinadas por la relación entre diferentes ‘elementos’ representacionales de una obra pictórica. Pero en muchos casos, estas propiedades ‘formales’ no serían, en ningún sentido, directamente perceptibles en la obra. Más sobre este asunto en la parte 4 del presente artículo, sobre la estructura literaria.

propiedades formales genuinas, según las caracterizamos antes, como las propiedades estéticas determinadas por las propiedades representacionales tridimensionales. (Esta noción amplia podría construirse tanto a partir de principios como de modo *ad hoc*). Seguiría siendo plausible que algunas obras pictóricas tengan propiedades plásticas estéticamente significativas, sin que tengan *otras* propiedades representacionales (por ejemplo, algunas pinturas cubistas). Más aún, las obras que tienen propiedades tanto plásticas como de otro tipo, tienen a menudo propiedades plásticas que resultan estéticamente importantes consideradas en sí mismas, y que se combinan con las otras propiedades de la obra pictórica para producir propiedades estéticas del conjunto. De modo que el formalismo moderado es correcto, incluso si manejamos una noción amplia de propiedad formal.

2.4. Bell y Fry fueron justamente criticados por haber ignorado la representación en el arte pictórico, o haber minimizado su importancia. (Las opiniones de Greenberg son más sutiles<sup>27</sup>). Por otra parte, no hemos de perder de vista el hecho de que Bell y Fry estaban en lo cierto al pensar que las obras pictóricas *tienen* propiedades formales que son importantes. Bell escribió este célebre pasaje:

Para apreciar una obra de arte, necesitamos estar provistos únicamente de sentido de la forma y el color y de conocimiento del espacio tridimensional<sup>28</sup>.

Esta frase ha sido probablemente objeto de más sarcasmo que cualquier otra cosa que se haya escrito en materia de estética a lo largo del siglo XX. Y sin embargo, basta una enmienda menor para volverla respetable. Elimínese, simplemente, el “únicamente”:

Para apreciar una obra de arte, necesitamos estar provistos de sentido de la forma y el color y de conocimiento del espacio tridimensional.

¡Sostengo que esto es casi siempre verdadero! Sin “sentido de la forma y el color y conocimiento del espacio tridimensional”, no podemos apreciar una obra de arte visual<sup>29</sup>. Ojalá Bell hubiera presentado esto como una condición *necesaria*, en lugar de como una condición *suficiente* para la apreciación.

Se podría objetar que el arte conceptual y otras corrientes experimentales plantean una dificultad a la posición formalista moderada. Pero es difícil de ver en qué podría consistir esa dificultad. Se sostiene que ese tipo de arte no tiene propiedades estéticas en absoluto – sean de carácter formal o no formal. Pero el formalismo es una tesis sobre las propiedades estéticas de las obras de arte, *en el caso de que las tengan*. De modo que el arte conceptual no presenta dificultades (ni siquiera para la tesis formalista extrema de que todas las propiedades estéticas son formales). Tanto los formalistas estéticos extremos como los moderados pueden admitir que algunas obras de arte no tienen propiedades estéticas en absoluto. Pero ese tipo de obras no son relevantes para nuestro debate, que versa sólo sobre aquellas obras de arte que tienen propiedades estéticas<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> La opinión que sostenían Bell y Fry sobre el valor de la obra de Cézanne es particularmente inverosímil. Creen que el valor de las obras de Cézanne no depende de lo que representan (por ejemplo, montañas, lagos, árboles). Greenberg también entiende la importancia *histórica* de Cézanne en términos formales. Podemos distinguir lo que pudiéramos llamar ‘formalismo filosófico’, de acuerdo con el cual las propiedades estéticas no-formales son imposibles, del ‘formalismo sustantivo’, de acuerdo con el cual las propiedades estéticas no-formales no son imposibles, pero no son de mucha importancia en comparación con las propiedades formales. El formalismo sustantivo puede recibir una restricción histórica, quedando convertido en la tesis de que las propiedades formales son preeminentes en algún período determinado. Bell y Fry son formalistas filosóficos, Greenberg es un formalista sustantivo con restricción histórica.

<sup>28</sup> Clive Bell, *Art*, p. 37.

<sup>29</sup> En traducción: sin una apreciación de las propiedades estéticas que vienen determinadas por el diseño bidimensional y por la representación de formas tridimensionales, no podemos apreciar una obra de arte visual.

