

**EL ARTE EN LA POLIS.  
REFLEXIONES  
SOBRE LA PRETENSIÓN DE VALIDEZ UNIVERSAL  
DEL VALOR ESTÉTICO**

**Víctor Manuel Tirado San Juan**

Facultad de Filosofía "San Dámaso", Madrid, España  
vtirado@fsandamaso.es

Si es que valgo algo más tarde,  
lo valgo también ahora,  
pues el trigo es trigo,  
incluso si los ciudadanos  
lo toman al comienzo por hierba.<sup>1</sup>

**Resumen**

El presente ensayo trata de fundamentar en la descripción fenomenológica la pretensión de validez intersubjetiva de la obra de arte, es decir, su validez en la comunidad de sujetos. Para ello se sitúa en una posición realista, reconstruye las nociones de "objetividad" y "subjetividad", reafirmando el carácter individual del acceso intuitivo a la verdad y, en particular, a la "verdad" de la obra de arte frente a las teorías del consenso. Se analiza la obra de arte como un ámbito en el que el hombre expresa y aprehende la verdad de su realidad espiritual y corpórea. Por último, el autor esboza una concepción del sentimiento estético como facultad que no sólo abre dimensiones subjetivas, sino que también abre la dimensión estética del mundo.

**Abstract**

This essay tries to found the aspiration to the intersubjective validity of the artwork on the phenomenological description. In order to do so, the author tries to account for realism by explaining the notions of "subjectivity" and "objectivity" in a phenomenological way. He also reaffirms the individual access to the truth in opposition to the consensus-theories and analyses the artwork as a field where the human being can express and apprehend

---

<sup>1</sup> Atribuido a Vincent Van Gogh por Pascal Bonafoux. Cfr. Pascal Bonafoux, *Van Gogh*, Paris, Ed. du Chêne, 1989.

the “truth” of his both, bodily and spiritual reality. Finally, the essay sketches a conception of the aesthetic sense as a faculty which is able to open not only the subjective dimensions of one self, but also it is able to show the aesthetical dimension of the world.

## 1. Planteamiento del problema

La afirmación de Van Gogh, no exenta de reproche hacia la *polis*, es, a la par que una queja, una contundente afirmación de la objetividad del valor estético: si mi obra tuviera valor en el futuro, también ha de tenerlo ahora... Afirmación, ciertamente hiriente en el caso del artista holandés, cuya vida y obra fue menospreciada hasta el extremo por sus contemporáneos. Valga, como ejemplo, que el retrato que Van Gogh regaló al Doctor Rey —quien tratara al pintor y simpatizara con él durante su internamiento en el hospital de Arles (después de su problemática convivencia con Gauguin)— fue utilizado por la madre del médico para tapar un hueco del gallinero. Sin embargo, hoy forma parte del museo Pouchkine de Moscú.

Hechos como éste han reforzado en todas las épocas el dicho popular de que “sobre gustos (en general) no hay nada escrito”<sup>2</sup>. En una época, además, señaladamente relativista, que a veces parece persuadida de que la inteligencia humana es incapaz de alcanzar ninguna verdad objetiva (es decir, de validez universal), en la que, justamente lo universal del concepto es repudiado a favor de lo radicalmente particular de la existencia, y en la que, a lo sumo, los discursos que reclaman —para alguna esfera de la vida del hombre— validez intersubjetiva son apenas tolerados como meras muestras jurásicas de la infinita capacidad humana para idear puntos de vista, narraciones, valores, etc. En una época así, en la que sólo lo particular parece ser legítimo, la relatividad del valor estético se afirma aun con más vigor.

---

<sup>2</sup> En cambio, Kant señala desde el comienzo la diferencia entre el gusto estético en la belleza (“gusto de reflexión” o complacencia) y el gusto de agrado sensible (“gusto de los sentidos”, fundado en la inclinación). Mientras que la “pretensión de validez universal pertenece tan esencialmente al juicio mediante el cual declaramos algo *bello*”, en cambio, en el caso del agrado sensible, “se deja a cada uno tener su gusto para sí y nadie exige de otro aprobación para su juicio de gusto”. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart, Philipp Reclam, 2001. En adelante cito según esta edición, pero utilizando la traducción de García Morente (Madrid, Espasa Calpe, 1981) de cuyas páginas daré también la referencia después de especificar las de la edición alemana. En este caso, sería así: § 8, p. 84 / § 8, p. 113.

Se hace imprescindible, entonces, a mi juicio, repensar qué pueda querer decir que determinados elementos de la vida del hombre aspiran a *valer*, ya sea en el plano teórico, en el práctico o en el estético, más allá de la estricta existencia concreta e individual de una vida de conciencia, extendiéndose a las demás conciencias humanas. Me propongo así rastrear cuantas dimensiones intersubjetivas subyazcan a la experiencia estética, para tratar de ver a partir de ello, cuál pueda ser el fundamento, de haberlo, que dé legitimidad a la aspiración del valor estético a validez universal. Es preciso, pues, indagar los fundamentos que puedan sustentar una crítica de la experiencia estética no erigida exclusivamente sobre aleatorias "inspiraciones" particulares del eventual crítico más o menos trezadas retóricamente. En definitiva, cuestiones como: ¿cuáles son los fundamentos del gusto? ¿de qué depende el que una obra sea tildada de obra maestra? O, ¿sobre qué bases se asienta el juicio estético? Y, en última instancia, refiriéndonos al ejemplo concreto del pintor holandés, lo que se pretende examinar es si hay alguna manera de discernir quién tiene razón en torno a la obra de van Gogh: o bien la madre del doctor Rey, o, por el contrario, el Museo Pouchkine de Moscú. Me parece que sólo una actitud rendida ya de entrada al escepticismo puede renunciar, por muy difícil que sea su respuesta, y por mucho que se hubiere fracasado siempre en esta tarea, a intentar responder preguntas como las que acabamos de formular.

