

## Pieter Bruegel y Ma Yüang: una indagación filosófica acerca de las posibilidades de la crítica comparada\*

ELIOT DEUTSCH\*\*

Universidad de Hawái (Estados Unidos)

“NO HAY OTRO ARTISTA”, escribe Otto Benesch, “que pudiera haber superado a Bruegel en esta extraordinaria comprensión del alma de la Naturaleza...[Pieter] Bruegel [1525/30-1569] en sus cuadros y dibujos ha conquistado definitivamente la idea del universo como un infinito cuya forma y contorno se encuentran sometidos a grandes leyes cósmicas”<sup>1</sup>.

Según Ching Hao, pintor paisajista chino del siglo X, hay cuatro tipos de pintores, clasificados por mérito descendente: 1) *shên*, el “divino” (aquél que “no hace ningún esfuerzo, sino que alcanza las formas espontáneamente, siguiendo las transformaciones de la Naturaleza”; 2) *miao*, el “maravilloso” o “misterioso” (aquél que “penetra con sus pensamientos la naturaleza de todo en el cielo y en la tierra, y así las cosas fluyen de su pincel conforme a la verdad del motivo”); 3) *ch’i*, el “entendido” (aquél que “dibuja grandes esbozos que no están de acuerdo con la verdad del tema; las cosas que hace...no tienen ni motivo ni parecido”); y 4) *ch’iao*, el “diestro” (aquél que “talla y reconstruye

\* Traducción de Raquel García García y Rosa Fernández Gómez. •

\*\* Este artículo apareció por primera vez bajo el título: “Bruegel and Ma Yüan: A Philosophical Inquiry into the Possibilities of Comparative Criticism” en: E. Deutsch, *Studies in Comparative Aesthetics*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1975, pp. 49-72. Los editores de este volumen expresan su agradecimiento a la University of Hawaii Press por conceder su permiso para la publicación de este texto en castellano.

<sup>1</sup> O. Benesch, *The Art of the Renaissance in Northern Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 1945, p. 104.

fragmentos de belleza, que no hacen sino parecer estar de acuerdo con los grandes principios”, siendo sólo de naturaleza imitativa)<sup>2</sup>.

Si Ching Hao aceptase la evaluación que Benesch hizo sobre Bruegel, está claro que el especialista chino hubiese situado a Bruegel en la segunda categoría y no en la primera o más alta.

¿Por qué alguien como Bruegel, tan altamente considerado por un experto occidental moderno al uso, sería tratado por un especialista chino, según sus criterios estéticos, como perteneciente a una segunda categoría? ¿Cuáles son las condiciones básicas para interpretar y evaluar obras de arte de otras culturas? ¿Pueden establecerse comparaciones significativas entre obras de arte de diferentes tradiciones y culturas? En una palabra, ¿cuáles son las posibilidades de la crítica comparada?

## I

Monroe C. Beardsley ha observado que “la posibilidad de la crítica literaria presupone la capacidad de mantener los juicios artísticos bien diferenciados con respecto a otros tipos pero (...) sin que ello excluya el que los juicios artísticos puedan relacionarse de modos complejos con otros tipos de juicio”<sup>3</sup>. En la crítica comparada que busca la comprensión desde un punto de vista de apreciación multicultural, estas posibilidades deben quedar claramente reconocidas.

2 Esta clasificación está establecida en un famoso ensayo de Ching Hao llamado *Pi Fa Chi* (“Escritos sobre obras de aguada”). La clasificación de Ching es una modificación de algunas anteriores de Chu Ching-hsüan en *T'ang Ch'ao Ming Hua Lu*, escritos al final de la dinastía T'ang, y por Huang Hsiu-fu en *I Chou Ming Hua Lu*, publicado en 1005. Estas versiones más tempranas estaban basadas en la clasificación de Chang Huai-küan de escritos caligráficos en *Shu Tuan*, escritos entre el 724 y el 777. Chang Huai-Küan distinguió tres clases de pintores; el divino (*shên*), el maravilloso (*miao*) y el habilidoso (*nêng*). Chu Ching-hsüan añadió una cuarta categoría *i*, el espontáneo o impetuoso, pero no está claro dónde habría de situársele dentro de la jerarquía tal y como Chu mismo reconoce al decir que podría considerársele como excelente o como bajo. Huang Hsiu-fu, por otra parte, sitúa *i* como la primera de las clases y Ching Hao lo sustituye con la categoría del “inteligente”. Osvald Sirén señala que “esta modificación del esquema propuesto por Chu Ching-hsüan y Huang Hsiu-fu puede de hecho decirse que tiene un buen fundamento porque los pintores espontáneamente impetuosos son más difíciles de distinguir respecto del divino que los inteligentes respecto de los habilidosos”. *The Chinese on the Art of Painting*. Nueva York: Schocken Books, 1963, pp.41-42. Cf. *ibid.* appendix IV o también Ching Hao “Note on Brushwork”, trad. por S. Sakanishi, *The Spirit of the Brush*. Londres: John Murray, 1939, p. 89; y Lawrence Sickman y Alexander Soper, *The art And Architecture of China*. Baltimore: Penguin Books, Inc., 1956, p. 104.

3 Monroe C. Beardsley, *The Possibility of Criticism*. Detroit: Wayne State University Press, 1970, p. 90.

Un problema importante para la crítica comparada surge, sin embargo, a partir de la dificultad que el observador de una tradición tiene para acceder a la obra de arte pasando del "objeto físico", y los juicios emitidos sobre él, hasta llegar a la obra de arte como "objeto estético" en otra cultura, debido al carácter ajeno del objeto. Nos sentimos incómodos cuando nos enfrentamos a una obra inusual procedente de una tradición diferente de la propia. Uno siente algo de esta extrañeza con obras desconocidas de su propia tradición, podemos estar seguros de ello, pero con obras de otras culturas sentimos esta extrañeza en un grado cualitativamente diferente. La obra foránea evoca a la vez confusión y fascinación; engendra hostilidad y, a pesar de ello, atracción, pero con el predominio del sentimiento de perplejidad y repulsión, vinculándonos a la obra misma a través de estos elementos e impidiéndonos, por ello, aprehender la obra en su propio ser.

Una de las peculiaridades de la crítica comparada es que aquellas dimensiones de la obra de arte que más contribuyen a proporcionar una experiencia estética plena y, por lo tanto, un juicio correcto, se convierten, para el que la aprecia, en constitutivas de la obra juzgada. Cuando uno no puede acceder a la obra de arte en la plenitud de su ser estético, tiende a considerarla simplemente como un icono o espécimen histórico —es decir, como una "entidad" cargada de contenido no-estético o extra-estético. O, en el otro extremo, uno adopta cualquier cualidad estética que pueda discernir, como la obra misma.

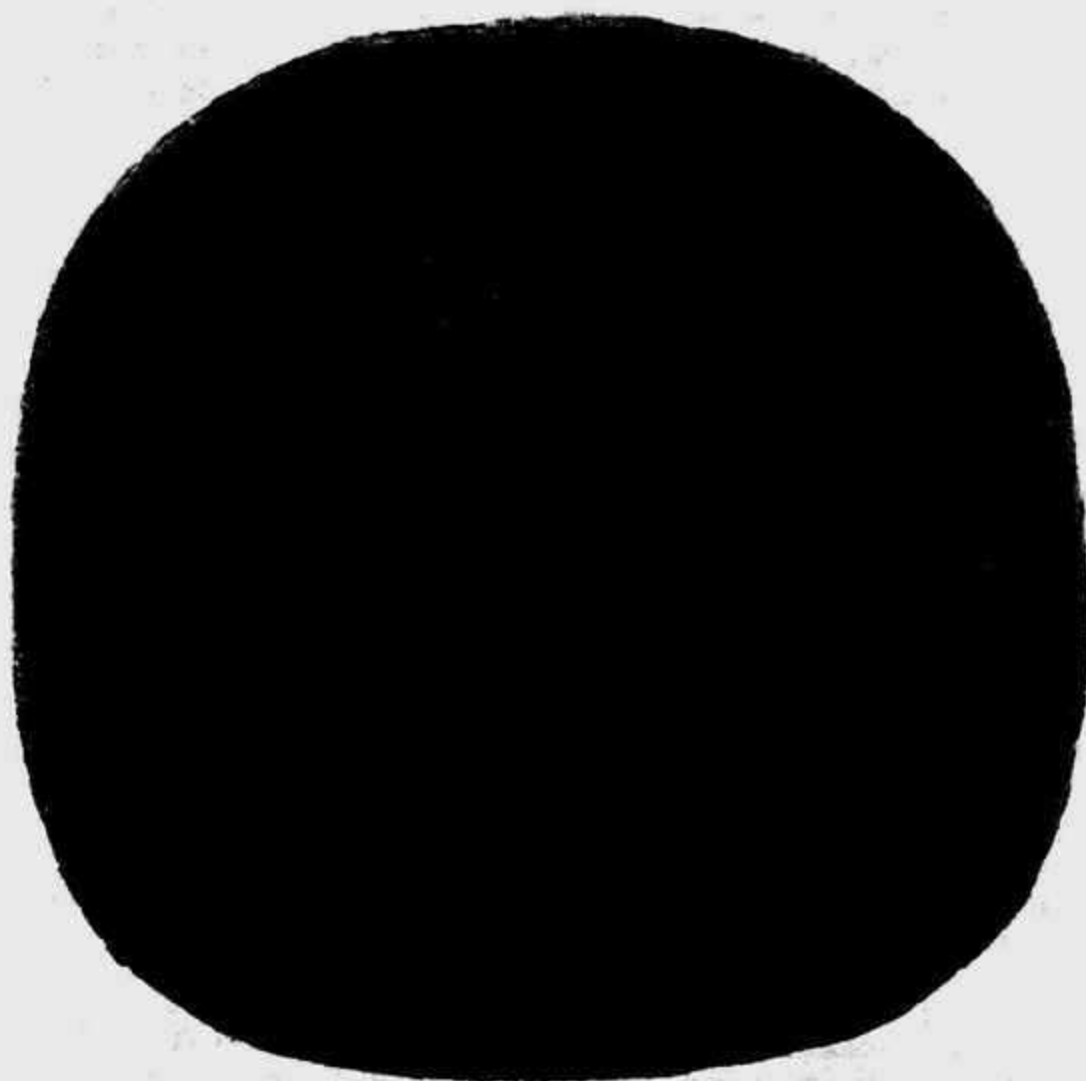
Normalmente, en la experiencia estética nos movemos desde el "objeto físico" (la obra de arte simplemente como cosa física, en la medida en que es reductible a la descripción física) o el "artefacto histórico" (la obra de arte como espécimen para el análisis histórico-cultural, ya que es un transmisor de significado extra-estético) hacia el "objeto estético" (la obra de arte como obra de arte) con sus cualidades estéticas esenciales. Con la obra foránea (i.e. la caligrafía china para alguien que no sepa chino; la danza-teatro india para alguien que no conozca los *mûdras*), a menudo vamos directamente a lo esencialmente estético; es decir, pasamos por alto todo menos las cualidades puramente formales de la obra. Se da la curiosa situación de que "tenemos una experiencia estética", pero a la vez no apreciamos la obra de arte en su propio ser como obra de arte.