<sup>30</sup> Resulta curiosamente irónico que muchos de aquellos que se ven a sí mismos como artistas conceptuales

### 3. Arquitectura

3.1. ¿Hasta qué punto debemos ser formalistas en materia de arquitectura? Consideremos un templo del antiguo Egipto, o una mezquita selúcida. Alguien que sostenga un formalismo extremo en materia de arquitectura, dirá que el carácter estético del templo o mezquita es interno al mismo, y que ese su carácter estético puede hacerse perceptualmente manifiesto a un observador que no tenga conocimiento de la función religiosa del edificio. Por supuesto, para entender por qué un edificio ha llegado a existir, necesitamos saber algo sobre su función, así como otras cosas sobre él. Pero el formalista extremo dirá que, si bien esa información podría llevarnos a algún tipo de comprensión del edificio, no nos conduce a una mejor comprensión *estética*. No puede hacernos ver que el edificio es elegante, o bello, si no nos hemos dado cuenta ya antes. Puede ser que el arquitecto pretenda alabar a Dios *por medio de* la creación de una obra con ciertas virtudes formales. O puede ser que un poderoso gobernante pretenda manifestar y reforzar su poder *por medio de* la creación de una obra con determinadas virtudes formales. Hay historias causales diversas de toda clase, que conducen a la existencia de un edificio, y a su carácter estético específico. Pero una vez que el edificio existe, el formalista del núcleo duro afirma que las propiedades estéticas del mismo son independientes de esa historia.

3.2. Sin embargo, el formalismo extremo no resulta plausible como explicación completa del valor estético en arquitectura. Es común hablar de la belleza de un edificio como ‘expresión’ o ‘articulación’ estética de su función. Lo mismo sucede con la belleza de las partes de un edificio, como por ejemplo, puertas o ventanas. En nuestro pensamiento estético ordinario, la belleza de un edificio y el cumplimiento de sus funciones no son dos factores separables. Por el contrario, se encuentran entrelazados. (Una vez más: multiplicación, más bien que adición<sup>31</sup>). Kant hablaba del modo como un edificio resulta bello como iglesia, o como arsenal, o como palacio, y pensaba en tales ejemplos como casos de belleza *adherente*. De modo intuitivo, un edificio concreto puede ser bello como mezquita, más bien que como oficina de correos, estación de ferrocarril o biblioteca – no simplemente porque el edificio sea bello y funcione bien (de modo no-estético) como mezquita, sino porque el edificio expresa o articula estéticamente la función religiosa de una mezquita. Así son muchos de nuestros juicios estéticos reales sobre edificios. Resulta intuitivo que las obras de arquitectura no han de verse como piezas de escultura abstracta sobredimensionadas. Es esencial para un edificio el haber sido hecho para ser usado o habitado por personas, de modos que son más o menos específicos<sup>32</sup>. Y existe una clase de entre nuestras valoraciones estéticas de edificios que depende de nuestro conocimiento de esas maneras de usar o habitar. Por supuesto, el sentido común, o la estética popular, podrían estar errados en este punto. Quizá sólo exista la belleza arquitectónica libre, de una parte, y el cumplimiento de la función, de otra, y nunca una mezcla de ambos. Sin embargo, corregir nuestro pensamiento estético para erradicar este error sería una pretensión radical, y es difícil ver qué podría motivarla. De modo que hemos de seguir pensando en la belleza adherente de las obras de arquitectura.

continúen haciendo objetos que no sólo tienen propiedades estéticas, sino también propiedades estéticas formales, incluso aunque digan que esa no es su intención. A pesar del voto oficial de celibato estético, no logran resistir a la tentación de cometer pecado estético. Pero, incluso si existe un arte conceptual puro, sin ninguna intención estética, no plantea ninguna dificultad, tanto al formalismo extremo como al moderado.

<sup>31</sup> Comparemos esto con una situación en la que usáramos una escultura para soportar una mesa.

<sup>32</sup> Cfr. Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979, cap. 3. Véase también su interesante comentario sobre la cubertería ‘funcional’ escandinava de los años 60, *ibid.*, p. 241-2

3.3. Deberíamos tener cuidado de no llevar el énfasis en la belleza arquitectónica dependiente demasiado lejos. Si decimos que un edificio tiene ciertos valores estéticos como edificio de un cierto tipo, ¿por qué no ir más lejos, y decir que una mezquita o una estación son excelentes no simplemente como mezquita o estación, sino como mezquita o estación de un cierto tipo? Pero, ¿dónde debemos detenernos? Quizá deberíamos elevar la especificidad a un grado infinito. O, por el contrario, tal vez deberíamos ser específicos en un grado mínimo. De modo que un edificio no es bello como mezquita o estación, sino bello, meramente, como *edificio* (estructura permanente diseñada para ser ocupada por el ser humano). Quizá sólo tenemos que verlo como provisto de la amplia función de ser un edificio u otro, en vez de tener alguna función específica más concreta (mezquita, estación, biblioteca, oficina de correos). ¿En qué medida hemos de ser específicos en lo que concierne a la función arquitectónica? Esta cuestión del grado de especificidad de la función no es un debate puramente filosófico, sino un problema sustancial de la práctica de la arquitectura. La cuestión controvertida es: ¿qué funciones son, o deberían ser, relevantes para la belleza adherente de una obra arquitectónica? No obstante, lo que para nosotros importa es que los edificios tienen *alguna* belleza adherente de este tipo.