## **2. El método**

No sabemos mucho sobre la experiencia estética de los niños. No vamos siquiera a adoptar —al menos no de entrada— una actitud genética sobre la experiencia estética. Nos situamos en la perspectiva de una persona madura occidental, que ha sido ya socializada; atendiendo, en primer lugar, a las *creencias* propias del mundo cotidiano de la vida en el que discurren habitualmente las experiencias estéticas de cualquier persona occidental. En segundo lugar, voy a adoptar la perspectiva privada mía, estrictamente fenomenológica, que mira reflexivamente a mis propias vivencias estéticas acaecidas en mi particular flujo vital.

Parece que la vida estética no es igual en el mundo de la vida de todas las culturas. No obstante, también parece, eso sí, que en todas las culturas desde el origen del hombre se han dado fenómenos estéticos. La arqueología, en base a la cultura material que nos ha llegado, vincula lo estético a la experiencia mágica y religiosa<sup>3</sup>. Pero esto no excluye el que pudieran darse ya fenómenos estéticos autónomos, sólo que no lo sabemos. No todas las culturas vehiculan lo estético de la misma manera, ni lo dejan el mismo espacio dentro de su vida privada y pública. Sin embargo, el aparentemente irrefrenable empuje de la globalización tiende a ir imponiendo por doquier algunas instituciones originariamente occidentales de la vida estética, como, por ejemplo, los mismos modos de hacer arte (la globalización, por ejemplo, de la cinematografía...), los museos, la crítica o instituciones académicas consagradas al estudio de lo estético... Ésta es ya de por sí una cuestión que nos interroga. ¿Cuáles son las razones de esta universalización progresiva de las estructuras de la vida estética del mundo de la vida occidental?

No obstante, al menos en este ensayo, no voy a seguir esta línea sociológica de indagación del problema, voy, por el contrario, como decía, a abordar fenomenológicamente en mi propia experiencia personal las características de la experiencia estética, para tratar de ver en ello los aspectos que conciernen a su dimensión intersubjetiva y que puedan ser relevantes para nuestro problema: el de las pretensiones de validez intersubjetiva del valor estético.

### **3. Descripción de la contemplación de un cuadro de Sorolla. Lo subjetivo y lo objetivo de la verdad**

Creo que cabe decir con verdad que ha sido la *Crítica del Juicio* de Kant la obra que más ha contribuido a orientar las investigaciones estéticas desde el siglo XIX hasta la actualidad. Por ello voy a ayudarme de sus descripciones —al menos en el arranque, en el intento de reconstruir una fenomenología de la experiencia estética. Ciertamente, la obra de Kant no sólo incluye una fenomenología de lo que él llama juicio de gusto estético o juicio

---

<sup>3</sup> G. H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, 1926; Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza, 1995.

reflexionante de belleza, sino que algunas de sus propuestas más destacadas se apoyan en las construcciones teórico-sistemáticas que con su método trascendental había ido elaborando el pensador alemán sobre la subjetividad trascendental humana a lo largo de toda su vida<sup>4</sup>. Tales propuestas son también de enorme interés, aunque, efectivamente, ya han abandonado el plano estrictamente fenomenológico, que es el fundamental y el que aquí nos interesa sobre todo.

Es necesario percatarse de que al menos hay dos ámbitos claramente delimitados —aunque no independientes— dentro de la experiencia estética: el que concierne al artista en su proceso creador y el que respecta al contemplador, ya sea en el mundo del arte o en el de la vida en general. Salvo que lo especifiquemos, nos situamos en el plano de la contemplación, pues es el contemplador quien vislumbra la trascendencia del valor estético.

La primera característica notable que Kant señala en el gusto estético es que, precisamente, es “estético” (*ästhetisch*); y por tal entiende que es un juicio, “cuya base determinante no puede ser más que subjetiva”<sup>5</sup>. Precisamente sería aquí donde se sustentaría la creencia popular de que sobre gustos nada hay escrito, es decir, cada sujeto tendría, en virtud de su irreductible singularidad, sus preferencias particulares. Necesitamos, pues, traer a la luz qué es, propiamente, “lo subjetivo” que determina el juicio de gusto y qué condicionantes conlleva. Ello exige determinar también lo que es su inexorable correlato: “lo objetivo”, poniendo igualmente de manifiesto lo que ello implica, en particular en relación a la cuestión de la intersubjetividad. La cosa funciona como sigue. Estoy visitando una exposición de Joaquín Sorolla en el Prado. En un momento dado me quedo delante de un precioso cuadro de título: “*Ayamonte. La pesca del atún*”. Kant afirma: “Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o

---

<sup>4</sup> No debe confundirse el método trascendental de Kant con el método de la fenomenología trascendental. El método trascendental de Kant pretende partir, ciertamente, de una base fenomenológica (lo que sería el *factum* de la vida consciente del sujeto trascendental). Sin embargo, justamente consiste en traspasar los límites de lo puramente dado preguntándose por sus condiciones subjetivas de posibilidad, pregunta que lleva a postular toda una teoría en torno a cómo podrían ser las mencionadas estructuras aprióricas.