Así pues, el problema más importante al que nos enfrentamos aquí es: ¿qué tipo y grado de conocimiento necesitamos obtener de una obra de arte de otra cultura y de la cultura en sí, para que podamos acceder a la obra de arte en su potencial estético total —y no sólo en el iconográfico o puramente formal—?

Para responder a esto, creo que es necesario que distingamos cuatro "estratos de significado" o, lo que llamaríamos más adecuadamente para nuestro propósito, "dimensiones de relevancia estética", cuya recepción concreta en diversos grados con respecto a diferentes obras de arte individuales, es necesari-



*La matanza de los inocentes*  
Pieter Bruegel (1566-1567)  
Kunsthistorisches Museum (Viena)



*Sauces deshojados con montañas al fondo*  
(atribuido a) Ma Yüan (s. XIII d. C.)  
Museum of Fine Arts (Boston)

ria para la percepción y apreciación de la obra de arte<sup>4</sup>. Estas dimensiones no agotan los posibles tipos de significación en el arte; y, en efecto, ciertas obras individuales podrían ser deficientes en una o más dimensiones. Las dimensiones son, en otras palabras, posibilidades de relevancia estética.

### I. COSMOVISIÓN DE LA AUTORÍA CULTURAL (*WELTANSCHAUUNG*)

En "La matanza de los inocentes" (Viena)<sup>5</sup> Bruegel nos plantea una escena de horror humano; pero una cuyo horror se nos niega o minimiza por el hecho de tener que adoptar el punto de vista de la naturaleza; un punto de vista que

4 En sus *Studies in Iconology* publicado en 1939 Erwin Panofsky distingue tres "estratos de significación" dentro de una obra de arte. Los "estratos" son altamente sugerentes y se dará cuenta de ellos de modo implícito en nuestra articulación de las dimensiones de relevancia estética. Son: (1) "El asunto o tema primario o natural (...) Se aprehende mediante la identificación de formas puras, es decir: ciertas configuraciones de línea y color (...) tales como representaciones de objetos naturales, del tipo de seres humanos, animales (...) herramientas, etc; y mediante la percepción de cualidades expresivas tales como el carácter afligido de una pose o un gesto (...)

(2) Asunto secundario o convencional. Se aprehende mediante la comprensión (...) de que un grupo de figuras sentadas en una mesa a comer en una cierta disposición y en ciertas poses representa la Última Cena (...) La identificación de tales imágenes, historias y alegorías es el dominio de la iconografía en el sentido más restringido del término. (3) Significado intrínseco o contenido. Se aprehende mediante la averiguación de aquellos principios subyacentes que revelan las actitudes básicas de una acción, un período, una clase, una persuasión religiosa o filosófica —calificada inconscientemente por una personalidad y condensada en una obra." *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1939, reimpresa en rústica por Harper & Row, 1962. Las citas están tomadas de la edición en rústica, pp. 5-8.

Para algunas aplicaciones y críticas de este análisis, Cf. Joseph Margolis, "Describing and Interpreting Works of Art" en F.J. Coleman (ed.), *Contemporary Studies in Aesthetics*. Nueva York: McGraw-Hill Book Company, 1968, pp. 187-88; y David Mannings, "Panofsky and the Interpretation of Pictures", *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 13, n°2 (primavera 1973).

5 Aunque muchas autoridades en la materia consideran "La matanza de los inocentes" como de menos valor artístico que otras obras de Bruegel (Cf. Charles Tolnay, *Pieter Bruegel L'ancien*. Bruselas: Nouvelle Société d'Éditions, 1935 y Max J. Friedlander, *Die Altniederländische Malerei*, Vol. XIV, *Pieter Bruegel*, 1937) e incluso F. Grossman ha mantenido que "fotografías de rayos-x...revelan definitivamente que Bruegel puede no haber tomado gran parte en la ejecución [de la versión de Viena]" (*The Paintings of Bruegel*. Londres: Phaidon Press, 1966, p. 199.), la hemos seleccionado para nuestro análisis comparado por su intenso contraste de motivo y composición que permite establecer con respecto al ejemplo de Ma Yuan que emplearemos. También estamos de acuerdo con Robert L. Delevoy en que "la línea puede parecer rígida pero no hay nada de duda en ella y sólo Bruegel podría haber proporcionado la brillante orquestación de color. Encontramos tonos saturados, bermellones, amarillos, verdes y blanco, y armonía de colores que seguramente derivan de la paleta del maestro..." *Bruegel*, trad. por Stuart Gilbert, Skira, 1959

es indiferente a los acontecimientos humanos. Si nos viéramos forzados por la composición a adoptar un punto de vista estrictamente humano y a ser un mero testigo de la glacial indiferencia de la naturaleza, el horror de la escena se vería justamente incrementado; sin embargo, nos vemos, por el contrario, obligados a ver la matanza desde la "objetividad" de la naturaleza o, lo que es lo mismo, desde su indiferente subjetividad. Para Bruegel, la naturaleza es un mecanismo dotado de alma. A diferencia del "realismo dualista" medieval de un pintor como Rafael —que acepta el universo escolástico de los dos órdenes del ser, cada uno de los cuales es real, con uno que deriva su realidad de la participación en el otro<sup>6</sup>—, el universo de Bruegel, aún no siendo jerárquico, es absolutamente dualista. Aunque Bruegel murió en 1569, casi treinta años antes del nacimiento de Descartes (en 1596), podemos hablar, creo, de su expresión del dualismo cartesiano (o, al menos, una visión newtoniana del universo). La Naturaleza (la *res extensa*, el mundo extenso) es absolutamente distinta de la Mente (la *res cogitans*, el mundo del pensamiento): uno no deriva del otro, ni tampoco participa en sus asuntos. La naturaleza es puramente mecánica; sigue su camino ajena a los propósitos y acciones humanas.

Hablar de un artista expresando una *Weltanschauung*, como lo hemos hecho, no significa, de todas formas, que el artista esté expresando algún tipo de argumento o perspectiva filosófica independientemente pensada y consistente. Un artista, como la mayoría de las personas, no es normalmente consciente, en un sentido intelectual lúcido, de sus presunciones básicas. En una palabra, no es que un artista tenga un entendimiento filosófico separado, que se esfuerza en expresar en su arte después, sino que la visión del artista y su obra son creadas y presentadas como una sola. Pero, por otra parte, el hecho de que un artista no sea consciente de una filosofía de un modo claro no significa que ciertas actitudes subyacentes y principios de carácter filosófico estén ausentes en su obra. Al contrario, están allí, en el plano más amplio del significado de la obra. Y para apreciar la obra tal como es, tal como recibe su ser de una matriz de autoría cultural, se requiere que se tenga un conocimiento y un entendimiento receptivo de esta *Weltanschauung* (aunque no necesariamente se esté de acuerdo con ella).

6 Cf., por ejemplo, su "L'Incoronazione della Vergine", 1503 en la Galería del Vaticano. El cuadro ha sido descrito acertadamente del siguiente modo: "La 'coronación' está dividida en dos partes diferenciadas. Abajo están los apóstoles, agolpados entorno al sarcófago vacío de la Virgen, del que brotan rosas y lilas; Cristo, sentado en las nubes, pone una corona celestial sobre la cabeza inclinada de su Madre, mientras que un coro de ángeles toca y canta para ellos. Las miradas hacia arriba de varios de los apóstoles sirven para unir las dos partes de la composición." Frank Ray Fraprie, *The Raphael Book*. Boston: L.C. Page & Co., 1912, p. 39.