3.4. De cualquier modo, como constató Kant, las cosas que tienen belleza adherente también pueden ser valoradas por su belleza libre. De hecho, existe la belleza de un edificio considerado como edificio, y quizá considerado como edificio con cierta función específica, pero un edificio también tiene belleza libre, como escultura abstracta pura. Los edificios, como cualquier otro artefacto, tienen múltiples valores y propósitos. Y su valor formal es uno de entre varios valores. Eso no quiere decir que sea siempre el valor más importante. Los valores escultóricos formales son valores arquitectónicos que han experimentado variaciones en la estimación de su importancia con relación a otros valores arquitectónicos. Pero no deberían ignorarse por completo los valores formales. Un templo del antiguo Egipto, o una mezquita seléucida, pueden tener valores artísticos, incluyéndose entre ellos valores estéticos, que dependen de su función específica. Pero también tienen valores formales que podemos apreciar en ignorancia despreocupada, y quizás gozosa, del significado más profundo de lo que estamos viendo. Un edificio de perfectas proporciones deleita al ojo de modo inmediato. Los turistas ignorantes pueden apreciar estos valores incluso si se han dejado sus guías de viaje olvidadas en casa<sup>33</sup>.

## 4. Literatura

4.1. ¿Qué aspecto presenta el problema del formalismo en literatura? ¡La respuesta más sencilla es que presenta un aspecto particularmente complicado! A pesar de esas complicaciones, creo que podemos aceptar que es improbable que se pueda defender ninguna clase de formalismo que resulte interesante en literatura.

En los escritos de los críticos literarios, se emplean muchas nociones de forma. Distinguiré dos nociones principales. La primera es la de aquellas propiedades formales que surgen de las propiedades *puramente sonoras* de las palabras. Estas propiedades se dejan clasificar cómodamente como formales desde la perspectiva de mi definición operativa. Las propiedades puramente sonoras pueden generar valores estéticos que pueden ser apreciados por alguien que no entienda la lengua. Podemos entender este aspecto de la literatura como lo haríamos si se tratara de música absoluta. Aquí radica en cierta medida el interés de la

<sup>33</sup> El guía turístico nocivo, que no para de hacer comentarios sobre detalles de la historia de un edificio que son de interés marginal, a menudo resulta ser un incordio.

rima<sup>34</sup>. Sin embargo, hay otro tipo de valor sonoro que la literatura posee, y que no está recogido en esta noción de lo puramente sonoro. Se trata del valor de las palabras como la *concreción o expresión sonora adecuada* de su significado, lo cual constituye un caso de belleza adherente. La onomatopeya es un ejemplo sencillo de ello. Tales valores sonoros adherentes sólo pueden ser apreciados por alguien que conozca el significado de las palabras. A este valor lo podemos llamar valor ‘poético’, y en la literatura a menudo es de importancia mucho mayor que los valores puramente sonoros. Escuchar poesía en lenguas que uno no entiende es de reducido atractivo. Sospecho que en casi todos los casos en que apreciamos las cualidades sonoras de la literatura éstas son del tipo adherente. Consideremos, por ejemplo, que puede haber poesía bellamente expresada en lenguas que podríamos considerar feas en términos de pura sonoridad<sup>35</sup>.

4.2. La cuestión de la forma sonora es relativamente simple. Lo que hace que se vuelva muy confuso el asunto de la literatura es la profusión de acepciones de ‘forma’ que se apoyan en una contraposición entre *forma* y *contenido*. En particular, existe un uso común de la palabra “forma” para referirse a la *estructura* de la obra literaria, en el sentido de las relaciones entre las partes de la obra. Existió un movimiento conocido como ‘formalismo’ en teoría de la literatura, que tuvo su origen en Rusia a comienzos del siglo XX, Estos ‘formalistas’ se interesaban en parte por el análisis detallado de los recursos lingüísticos, tales como métrica, aliteración y rima. Dichos recursos están ligados a las cualidades sonoras de las palabras, de modo que en este respecto el movimiento llevaba un nombre apropiado, desde la perspectiva de la definición con la que hemos venido trabajando. Sin embargo, también estaban interesados en la imagen y la metáfora, lo cual hace confuso el asunto, pues estos recursos son una cuestión de significado, además de, o en lugar de, serlo de sonido. Más adelante en el curso del siglo XX, los llamados ‘estructuralistas’ tendieron a desplazarse desde este enfoque, estrecho y de detalle, hacia el extremo opuesto de concentrarse en la estructura general de una obra. Estos estructuralistas posteriormente fueron objeto de ataque por parte de los ‘post-estructuralistas’, quienes con razón criticaron la dicotomía estructuralista de estructura (o ‘forma’) y contenido, puesto que las propiedades estructurales de los textos son objeto de interpretación creativa en tanta medida como sus restantes aspectos<sup>36</sup>. La idea de forma estructural *como algo opuesto al contenido* es lisa y llanamente absurda. Pues la estructura literaria es un *aspecto* del contenido, no algo que se oponga a éste. Sin embargo, la idea de la estructura *de* un contenido es útil. La composición ‘anular’ en Homero es un ejemplo sencillo a pequeña escala. Algunos pasajes en la *Iliada* de Homero tienen una estructura ‘anular’, como por ejemplo, ABCDEDCBA. Estos rasgos se despliegan en el tiempo; los entendemos intelectualmente: no son un ritmo que veamos o escuchemos directamente. Los abstraemos a partir del contenido de la obra. Y lo que abstraemos es una estructura que pueden compartir muchos textos diversos<sup>37</sup>. Desde la perspectiva de mi definición operativa, es poco afortunado que a estas propiedades estructurales se las haya llamado “formales”, porque la estructura literaria es un aspecto