<sup>5</sup> I. Kant, *op. cit.*, p. 68 / pp. 101s.

dolor del mismo"<sup>6</sup>. Lo "sujetivo" que determina el juicio de gusto es, pues, el sentimiento de placer o dolor al que queda referida la representación. En este caso, la representación es el objeto percibido en la correspondiente percepción visual del cuadro. Dirijo mi mirada al cuadro, primero como un todo. Para ello centro mi atención en él y desatiendo cuantas cosas se me dan perceptivamente en su entorno (las paredes del museo con sus adornos, el flujo continuo de gente que atraviesa la sala, los ruidos, etc.). El marco, como señalara magistralmente Ortega<sup>7</sup>, es un recurso objetivo que sirve justamente para delimitar la obra respecto del entorno físico en el que está, es una llamada al contemplador para que se ponga en otra actitud que la cotidiana: la actitud estética.

El cuadro es un objeto cultural. Todo *objeto cultural* se erige sobre un *objeto "natural"*. Natural quiere decir que es un todo de cualidades sensibles que se imponen físicamente. Veo el lienzo y la madera del marco con mis ojos, y puedo tocarlo con mis manos, del mismo modo que puedo agacharme y tocar el suelo sobre el que estoy o la rama de un árbol que asoma junto a la ventana. El cuadro es cosa-real del mundo, como lo es mi cuerpo y como lo son los cuerpos de las otras personas con las que comparto tiempo y vida. Por ser real pienso que es "objetivo", público. Está en un lugar del espacio público, es visible, tocable, percibible en cualquiera de las formas sensibles, por cualquier sujeto como yo. Ésta es la base de la intersubjetividad fundada en la endopatía (*Einfühlung*): yo asisto en el flujo de mi vida temporea a la donación inmediata de los contenidos hyléticos que se me imponen pasivamente y que ya he categorizado en la sincronía de las relaciones intersubjetivas con conceptos del lenguaje público. Entre otras caracterizaciones posibles, podemos decir que lo real es lo públicamente observable por cualquiera, lo cual, a su vez, sólo se ratifica por el cumplimiento y la armonía entre las expectativas que eleva cada sujeto individual en relación a los otros sujetos. Si en mi vida intuitiva aparece lo que se llama cuadro y yo así lo hago saber a los otros sujetos y estos asienten con su comportamiento, entonces supongo que ven algo similar a lo que yo veo. El

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 67s / p. 101.

<sup>7</sup> Cfr. José Ortega y Gasset, parágrafo "Marco, Traje y adorno", en "Meditación del marco", en *El espectador*, tomo III, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 113-118.

punto de referencia ha de ser siempre la inmediatez de la vida propia de conciencia, pues es siempre a partir de ella como accedo a lo otro y a los otros. Esto es decisivo para nuestro problema y para cualquier problema: la verdad sólo puede acontecer en el aparecer de una vivencia, esto es, como "trozo" de un flujo de conciencia estrictamente individual. La objetividad de la verdad, pues, no puede pretender significar en ningún caso que es completamente ajena a la vida de conciencia de un yo concreto, pues eso no sería una verdad. Lo que sí ocurre es que, al vivir la verdad, *trasciendo* la realidad íntima de mi conciencia —el color verde del pino que veo, es del pino mismo y está a distancia de mi cuerpo, de mi yo y hasta de mi propia vivencia en la que, sin embargo, misteriosamente se da. Mi ver el pino, el aparecer del pino verde, no es él mismo verde. Aquí, ciertamente, se abre un abismo entre la fenomenología idealista y la realista. En mi opinión, el verde del pino no es un contenido que se individualice en el tejido fenoménico de la vivencia en el sentido de que ésta sea una realidad clausurada en sí misma y cerrada sobre sí, es decir, una realidad "cósica". No se trata de que el yo, como tiende a postular el idealismo trascendental, "dé sentido" o "anime" una realidad inerte (la "cosa"-vivencia, consistente en multiplicidad de sensaciones), *constituyendo* así, sobre su base, una realidad virtual inmanente a la vida que sería la realidad objetiva (una trascendencia en la inmanencia). Creo, por el contrario, que la trascendencia de los contenidos de sensación no es un rendimiento de la actividad intencional constituyente, sino una absoluta novedad, algo previo a ella (*prius*, lo denomina Zubiri) que irrumpe en ella haciendo brotar la distancia intencional originaria y, subsecuentemente, la posterior intencionalidad constituyente, de manera que la vivencia, en su individualidad decurrente, es una apertura a algo otro: un ser de suyo, pero que es intrínseca y originariamente relacional, es decir, aprehensible por la inteligencia<sup>8</sup>. Precisamente porque a pesar de su

---

<sup>8</sup> Quizá es lo que quiere decir François Dastur en *À la naissance des choses: art, poésie et philosophie*, La Versanne, Encre Marine, 2005, p. 25: "L'objet' par excellence de la phénoménologie, s'avère être [...] le 'pur datum hylétique' (*Leçons sur la phénoménologie de la conscience du temps*, P.U.F., 1964, § 8). La 'chose même' pour la phénoménologie, c'est le divers sensible, ce qui implique donc que le terrain phénoménologique soit par excellence celui de l'*aisthesis* [...] cela implique l'abandon de l'*Auffassung-Auffassungsinhalt-Schema*, c'est-à-dire de l'opposition stricte entre le moment intentionnel et le moment hylétique qui a gouverné jusque-là les analyses de Husserl".

