

LA ESTÉTICA DE R. G. COLLINGWOOD

Me propongo en este ensayo hacer una revisión de la estética de Collingwood, contenida en su libro *The Principles of Art*, cuya primera edición data de 1937, y es una de las obras representativas de la filosofía inglesa sobre el arte en el presente siglo. En el año de 1956 hice una exposición sumaria de estas ideas, la primera en México, en mi curso del Colegio Nacional, que ahora presento en una reconstrucción.

No obstante que su doctrina estética está pensada con un riguroso método filosófico, Collingwood no admite que la estética en general deba conservar una posición puramente teórica. "Porque no pienso la teoría estética como un intento de investigar y exponer verdades eternas concernientes a un objeto eterno llamado Arte, sino como un intento de alcanzar por el pensamiento la solución de ciertos problemas que surgen de la situación en que los artistas mismos se encuentran aquí y ahora. Todo lo escrito en este libro ha sido escrito en la creencia de que tiene una implicación práctica directa o indirecta sobre la condición del arte en Inglaterra en 1937 y con la esperanza de que los artistas primero, y en segundo lugar las personas cuyo interés por el arte es vívido y simpático lo encontraran de alguna utilidad para ellos (*Preface*, VI).

El problema de que parte Collingwood es el de que en el mundo artístico hay una cierta variedad de tipos de arte falso que naturalmente se revisten de las características del arte verdadero para hacerse pasar por éste. La tarea del filósofo es la de desenmascarar cada una de las variedades del pseudoarte y evitar confusiones que impedirían definir el arte auténtico. Yo diría que el filósofo inglés más que a denunciar las producciones falsamente llamadas artísticas, que las hay y en abundancia, se dedica a detectar las falsas concepciones del arte que pueden ser una consecuencia o determinar las correspondientes variedades del arte inauténtico.

La primera confusión que descubre Collingwood, en el dominio estético, es la de arte con artesanía (*craft*) y hace remontar aquella confusión al pensamiento antiguo. "Los griegos y los romanos no tienen la concepción de lo que nosotros llamamos arte como algo diferente de la artesanía; lo que nosotros llamamos arte, ellos lo consideraban meramente como un grupo de artesanías, tal como la artesanía poética (*ποιητική τέχνη*, *ars poetica*) que concebían... como en principio semejante a la carpintería y el resto y diferenciándose de cualquiera de éstas solamente en la manera como una de ellas difiere de otra" (pág. 5). La Teoría técnica del arte procede, pues, de los griegos incluida en la filosofía general de la artesanía que juzga Collingwood

como una de las más sólidas realizaciones de la mente griega, en la escuela que va de Sócrates a Aristóteles.

El concepto de técnica implica, por necesidad, la relación de medio a fin, porque *grosso modo* toda técnica es un procedimiento para hacer algo o lograr un resultado que es distinto al medio empleado. Al seguir el desarrollo de la idea de Collingwood, el lector puede quedar desorientado porque el filósofo abarca conjuntamente sin separarlos claramente dos aspectos diversos de la misma cuestión. Una cosa es la de si la obra de arte requiere en su producción una técnica y otra cosa es la de si la obra de arte misma es un útil y en tal caso su empleo puede llamarse técnico. La ambigüedad está, pues, entre arte como actividad productora que puede tener o no un momento técnico, o arte en el sentido de obra artística que puede ser considerada o no como instrumento técnico.