<sup>34</sup> Monroe Beardsley discute estas propiedades en su *Aesthetics*, Indianapolis: Hackett, 1958, pp. 230–37. Buena parte del placer que nos produce el “Jabberwocky” de Lewis Carroll (en *Through the looking glass*, London: Oxford University Press, 1971) procede de la fruición en el sonido de las ‘palabras’.

<sup>35</sup> Creo que A. C. Bradley estaba muy próximo a la noción de la belleza dependiente de la expresión poética de un contenido en unas palabras determinadas en su “Poetry for poetry’s sake”, incluido en sus *Oxford Lectures on Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 1909.

<sup>36</sup> Para una síntesis útil de este material, véase Stuart Sim, “Structuralism and Post-structuralism”, en Oswald Hanfling, *Philosophical Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 1992.

<sup>37</sup> En sus conferencias en la U.C.L., Malcolm Willcock solía poner énfasis en rasgos estructurales similares de la *Iliada*. Sin embargo, también llamaba la atención sobre cómo lo que parecen ser rasgos puramente estructurales de la *Iliada* resultan ser, de hecho, perfectamente adecuados a su contenido.

del contenido, el cual convinimos que resultaba determinado ampliamente. De modo que esta noción de forma no se ajusta a mi definición operativa. Hay propiedades estructurales de obras de música absoluta que han sido denominadas “formales” por los críticos musicales. Y hay una afinidad considerable entre la estructura de la música absoluta y la estructura del contenido en literatura, incluso aunque la primera sea formal en mi sentido del término, mientras que la segunda no lo es. Pero probablemente no haya modo de mostrar que la forma estructural en literatura está relacionada estrechamente a propiedades indisputablemente formales, del modo como encontramos que podíamos vincular la forma plástica en pintura con la forma escultórica. No termino de ver el modo de hacer encajar la noción de forma estructural en mi definición general<sup>38</sup>.

4.3. Sin embargo, no tenemos que preocuparnos demasiado por el uso ambivalente de la palabra “forma” para referirse a la estructura literaria. Admitamos generosamente dos nociones distintas de forma literaria: la sonora y la estructural. Las obras literarias *combinan* un contenido con ciertas propiedades sonoras y estructurales, de modo que el contenido está realizado en sonidos, con una estructura particular. Pero las propiedades sonoras y estructurales tienen poca importancia tomadas por separado (si es que tienen importancia alguna). El puro sonido de las obras literarias no se aprecia normalmente de un modo que sea neutral con respecto al asunto, o libre de contenido (aunque no niego que en ocasiones podamos apreciar las palabras como puro sonido). De modo análogo, la estructura no se valora en sí misma, sino porque es la estructura *de* un cierto contenido. Considerada separadamente de éste, resulta escasamente significativa (si es que lo es). Por ejemplo, es típico que el contenido de una novela u obra teatral ponga en juego una historia, descripción psicológica, problema moral, y demás; y la estructura de la novela u obra teatral tendrá un rol que, o bien será subordinado a ese contenido, o bien estará, cuando menos, estrechamente ligado a él. La situación no presenta ningún paralelismo en absoluto con respecto a la de las propiedades plásticas de las obras pictóricas representacionales, que pueden determinar valores estéticos por sí mismas, y que de hecho a menudo lo hacen. Podemos apreciar una interesante disposición espacial de objetos en un cuadro sin tener en cuenta ulteriores conocimientos de lo que esos objetos son. Pero contemplar la estructura de una obra literaria carece de interés, a no ser que tengamos conocimientos sobre los elementos de dicha estructura. Así que, incluso si ampliamos la noción de forma para incluir la forma estructural, junto a la forma sonora, tales propiedades no son de importancia estética<sup>39</sup>.