connaturalidad con la conciencia las cosas reales no son meros correlatos intencionales, los ámbitos de idealidad que ellas abren son *toto caelo* distintos de los que también abre el tejido inmanente de las vivencias de conciencia y, en general, el campo entero de lo inmanente a la conciencia. La geometría, por ejemplo, en tanto que ontología material propia de los objetos espaciales, no vale en absoluto para los hechos psíquicos ni para los actos del yo. Así, pues, aunque, ciertamente, todo acceso a la verdad de un ente, sea del tipo que sea, es subjetivo, ello no impide la objetividad del conocimiento, porque, precisamente la asombrosa virtualidad del mismo es que el yo, gracias a su capacidad de conocimiento, accede a *lo realmente otro* en tanto que otro, permitiéndonos descubrir, no sólo su intrínseca condición fáctica (que viene a confluir con la facticidad misma de la vivencia intrínsecamente temporea), sino también los ámbitos de idealidad que el objeto, desde su intrínseca facticidad, abre. De este modo, como decíamos, no sólo accedemos a las idealidades genéricas de los colores, los sonidos, los olores..., sino que, simultáneamente, nos son dadas las correspondientes idealidades inherentes al ser espacial en general. Estas idealidades, como mostró extraordinariamente Husserl en su primera época, trascienden lo fáctico y fundan, pues, un ámbito de objetividad (de "verdades de esencia") que desbordan la existencia concreta de cada sujeto<sup>9</sup>.

En todo caso, es importante deslindar este sentido de la objetividad como realidad de suyo, del sentido de realidad que reposa sobre el acuerdo intersubjetivo de los yoes. La validez fundada en las esencias de los objetos no depende en modo alguno de que sea ratificada por otros sujetos (en este sentido es más que intersubjetiva, es trans-subjetiva). Ciertamente, si todos —o incluso muchos de los otros sujetos— afirmaran no "ver" lo que yo "veo" a este respecto —por ejemplo, que un triángulo es por esencia una figura distinta de un círculo—, quizá yo no soportaría la presión y cedería a

---

<sup>9</sup> En mi opinión, la renuncia que hace Heidegger a todo este caudal de conocimiento ontológico lo precipita en una nueva forma de nominalismo que viene a agravar la crisis que envuelve a Occidente desde el comienzo de la Modernidad. Para una lúcida visión crítica de Heidegger puede verse Pilar Fernández Beites, *Tiempo y sujeto. Después de Heidegger*, Madrid, Encuentro, 2010.

la opinión de la mayoría —la de “los muchos”<sup>10</sup>— tal y como sugiere la psicología social, pero ello obedecería a razones inherentes precisamente a la naturaleza del alma humana, que está hecha para la convivencia y no soporta la soledad, y no obedecería en cambio a la invalidez de la mencionada verdad. En este sentido, como el acceso a la verdad es individual, siempre queda abierta la posibilidad de que en determinadas circunstancias históricas se reproduzca la “circunstancia de Noé”, es decir, que una minoría de personas sea depositaria de la verdad frente a la masa ingente de la mayoría. El fundamento de la democracia no reposa en el hipotético hecho de que la opinión de la mayoría sea necesariamente la verdadera —pues, como acabamos de decir, sólo una conciencia individual puede acceder a la verdad—, sino, justamente al contrario, en el hecho de que el único sujeto que tiene legitimidad para participar y sustentar las propuestas públicas son las personas individuales humanas (de aquí la inevitable incoherencia de todas aquellas propuestas que tratan de hacer de la democracia la piedra angular, no ya sólo careciendo de una teoría de la persona, sino incluso disolviéndola). Tampoco la opción por el pluralismo puede sustentarse escépticamente en una divinización o sustantivación del pluralismo mismo. El fundamento de la legitimidad del pluralismo arranca, de nuevo, de la condición ontológica última y fundacional de la conciencia individual como ámbito de acceso a la verdad y a los valores, de manera que, efectivamente, toda persona o comunidad de personas debe ser escuchada y es, de hecho, el único legítimo interlocutor. Ello no significa, empero, que todos digan la verdad. Que “los muchos”, efectivamente, a veces yerran frente al “uno”, nos lo ha enseñado la historia no pocas veces. El caso de Van Gogh, cuya soledad y sufrimientos no otorgan un ápice de verdad a las adormecidas vidas de muchos de sus contemporáneos, incapaces de intuir el valor de su obra, es uno más.

---

<sup>10</sup> Tal y como nombra magistralmente Miguel García-Baró a esta opinión impersonal inauténtica, que tantas veces se impone a la autenticidad de la voluntad de verdad de quien vive filosóficamente, es decir, en actitud socrática en búsqueda personal de la verdad. Cfr. Miguel García-Baró, *Filosofía socrática*, Salamanca, Sígueme, 2005; por ejemplo, p. 23: “Los muchos en cuanto muchos no piensan, no reconocen más que las apariencias primerísimas y salientísimas. El Yo está siempre en el fondo tan solo como Sócrates ante los Quinientos; y cuanto más solo, es más Yo, y cuanto más Yo es, más hombre es; y más filósofa, y más vive entre los hombres e incluso para los hombres”.