Según Gustav Glück, “Bruegel describe más que enseña; hace una declaración sin emitir un juicio; ofrece la pura realidad sin crítica, pero vista con el incomparable ojo del artista”<sup>7</sup>. Pero Glück continúa diciendo que “La costumbre de Bruegel de esconder el verdadero tema de un cuadro y dejarlo desaparecer entre las masas que lo rodean, puede ser explicada por su visión del mundo, al que considera desordenado y obcecado, ciego incluso ante la importancia de los acontecimientos más trascendentales<sup>8</sup>. Para Bruegel, pues, la percepción artística requiere la aprehensión de una única “totalidad legalmente regulada: requiere el entendimiento de que la naturaleza es infinita, un dominio vital que es independiente y desligado de la mente del hombre<sup>9</sup>. Esta percepción no requeriría darse cuenta, a través de la identificación intuitiva, de un principio de ser rítmico y espiritual, y un intento de plasmar dicho principio en el arte espontáneamente.

Para el pintor chino, o al menos para una tradición muy importante del arte chino, una identificación tan intuitiva con la naturaleza es esencial. El primero de los seis famosos cánones de la pintura china, establecidos en el siglo XV, es el *ch'i-yun shêng-tun*, traducido como “resonancia o vibración del espíritu vivificador y movimiento de la vida (*sirén*), o “vitalidad rítmica, o ritmo espiritual expresado en el movimiento de la vida (*Binyon*) o “el movimiento armonizador del aliento vital (*contag*)<sup>10</sup>. Éste es el más importante de todos los cánones o principios y claramente exige que el artista se identifique con

7 Gustav Glück, *Pieter Bruegel the Elder*, trad. por Eveline Byam Shaw. París: The Hyperion Press, 1936, p. 13.

8 *Ibid.*, p. 14.

9 Delevo relaciona esto de modo excelente con la preocupación por las matemáticas durante aquel tiempo. “La perspectiva matemática”, escribe, “una vez proveyó al artista de una corroboración a su imaginación y, al conferir un sentido cósmico al espacio, inauguró una nueva relación con el mundo exterior dando lugar a toda una filosofía de la naturaleza...Este método de investigación culminó en una imagen que se correspondía con el cuadro del mundo formulado por el filósofo natural, el concepto de un universo infinitamente extenso y eterno, inseparable de su Hacedor (...) Le tocó a Bruegel elevar esta nueva y más amplia medida del universo en su arte”. *Bruegel*, p. 29. [Se trata de la obra de Delevo previamente citada en la nota 6].

10 William Acker considera que este primer canon (o elemento, según él lo llama) consiste simplemente en *ch'i-yun*, “espíritu de resonancia”, y *shêng-tung* como “equivalente explicativo”. Resume su análisis diciendo que “Creo que podemos concluir, por tanto, que *ch'i un* significa que el pintor debería saber como llenarse de *ch'i* antes de empezar su trabajo, y que mientras pinta debería permanecer rebosante de energía o intensamente vivo, de modo que lo que crease mostrase con evidencia este poder y vitalidad”. William R.B. Acker, *Some T'ang and Pre T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden: E.J.Brill, 1954, p. xxxiii. Para una crítica de esta lectura de los cánones Cf. James F. Cahill, “The Six Laws and How to Read Them”, *Ars Orientalis*, IV, 1961, pp. 372-381 y Wen Fong, “On Hsieh Ho's 'Liu-Fa'”, *Oriental Art*, IX, n°4 (invierno 1963).



una vitalidad espiritual (*ch'i*) o movimiento de vida (*shêng-tung*) del que está penetrada la naturaleza. El espíritu es universal: cada objeto de la naturaleza lo expresa y está animado por él. Y este poder de vitalidad, este sutil ritmo natural y espiritual debe resonar en el cuadro. El cuadro debe estar vivo con la propia vida de la naturaleza.

Según el gran maestro taoísta Chüang Tzu, al que artistas chinos posteriores se refieren a menudo, "Sólo los verdaderamente inteligentes entienden el principio de identidad. Ellos no observan las cosas como algo que perciben subjetivamente, sino que se transfieren a la posición de la cosa observada"<sup>11</sup>. El universo de Bruegel se aprehende "subjetivamente", lo que quiere decir que está tratado como un objeto puro; para el pintor Sung, siguiendo a Chüang Tzu, no existe distinción real o duradera entre sujeto y objeto, entre hombre y naturaleza, en la medida en que están en perfecta concordancia rítmica el uno con el otro.

En la obra de Ma Yüan (1190-1225)<sup>12</sup> "Sauces deshojados y montañas a lo lejos" –un típico cuadro paisajista de la dinastía Sung del sur<sup>13</sup>– vemos montañas, ríos, árboles y cosas hechas por el hombre, una casa, un puente, en feliz relación los unos con los otros. La pequeña figura humana, en la esquina inferior derecha de la hoja en forma de abanico del álbum es solamente otro elemento más en la composición. Uno no siente, como en "la Matanza" de Bruegel, que la unidad de la obra se consigue por la unificación compositiva de dos órdenes que de otro modo serían dispares; uno siente que la unidad de

11 Chüang Tzu, tal y como lo cita Osvald Sirén, *op. cit.*, p. 24.

12 Cf. Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. Nueva York: The Ronald Press, 1956, Vol. II, pp. 112 y siguientes para un esquema biográfico de Ma Yüan y su emplazamiento dentro de la pintura china de paisaje.

13 Para el propósito de nuestra indagación filosófica acerca de las posibilidades de la crítica comparada hemos eleccionado esta obra de Ma Yüan en la medida en que saca a relucir las actitudes filosóficas subyacentes del pintor chino de paisaje de aquel tiempo muy claramente en su contenido pictórico y manera y ejecución, y porque obras de la escuela Ma-Hsih resultan ya bastante familiares para el occidental. Si este trabajo tuviese la intención de contribuir a la historia del arte o a la sinología, habríamos sido extremadamente cautelosos a la hora de seleccionar una obra que pudiese reforzar ciertos estereotipos occidentales acerca de aquello en lo que consiste la gran riqueza del arte chino. Con todos los debidos respetos hacia los sentimientos de R.H. van Gulik. ("Es el estudio de los medios técnicos del artista lo que proporciona un cierto enfoque directo, mientras que la especulación abstrusa, si está divorciada del conocimiento práctico, le conduce a uno por una senda tortuosa –y una que, además, demasiado a menudo le hara al viajero descarrilar completamente" – *Chinese Pictorial Art As Viewed by the Connoisseur*. Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1958, p. 368. Esperamos que se le perdone al viajero filosófico por su interpretación de Ma Yüan en tanto que no-*connoisseur*, y que, de hecho, el *connoisseur* simpatice con la necesidad del filósofo de ejemplos concretos en estética.

la obra se consigue a través de la expresión de esa unidad que ya está ahí en el mundo<sup>14</sup>. Para Bruegel, el hombre y la naturaleza se reúnen en el cuadro; para Ma Yüan, el hombre y la naturaleza están en unidad y tan sólo tienen que mostrarse juntos.

La relación del hombre con la naturaleza, tal como la representa Ma Yüan no es, por lo tanto, una de superioridad, en cualquiera de las dos direcciones. No se hace ninguna sugerencia acerca de que el hombre haya conquistado la naturaleza, o de que la naturaleza ejerza un inexorable control sobre el hombre. El *ch'i* lo envuelve todo. Entre el ser del hombre y las fuerzas de la naturaleza hay un equilibrio dinámico. En Occidente, como señaló George Rowley, "La Edad Media imaginaba la naturaleza como la obra de Dios; el Renacimiento y las épocas modernas recurrieron a la atribución enfática de emociones humanas a los fenómenos naturales. En todos estos esfuerzos para hacer que la naturaleza pareciera menos ajena al hombre, el énfasis se puso en la experiencia humana de la naturaleza y no en la naturaleza en sí misma<sup>15</sup>. Para el pintor (filósofo) chino, no había necesidad de "hacer que la naturaleza pareciera menos ajena al hombre" porque, para él, no había alejamiento esencial del hombre con respecto de la naturaleza o Dios —el hombre y la naturaleza no fueron creados *ex nihilo* por un Dios extranatural, sino que encuentran su origen y su unidad en la forma espiritual y natural de todas las cosas.