La literatura es la menos formal de las artes, porque pone en juego ante todo, y por encima de todo, el contenido. No obstante, eso perjudica poca cosa al argumento *general* en favor del formalismo moderado. El formalista moderado debería retirarse tácticamente, dejando la mayor parte de los aspectos de la literatura a merced de las hordas anti-formalistas.

<sup>38</sup> En su *Poetic closure* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), Barbara Herrnstein Smith distingue ‘forma’ de ‘estructura’, y dice que ‘forma’ se refiere a la “naturaleza física de las palabras, e incluye rasgos tales como la rima, la aliteración, y la métrica silábica” (ibid., p. 6). Emplea ‘estructura’ como una categoría amplia, que incluye propiedades organizativas que se derivan tanto de la forma, en el sentido del término que emplea esta autora, como del tema (ibid.). Subraya las analogías entre estructura literaria y musical. Lo que ella denomina ‘cierre’ en un poema es algo producido por los elementos tanto formales como temáticos que se encuentran operantes en una composición.

<sup>39</sup> Existe también un sentido del término ‘forma’ en literatura que significa, simplemente, algo así como ‘género’, o ‘estilo’. La estructura es *a veces* un aspecto importante del género o del estilo, tal como sucede con el soneto; pero a veces no lo es. De nuevo, semejante ‘forma’ tiene poco o ningún valor que resulte independiente del contenido.

## 5. Música

5.1. Eduard Hanslick presentó una sofisticada y potente defensa del formalismo musical en su gran obra, *De lo bello musical*<sup>40</sup>. Hanslick no se conformó con atacar las erróneas teorías de la música que apelan a la emoción; argumentó también en favor de la música ‘absoluta’. De este modo, escribe lo siguiente:

¿Qué tipo de belleza es la belleza de una composición musical? Es belleza de un tipo específicamente musical. Por tal, entendemos una belleza que es independiente y que no necesita contenido más allá de sí misma, que consiste simple y únicamente en tonos y su combinación artística<sup>41</sup>.

[...] La investigación estética no sabe ni debe saber nada de las circunstancias personales y el contexto histórico del compositor; escucha sólo aquello que la obra de arte tiene que decir<sup>42</sup>.

Estos pasajes son de un carácter extremo. Hanslick está aquí descartando los valores estéticos no-formales de la música.

La posición de Hanslick es la de que la belleza de la música es *específicamente musical*. Él entiende que eso quiere decir que la belleza musical es inherente a las relaciones entre tonos y no involucra ningún tipo de conexión con nada extramusical, como por ejemplo, las emociones de un compositor o de un oyente. Yo prefiero formular la posición de Hanslick diciendo que la belleza en la música está *determinada* únicamente por relaciones entre tonos, y que no está determinada por nada extramusical. La música no representa emociones, y no es el propósito de la música el expresar o evocar emociones. La música es un diseño estructurado de sonido. Y el valor de una pieza musical viene determinado exclusivamente por el hecho de ser un determinado diseño estructurado de sonido en particular. Así, Hanslick tiene tanto una teoría del valor del arte musical, como una teoría sobre la naturaleza de dicho arte. Ambas cosas –de modo, en mi opinión, muy saludable– van de la mano<sup>43</sup>.

5.2. ¿Debemos estar de acuerdo con Hanslick? Es común distinguir la música absoluta o instrumental de sus opuestos: la música programática, la música cuyo carácter responde a un título, o la música que acompaña a algún texto o narración. Hemos de entender la distinción entre música absoluta y no-absoluta en términos de la distinción entre música libre o formalmente bella y música adherentemente bella. La música absoluta es música que sólo está concebida para poseer belleza libre o formal, mientras que la música no-absoluta está concebida para tener una belleza que depende de algún propósito no-musical, como por ejemplo, desfilarse, bailar, contar una historia, meditar o rezar. Contra lo que predica el evangelismo formalista de Hanslick, parece que este tipo de música puede ser valorable estéticamente en atención al *modo* como sirve a estos propósitos no-musicales (bailar, desfilarse, contar una historia, meditar, rezar), del mismo modo que la imagen de un árbol

<sup>40</sup> Publicada en traducción inglesa bajo el título *On the musically beautiful*, Indianapolis: Hackett, 1986.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>43</sup> Alguien que se sintiera atraído por la tesis de que la belleza musical es de carácter puramente musical, podría no aceptar la tesis fuerte de que el valor de una pieza musical viene determinado sólo por los tonos constitutivos *de la misma*. Podría decir que la importancia musical de la pieza en cuestión está determinada en parte por la tradición musical de la que forma parte. En esta posición híbrida, la belleza de una pieza musical en particular viene en parte determinada por otras piezas musicales, pero no por relación alguna con emociones. Una tradición musical no es de naturaleza extra-musical, al contrario que las emociones del compositor o del oyente. Pero está claro que Hanslick se compromete con la tesis formalista más fuerte, y que él rechazaría la posición híbrida.

puede ser bella en razón del modo peculiar como lo representa<sup>44</sup>. La música puede salir *ganando* de su mezcla con lo no-musical. No obstante – como Peter Kivy, con razón, nos impide olvidar –, no debemos dejar la música absoluta en el olvido. Cierta tipo de música ha de ser entendida en sus propios términos<sup>45</sup>. El formalismo moderado es el enfoque apropiado para la música<sup>46</sup>.