Como quiera que sea, que la realidad de los objetos del mundo trasciende la individualidad de la conciencia, así como la realidad intersubjetivamente constituida, es una precondition decisiva para poder comprender la capacidad que la obra de arte tiene de poner en *comunicación* los espíritus entre sí, no sólo aquellos que comparten momento histórico, sino también los que viven en momentos distintos de la historia e incluso pertenecen a tradiciones culturales diferentes. El soporte real de la obra de arte permite que ésta repose sobre sí independientemente de los contempladores —contemporáneos o pertenecientes, como decimos, a momentos históricos diferentes—, los cuales van reconstituyendo en su vida personal individual su correspondiente aparecer<sup>11</sup>.

¿Sería posible que la pretensión de validez inherente al valor estético encuentre alguna justificación en una dirección análoga a la que funda la objetividad del conocimiento?

En nuestra cultura un cuadro es un artefacto hecho para ser contemplado en actitud estética. Esto es algo que los niños van aprendiendo desde pequeños a base de participar en contextos pragmáticos referidos al arte. Justamente por ser un cuadro, sé que es una *realidad re-presentativa*. Que es una realidad representativa, quiere decir que es una realidad que contiene en sí de algún modo la sedimentación de vida intencional de otro sujeto. El "re" de la condición representativa de la obra reside en la doblez implicada en la realidad cósmica de la obra y la vida expresada en ella. La obra es objetivación, o mejor, encarnación del espíritu. En este sentido toda obra de arte es *signo* según la definición de la primera Investigación Lógica, a saber, algo percibido (signo) que remite al sujeto perceptor por pura asociación empírica a otra realidad (lo signado), en este caso, a actos de conciencia de otro u otros sujetos<sup>12</sup>. Toda obra de arte, aparte de lo que sea en sí

<sup>11</sup> Es, a este respecto, un logro extraordinario de la estética fenomenológica la distinción entre "obra de arte" y "objeto estético". Cfr. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1967, p. 9: "[...] Es el objeto estéticamente percibido [...]. El objeto estético es la obra de arte percibida en tanto que obra de arte, la obra de arte que obtiene la percepción que ella solicita y que merece y que se cumple en la dócil conciencia del espectador".

<sup>12</sup> Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, 2. Bd.: *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1984, Hua XIX/2, p. 317: "En sentido propio sólo puede llamarse *signo indicativo a algo*, cuando este algo sirve efecti-

misma, es huella de un espíritu: objetivación o encarnación de un espíritu. Y esto lo sabe el contemplador (lo sabe por contexto cultural y lo sabe por la obra misma, que ya lleva en su naturaleza cósmica la marca de su origen espiritual).

Voy, pues, tratando de "entrar" en el cuadro y, a medida que lo voy consiguiendo, los juicios cognoscitivos que acompañan mi vida durante esta mañana de ocio (a saber, que estoy en el Prado, que hace un día soleado, que tengo libre hasta la una del mediodía, etc.) van quedando relegados a un fondo de creencia desatendido. El cuadro es una "re-presentación". Hay aquí, pues, que diferenciar al menos dos sentidos fundamentales de "representación". En un primer sentido "representación" es toda vivencia objetivante, y entonces "lo representado" es el objeto —o "situación objetiva"— intencional que aparece. En este sentido, es representación tanto una percepción como una fantasía como un acto de imagen o una mención vacía o acto puramente simbólico. En el segundo sentido, en cambio, "representación" se refiere exclusivamente a un peculiar tipo de acto objetivante: los actos de imagen<sup>13</sup>.

Hay obras de arte, como la que hemos tomado aquí como ejemplo, "Ayamonte. La pesca del atún", que aparentemente son iconos, en el sentido de cosas-reales que reproducen las cualidades sensibles de otras cosas reales (Ayamonte es una población costera real de España, etc.). Sin em-

---

vamente de señal de [otro] algo para un *ser pensante* [...] es la circunstancia de que *ciertos objetos o situaciones objetivas*, de cuya *existencia* alguien tiene conocimiento actual, indican a ese alguien la *existencia* de ciertos otros objetos o situaciones objetivas —en el sentido de que *la convicción* de que los primeros existen, es vivida por dicho alguien como *motivo* (*und zwar als ein nichteinsichtiges Motiv*) para la convicción o presunción de que también los segundos existen. La motivación establece una unidad descriptiva entre los actos de juicio en que se constituyen para el pensante las situaciones objetivas indicadoras e indicadas —unidad que no es una 'cualidad de figura' fundada en los actos de juicio— en esta unidad reside la esencia de la señal".

<sup>13</sup> Se podría pensar también, que todo acto de lenguaje, al menos aquellos que pretenden describir lo real, es una representación, en el sentido que postula Wittgenstein en su teoría figurativista del *Tractatus*. En tal caso, los actos simbólicos (en el lenguaje de Husserl) serían "figuras", i. e., re-presentaciones de los hechos. Pero creo que esta teoría del lenguaje, que en gran medida está a la base de cualquier posición estrictamente hermenéutica, es falsa. El *logos* humano supone un cierto hacer por parte del sujeto en relación a la realidad experiencialmente dada (Zubiri lo ha descrito magníficamente como una retracción que posibilita la intelección de unas "cosas" *entre* otras), pero este hacer, salvo cuando, justamente, tiene lugar en la actitud estética de la creación literaria, no es un construir, sino un mero iluminar. Kant, por otra parte, entiende la representación exclusivamente en el plano del conocimiento, pues, como veíamos más arriba, postula que el yo sintetiza la multiplicidad de sensaciones, que él considera estrictamente subjetivas, como constituyendo el tejido mismo de la unidad del objeto real.