¿Pero cómo relacionamos diferentes cosmovisiones con el juicio estético? Para evaluar adecuadamente una obra de arte, señala Paul Ziff, "uno debe entenderla, apreciarla, gran parte de lo que se afirma sobre una obra está directamente relacionado con la apreciación de la misma<sup>16</sup>. Pero la mayor parte del tiempo, cuando nos encontramos con una obra de otra tradición, como "Sauces desnudos y montañas distantes", no emitimos juicios estéticos sobre ella, más bien hacemos juicios intelectuales e históricos sobre la *Weltanschauung* y los asuntos relacionados que exhibe. Juzgamos la *clase* y no la obra *particular*. Se nos guía para ver la obra de arte sólo como un tipo de materia que es expresiva de una

14 Sirén describe la obra del siguiente modo: "Hay una formación montañosa elevándose sobre una ligera niebla en el fondo, y a sus pies un pueblo casi escondido. El apacible río, que desciende haciendo meandros hasta el extremo inferior, está atravesado por un puente de bambú y en el banco de arena que despunta sobre la tierra baja hay dos sauces desnudos que mecen sus ramas frondosas como zarcillos temblorosos. La atmósfera es sugerida por las sutiles gradaciones de tonalidad. Hay un respirar de viento de la mañana que acaricia las copas de los sauces. La bruma se está disolviendo lentamente —por lo demás, no hay ningún movimiento, ningún sonido, la primavera está aún balbuciente." *Chinese Painting*, p. 116.

15 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*. Princeton: Princeton University Press, 1959, p. 21.

16 Paul Ziff, "Reasons in Art Criticism", en: W.E. Kennick (ed.), *Art and Philosophy*, Nueva York: St. Martin's Press, 1964, p. 607.

cosmovisión de autoría cultural y, así, nos perdemos la obra individual en sí. Lo que esto sugiere, entonces, es que debemos entender la *Weltanschauung* de la autoría cultural, no tanto para juzgarla o tomarla como la base para sustituir una clase de objetos por la obra particular, sino para que nos permita aprehender la obra de arte en tanto que obra de arte que la muestra.

## II. PREFERENCIA ESTÉTICA DE LA AUTORÍA CULTURAL

Estrechamente relacionadas con el primer estrato de significado o “dimensión de relevancia estética” y, no obstante, separadas de él, están las elecciones fundamentales de carácter estético realizadas por el artista en íntima relación con su cultura y que vienen a moldear las necesidades estéticas y las expectativas del que las aprecia dentro de esa cultura. La inclinación japonesa por la “sugerencia”, la “irregularidad”, la “simplicidad” y lo “percedero”<sup>17</sup>, tal como se ha expresado en innumerables obras de artistas diferentes, conforma una estética distintiva, un tipo de estilo cultural, cuya realización es, a menudo dentro de esta cultura, axiomática para la correcta apreciación de una obra de arte. La preferencia estética no sigue ningún camino lógico evidente derivado de la *Weltanschauung*, pero es siempre compatible con ella y se deriva en gran medida de ella<sup>18</sup>.

La preferencia estética de una cultura, y especialmente de la china, se forma a menudo por –y es, en cambio, exhibida a través de– los materiales reales empleados por el artista. Lawrence Sickman llega al extremo de afirmar que:

“El extraordinario carácter de la pintura china se desarrolló como resultado de los materiales utilizados y el tipo de formato desarrollado en la antigüedad. Los cuadros en seda o papel requieren tinta fluida y pigmentos de acuarela, los únicos adecuados para estos materiales ligeros y absorbentes”<sup>19</sup>.

17 Cf. Donald Keene, “Japanese Aesthetics”, *Philosophy East and West*, XIX, 3, (julio 1969), pp. 293-306.

18 Por ejemplo, como escribe Michael Sullivan: “el mismo concepto de completud es ajeno al modo de pensar chino. El pintor chino deliberadamente evita una afirmación total porque sabe que nunca podemos conocerlo todo, que lo que podemos describir, o ‘completar’, no puede ser verdad en un sentido más amplio. Todo lo que podemos hacer es liberar la imaginación y dejarla deambular por el espacio infinito del universo. Su paisaje no es una afirmación definitiva sino un punto de partida; no un final sino una puerta que se abre.” *A Short History of Chinese Art*. Berkeley: University of California Press, 1967, p. 183.

19 Lawrence Sickman, *Chinese Calligraphy and Painting In the Collection of John M. Crawford, Jr.*, Nueva York: The Pierpont Morgan Library, 1962.

Continúa diciendo que:

“A la inversa, los materiales, distintivos y las formas se mantuvieron durante muchos siglos y las desarrollaron muchos artistas porque sólo este método producía las cualidades estéticas que los chinos más admiraban”<sup>20</sup>.

La “preferencia estética”, tal como la utilizamos nosotros, es una categoría cultural que moldea las obras de arte individuales a través del artista. Para el que aprecia la obra de arte dentro de la cultura, es, también, una forma de organizar la percepción. Pertenecce tanto al sujeto como al objeto artístico en la medida en que establece las bases de las expectativas y necesidades estéticas. Aún así, una preferencia estética de la autoría cultural debe distinguirse del “gusto”. El gusto tiene que ver con el discernimiento cualitativo dentro de un campo de posibilidades aceptadas o “estilos”. La preferencia estética es aquella que establece el campo mismo. Yo podría preferir la estabilidad “clásica” al movimiento “romántico”; un Poussin en vez de un Delacroix, y podría tener en mayor consideración a David que a Poussin; pero estos discernimientos o preferencias están teniendo lugar ya dentro de una tradición que se ha establecido a sí misma sobre preferencias más fundamentales —por los colores, los contornos, las perspectivas, los motivos. El gusto es una posesión individual; la preferencia estética pertenece a una cultura y condiciona en el plano más fundamental el gusto de un individuo.

La preferencia estética se aplica, pues, tanto a consideraciones acerca del tema como al contenido estético como tal. “En la imaginación de Bruegel”, escribe Glück, “los temas bíblicos se tornan intensamente reales; él ve los acontecimientos de la Biblia como escenas de una exuberante vida campesina. Prefiere aquellos acontecimientos de la historia que le dan la oportunidad de pintar vastas multitudes en continuo movimiento”<sup>21</sup>. Y “Como en la *Procesión al Calvario*”, señala F. Grossman, “Bruegel ha representado aquí [en *La matanza de los inocentes*] la escena bíblica como un acontecimiento contemporáneo, una expedición punitiva a un pueblo flamenco, dotándolo, de este modo, de extrema intensidad y patetismo”<sup>22</sup>.

20 *Ibid.*

21 Gustav Glück, *Pieter Bruegel The Elder*, cit. p. 8.

22 F. Grossman, *The Paintings of Bruegel*. Londres: Phaidon Press, 1966, p. 199.

Con respecto al arte chino, Lawrence Binyon ha señalado que:

“...los pensamientos subyacentes a ciertas fases del arte chino parecerán extrañamente modernos, especialmente la aceptación del verdadero lugar del hombre en la inmensidad del universo, la intuición de una continuidad de la vida a través de toda la creación, la empatía con cualquier forma de vida no menor fuera de la humanidad que dentro de ella. De ahí la ausencia de lo que el arte europeo ha considerado el más expresivo de todos los símbolos, la forma humana desnuda. De ahí el descubrimiento del paisaje como un arte independiente, siglos antes de que esto significara algo específico en Europa, además de un escenario y un fondo para los acontecimientos humanos; de ahí la elección de flores y pájaros, posicionándonos a nosotros en una categoría menor, como motivos significativos en la misma medida que las figuras humanas”<sup>23</sup>.

Osvald Sirén relaciona esta preferencia con el estatus inferior otorgado a la escultura en la antigua China.

“La escultura nunca estuvo clasificada entre las bellas artes en la Antigua China, una condición ésta, sin duda, estrechamente conectada con el hecho de que a la figura humana –el principal motivo de la escultura occidental– nunca se le otorgó un lugar prominente en el arte chino”<sup>24</sup>.

El hecho de que la gama de motivos de la pintura china fuese bastante limitada se considera a menudo como una consecuencia de ciertas restricciones morales confucianas. Pero la ausencia, por ejemplo, de temas “trágicos” o de la representación de horrores humanos (de un Goya chino) no se debe a que el artista creyese que sólo ciertas cosas o acontecimientos eran moralmente aptos para ser objeto de la representación artística<sup>25</sup>, se debía a que la reacción

23 Lawrence Binyon, *Chinese Art*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubnere & Co., Ltd., 1935, p.x.

24 Osvald Sirén en R.Fry, L. Bynion y otros (eds.), *Chinese Art: An Introductory Review of Painting, Ceramics, Textiles, Bronzes, Sculptures, Jade, etc.* Burlington Magazine Monograph, Londres: Bote Batsford Ltd., 1925, p. 47.

25 Aunque al parecer la doctrina ética confuciana ha estimulado a veces entre los críticos una interpretación elevada de la temática de la pintura, esto era a menudo un mero alabar por cumplir con las preocupaciones moralistas. Cf. James F. Cahill, “Confucian Elements in the Theory of Painting”, en A.F. Wright (Ed.), *The Confucian Persuasion*. Standford: Standford University Press, 1960, p. 121.

personal ante estos acontecimientos, y los acontecimientos mismos, tienden a erigirse en una violación directa de ese ritmo natural y espiritual que gobierna la vida. Fue precisamente porque los horrores humanos eran antinaturales, según el profundo sentido que los chinos tenían de lo "natural", que fueron rechazados por el artista chino y su cultura<sup>26</sup>.

