

Ha agudizado esta posición Jean-Paul Sartre. También centra sus reflexiones en el ser. Pero el ser no es sino «lo que es», idéntico a sí mismo, compacto, sin interioridad, puro aparecer sin que haya nada tras la apariencia. En este «ser en sí» se abre una grieta: lo invade la nada. La nada es la conciencia. Porque la conciencia es siempre la conciencia de algo. Si quitamos ese «algo» nos hallamos con la nada. Y como la conciencia constituye al hombre, éste es una nada que quiere llegar a ser, pero infructuosamente. Por ello define al hombre como «una pasión inútil». De ahí la angustia. Y ante los otros, la nada de cada uno presenta una máscara: quiere aparecer como algo que no es. Estamos, por lo tanto, eternamente incomunicados, obrando de mala fe, enfrentados conflictivamente. «El infierno son los otros».

Las elaboraciones de los filósofos existencialistas sobre la angustia, ligadas a sus concepciones metafísicas, que son de difícil lectura, aun para los especialistas, han constituido un aporte positivo en cuanto llamada de atención sobre un aspecto soslayado por el racionalismo, pero eminentemente humano, no sólo en cuanto fenómeno psíquico, sino metafísico. Han destacado la contingencia, la finitud y la indigencia de la existencia humana. Han replanteado el problema de la nada, a la que sin quererlo le asignaron cierta positividad, dando un cariz negativo y pesimista a sus conclusiones. Han acertado en el nexa entre la libertad y la angustia. Así han tocado el tema teológico: la angustia ante la nada es la posibilidad de elegir la nada-de-bien que es el pecado.

El cristiano sabe que Cristo ha triunfado de la muerte y del pecado con su resurrección y que en la medida en que está unido a Él por la fe y el amor también será triunfador de la angustia, que puede afectarlo pero no derrotarlo. No está solo en el mundo, sino acompañado por hermanos que, aun siendo falibles como él, son todos hijos de un Padre que los ama y los perdona. Dios respeta la libertad de cada uno de los humanos porque los hizo libres y no podría contradecirse a sí mismo. Y fortalece con su gracia las limitaciones de la libertad. Jesús ha dicho: «Sin mí, nada podéis hacer»; nada en el orden del bien. Pero podríamos revertir la frase conservando su sentido: «Sin mí, podéis hacer la nada», y entrar en la oscuridad de la angustia. Pero ésta ya está vencida por el sacrificio de Cristo que nos abre la luminosa perspectiva de su esperanza.

GUSTAVO ELOY PONFERRADA

Seminario Arquidiocesano de La Plata.



SOBRE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Como tantas veces se ha dicho, el mundo del arte implica un artista o productor, una obra de arte o producto y finalmente un amante del arte o consumidor. Situándonos en este último punto de vista, con talento personal o sin él, el contemplador aspira a solazarse con los productos artísticos que admira, a esparcir con ellos sus

sentidos y su espíritu, y es esto lo que constituye la experiencia estética propiamente dicha. Pero el acceso a ella está condicionado por múltiples factores. No todos los asistentes a un concierto, ni todos los visitantes de un museo resultan capaces de apreciar el sabor artístico de las obras. Es frecuente observar en un museo a multitud de personas que desfilan ante las obras sin advertir que lo son. Sólo les han brindado una rápida ojeada, mirándolas sin verlas. «Si la simple visión de un vaso griego pintado —escribe Gilson al respecto— no llena a un hombre con un inefable gozo, en vano leerá la colosal literatura que se amontona sobre este tema con la esperanza de adquirir la experiencia estética que, si tiene vista para la belleza, el más indocto de los hombres gozará inmediatamente y sin esfuerzo»¹.