bargo, el carácter icónico de la obra de arte es sólo aparente, aunque en algunos casos lo parezca. En la misma exposición de Sorolla nos encontramos con otro precioso cuadro: "Y luego dicen que el pescado es caro". En esta obra, la dramática escena pintada no tiene por qué ser representación de ningún suceso real concreto: un pescador, que imaginamos ha sufrido un grave accidente en las duras tareas de la pesca, yace malherido en los brazos de dos compañeros que lo cuidan en la bodega del barco. Esto es decisivo; la verdadera obra de arte no pretende en modo alguno sustentar su valor en su capacidad para reproducir fidedignamente las cualidades sensibles de las cosas reales del mundo. De aquí que alguna de las vertientes de la crítica platónica al arte sea realmente tosca. El valor de la obra de arte no se mide en modo alguno por el nivel de fidelidad en la copia que supuestamente pretende hacer de algo real mundano. La obra de arte pretende, más bien, traer a la visibilidad algo que de algún modo permanece velado, invisible, en el discurrir trepidante de nuestras vidas en el mundo ordinario. El arte es, pues, un intento de desvelar para los hombres lo que, de algún modo, ha aparecido ya en la "carnalidad" existencial de la vida de las personas, pero semioculto, como entrevisto o velado por la fugacidad del fragor vital en el que estamos inmersos. Por eso, incluso cuando la obra de arte se inspira en algo mundano real, su pretensión no es icónica, sino hacer visible la mirada invisible del pintor. Por esta razón, tampoco el realismo consiste en hacer una especie de retrato positivo de nada, sino que, como en los demás géneros —pero a su manera—, hace visible el modo como el artista ha mirado en su vida invisible esa determinada realidad existencial<sup>14</sup>.

Sé, pues, que el cuadro es algo real que está *ahí delante* con unas propiedades físicas concretas que le son propias (de altura, de anchura, de peso, de combinación de colores con pincelada más o menos gruesa, con una determinada composición de las figuras etc.). Ésta es la base real y carnal que sustenta el aparecer de la obra, el cual se constituye en torno a "lo que

---

<sup>14</sup> "[L'oeuvre d'art] répond à la très commentée phrase de Klee: 'L'art ne reproduit pas le visible. Il rend visible'. Rendre visible, tel que l'entend Klee, engage le regard bien au delà d'une logique de la mimesis...". Alain Bonfand, *Histoire de l'art et phénoménologie. Recueil de textes 1984-2008*, Paris, J. Vrin, 2009.

representa" y "cómo lo representa". O dicho de otro modo, lo real de la obra vive para sustentar "lo que aparece" y "el modo como aparece". En "Ayamonte. La pesca del atún", una superficie de 349 x 485 centímetros pintada al óleo combina las figuras ensangrentadas inertes de los atunes, amontonados bajo la tela amarilla de un toldo con los cuerpos inclinados de los pescadores tirando esforzadamente de los enormes pescados. Unos marineros charlan desenfadados a un lado del trepidante bullicio. Colores blanquecinos inundan el ambiente, tanto en los reflejos del sol radiante sobre el mar, como sobre las blancas vestiduras de pescadores y marineros. En la imagen comparece la desenfrenada actividad y el vitalismo social, una especie de entusiasmo sonoro que debía inundar el puerto de Ayamonte a la llegada exitosa de los barcos tras una dura jornada de pesca.

La obra existe para el aparecer. Husserl lo dice con toda claridad:

Todo sentimiento de realidad efectiva [por ejemplo, la alegría por haber conseguido un trabajo en el que tenía gran interés] recae sobre un objeto que aparece, a través de la aparición, pero es algo totalmente distinto lo que ocurre en el sentimiento estético, que no recae sobre el objeto a través de la aparición, sino que recae sobre la aparición misma y sobre el objeto, pero solamente en "relación a la aparición".<sup>15</sup>

Por eso, el carácter ponente del acto es completamente irrelevante para la experiencia estética: "en una vivencia estética —sigue afirmando Husserl— no se nos plantea cuestión alguna sobre el ser o el no-ser de lo que aparece directamente en imagen..."; "en la conciencia estética, yo no vivo en la posición de existencia de aquello de que se trata, esta posición de existencia no funda la conciencia estética"<sup>16</sup>. Kant viene a decir lo mismo cuando establece el carácter *desinteresado* y *libre* del juicio reflexionante estético<sup>17</sup>. Pero, que la existencia de lo representado caiga fuera del interés

---

<sup>15</sup> Edmund Husserl, Hua XXIII, n. 15, "Phänomenologie des ästhetischen Bewusstseins", [Fenomenología de la conciencia estética], pp. 386-392 (Manuscrito del período de Göttingen, 1912). Cito por la versión francesa que se reproduce en "Esthétique et phenomenologie", *Revue d'Esthétique* (1999), p. 12.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> "Llamase interés a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto [...]. Ahora bien, cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos [...] en la mera contemplación (intuición o reflexión) [...] en el juicio de gusto

de la mirada estética no significa, empero, que para la vida estética sea necesario suspender la tesis de existencia. Se trata, más bien, de un desatenderla, aunque permanezca vigente en la conciencia potencial<sup>18</sup>. De hecho, lo irrelevante para la experiencia estética es la realidad o irrealidad *mundana* del "objeto representado"<sup>19</sup>, pero no la realidad en sentido general. Al contrario, la realidad de lo representado mismo en cuanto representado es crucial para la experiencia estética. ¿A qué "realidad" nos referimos?