5.3. Esto nos permite abordar un problema que ha sido planteado por Kivy. Hay algo de lo que Kivy dice que siempre quiso saber sobre Hanslick<sup>47</sup>. Kivy siente cierta simpatía por Hanslick. Pero Kivy encuentra dificultades con una parte del texto de *De lo bello musical*, cosa que aprovecha para plantear un problema de alcance general que afecta a la posición de Hanslick. Responder a esta preocupación de Kivy nos permitirá reforzar la posición formalista sobre la música.

El pasaje de Hanslick en *De lo bello musical* que causa perplejidad a Kivy es aquél en que Hanslick escribe sobre el *Orfeo ed Euridice* de Gluck que:

...la música sin duda posee tonos mucho más específicos para la expresión apasionada de la desdicha.<sup>48</sup>

La inquietud de Kivy es la siguiente: ¿cómo puede Hanslick decir esto, si él mismo cree que la música no puede expresar la desdicha? Kivy piensa que Hanslick, de modo inconsistente, echa mano de la idea, que a título oficial él mismo ha descartado, de que hay música que expresa la emoción de la desdicha. Kivy piensa que este pasaje revela que Hanslick cae en aquello que formalmente niega, como lo haría un solipsista que escribiera cartas. Kivy sugiere una serie de maneras poco convincentes de eliminar esta tensión, y finalmente renuncia, acusando a Hanslick de inconsistencia.

<sup>44</sup> Cfr. también *On the Musically Beautiful*, pp. 66– 67. El hecho de que Hanslick llegara demasiado lejos en su denigración de la música no-absoluta no arroja ninguna sombra de duda respecto de su potente crítica de las teorías emotivas de la música. Aunque, contra lo que sostiene Hanslick, pienso que podemos admitir belleza adherente de algún tipo, no creo que provocar o expresar emociones pueda ser una función no-musical a la que sirva la música.

<sup>45</sup> Cfr., por ejemplo, Peter Kivy, “The fine art of repetition”, reimpr. en Kivy, *The fine art of repetition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993. En su “Is music an art?” (contenido también en *The fine art of repetition*), Kivy sostiene que antes del siglo XVIII, a la música absoluta no se le concedía el honor de ser gran ‘Arte’, con ‘A’ mayúscula, más bien que una vulgar ‘artesanía’. Antes de ese momento, se la consideraba más bien un arte decorativo, mientras que la música que se usaba para acompañar textos sacros era tomada más en serio. El honor de ser un ‘Arte’ se reservaba antaño a música que sirviera como acompañamiento de un texto, y así, la música absoluta era poco valorada. Kivy piensa que esta perjudicial tradición sigue vigente, y que los estetas han de concentrar su atención de manera algo más permanente en la naturaleza y valor de la música absoluta. Suscribo esta opinión de todo corazón, por supuesto. Pero deberíamos considerar que la distinción general entre belleza libre y adherente no es equiparable de ningún modo a la distinción entre Arte y artesanía. En distintos momentos y lugares, diferentes formas y géneros artísticos han recibido valoraciones distintas en virtud de la diferencia valorativa que se encuentra implícita en la distinción Arte/artesanía. Y aunque tales valoraciones a veces han coincidido claramente con la distinción libre/adherente, en otras ocasiones la combinación ha sido distinta. Dudo que pueda sostenerse ninguna generalización.

<sup>46</sup> Empleando la terminología propuesta en nuestra n. 27, pudiera ser que Hanslick fuese un formalista ‘sustantivo’ extremo, pero un formalista ‘filosófico’ moderado.

<sup>47</sup> Peter Kivy, “Something I’ve always wanted to know about Hanslick”, en *The Fine Art of Repetition*.

<sup>48</sup> Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, p. 18. Este pasaje aparece en el cap. 2, donde Hanslick básicamente sostiene que la música no *representa* emociones. La primera mitad de este capítulo trata de la música instrumental o absoluta. La segunda mitad trata de la música programática, donde se combinan música y texto. En el cap. 1, Hanslick ha sostenido que el propósito de la música no consiste en *provocar* emociones. Y en el cap. 3, propondrá su concepción purista de la belleza musical absoluta.