Collingwood se siente alarmado porque en la actualidad ha reaparecido reforzada aquella vieja teoría técnica del arte, sustentada por los economistas y los psicólogos. "Para el economista el arte presenta la apariencia de un grupo especializado de industrias; el artista es un productor, su público, consumidores que le pagan beneficios definibles en términos de estados de ánimo que su productividad les permite gozar. Para el psicólogo, el público consiste en personas que reaccionan en cierta medida a los estímulos proporcionados por el artista" (pág. 19). La artesanía tiene un cierto número de características enumeradas en términos de la moderna técnica mecanizada que evidentemente no posee el arte, salvo aquellas producciones que usurpan el nombre, no siéndolo en verdad. Sin embargo, Collingwood no acepta aquella frase de O. Wilde que dice "*all art is quite useless*", porque una obra de arte sin dejar de serlo puede muy bien divertir, instruir, exhortar, etc., y en este sentido ser útil. Lo que pasa, y tal vez eso quiso decir Wilde, es que lo que hace a la obra ser arte no es lo mismo que lo que la hace ser útil (pág. 32).

Al examinar la distinción que se ha hecho entre "bellas artes" y "artes útiles", el filósofo declara su posición idealista, al afirmar "que de las dos cosas la primera no puede ser llamada obra de arte si obra significa algo hecho en el sentido en que un tejedor hace una tela", porque la obra del artista es algo subsidiario en relación con su experiencia mental. Esta experiencia estética es "la obra de arte propiamente dicha". La razón de la diferencia entre las dos especies de arte es que se supone que en la obra corpórea existe una propiedad objetiva que es la belleza. Retrocediendo a los griegos se encuentra en su filosofía que no hay conexión entre belleza y arte. Para ellos la belleza es lo que nos impulsa a admirar o desear algo: τὸ καλόν es el objeto propio de ἔρωϛ. Belleza no significa, pues, algo estético, sino algo admirable, excelente o deseable. Por lo tanto, resume Collingwood: "la teoría estética no es la teoría de la belleza, sino del arte. Si la teoría de la belleza, en vez de ponerla en conexión con la teoría del amor (como lo hizo correctamente Pla-

tón), se conecta con la teoría estética, sólo es el intento de construir una estética sobre base 'realista', o sea explicar la actividad estética apelando a una supuesta cualidad de las cosas con las que estamos en contacto en esa experiencia; esa cualidad es falsamente localizada no en el agente, sino en el mundo externo". Nosotros replicaríamos que cualquiera que sea la interpretación del valor estético, nunca decimos que es bella la actividad artística, ya sea la intuición receptiva o la creación, sino que llamamos bella a la obra de arte. El juicio estético no califica el lado subjetivo de la actividad artística, no decimos, por ejemplo, qué bella emoción siento ante tal obra, sino al contrario, calificamos de bella a la obra misma. Es cierto que en el sentido platónico el término lo bello —τὸ καλόν— tiene una connotación muy amplia que rebasa el significado estrictamente estético y lo mismo ocurre con las palabras equivalentes en las lenguas modernas europeas (*bellum, le beau, il bello, das schöne*). Pero cualquiera que sea el término empleado para designar exclusivamente el valor estético, es referido siempre al objeto y no a la actividad. Pero esta observación no decide todavía la antítesis de idealismo y realismo que discutiremos más tarde, una vez que sea expuesta más completamente la doctrina de Collingwood.

Viene después una discusión sobre la teoría mimética del arte, afirmando la tesis de que el arte no puede ser representativo, puesto que no es artesanía, y ésta es una especie de habilidad.

Para Collingwood el arte representativo no consiste en que el artefacto (*artifact*) se parece al original, o sea la representación literal, sino que el sentimiento evocado por el artefacto se parece al sentimiento evocado por el original, a lo que el filósofo llama representación emocional (pág. 53). El naturalismo no es, por tanto, representación en este sentido, sino sólo la imitación de ese mundo del sentido común tal como aparece a un ojo normal y sano y que llamamos naturaleza (pág. 54). El argumento definitivo en contra de la teoría mimética del arte consiste en su reducción al absurdo, diciendo que, si es cierta, la mejor obra de arte es una fotografía y el mejor artista la cámara fotográfica.