Evidentemente, no se logra la vivencia estética a propósito de un vaso griego o de un cuadro de Monet informándose sobre el arte griego o sobre el impresionismo francés. El menos versado de los hombres puede deleitarse con lo que contempla, siempre y cuando tenga olfato para la belleza. Pero aquí reside uno de los factores mencionados que pone límites a una experiencia estética indiscriminada y accesible a todos. ¿De qué depende que un hombre goce con una determinada obra y otro permanezca indiferente? Alguien ha dicho que la vulgaridad consiste en pasar ante lo sublime y quedarse impávido. Si bien esto es en parte verdad, no es toda la verdad. Uno podría pensar, en tal sentido, que el mundo del arte está clausurado para una persona no cultivada. Aunque en gran medida sea de hecho así, no nos atreveríamos a afirmar que la experiencia estética esté vedada para ella. Un monarca puede haber dormido al escuchar a Mozart, mientras que un simple lacayo puede haber disfrutado con su música.

Se podría pensar también que un gran artista, en el rubro que sea, está más capacitado que cualquier hombre corriente para apreciar estos bienes de la sensibilidad, como dice Gilson, que son las obras de arte. Pero esto tampoco es así. Al respecto, A. J. Battistessa comenta un pasaje del *Werther* en el mal Goethe señala la superioridad de la palabra sobre el sonido, lamentando que la música carezca de significación y sosteniendo que su única función debe consistir en acompañar a la palabra y en ponerse a su servicio; la música, en suma, ha de subordinarse al lenguaje. Esta postura, observa nuestro autor, manifiesta la repulsa que «Goethe mostró casi siempre por la música»². ¿Le confiaríamos, entonces, al ilustre poeta una clase para enseñar a valorar las obras de arte? «No en lo que concierne a la música, pues él no entendía nada, y lo sabía», escribe Gilson, coincidiendo así con nuestro crítico. Pero «tampoco en pintura, pues él creía entender y discurría al respecto abundantemente, pero él pensaba que nada supera en importancia al tema en las artes plásticas, y que el talento es vano si el tema no vale nada. Pero, ¿cómo juzgar la calidad de un tema independientemente del talento que lo trata? ¿No es más bien el talento lo que justifica el tema? Goethe era de opinión contraria, precisamente porque, ignorando lo que es la esencia de la pintura, él le atribuía todo su mérito a su aptitud para representar fielmente un tema»³.

Nada menos que Goethe, maestro indiscutible en su arte, parece haber sido sordo para la música y ciego con respecto a la naturaleza de la pintura. Y, por si fuera

¹ É. GILSON, *Pintura y realidad*, Aguilar, Madrid 1961, p. 197.

² A. J. BATTISTESSA, *El poeta en su poema*, Nova, Buenos Aires 1965, p. 215.

³ É. GILSON, *Introduction aux arts du beau*, Paris 1963, pp. 231-232.

poco, bastaría citar a Schiller refiriéndose a Haydn, después de haber escuchado *La creación*: La creación: «Es un tejemaneje sin carácter. Haydn es un artista diestro a quien falta inspiración (*sic*). El conjunto es frío»⁴. Se podría argüir, sin embargo, que ambos poetas pueden quedar disculpados por su insensibilidad con relación a un género artístico distinto al que cultivaron, cosa que no podría suceder con artistas juzgando a otros creadores en su misma área de competencia. Desengañémonos, sin embargo, rápidamente, y oigamos a grandes compositores musicales refiriéndose a sus pares. Weber «se burlaba de la *Séptima sinfonía* de Beethoven», y éste, por su parte, «se reía de las séptimas disminuidas de Weber». Berlioz se obstinaba «en no comprender nada de *Tristán*». Brahms se dormía «al escuchar la *Sonata en si menor* de Liszt»; y Chaikowsky, a su vez, calificaba a Brahms «como el músico más soporífero de la tierra»⁵.

Estas opiniones, de por sí elocuentes, podrían multiplicarse. De ninguno de los autores mencionados podría decirse que hayan logrado una experiencia estética de las obras escuchadas. Y no eran mediocres compositores, pero sí, quizás, desconsiderados para un estilo diferente del propio. Según Gilson, los juicios estéticos vertidos traducen la actitud de personalidades artísticamente vigorosas defendiéndose con su crítica de otras personalidades igualmente vigorosas.