Pero esta parte de confucianismo está claramente operativo: la categoría moral y el logro no significan nada sino dominio de uno mismo y un "cultivarse". Y, como señala Roger Fry, :

"Un Miguel Ángel es impensable en la atmósfera del arte chino; más aún, quizás, un Greco, dejándose llevar adonde quiera que la exaltación de su imaginación febril lo llevase. Este tipo de exaltación, tanto como la intensidad dramática del sentimiento humano, parecen resultar desconocidas"<sup>27</sup>.

Sin embargo, lo que esto significa para la crítica comparada es simplemente que conocer la preferencia estética de la autoría cultural (y, si es oportuno, reconocerla como una posibilidad alternativa estéticamente válida) facilita –y es necesaria para el reconocimiento de la obra de arte foránea–. Uno no puede acceder correctamente a la obra de arte como objeto estético a no ser que tenga la capacidad de que la preferencia estética se convierta en un modo de organizar su propia percepción. La preferencia por lo exagerado, lo simbólico, la expresión desmesurada, que se encuentra tan a menudo en el arte indio; la preferencia por lo contenido, lo sutil y aún la elegante expresión, presente en el arte chino, con, eso sí, un amplio margen dejado para la expresión individual<sup>28</sup>; como, también, el más claro humanismo y juego de formas y colores

26 Esto está además corroborado por el valor otorgado a la pintura de paisaje en particular para hacer sentir al observador que estaba presente en el lugar representado. "Hasta la segunda mitad del siglo XI", escribe Cahill, "...la noción de que un cuadro de un objeto dado o una escena debería evocar en la persona que lo contempla pensamientos y sensaciones similares a aquellos que el propio objeto o escena evocarían, no sería seriamente cuestionado." *Chinese Painting*. Skira, 1960, p. 89.

27 Roger Fry, *Chinese Art: An Introductory Review*, p. 4.

28 Contrariamente a la creencia estereotipada sobre la mera impersonalidad del artista chino, es claramente evidente que se prestaba mucha atención a las cualidades estéticas y a las preferencias de los artistas individuales. De hecho, los primeros escritos chinos sobre arte enfatizan más las facultades artísticas (y las cualidades morales) de los artistas individuales que la cualidad estética de las obras de arte concretas. Los artistas y no sus obras como tales eran clasificados según sus méritos. Esta actitud también la desarrollan posteriormente los *wen-jen* o pintores "literati", que eran todos amateurs, hasta el punto de que sostenían que la calidad de una pintura es siempre un reflejo directo de la calidad personal o humana del pintor.

de un pintor occidental deben ser discernidos al ser evaluadas e interpretadas las obras de arte individuales en relación con dicha preferencia estética. De hecho, sería absurdo aplicar mecánicamente el "gusto" propio a obras de otra cultura que puede tener una preferencia estética diferente.

### III. CONTENIDO FORMAL

Por "contenido formal" entiendo la composición o el diseño realizados, la resolución de contrastes y tensiones, la vitalidad interna que está en la obra de arte en términos formales. El "contenido formal" es el material primario, el portador de valor básico de la experiencia estética.

Roger Fry escribe:

"Lo primero, creo, que nos sorprende es el inmenso papel que juega en el arte chino el ritmo lineal. El contorno es siempre el rasgo más importante de la forma. Lo siguiente que notamos es que el ritmo es casi siempre de carácter fluido, continuo...Un cuadro se concebía siempre como la relación visible de un gesto rítmico. Era el gráfico de una danza ejecutada con la mano"<sup>29</sup>.

Con frecuencia, se ha señalado que la pintura y la caligrafía chinas están estrechamente conectadas, y que, en algunos aspectos, son imposibles de separar<sup>30</sup>. El contenido formal en gran parte del arte chino, especialmente en el paisajismo, se hace inmediatamente evidente y viene dado por la pincelada. El fluido rítmico y las sutiles gradaciones de tonalidad; la línea sugerente en lugar de la exposición marcada o la representación detallada; la cuidadosa estructuración del espacio, a nuestro ojos, conseguida con tan poco esfuerzo, mediante el simple medio del pincel y la tinta, constituyen la dimensión formal de la obra. "Dotados de un fino gusto para la armonía en el color", escribe Binyon, "los chinos son reservados en su uso. Ningún arte

<sup>29</sup> Roger Fry, en *Chinese Art: An Introductory Review*, p. 2.

<sup>30</sup> Cf. Lawrence Sickman, *Chinese Calligraphy and Painting in the Collection of John M. Crawford, Jr.*, cit. p. 19. "La caligrafía china (...) requiere el dominio de prácticamente todas las mismas pinceladas que se utilizan en la pintura..." p.19. William Acker también destaca que "los criterios esenciales por los cuales los críticos chinos competentes se han acostumbrado a juzgar las pinturas han sido principalmente los mismos desde el siglo V, cuando Hsieh Ho escribió el *Ku Hua P'in Lu*, y que estos criterios han sido desde el principio muy influidos por aquellos derivados del arte de la caligrafía" *Some T'ang and Pre-T'ang Texts in Chinese Painting*, p. lii.

es más hábil a la hora de hacer notar el valor del espacio, de los intervalos vacíos en un diseño”<sup>31</sup>.

Georges Rowley ha señalado que:

“Los chinos perfeccionaron el principio de las tres dimensiones, según el cual la profundidad espacial estaba marcada por un primer plano, distancia media y distancia lejana, cada una paralela al plano de la pintura, de tal forma que la vista saltaba de una distancia a otra a través de un vacío de espacio”<sup>32</sup>.

Este salto de la vista, se esperaba que sacara al espectador fuera de los estrechos confines de una perspectiva central hacia el sutil e infinito espacio de la naturaleza. Los “vacíos” no están vacíos, están llenos, y el espectador tiene que ser libre para ver que su ser tiene una resonancia en ellos.

Ma Yüan hace realidad la existencia del hombre en la naturaleza por el flexible control que el contenido formal ejerce sobre el espectador. Lawrence Sickman describe la práctica general de los pintores Sung claramente en estas palabras:

“no hay punto de fuga final, ni perspectiva única. Cada elemento se presenta en el aspecto más típica o pictóricamente satisfactorio. El observador puede estar contemplando la escena desde una gran elevación...o puede, en su imaginación, permanecer en el primer plano y mirar arriba, hacia las altas cumbres de arriba”<sup>33</sup>.

El control es, así, algo que abre una amplia gama de posibilidades visuales. Al observador no se le da un punto de referencia fijo, sino que se mueve como si estuviera dentro y caminando a través del paisaje.

31 Lawrence Binyon, *Chinese Art*, p. 7. James Cahill también resalta que “En los estilos chinos ortodoxos el los lavados de color son planos y sin gradaciones; el color casi nunca se usa como se emplea en Occidente; para modelar la forma o para describir la caída de la luz sobre una superficie”. *Chinese Painting*, p. 15.

32 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, p. 64.

33 Lawrence Sickman y Alexander Soper, *The Art and Architecture of China*, p. 105. Cf. también Benjamin March, “Linear Perspective in Chinese Painting”, en: L. Warner y H. H. F. Jayne (Eds.), *Eastern Art*. Vol. III, 1931. March resume su estudio en estos términos: “la perspectiva china se caracteriza en contraste con la perspectiva renacentista occidental por dos rasgos típicamente distintivos: un punto focal móvil sin restricciones, o varios puntos focales dentro de un mismo cuadro; y por el dibujo de líneas paralelas verdaderas en vez de paralelas aparentes.”, p. 139.



El contenido formal del arte chino es lo que es en su vitalidad rítmica y su resonancia espiritual, en virtud del complejo formado tanto por la cosmovisión como por la preferencia estética y los materiales utilizados para establecerlo –así como del método de creatividad apropiado para ellos. Ambos, la preferencia visual teórica y los materiales del arte, dan explicación de una espontaneidad altamente disciplinada (y, tal vez, paradójicamente, bastante ligada a la tradición). “Aquél que delibera y mueve el pincel con el propósito de hacer un cuadro, yerra... en el arte de pintar”<sup>34</sup>. La espontaneidad, para el pintor Sung, no significa, por supuesto, ningún tipo de *action painting* deshinibido; sino que significa la expresión altamente disciplinada y natural de la unidad del ser conseguida mediante una conciencia estética directa. Esta unidad no es una abstracción, un concepto, sino un principio espiritual de vida que anima al artista y da forma a su trabajo. Un Wang Wei puede, de este modo, escribir:

“El viento se levanta del bosque verde, y  
el agua espumosa se precipita por el arroyuelo. ¡Ay!  
Tales cuadros no pueden lograrse con el  
Movimiento físico de los dedos y las  
Manos, sino sólo con el espíritu que está en  
Ellos. Esta es la naturaleza del pintar”<sup>35</sup>.

La maestría en el manejo del pincel que exhibe esta espontaneidad implica un control total del flujo ininterrumpido de tinta. “El carácter individual del manejo del pincel del pintor, que es la expresión de sus cualidades como hombre”, escribe Sickman, “debe ser continuo y firme. No son posibles segundos pensamientos, correcciones o borrones”<sup>36</sup>.

Deliberación quiere decir cálculo; la disposición intelectual consciente de elementos o rasgos estructurales. La mente pensante, por sus deliberaciones, se hace evidente en el cuadro. Hay una mayor articulación y precisión, una mayor conciencia de los objetos individuales en su estricto estar dados en Bruegel que en Ma Yüan. En Bruegel tenemos un todo constituido por sus partes; en Ma Yüan tenemos un todo que controla y determina sus partes. Uno podría, por así decirlo, trazar la geometría en la “Matanza” de Bruegel; uno sólo puede sentir los movimientos del todo en los “Sauces” de Ma Yüan.