Para explicarme voy a retomar la tesis de Aristóteles en la *Poética*; allí leemos:

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder [...] El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular. En general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades.<sup>20</sup>

La poesía, el arte, es más filosófico que la historia, precisamente porque, como la filosofía, también el arte alcanza lo universal al captar y plasmar lo paradigmático humano. La mirada del artista encarna en la obra *esencialidades* de la vida del hombre. Que son "esencialidades" lo revela el "hecho" de que *podrían suceder de algún modo a cualquiera*. Efectivamente, podrían suceder a cualquiera, y de hecho suceden continuamente en cada

---

estético] se quiere sólo saber si esa mera representación del objeto va acompañada en mí de satisfacción, por muy indiferente que me sea lo que toca a la existencia del objeto de esa representación". Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 69 / pp. 102s.

<sup>18</sup> Esto ha llevado a algunos fenomenólogos a asimilar la actitud fenomenológica del filósofo con la actitud estética del artista o del contemplador de una obra de arte. Así, por ejemplo, Françoise Dastur afirma: "la réduction phénoménologique [...] met en suspens tout intérêt pratique ou théorique prix aux choses [et ainsi] a la vertu d'amener le penseur sur le terrain même où se situe d'emblée l'artite, celui du pur apparaître du monde [... ça] nous permet le recul par rapport au réel [... qui] n'est pas l'évation vers un ailleurs, mais au contraire le retour au "monde de la vie", à ce sol originaire qui gît, intact, sous l'ensemble des productions de la culture humaine" (F. Dastur, *op. cit.*, pp. 14s). Para un tratamiento más extenso de este problema puede verse mi artículo "Literatura y realidad", *Revista de Filosofía*, vol. 42, 127 (2010) 169-194.

<sup>19</sup> Cuando hay objeto representado, pues, efectivamente, muchas obras de arte, claramente el arte abstracto o la música en general, no representan nada óntico mundano.

<sup>20</sup> Aristóteles, "Poética", en *Obras*, Madrid, Aguilar, 1967<sup>2</sup>, pp. 1451 a - 1451b.

momento histórico a personas concretas de carne y hueso. Todos hemos sido alguna vez Hamlet o Don Quijote...; y, si no lo hemos sido, misteriosamente nada humano nos es ajeno. La obra de arte hace visible esencialidades de la vida del hombre y, por ello, su contemplación despierta en él un ímpetu de amor *agápico* o compasivo, una frenética *sim-patía*, que en sí misma entraña su valor esencial, un valor que, de otro modo que en el ámbito de la idealidad objetiva del conocimiento, muestra, empero, igualmente su trascendencia más allá de los hechos concretos, pues pertenece a la esencia de la vida humana en general. La obra de arte hace visible momentos esenciales de la vida del hombre en el mundo. Estos momentos son invisibles, porque la vida del hombre es, ya lo hemos dicho, en sí misma invisible para los demás (salvo lo que se deja transparentar en el cuerpo, suprema encarnación del espíritu). En sí misma, empero, sólo es visible la vida al "ojo" interior. De esta interioridad invisible el *sentimiento* es un momento decisivo. No hay momento de la vida de conciencia que no esté templado anímicamente, lo que ocurre es que, precisamente por su inmediatez, porque el sentimiento muerde en lo más nuclear e íntimo del tejido vital del hombre, permanece en muchos casos velado, invisible, cuasi-desapercibido. Lo más íntimo y cercano es a menudo lo más difícil de ver. Lo que hace ver, como es el caso de la luz en la percepción sensible, es ello mismo translúcido y no se ve. Y éste es el don del artista. La intuición poética es ese don de ver y hacer visible las íntimas universalidades de la vida del alma acontecidas en la facticidad de la existencia individual<sup>21</sup>. No se trata de que lo puesto en obra sea lo estrictamente subjetivo en el sentido de lo irracional. ¿Qué es lo racional y lo irracional? Justamente la fenomenología salvó a Europa de la catástrofe de la pseudoilustración científicista (lastima que haya sido, según parece, para recaer en una nueva forma de nihilismo). La razón es lo que se abre al don de aquello que se da originariamente. El sentimiento

---

<sup>21</sup> "Pero lo principal es la *experiencia del yo* [...] La obra es también —en su indisoluble unidad— como la intuición poética de que procede, tanto una revelación de la subjetividad del poeta, como una revelación de la realidad, que el conocimiento poético ha percibido [...] también en la obra bullen los signos que nos dirán más de lo que ella es". Jacques Maritain, *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Madrid, Palabra, 2004, p. 200; cfr. también los capítulos 3 y 4.

humano es un don<sup>22</sup>, y, además, se da inexorablemente vinculado a lo objetivamente vivido por la inteligencia, a las objetividades teóricamente vistas, re-presentadas, al mundo que se nos da.