Pero pasemos ahora a otro campo y atendamos a distinguidos pintores opinar sobre sus iguales. Cézanne le pronostica a su amigo Émile Bernard, que pronto le dará «la espalda a los Gauguin y a los Van Gogh»⁶. Renoir, por su parte, le dice directamente en la cara a Matisse que «no es un buen pintor»⁷. Miró, a su vez, se sorprende de que haya intelectuales como Malraux que admiren a Chagall⁸.

Sin querer agobiar, bastaría asomarnos por último al mundo de las letras para comprobar que ocurre otro tanto: «Tolstoi consideraba *King Lear* como una de las peores obras dramáticas jamás perpretadas; George Santayana tildó de «bárbara» la poesía de Whitman y Browning»⁹. Y recientemente Sábato nos ha recordado la opinión negativa que tenía Lope de Vega acerca del *Quijote*¹⁰.

Nos atrevemos, por tanto, a afirmar que cualquier modesto amante del arte, que jamás ha creado, ni creará nada, puede haber obtenido una verdadera experiencia estética, que le fue negada a Weber, al escuchar la *Séptima sinfonía*, o a Chaikowsky, al oír a Brahms. Puede incluso haberse complacido, y seguir complaciéndose, con algún Gauguin o Van Gogh, gratificación que no pudo tener Cézanne. Puede asimismo deleitarse con cualquier composición musical, deleite que Goethe, al parecer, nunca sintió.

Indudablemente, la experiencia estética está íntimamente asociada al gusto individual, y lo presupone. Si la obra place, la vivencia estética brotará espontáneamente. Pero el gusto estético depende de cada sensibilidad particular. Las mismas obras podrán gustar a ciertos contempladores y disgustar a otros. En el primer caso, el juicio

⁴ I. STRAWINSKY, *Poética musical*, Emecé, Buenos Aires 1946, p. 108.

⁵ Testimonios recogidos por A. SALAZAR en su nota introductoria a la *Poética musical* de Strawinsky.

⁶ É. GILSON, *Peinture et réalité*, Vrin, Paris 1972, p. 314.

⁷ H. MATISSE, *Reflexiones sobre el arte*, Emecé, Buenos Aires 1977, p. 276.

⁸ *Conversaciones con Miró*, Granica, Barcelona 1978, p. 90.

⁹ F. SAVATER, *La república de los intelectuales*: «La Nación» 2.XII.90.

¹⁰ E. SÁBATO, *Entre la letra y la sangre*, Planeta, Buenos Aires 1988, p. 79.

estético será favorable; en el segundo, las obras merecerán la indiferencia o, quizás, incluso, la reprobación. Con ello queremos rubricar la falibilidad del juicio estético. Para cerciorarnos al respecto, bastaría repasar las opiniones antes citadas vertidas por notables artistas sobre otros notables artistas. La palabra resulta desesperante, observa Gilson, pues tanto el gusto estético como el juicio consiguiente carecen de justificación racional.

Las preferencias anidan profundamente en la intimidad del consumidor y dependen, apunta Gilson, de su «estructura psíquica», de su «organización interior», de su «organismo afectivo»; en una palabra, de su entera personalidad¹¹. Y estimamos que los juicios estéticos resultan improcedentes, porque no existe sintonía entre la significación y el arte. La palabra es un instrumento semántico al servicio de la comunicación, de la información y de la instrucción. El arte, en cambio, es un quehacer creador al servicio de la belleza. Son dos ámbitos heterogéneos, sin puntos de contacto o zonas comunes. Por tal motivo, la experiencia estética resulta incomunicable. Dado que ella «tiene lugar en un universo distinto al del lenguaje —inquire Gilson—, ¿cómo podría comunicarse por medio de palabras?»¹².

Incomunicable la experiencia estética, injustificable racionalmente el juicio pertinente e imponderable el gusto estético que los promueve. La belleza es algo inefable y la razón humana, enemiga del misterio, quisiera a toda costa hincarle el diente, medirla, regularla, reglamentarla; pero esta pretensión de constituir una ciencia del arte tropieza con el carácter a-lógico de la belleza, esquiva de suyo al plan conceptual y, por ende, a la expresión y al lenguaje.