34 En Chang Yen-yüan (siglo IX), *Li-tai Ming-hua Chi*, (Documentos de pintores famosos de sucesivas dinastías), en: O. Sirén, *The Chinese on the Art of Painting*, p. 24.

35 De *Ibid.*, en: Wm. Theodore de Bary, y otros (eds.), *Sources of Chinese Tradition*. Nueva York: Columbia University Press, 1960, p. 295.

36 Lawrence Sickman, *Chinese Calligraphy and Painting In the Collection of John M. Crawford, Jr.*, p. 19.

La espontaneidad que se exhibe formalmente en la obra de arte está, como se ha indicado, muy estrechamente ligada a la tradición y a una disciplina que requiere maestría sobre innumerables “cánones” establecidos por autores maestros del arte. El arte chino ha sido, durante muchísimo tiempo, un arte para el *connoisseur*. El sofisticado conocimiento que se desarrolló en China, permitió al artista funcionar, por lo general, dentro de unos criterios de excelencia bien definidos. Nosotros, en Occidente, tendemos a considerar este fuerte conjunto de reglas bastante ligado a la tradición, como una carga que el artista tenía que tolerar (o una privación contra la que tenía que reaccionar). Con pocas (pero notables) excepciones, no obstante, el artista chino vio la presencia de este gusto de su crítico altamente refinado y agudo, como una oportunidad y un desafío. Le permitió trabajar según, en obediencia a, estándares reconocidos y claramente comprendidos y esto le permitió ejercitar sus facultades –e incluso la originalidad– al máximo. No tenía que malgastar su tiempo y esfuerzo en crear algo “nuevo” por el mero hecho de la novedad; sino que podía dedicarse por completo a la tarea de traer sus propios sentimientos e intuiciones a la articulación dentro de las estructuras de un gusto exigente.

Wen C. Fong ha escrito:

“La pintura china, que está estrechamente relacionada con la caligrafía china, se basa en formas-tipos gráficos fijos y esquemas compositivos. Wo Li (1632-1718) escribió: ‘Pintar sin los estilos Sung y Yüan como base es como jugar al ajedrez sin piezas. Enfrentándose al tablero vacío, ¿dónde empieza uno?’ Cuando un juego o deporte se juega con formas y reglas establecidas, el énfasis está en la acción y ejecución individuales. En la pintura china, como en la caligrafía, cada forma está hecha de un conjunto familiar de pinceladas, pero la ejecución de dichas formas-tipo es, cada vez, un acto único y nuevo”<sup>37</sup>.

Ahora bien, la continuidad de las presentaciones de contenido formal en el arte chino pueden, por supuesto, ser enfatizadas en exceso; pero incluso cuando las llamadas rupturas radicales de varios periodos tienen lugar, hay un proceso de recuerdo de los “antiguos” para la estimulación y la instrucción.

37 Wen C. Fong, “Orthodoxy and Change in Early Ch’ing Landscape Painting”, *Oriental Art*, XVI, n° 1, p. 38. Victoria Contag abunda sobre este punto en los siguientes términos: “En China una pintura realizada de tal y tal modo por un gran maestro es después imitada de modo idéntico, incluso por grandes artistas...Lo que el *connoisseur* chino valora en una obra imitativa de este tipo es la nueva letra personal. Los *connoisseurs* pueden reconocer un maestro bien conocido por la pincelada de un pequeño detalle de piedra con la misma claridad que nosotros podemos ver por la dirección escrita en una carta qué amigo o familiar la ha escrito”. *Chinese Masters of the 17th Century*, trad. por Michael Bullock. Londres: Lund Humphries, 1969, p. 3.

Max Loehr describe el contraste entre los periodos Sung y Yüan en estos términos:

La situación de Yüan no tenía precedente en la medida en que el estilo, que ya no venía dado por la tradición, se convirtió en el problema artístico fundamental. Cada uno de los grandes maestros Yüan creó su propio estilo. Por consiguiente, no había unidad estilística en ese periodo, aunque podemos descubrir ciertas tendencias comunes a todos los maestros; todos rechazan las ideas Sung; todos tienden a la supresión del tono y el lavado, excepto Wu Chen; y todos parecían preocupados por principios estructurales y una nueva linealidad<sup>38</sup>.

Continúa diciendo en referencia al periodo Ming:

“Está claro que los estilos antiguos se estudiaban siempre, sino como motivos o contenido pictórico, sí como medio. Esto ocurría también con los maestros Yüan. Ahora, en el periodo Ming, los estilos antiguos hasta el Sung tardío, irrevocablemente aceptados y fuera de toda disputa, adquieren un aura de verdad. Se interpretan ahora, con espíritu escolástico, como realidad<sup>39</sup>.”

El apego a la tradición en la pintura china parece sugerir que los chinos –como, en algunas ocasiones, los artistas de mentalidad clásica y los críticos en Occidente– creían que existen ciertos principios universales y duraderos de validez estética. Un problema crucial al que hay que hacer frente al tratar con el “contenido formal” (y al que quizá se le dé su más clara formulación en el contexto de la crítica comparada) es: *¿están los principios formales en el arte enteramente ligados a la cultura o hay principios universales de corrección estética?*

Se pregunta con frecuencia: ¿existen marcadores estructurales en la música que tengan su raíz en nuestro ser orgánico, de tal modo que, por patrones decisivos de expectación, tensión, satisfacción y liberación, sirvan como condiciones universales para las formas musicales estéticamente placenteras?, ¿Existen proporciones en la arquitectura ante cuya presencia los edificios se perciben como estéticamente correctos?, etc. Estas preguntas son, en gran medida, puramente empíricas y no resulta fácil ofrecerles respuestas conclu-

38 Max Loehr, “Chinese Painting After Sung”, Yale Art Gallery, Ryerson Lecture, 2 de marzo de 1967.

39 *Ibid.*

yentes<sup>40</sup>. En cualquier caso, las preguntas no me parecen el mejor modo de plantear el tema, ya sea de la estética en general, ya de la crítica comparada en particular, pues, tanto si hay como si no hay principios (o leyes) generales de los que se pueda decir que gobiernan los contenidos formales, está claro que no hay cualidades específicas que, *tomadas por sí mismas*, hagan a la obra de arte atractiva o “hermosa”. Esto es así porque nunca se da el caso de que una sola cualidad o factor sea suficiente para la corrección y la validez estética. Tomada aisladamente dentro de una obra de arte, la mera presencia de una armonía de color placentera o una secuencia musical “apropiada” difícilmente es garantía de un profundo interés estético. En efecto, una proporción o esquema de color que sea bastante “correcto” en sí mismo, podría ser enteramente inapropiado para, pongamos por caso, un cuadro expresionista. Y una proporción distorsionada o una disposición del color poco armoniosa, por otro lado, que no resultarían estéticamente placenteras si se observasen de forma aislada, pueden, sin embargo, funcionar correctamente en una obra dada y contribuir significativamente a su validez.

El “contenido formal” de una obra de arte está ahí, en la obra, integralmente, y debe ser discernido no como una serie de piezas que pueden incorporar unos principios, sino como una *gestalt*, un todo orgánico o estructurado. Lo que esto quiere decir es que el contenido formal de una obra de arte es siempre único. Es la obra de arte como particular, como absolutamente irreemplazable, en su propia existencia vital de línea y color, modelo, armonía, contraste y tensión, lo que conforma el contenido formal de la experiencia estética en Oriente y Occidente.

Otro problema más que se plantea en este contexto tiene que ver con nuestra apreciación de un objeto en términos estéticos satisfactorios (por medio del contenido formal) como una obra de arte cuando ésta no tenía intención de ser una obra de arte (tal y como tendemos a entender el término) en la cultura en la que se produjo. Normalmente, tenemos la tendencia a creer que una pintura rupestre paleolítica, al igual que muchas estatuas medievales indias no fueron creadas en aras de la contemplación estética, sino como si fueran instrumentos o bien para ritos mágicos, o bien para cultos religiosos. Según la intención de sus hacedores, estos objetos, así lo creen muchos, deberían considerarse como artefactos históricos y no como obras de arte. En cualquier caso, objetos de este tipo, aunque no fueron creados por una voluntad consciente como formas de

40 Que yo sepa, no se han realizado muchos experimentos en esta área con un elevado grado de sofisticación científica. Algunos trabajo básico sobre “percepción comparada” del tipo realizado por los profesores Segall, Cambell y Hersovits (*Cf. Science*, 139, [1963], p. 769), sin embargo, sugieren que incluso actos perceptuales muy rudimentarios son debidos a inclinaciones culturales en gran medida.

expresión que se contemplan con satisfacción, no cabe duda de que tenían la intención de ser estéticamente placenteras en términos formales y, si pueden, además, llevar fácilmente el peso del análisis iconológico; entonces, no veo la razón por la que no debieran ser calificados como "obras de arte". El hecho de que un objeto fuese concebido con la intención de ser usado para varios propósitos esencialmente no estéticos, no lo hace menos interesante para nosotros si es capaz de soportar, por así decirlo, un análisis formal, iconográfico e iconológico.