Si la representación es un medio para el fin de evocar ciertas emociones, entonces la obra de arte es magia cuando la evocación tiene un valor práctico o es diversión, si vale por sí misma. El capítulo sobre el arte como magia se inicia con una crítica muy severa en contra de las teorías vigentes sobre la magia. Considera que éstas han sido afectadas por un prejuicio de la filosofía positivista que reduce la experiencia humana al campo del intelecto, especialmente el científico, e ignora la naturaleza emocional del hombre. Resulta de comparar las prácticas mágicas del "salvaje" con las prácticas del hombre civilizado cuando emplea el conocimiento científico para dominar la naturaleza (pág. 58). Las prácticas mágicas son prácticas pseudocientíficas basadas en el error. En una nota cita a Sir Edward Tylor como iniciador de esta

idea en 1871 (*Primitive Culture*) y añade: "el hecho de que aún se enseña en nuestro tiempo por Sir James Frazer (*The Golden Bough*) ha sido un desastre para la antropología contemporánea y todos los estudios conectados con ella" (pág. 58). Con el mismo criterio trata a Lévy-Bruhl (*La Mentalité primitive*, etc.). "El argumento de este libro es una muy curiosa pieza de 'metafísica' en el sentido comtiano; es el intento de explicar los hechos buscando entidades ocultas. La naturaleza de la 'mentalidad' de una persona es en sí misma completamente incognoscible: sólo se conoce en sus manifestaciones, en las maneras como piensa y actúa" (pág. 62). Es inútil tratar de explicar esta conducta con la hipótesis de que tiene una "*odd kind of mentality*". Esta argumentación crítica de Collingwood tiende sólo a limpiar el camino para proponer su propia teoría sobre una base más estrictamente empírica. Su observación lo lleva a barrer con el prejuicio del hombre civilizado que atribuye despectivamente la magia al "salvaje" como rasgo exclusivo de este tipo de hombre. ¿Cuál es, pues, el concepto de magia que ofrece Collingwood? Me parece que lo resume muy bien en el siguiente pasaje: "La actividad mágica es una especie de dínamo que provee al mecanismo de la vida práctica con la corriente emocional que la dirige. Entonces la magia es una necesidad para toda especie y condición de hombre y se encuentra actualmente en toda sana sociedad. Una sociedad como la nuestra, que piensa haber extirpado la necesidad de la magia, o está equivocada o bien es una sociedad en vías de morir por falta de interés en su propio mantenimiento" (págs. 68-69).

Era de suponer que Collingwood, al tratar del arte mágico, sólo tratara de los ejemplares pseudo-artísticos de esta especie enteramente apartados del arte auténtico. Pero el filósofo inglés parece admitir que aun las obras de arte auténtico no están exentas del motivo mágico. En el transcurso histórico las diferentes épocas destacan unas veces el motivo puramente artístico y otras el mágico. El arte medieval era franca y definitivamente mágico. En el Renacimiento los vientos empiezan a soplar en una dirección distinta para el arte, hasta que en el siglo XIX un grupo de estetas gritan la frase del "arte por el arte" aun cuando de manera ambigua, porque sus partidarios practicaron desvergonzadamente un arte de divertimento, para disfrute de una *élite*. "En la atmósfera perfumada y cargada de esta tienda de chinerías (*china-shop*) salta Rudyard Kipling, joven, nervioso, de vista miope y ardiendo con la noción de usar su pluma muy capaz para evocar y canalizar las emociones de su vida en la India que había encontrado asociadas con el Imperio Británico. Los estetas se horrorizaron no porque desaprobaran el imperialismo, sino porque desaprobaban el arte mágico" (pág. 70). Ahora "la bota está en la otra pierna". Los favoritos no son los principios de Wilde, sino los de Kipling. La situación se ha revertido de manera que ya no se piensa que el asunto del arte no importa, porque es un *corpus vile* en el que el artista ejercita su poder, sino que la nueva conciencia estética considera el asunto como elemento inte-

grante de la obra de arte en el que hay que interesarse tanto como en la manera de ser tratado.