Además, está en juego la diversidad misma de los espíritus. Santo Tomás apunta algunas razones de esta disparidad, por otra parte natural. Según su opinión, el alma, forma sustancial del cuerpo, se adapta y ordena a un determinado cuerpo, y cuanto mejor está dispuesto, «tanto mejor resultará el alma»¹³. Dentro de la misma comunidad específica, los individuos varían, porque realizan de modo distinto la misma naturaleza humana. Y ello debido a la diversa relación existente entre la materia y la forma en cada hombre particular: «Las formas individualizadas de las cosas se diversifican individualmente según la materia que las individualizan»¹⁴. Incluso, Santo Tomás llega a decir que la esencia de un fuego no es la misma que la de otro fuego, no obstante que ambos poseen la misma naturaleza. Y concluye finalmente que la diversidad de las almas no proviene de sus principios constitutivos esenciales, sino de la «diversa conmensuración de las almas a los cuerpos: pues esta alma está conmensurada a este cuerpo, aquélla a aquél, y así sucesivamente»¹⁵.

Existen, por tanto, disposiciones naturales que favorecen o entorpecen la percepción estética, como así también circunstancias que la alientan o desalientan, ya sean de índole familiar, social, educacional, etc. Pero estas últimas sólo pueden incentivar o no la apreciación estética; nunca provocarla, porque ellas están subordinadas a las aptitudes perceptivas y espirituales del contemplador.

¹¹ Cfr. É. GILSON, *Du fondement des jugemens esthétiques*: «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger» (1917) 83.

¹² É. GILSON, *Pintura y realidad*, p. 179.

¹³ *Summ. theol.* I q. 85 a. 7.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Summ. c. Gent.* II 81.

El principal valor de un cuadro residía para Goethe en su tema, no así para Delacroix: «El primer mérito de un cuadro es el de ser una fiesta para el ojo. Esto no quiere decir que no sea necesaria la razón; lo mismo sucede con los bellos versos: toda la razón del mundo no les impide ser malos, si ellos chocan al oído. Uno dice: *tener oído*; no todos los ojos son capaces de gustar las delicadezas de la pintura. Muchos tienen el ojo falso o inerte; ellos ven literalmente los objetos, pero lo exquisito, no»¹⁶. En este notable texto, Delacroix destaca el carácter eminentemente festivo de la experiencia estética. Fiesta para el ojo si se trata de pintura o escultura, fiesta para el oído en el caso de la música; pero este regocijo puede ser causado tanto por obras de tono representativo o imitativo, centradas en la imagen, como asimismo por obras de tipo no representativo ni imitativo, carentes de imagen.

El arte actual ha mostrado fehacientemente que se puede crear belleza sin el auxilio de la imagen; y sin ella se evapora el tema, el asunto o el contenido de la obra, o sea, sin imagen, portadora espontánea de sentido, no hay significación posible. Pero aún en el caso del arte representativo que, en mayor o menor medida, vierte la silueta y el contorno exterior de las cosas, la significación no es lo importante, aunque la imagen naturalmente la evoque; estéticamente hablando, ella ha de ocupar un lugar secundario. Por ello, si se trata de pintura, el espectador sólo podría abrirse a la experiencia estética, si sabe apreciar la factura misma de la obra, su textura material, su encanto cromático, el juego de sus líneas, la armonía de su composición. Pero si trata primordialmente de descifrar el posible mensaje de la obra, o se detiene exclusivamente en su sentido, que podrá ser político, mitológico, religioso o patriótico, o lo que fuere, se aleja irremisiblemente de la experiencia estética propiamente dicha.

Si al contemplar *La rendición de Breda* de Velázquez, el espectador sólo repara en su significación histórica, que indudablemente posee, o si al admirar *La piedad* de Miguel Ángel cala únicamente en su sentido religioso, que también tiene, menoscaba la vivencia estética como tal. En una palabra, en la medida en que un contemplador está interesado en la significación de la obra deja de estimarla como obra de arte. Considerar las obras de arte como si fuesen textos de lectura no es en sí mismo censurable, pero sí lo es el pensar que ello constituye la aprehensión estética misma.