La distinción, entonces, entre una obra de arte y un icono o artefacto, no debe estar establecida en términos de cómo un artista o una cultura concibió el uso del objeto, sino en términos de cómo el significado estético se estableció en la obra. El icono o artefacto extrae su significado totalmente (o, al menos, predominantemente) en términos de su tema (o "simbolismo representacional"), mientras que la obra de arte hace lo mismo en términos de su *contenido*. Con el icono, o con obras de arte inferiores, el significado es esencialmente externo a la obra misma: es convencional, histórico, solamente simbólico en el sentido literal de "significar" algo más. El significado derivado del tema, sobre lo que trata la obra, se puede traducir siempre en términos estéticos. El significado se estableció previamente, y permanece independiente del objeto que lo exhibe<sup>41</sup>.

Con la obra de arte, por otro lado, el significado es esencialmente interno a la obra. Existe únicamente en la obra; es, en cuanto a contenido, lo que la obra es en sí misma. El significado de la obra no tiene existencia a parte de la obra particular concreta. El significado es, en una palabra, *presentativo*.

#### IV. VALORES SIMBÓLICOS

"El símbolo", se nos dice, "en su contexto original, significaba signo secreto de reconocimiento". "Proviene del griego *symbollo*, 'reunir', 'juntar', o 'unir'<sup>42</sup>. Los símbolos o, preferiría decir, "los valores simbólicos", son ampliamente reconocidos como los más fundamentales portadores de significado en el arte. Ahora bien, se han desarrollado muchos esquemas del simbolismo en el arte pero, para identificar algunas áreas problemáticas en la crítica com-

41 Otro ejemplo de esto podrían ser los muchos Buddhas colosales que se encuentran (e.g., en Bamiyan, Afganistán), donde la afectación expresiva se alcanza no mediante ninguna cualidad intrínsecamente estética sino por las asociaciones psicológicas con el mero tamaño sugiriendo y evocando un temor reverencial.

42 Peter Fingesten, "The Six-Fold Law of Symbolism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXI, 4, (verano de 1963), p. 387.

parada, podemos apoyarnos en la ordenación elaborada por Philip Wheelwright de lo que él denomina “símbolos tensionales”<sup>43</sup> y clasificar los valores simbólicos en el arte, en líneas muy generales, de modo bastante rudimentario (y sin ninguna pretensión de que la clasificación sea completa o exhaustiva), en tres divisiones principales, la primera y la segunda de las cuales tienen varios subtipos. Éstas son:

1) *Valores simbólicos naturales*: Cuando el sol se utiliza para simbolizar “calor”, cuando la “luz brillante” se utiliza para “iluminación espiritual”, tenemos ejemplos de valores simbólicos naturales. Son de dos tipos: a) los *empíricos* y b) los *arquetípicos*. El “sol” que significa “calor” deriva de la observación de una cierta regularidad en la naturaleza; la relación se aprehende directamente de la experiencia; el símbolo tiene un ámbito altamente restringido de significado cuando se usa en este contexto. La “luz brillante” que significa “iluminación espiritual” por un lado, tal como señaló Wheelwright<sup>44</sup>, tiende hacia lo arquetípico, deriva de asociaciones inconscientes, siendo la relación, aparentemente, un dato dado por la experiencia; tiene una eficacia connotativa más amplia y, de aquí, un mayor campo de significación que el “empírico”.

Los valores simbólicos naturales, obviamente, no suponen ningún problema especial para la crítica comparada, ya que no se interponen de ningún modo como una barrera para la interpretación y evaluación intercultural. Son, de hecho, los que se entienden más fácilmente, precisamente a causa de su supuesta universalidad. También son los menos interesantes estéticamente

43 Cf. su *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1962, capítulo V. Wheelwright distingue entre “steno-símbolos” como los de la lógica, que tienen “una exactitud pública, una identidad no comprometedora de referencia para todos los que lo usan correctamente” y “símbolos tensionales” [“tensive symbols”] que “no pueden ser estipulados totalmente en la medida en que su tensión esencial adquiere vida en virtud de una multitud de asociaciones, en su mayoría interrelacionadas sutil e inconscientemente”. Continúa distinguiendo cinco tipos de símbolos tensionales en términos de sus “grados de comprensión o capacidad de atracción”: (1) *la imagen que preside un poema individual* [o una obra de arte en general] —un símbolo que no ha tenido ningún antepasado y ejerce su influencia sólo a través de la obra de arte (el ‘fauno’ de Mallarmé); (2) *un símbolo personal* —un símbolo con modelo de asociaciones entretejido de modo excepcional (la ‘Atlántida’ de Crane); (3) *símbolos de vitalidad ancestral* —símbolos erigidos por el artista a partir de fuentes artísticas más tempranas (la ‘ramera’ de Eliot en *The Waste Land*); (4) *símbolos a nivel cultural* —“los que tienen una vida significativa para los miembros de una comunidad, de un culto, o de un cuerpo secular o religioso más amplio”; y (5) *símbolos arquetípicos*—“símbolos que tienen un significado idéntico o similar para la humanidad en general.”

44 *Ibid.*

(probablemente debido a esa supuesta universalidad), ya que son transparentes en su contenido<sup>45</sup>.

2) *Valores simbólicos convencionales*: un símbolo convencional no se deriva de ninguna relación natural o aparentemente necesaria entre él y lo que simboliza, sino que es esencialmente arbitrario; se aprehende a través de la educación.

En esta categoría se pueden distinguir muchos grados, desde aquellos que rozan con lo natural ("vaca" para "fertilidad") hasta aquellos que parecen ser puramente culturales ("paloma" para "paz"), pero para nuestro propósito podemos distinguir aquí aproximadamente entre (a) *ambientales*, (b) *culturales* y (c) *personales*. El ambiental reside en la capacidad para sugerir por parte del objeto mismo ("sauce" para "tristeza") mientras que el cultural depende de creencias culturales específicas o acontecimientos histórico-religiosos ("cruz" para "sufrimiento") y el personal de la elección particular subjetiva de un artista (el "ángel" de Rilke).

Los valores simbólicos ambientales y culturales son, por así decirlo, compartidos inconscientemente por los miembros de una cultura y disfrutan de una amplia variedad y niveles de significados. Los valores simbólicos personales, por otra parte, aunque tienen un carácter convencional, son esencialmente constructos de la imaginación artística y actúan como portadores de una visión personal. Funcionan adecuadamente como símbolos sólo en el contexto de la propia obra de arte; su valor como símbolo, en otras palabras, está encerrado dentro de la obra. El "delfín" de Yeats, el "castillo" de Kafka, por tomar más ejemplos del arte literario, tienen su poder en su revelación de significados existenciales y relaciones tal y como se dan en las obras en las que aparecen.

Ahora se piensa a menudo que los valores simbólicos convencionales, más que ninguna otra cosa, lo que hacen es establecer barreras entre la obra de arte de la cultura X y el observador de la cultura Y, ya que en muchos casos en los que estos valores se emplean extensamente, dependen para su eficacia de experiencias y asociaciones ligadas a la cultura; su apreciación total es, por tanto, asequible solamente para alguien para el que estas experiencias y asociaciones sean, como si dijésemos, totalmente familiares. Los valores simbólicos convencionales, y especialmente con la clase de los símbolos culturales, transmiten un significado especial; no se trata tanto de que revelan o descubren

45 Hay una fuerte tendencia en las interpretaciones del arte de orientación psicoanalítica a ver todos los símbolos eficaces como de carácter arquetípico, incluso si sólo son transparentes a la "exploración profunda" y a menudo a una imaginación altamente especulativa.

un nuevo significado como de que transmiten uno antiguo. En otros términos, son de carácter absolutamente históricos.

Los valores simbólicos de una obra de arte no son, por otra parte, algo que está sobreañadido a su contenido formal de alguna forma aritmética, sino que son lo que las líneas, colores, siluetas son en su propio ser como significativo. Esto quiere decir que, para apreciar la obra de arte tal como ésta tiene su propio ser, uno debe (siempre en un mayor o menor grado) asimilar sus valores simbólicos directamente como contenidos de una experiencia estética global. Esta dimensión de relevancia estética muestra, por tanto, que la más de las veces, la mayoría de nosotros, de hecho, nos perdemos bastante de lo que tenemos delante de nosotros al tratar de apreciar obras de otras culturas. Sin embargo, esto no pretende sugerir que la obra foránea deba quedarse, para nosotros, como algo extraño e inescrutable, sino que intenta sugerir que uno debe, simplemente, aprender lo bastante sobre los símbolos convencionales de otras culturas como para tener una idea generalmente correcta de lo que está sucediendo en una obra determinada (lo que a menudo no significa más que el no tener una idea errónea); pero —y este es un punto crucial— a no ser que la cualidad estética dependa enteramente de las asociaciones mismas (en cuyo caso, uno podría sospechar razonablemente que hay algo que falta en la obra, que resultaría demasiado didáctica) este aprendizaje debería ser suficiente para guiarnos durante un largo recorrido<sup>46</sup>. De hecho, en términos de posibilidades de juicio estético, el de fuera podría tener realmente una ventaja, ya que se da a menudo el caso de que uno sabe demasiado a la hora de apreciar una obra de su propia cultura —los símbolos convencionales tienen un complejo de asociación tan rico para uno que es difícil ir más allá del significado literal o representacional hasta aquello que se dice estéticamente. Como un remanente de nuestra percepción ordinaria, a menudo tendemos a poner el contenido una vez que hemos reconocido ciertos valores simbólicos convencionales y de este modo erramos al profundizar en nuestra apreciación de la obra que los incorpora<sup>47</sup>.