En seguida Collingwood hace una enumeración de los hechos que considera como un recrudescimiento del arte mágico. En primer lugar, el arte de los pobres, principalmente campesino, llamado *folk-lore*. Es el arte mágico de un pueblo agrícola. En segundo lugar, el arte de las clases superiores, refiriéndose a la prosa del púlpito, a la música instrumental de las bandas militares y de baile, la decoración de habitaciones, etc. El lector encopetado gritará: "¡Dios nos ayude, esto no es arte en absoluto!" Collingwood replica, "pero es magia". Los casos obvios de arte mágico son el arte religioso, el arte patriótico, los poemas patrióticos, cantos escolares, retratos de personajes, estatuas de hombres de Estado y toda clase de ceremonias y procesiones espectaculares (no olvidar que Collingwood piensa en Inglaterra). En su lista incluye ritos deportivos, ceremonias de la vida social, como matrimonios, funerales, banquetes, bailes, etc. Todo esto, en verdad, no es arte, pero puede serlo en manos del artista, y puede suceder que el motivo artístico y el mágico se sientan como un solo motivo, como sucedía con el hombre de las cavernas aurignaciano o el egipcio, el griego y el hombre medieval.

Cuando las emociones provocadas se tratan como fines en sí mismas, el arte es diversión. "Si un artefacto es diseñado para estimular cierta emoción, no con el propósito de descargarla en la ocupaciones de la vida ordinaria, sino para gozarla como algo en sí mismo valioso, la función del artefacto es divertir o entretener" (pág. 78). Pero para que la emoción se descargue sin afectar la vida práctica es necesario crear una situación ficticia (*make-believe situation*) que "represente" la situación real. Este elemento es conocido como la "ilusión" teatral. Es en el fondo la teoría hedonística del arte.

Entre los ejemplos del arte como diversión, pone Collingwood, en primer lugar, el género muy extendido en varios campos del arte cuyo tema es el tema erótico, desde la forma cruda y popular de la pornografía, hasta sus manifestaciones más elevadas. A continuación viene el arte de aventuras, de hechos emocionantes que estremecen, estremecimientos que pueden elevarse al arte *proper*, dice el filósofo, como en el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven o en el *finale* de *Don Giovanni* de Mozart. Se cita también la novela policiaca y todas las variedades de obras de *suspense*.

La historia de la diversión en Europa se divide en dos capítulos. El primero se titula *panem et circenses*, en el decadente mundo de la Antigüedad, y el segundo, que corresponde a la Era Moderna, se llama *le monde où l'on s'amuse*.

Collingwood resuelve con gran precisión y claridad el problema del arte falsamente llamado así, mediante un proceso analítico llevado con un rigor filosófico. Las definiciones que obtiene de la imitación, el naturalismo, la magia, el divertimento, etc., son concluyentes y difíciles de objetar. No sólo

Inglaterra, sino todos los países que viven dentro de la civilización occidental, como nuestro continente americano, padecen de los vicios que señala Collingwood, en lo que respecta al sentimiento estético. Las clases cultas y semi-cultas sometidas a una vida llena de tensiones, sobre todo en las grandes ciudades, reclaman unas veces el descanso en la diversión, otras la excitación para levantar el ánimo deprimido. Para responder a estas necesidades psíquicas de la masa, abundan producciones de toda índole que se fabrican en serie, como novelas eróticas, policíacas, revistas, espectáculos teatrales, el cine, la televisión, la radio, la música popular de múltiples tipos, etc., etc. La mayor parte de esta producción es de calidad inferior, asume los caracteres de una explotación comercial y contribuyen lamentablemente a depravar el gusto de las mayorías. Pero algunas de estas producciones tienen la pretensión de ofrecerse como artísticas, porque están hechas con cierto talento, de manera de asemejarlas a la auténtica obra de arte y poder así hacerse pasar por ésta; y no se trata sólo de un engaño intencional. Sus autores creen, con frecuencia, de buena fe, que en eso consiste el arte. Este tipo de producciones es el más peligroso, porque puede engañar a los aficionados ingenuos, a los críticos de arte poco críticos y quizá aun a los estéticos. Es en contra de este género pseudo-artístico, al que se dirige la denuncia de Collingwood revelándose en su análisis crítico no sólo como un verdadero filósofo, sino como un espíritu pleno de experiencia y conocimiento del arte.