Para M. Levy, la *National Gallery* de Londres, de la que fuera conservador y subdirector, «es un templo del goce estético; lo que no significa que se excluya de ella el aspecto educativo; puede instruir, pero, ante todo, se propone atraer»¹⁷. El arte puede enseñar e ilustrar, y efectivamente lo ha hecho en el curso de su historia; pero ello no designa su naturaleza. Su misión esencial consiste en crear bellos objetos, nuevos seres, nuevas realidades, que permitan al destinatario halagar sus potencias sensibles, que lo atraigan para que se recree con su encanto y pueda así enriquecer su dimensión espiritual.

Pero, como señalaba Delacroix, no todos los ojos son capaces de apreciar las delicadezas de la pintura. Muchos tienen el ojo falso o inerte; ven literalmente los objetos, es decir, las imágenes, el tema o asunto; en suma, la presunta significación de la obra; pero lo exquisito, la pintura misma, no. Análogamente, no todos los espíri-

¹⁶ E. DELACROIX, *Journal*, Plon., Paris 1981, pp. 808-809.

¹⁷ *La National Gallery de Londres y sus pinturas*, Noguer, Barcelona-Madrid 1974 (presentación).

tus son idóneos para aprehender la sonoridad de un poema. Con el afán de develar su significado, se les escapa la médula poética, desconociendo que también en este terreno la significación resulta secundaria. Y lo mismo se verifica en el orden musical. Muchos tienen el oído inepto para disfrutarla, y en muchos casos debido a que también se hallan empeñados en descubrir su significación, ignorando que la música no dice nada, ni contiene ninguna idea, porque los sonidos son en sí mismos semánticamente neutros.

Si el escollo de la significación resulta superado, se puede despertar una sensibilidad dormida. Puede suceder, no obstante, que el fervor estético no se encienda; en tal caso, hay que saber esperar, sin desesperar. Y si aún así no detectamos ninguna resonancia, no tenemos por qué desanimarnos, ni mucho menos avergonzarnos de nuestras limitaciones personales, de las que no somos responsables, dado que se enraízan en nuestra naturaleza particular. En todo caso, sólo deberíamos avergonzarnos de no hacer fructificar los talentos recibidos, del orden que sean y por mínimos que fuesen.

RAÚL ECHAURI

Universidad Nacional de Rosario.



LIBERALISMO E SCIENZA POLITICA NEOCLASSICA

Con *Le società liberali al bivio. Lineamenti di filosofia della società*¹ —notevole per la forza degli assunti, la solidità dell'impianto e la vastità dei temi affrontati—, Vittorio Possenti realizza un significativo sviluppo del proprio itinerario di studioso di filosofia della politica. Come egli stesso osserva, il volume porta a compimento un impegno assunto nel licenziare il precedente studio su *La buona società. Sulla ricostruzione della filosofia politica*², l'impegno cioè di elaborare e offrire una trattazione organica di «Scienza politica» (quella che Aristotele denominava πολιτική ἐπιστήμη e Tommaso *scientia civilis*, diversa dalla scienza politica empirica in senso moderno).

Rilevo subito che *Le società liberali al bivio* è un'opera lineare nella struttura e complessa nel programma che persegue. La struttura è fornita da una articolazione in tre parti. La prima parte presenta una dottrina della forma politica in quanto oggetto specificatore della «Scienza politica»: «il politico —osserva Possenti— [...] è caratterizzato da alcuni coefficienti, che ne individuano l'essenza e che, presi insieme, costituiscono la forma politica»³. I coefficienti in questione sono il bene comune, il diritto naturale, il popolo, l'autorità (quest'ultimo tema non è fatto

¹ Ed. 2a, Marietti, Genova 1992.

² Vita e Pensiero, Milano 1983.

³ P. 37.