Sin embargo, pienso que el problema de Kivy puede resolverse. Es crucial el hecho de que el *Orfeo y Euridice* de Gluck *no* sea un caso de música absoluta. En el momento relevante del argumento de la ópera de Gluck, el *texto* ‘expresa desdicha’, en un sentido no estético, de modo bastante directo. Designemos esto como ‘desdicha<sub>NE</sub>’. Pero, considerada como música absoluta, la música de Gluck en este mismo momento no suena tan completamente empañada de desdicha como podría hacerlo, en un sentido estético (es decir, ‘desdicha<sub>E</sub>’). Es por esta razón por lo que una no sirve al *propósito* de la otra, de modo que ambas encajaran bien una con otra. Repárese en la palabra ‘para’, crucial pero que ha pasado desapercibida, de la cita de Hanslick. Éste *no* dice “la música posee, ciertamente, tonos más específicos que expresan la desdicha”. La palabra “para” denota función o propósito. Nos hallamos aquí ante un caso de belleza adherente. Estamos pensando en la pieza musical como algo que sirve para un *propósito* no-musical: aquél que viene dado por el texto. De modo que lo que Hanslick está diciendo, en toda coherencia con su propia posición, es que la música de Gluck podría ser *más apropiada* para expresar la ‘desdicha<sub>NE</sub>’. Pero esto no es la expresión *musical* de la emoción. Las que expresan la desdicha, en el sentido ordinario, son sólo las palabras del texto.

En un arte que combina dos medios artísticos (música y poesía), normalmente cada uno de ellos se ajusta al otro para producir algo que es más que la suma de ambas partes. Semejante *multiplicación*, más bien que *adición*, de partes, constituye a menudo un valor artístico importante. Cada parte del todo no se *añade* meramente a las restantes, sino que se *combina* con ellas, para producir un valor de conjunto emergente y sobreañadido. No todas las obras de arte son así. El simbolismo es a veces un valor puramente *complementario* o *adicional* en las artes visuales. La música chak chak balinesa a veces presenta temas musicales que se desarrollan paralelamente y que aparentemente no guardan relación entre sí. Pero resulta más habitual que el valor de los diferentes elementos de las obras de arte se combine para producir un valor conjunto mucho mayor. Lo que Hanslick dice en su discutido pasaje es que la música de Gluck no logra ser todo lo apropiada que debería para acompañar textos que expresan ‘desdicha<sub>NE</sub>’. Hanslick presupone que la música que es ‘triste<sub>E</sub>’ resulta adecuada para textos que son ‘tristes<sub>NE</sub>’, aunque en general Hanslick se muestra bastante escéptico con respecto al modo como nos preocupamos de semejante asunto de la adecuación. Pero en el ejemplo de Gluck, la observación de Hanslick se refiere a que una música que fuera ‘más-triste<sub>E</sub>’ serviría mejor a la función de adecuarse a un texto que exprese ‘desdicha<sub>NE</sub>’.

Si esta interpretación es correcta, ello querría decir que Hanslick se compromete verdaderamente con la tesis de que no todo valor musical es puro o absoluto, en el sentido de que no tiene referencia a nada fuera de la música. En este respecto, y *sólo en él*, Hanslick ha hecho concesiones con respecto a lo que sería una posición purista dura. La música puede servir a propósitos extra-musicales y lograr alcanzar nuevos valores musicales como resultado de ello. Pero en ningún momento Hanslick se ha comprometido con la tesis de que la música pueda expresar emoción. No se ha comprometido de *esa* manera. Hanslick Nunca admite que la música pueda expresar emoción, en el sentido no-estético del término. Todo lo que dice es que una música más-triste<sub>E</sub> resultaría más adecuada *para* la tristeza<sub>NE</sub> del texto de Gluck<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Kivy prosigue señalando que, en calidad de crítico musical, Hanslick usó descripciones emocionales en abundancia. Pero eso de ningún modo es inconsistente con las tesis de Hanslick. Si hemos de hacerle justicia a Hanslick, es importante reparar en que sus tesis *no* implican que debamos prescindir de la *descripción* de la música en términos emotivos. A lo que Hanslick, con toda razón, se opone, es a realizar inferencias apresuradas a partir de tales descripciones. Las descripciones en sí mismas son inocentes. Para Hanslick, las descripciones emotivas describen algo que es inherente a las relaciones entre tonos. La emoción real no tiene nada que ver con

El texto de Hanslick no presenta ningún problema. Y la posición de Hanslick no se ve afectada por ninguna dificultad, en tanto se restrinja a un formalismo moderado<sup>50</sup>.