La tradición intelectualista occidental ha relegado habitualmente el sentimiento al plano de lo irracional. El emotivismo, tanto en el plano moral como en el estético, es un título para posiciones irracionalistas. Esto ha sido así, porque se ha considerado el sentimiento como una vivencia fáctica y ciega, frente al carácter universal e inteligible de lo eidético y conceptual. Frente al carácter universal y comunicable —intersubjetivo— del concepto, el sentimiento estético, lo mismo que el agrado sensorial, sería estrictamente particular, privado e incomunicable, cerrado sobre la facticidad individual de la vivencia del sujeto. Así lo afirma Kant; tanto el sentimiento como el interés, muerden en la pura subjetividad individual del hombre y, por ello, no pueden fundar ninguna pretensión de validez universal. Si el juicio estético eleva una pretensión de validez universal lo hace en la medida en que la satisfacción que lo define no reposa sobre sí misma, ni sobre la *Sorge* (el interés) —por esencia inherente a la condición estrictamente privada de la existencia—, sino sobre una armonía entre las facultades trascendentales del sujeto —en sí mismas universales— en su juego libre. Esta armonía de algún modo se proyecta en la estructura formal del objeto representado. Esto es, sin duda, una teoría fundada en toda la teoría kantiana de la estructura trascendental de la subjetividad humana. Pero es una teoría que vuelve a apuntar a una naturaleza humana válida para toda la especie.

Al margen de teorías, sin embargo, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que la vida espiritual humana funciona como un todo en el que sus diferentes facetas se interpenetran de manera inseparable. Por eso nada hay en el hombre estrictamente irracional. El sentimiento estético se produce esencialmente vinculado a la representación sensible e intelectual de aquello que lo produce. Ciertamente es un *estado subjetivo*, si por tal se entiende un modo en el que mi vida espiritual queda templada a partir de la

---

<sup>22</sup> Sobre la razón como don, como "revelación", puede verse mi artículo "Separación fe y razón", *Revista de Filosofía* (Universidad Católica de la Santísima Concepción), vol. 7, 2 (2008) 47-55.

contemplación de la obra. Pero ello no quiere decir que sea un puro *factum* hermético de mi clausurada privacidad, porque ese "estado" en el que quedo está esencialmente referido a ese visible universal que me aparece encarnado en la obra. El sentimiento estético reposa al menos sobre dos universalidades. En primer lugar reposa sobre el *uni-versum* propio de la realidad del mundo a la que la obra pertenece en cuanto cosa y que establece el fondo ontológico último sobre el que se sustenta la comunicación de los espíritus. Ya hemos dicho que sin la realidad del mundo las vidas subjetivas serían corrientes monádicas clausuradas sobre sí. En segundo lugar, el sentimiento estético reposa sobre el mundo de la vida constituido como piélago de sentido intersubjetivamente compartido a través de los usos y el lenguaje. Sobre esta base de sentido universalmente compartido el artista logra objetivar en la contracción de la obra universalidades de la vida del hombre, que el público ve más o menos conscientemente en su vida contemplativa. El sentimiento estético es esa luz interior que va asociada a esta misteriosa contemplación de lo universal invisible y, por ello, se llena de certidumbre de valor estético —valor que se impone y exige reconocimiento universal. No es acertado compartimentar las diferentes dimensiones de la vida. El sentimiento no es algo estanco que cierra sobre sí la vida íntima del hombre como un estado subjetivo, por mucho que quedase vinculado al componente intelectual de las vivencias por una suerte de causalidad emotiva. Al contrario, como señala lúcidamente Zubiri, el sentimiento está esencialmente vinculado a la realidad inteligida:

[se trata de sentimiento de realidad] esa realidad [sentimiento de realidad] funciona como un tono, y precisamente por eso el sentimiento es un fenómeno tónico, pero de realidad, como realidad. Ahora bien, para designar esto hay un nombre, un vocablo adecuado, que es la palabra atemperamiento. Sentimiento es estar atemperado a la realidad [...]. Atemperamiento [...] como dice el diccionario a propósito de atemperar, consiste en "acomodar una cosa a otra".<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Xavier Zubiri, *Sobre el sentimiento y la volición*, Madrid, Alianza Editorial / Fundación X. Zubiri, 1992, p. 335.

Acomodar una cosa a otra como cuando un miembro de un coro se entona, que se acomoda al tono general del coro. Y continúa Zubiri:

Pues bien, el modo de estar acomodado tónicamente a la realidad es aquello en que consiste formalmente el sentimiento [...] Por eso los sentimientos no son meros modos subjetivos de sentir.<sup>24</sup>

Efectivamente, esto es fundamental para nuestro problema. La aprehensión de la belleza funde en una unidad vivencial inseparable la aprehensión representativa del objeto en sus momentos estrictamente sensible y de sentido con el sentimiento. El sentimiento no es al margen de lo que aparece y de cómo aparece; ni lo que aparece en su modo de aparecer es separable del sentimiento. Por esta razón, es errado despedazar la vida espiritual y atomizar el sentimiento como una cualidad espiritual cerrada sobre sí en la realidad subjetiva y privada de la vivencia, de manera que se veda su dimensión comunicativa universal. Como no es así, la experiencia estética consiste en la articulación de una complejísima estructura de conciencia, que reposa sobre factores universales de la misma encarnados en el objeto estético que aparece, tal y como he intentado mostrar.

---

<sup>24</sup> *Idem.* Para una reflexión sobre las implicaciones de esta concepción del sentimiento para la estética, puede verse mi artículo: "La dimensión estética de la realidad. ¿Cómo puede pensarse lo estético desde Zubiri?", *Rocinante. Revista de filosofía ibérica e iberoamericana* 5 (2010).