46 Y así alguien como Donald Keene puede sostener (pero posiblemente en alguna medida exageradamente) que "Un drama Nô como *Matsukaze*...significa para nosotros casi exactamente lo mismo que lo que debe haber significado para los japoneses del siglo XIV". *20 Plays of the Nô Theatre*, Nueva York: Columbia University Press, 1970, p. 3. El propio Zeami nos advirtió en este sentido cuando escribió: "Entre los que presencian los dramas Nô, los *cōnnoisseurs* ven con sus mentes, mientras que los no adiestrados ven con sus ojos. Lo que la mente ve es la esencia; lo que los ojos ven es la actuación." En: "The Book of the Way of the Highest Flower", trad. por Donald Keene en: R. Tsunoda, Wm.T. de Bary y D. Keene (comps.), *Sources of Japanese Tradition*, Nueva York: Columbia University Press, 1958, p. 302.

47 Cf. Stuart Hampshire, "Logic and Appreciation", en: Morritz Weitz, *Problems in Aesthetics*, Londres: The Macmillan Company, 1959, p. 823., donde señala que "las cosas son (en un sentido) reconocidas antes de que sean vistas u oídas realmente. '¿Qué significa?' es la reacción primaria que impide la percepción [estética]."



Un problema más que surge aquí, sin embargo, es el de entender la obra de arte (por medio de los valores simbólicos convencionales) en tanto que parte de la historia del arte de su cultura y en la medida en que pudiera ser entendible solamente tal como lo es dentro de esa historia. Richard Wollheim ha señalado que:

“En 1917, Marcel Duchamp presentó en una exposición de arte un urinario de porcelana con la firma del fabricante añadido a la de Duchamp, escrita con su letra a mano. La relevancia de gestos tan iconoclastas es múltiple; pero en la medida en que el gesto se hace para que se vea como algo que queda dentro del terreno del arte, se ha argumentado (por parte de Adrian Stokes) que esto requiere que proyectemos sobre ‘los modelos y formas del objeto... un significado aprendido de muchas pinturas y esculturas.’ En otros términos, sería difícil apreciar lo que Duchamp estaba intentando hacer sin un conocimiento global de la historia de las metamorfosis del arte”<sup>48</sup>.

Este problema es especialmente agudo en gran parte de la pintura china tardía donde, en muchos ejemplos, la obra de arte es realmente sólo un comentario sobre otras obras de arte<sup>49</sup>. Pero en términos de las posibilidades de interpretación y evaluación, la dificultad queda en parte mitigada por el hecho de que, una vez más, cuanto más se necesita el requisito de “un conocimiento de la historia de las metamorfosis del arte” para la apreciación del valor estético de una obra lo menos probable es que la obra tenga ese valor como un carácter intrínseco.

3) *Valores simbólicos esenciales*: la última forma, nivel o tipo de simbolismo en el arte que necesitamos distinguir es totalmente diferente de los otros tipos (y quizá no debería ser clasificado como uno de ellos; pero la escasez de nuestros métodos y medios nos obliga a emplazarla aquí de todos modos, ya que este tipo pertenece estrictamente a la obra de arte como obra de arte). En otras palabras, este tipo de simbolismo no es que resida tanto en la obra sino que es la obra misma y participa en ella —teniendo realidad presentativa en su ser espiritual. A través de su contenido formal y otras dimensiones de relevancia estética, la obra de arte —si es una buena obra— se percibe aquí en su total eficacia, como una concentración única de significado y valor. El nivel simbó-

48 Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, Nueva York: Harper & Row Publishers, 1968, pp. 127-28.

49 Cf., por ejemplo, Max Loehr, “Art-Historical Art: ChingPainting”, *Oriental Art*, Vol. 16, n°1 (primavera de 1970).

lico esencial se consigue cuando la obra de arte como tal descubre y revela un ser espiritual en su propio ser estético. La obra de arte como símbolo esencial es su significado, su propia forma en tanto que forma radiante. Y aquí no hay barreras interculturales, ya que una vez que uno logra el reconocimiento de este nivel de la obra, dentro y a través de las otras dimensiones, uno se involucra, no con una perspectiva cultural de la realidad, sino con una buena percepción del ser humano y del mundo. La interpretación y la evaluación aquí suponen la capacidad de la obra de arte para transportar al que la aprecia a esa elevada e intensa conciencia que la obra de arte misma pone de manifiesto.

### III

Hemos distinguido cuatro dimensiones de relevancia estética para la crítica comparada con el fin de proporcionar una respuesta a la pregunta fundamental: ¿Qué tipo y grado de conocimiento necesitamos tener de una obra de arte de otra cultura y de la cultura misma para poder acceder a la obra en todo su potencial estético? El reconocimiento y entendimiento empático de la *Weltanschauung* de la autoría cultural que da forma a una obra de arte individual, se ha visto como crucial, aunque debe admitirse que para muchas personas tal reconocimiento y comprensión es sumamente difícil de alcanzar. Tan profundamente centrados como estamos la mayoría de nosotros en nuestra cosmovisión propia y ordenada (o desordenada, según sea el caso), nos encontramos desorientados para poder empezar a entender incluso las ideas más básicas de otras culturas. Pero dado que el error reside en nosotros y no en las ideas mismas, es corregible.

Dentro de una determinada cultura, la preferencia estética de la autoría cultural está siempre estrechamente ligada a la *Weltanschauung*. Gobierna elecciones tanto del tema o motivo como de los más fundamentales valores estéticos que están en juego en su cultura y son, en consecuencia, operativas en la obra de arte individual. Los materiales particulares del arte que son empleados en su cultura, i.e., la estricta economía de tinta y pincel en gran parte del arte chino, son de gran relevancia y es de gran importancia el tener algún conocimiento de las posibilidades y limitaciones de estos medios. La preferencia estética es siempre algo que puede asimilarse a un modo de organizar la percepción y, cuando se asimila a ello, puede contribuir a nuestra percepción de la calidad estética de la obra de arte individual.

El contenido formal es la obra de arte en términos formales y es, obviamente, la materia prima para la apreciación estética de la obra. Es lo que es en términos del estilo de la creatividad del artista, y está disponible a la sensibilidad estética donde quiera que se encuentre. Sin tener que apelar a ningunos supuestos principios universales o absolutos del arte, podemos

identificar una potencialidad universal para reconocer la excelencia estética de las obras de arte.

Sin embargo, una obra de arte, al menos tradicionalmente, no es sólo una combinación de ideas abstractas y contenido formal; sino que incorpora un ámbito de significado que está ligado directamente, de distintos modos, al contenido formal. En una palabra, hay varios tipos de valores simbólicos que tienen que ser reconocidos y entendidos. Algunos de estos, como los valores simbólicos naturales, no plantean especiales problemas para la crítica comparada; otros, como numerosos símbolos culturales convencionales suponen, de hecho, dificultades, ya que una persona ajena a una cultura nunca puede apreciar ciertos símbolos con la misma variedad de asociaciones y recuerdos que tiene la persona que pertenece a esa cultura. Pero un cierto entendimiento básico puede llevar al foráneo bastante lejos e incluso podría disfrutar de una ventaja especial sobre la persona que forma parte de dicha cultura al no verse tan involucrado en significados convencionales de forma que se pierda la obra de arte individual en sí misma.

Una obra de arte es un objeto de muchos niveles y dimensiones, pues es, a la vez, algo histórico y cultural –abierto al análisis socio-cultural como un objeto transparente para entender una civilización– y un objeto estético. Pero esto no significa que el espectador crítico o filósofo como tal tenga que ser un historiador del arte, sociólogo, lingüista o lo que sea para interpretar y evaluar obras de arte de otras culturas, ya que esto significaría separar el significado del contenido estético, y entonces uno no estaría tratando con la obra de arte como tal, si no como algo más. En un análisis final, los factores estrictamente culturales deben ser reconocidos, discernidos, entendidos en aras de la comprensión del contenido estético de la obra. En esto reside, pues, la posibilidad de la crítica comparada; puede permitirnos la posibilidad de percibir la obra de arte en su completa autenticidad cultural e individual como la obra particular que es.

La crítica comparada no significa hacer juicios interculturales del tipo “la obra de arte occidental “x” (digamos un concierto de Mozart) es mejor o peor que la obra “y” del arte oriental (digamos un *râga* indio)”. Este tipo de juicios presupone la posibilidad de formular un estándar de juicio estético que no esté en sí mismo condicionado por la cultura o ligado a la cultura, una posibilidad cuya realización es difícil sino imposible de concebir.

La misión de la crítica comparada es justamente allanar el camino, como sea, para que uno acceda al ser estético de la obra de arte en la plenitud de la propia existencia de ésta.