## Coda

El formalismo ha sido injustamente maltratado en el siglo XX. He ofrecido lo que espero sea una explicación útil de qué es el formalismo, y he intentado establecer aquello que hay de verdadero en el formalismo. El formalismo moderado reconoce la existencia de propiedades estéticas tanto formales como no-formales. Algunas obras de arte sólo tienen propiedades formales. Algunas obras de arte sólo tienen propiedades estéticas no-formales. Y algunas obras de arte tienen propiedades estéticas de ambos tipos. Las propiedades estéticas formales son propiedades artísticas importantes, que no han de ser ignoradas. He ofrecido una explicación de las propiedades estéticas formales y no-formales, y del modo como se combinan. A la luz de esa explicación, he examinado qué perspectivas tiene el formalismo en cuatro formas de arte, y hemos visto que la posición del formalismo moderado ofrece la mejor manera de entenderlas<sup>51</sup>.

Ciertamente, Bell y Fry eran ingenuos y extremistas. Pero incluso a pesar de ello, había algo de realista y de refrescante en el modo como entendían el arte. Una concepción formalista moderada del arte sintoniza con la experiencia del arte que tiene la mayoría de la gente. Y es una perspectiva que está bien situada para entender el valor que otorgamos al arte. Eso es más de lo que puede decirse de los movimientos que han reemplazado al formalismo. Va siendo hora de que el péndulo comience a moverse en la dirección opuesta<sup>52</sup>.

ello. Se trata de una descripción *metafórica*, mediante el uso de términos emotivos, de algo que es intrínsecamente musical. Este detalle limita totalmente el alcance de la crítica que Malcolm Budd, en su libro *Music and the emotions* (London: Routledge & Kegan Paul, 1985), hace a Hanslick. Budd cree que Hanslick o bien se propone proscibir las descripciones emotivas, o de lo contrario, intenta traducirlas sin pérdida de contenido a términos de descripciones no-emotivas. Pero Hanslick puede admitir sin ningún reparo que las descripciones emotivas pueden resultar en buena medida irremplazables como modo de describir características puramente musicales. Se plantea entonces la cuestión de por qué ello es así. (Cfr. mi “Metaphor and realism in aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991). Pero entonces, la discusión toma un rumbo bastante diferente, y no es ya, simplemente, una cuestión de señalar una inconsistencia en Hanslick, o de una inaceptable e imposible proscripción contra las descripciones emotivas.

<sup>50</sup> Podría pensarse que al formalismo musical se le plantea un problema en casos del tipo de aquellos de los que habla Edward Cone, en los cuales una pieza musical apunta, por así decir, más allá de su primera y de su última nota (“The picture and the frame: The nature of musical form”, en *Musical form and musical performance*, New York: Norton, 1968, pp. 18–22). Por ejemplo, cuando escuchamos el uso de síncopas en blues o jazz, a menudo proyectamos retrospectivamente un ritmo que escuchamos como si estuviera ya en marcha antes de la primera nota. Aún así, al proyectar hacia atrás o hacia adelante en el tiempo, estamos respondiendo a cualidades formales de la música; cualidades que se encuentran confinadas en lo que Cone llama ‘el marco musical’, entre la primera y la última nota.

<sup>51</sup> En caso de que pudiera parecer que la posición que defiendo carece del brío que caracteriza al formalismo extremo –y que, cuando menos, hacía de éste una doctrina interesante– mencionaré una conjetura que encuentro interesante, pero que no estoy seguro de cómo podría corroborar. Me inclino hacia la idea de que la belleza libre, formal, tiene una suerte de ‘prioridad’, en el sentido de que tenemos de ser capaces de apreciar la belleza libre y formal, si es que hemos de apreciar la belleza adherente, no-formal. Por ejemplo, en artes visuales, la conjetura sería que si no apreciáramos las bellezas libres de las disposiciones de colores y formas, no podríamos apreciar las más sofisticadas bellezas dependientes del contenido representativo. La tesis no es que sea *la propia* belleza libre y formal la que es de algún modo anterior a la belleza adherente y no-formal. Pues puede haber cosas que sean adherentemente bellas pero no sean libremente bellas. No se trata de una tesis metafísica sobre las propiedades estéticas mismas, sino que se refiere a *nosotros* y a la apreciación que hacemos de ellas. La tesis de la prioridad es compatible con aceptar que podemos mantener un interés por la belleza adherente de determinadas obras incluso si no son formalmente bellas. Pero eso sólo sería posible sobre el horizonte de una capacidad para apreciar otras obras que tengan belleza formal. Como digo, no estoy seguro de cómo corroborar la verdad de la tesis de la prioridad; y a esta tesis se le plantean problemas de carácter especial en el caso de la literatura. Pero, si esta conjetura fuese verdadera, ello querría decir que, aunque de un modo confuso, el formalismo extremo se encontraba en la pista de algo importante.

<sup>52</sup> Agradezco los comentarios de Jerry Levinson, Gary Kemp, Jim Edwards, Malcolm Budd y dos críticos anónimos. También estoy agradecido a Peter Lamarque, Vassiliki Kolocotroni and Bob Grant por su conversación. Parte de las tareas de preparación de este texto fueron realizadas durante el período de disfrute de una ayuda de la revista *Mind*.