Sin embargo, se nos ocurre como observación final a esta primera parte del libro sobre *The Principles of Art*, hacer notar que en la misma exposición Collingwood cita con frecuencia obras de *art proper* en las que admite la presencia de motivos representativos, o mágicos o de divertimento. Ciertamente que varias veces hace la aclaración de que aun estando presentes esos motivos, no es por ellos por los que la obra es artística. Pero aquí es donde surge la duda de si esos elementos no serán algo extraño a lo artístico de la obra, sino al contrario, elementos integrantes de su unidad estética; y si el hecho de que el espectador sienta estos motivos como un todo en su vivencia no significa que sea un hombre de las cavernas o un hombre medieval, sino un auténtico espectador artístico. Si por *art proper* entiende Collingwood algo así como arte puro, estéticamente puro, tal vez la historia del arte lo desmienta, mostrando que la obra de arte, por más auténtica que se quiera, es siempre "impura", pues contiene motivos representativos, mágicos y de diversión. Pero es el momento de pasar a la segunda parte del libro, donde precisamente explica el filósofo inglés lo que entiende por *art proper* y afirma su "verdad" estética.

En el desarrollo de la parte positiva de su doctrina, Collingwood afirma, con una muy ponderada comprensión, que los resultados del análisis destructor o del arte impropio no han sido completamente nulos. En efecto, hay en el *art proper* una distinción que se parece a la de medio y fin, pero no es idéntica

con ella; el arte tiene algo que ver con la emoción, y lo que hace tiene cierta semejanza con el hecho de despertarla, pero no es despertarla; por fin el arte tiene algo que ver con el hacer cosas, pero éstas no son materiales, hechas imponiendo una forma o una materia, y no son hechas mediante una habilidad. Son cosas de otra clase y hechas de alguna otra manera (pág. 108).

Lo que el arte tiene que ver con la emoción, no es una teoría, sino un hecho familiar para todos los artistas y amantes del arte: nada es más un lugar común que decir que *expresa* la emoción (pág. 109). Caritt, en su *Introducción a la Estética*, cita una serie de textos filosóficos desde los pensadores antiguos hasta los más modernos en que se constata aquel hecho. Uno de los más célebres filósofos de nuestra época, Benedetto Croce, ha hecho de esta idea el punto central de su teoría, declarada en el título de su gran obra *La Estética como Ciencia de la Expresión*. Así que, como tal, la idea parece poco novedosa y decepcionante para el lector de Collingwood. Sin embargo, en la forma de tratarla e interpretarla es en donde se proyecta la personalidad filosófica del autor. La "ciencia" de la expresión de Collingwood es un poco diferente de la "ciencia" de Croce.

"Hasta que un hombre ha expresado su emoción no sabe de qué emoción se trata. El acto de expresarlas es, pues, una exploración de sus propias emociones. Ciertamente hay aquí un proceso dirigido: un esfuerzo dirigido hacia cierto fin; pero el fin no es algo previsto y preconcebido para el cual pueden pensarse medios apropiados a la luz de nuestro conocimiento de su carácter especial. La expresión es una actividad para la que no puede haber técnica" (p. 111). Sin embargo, este pasaje no nos dice todavía nada sobre el carácter específico de la expresión artística, pues parece referirse al hecho general humano de expresar una emoción. Donde me parece que Collingwood responde con toda precisión a este problema es un poco más adelante, al tratar de la diferencia que existe entre *describir* una emoción y *expresar* una emoción. "La razón por la cual la descripción en vez de ayudar a la expresión la daña, es porque la descripción generaliza. Describir una cosa es llamarla de tal o cual clase: llevarla a una concepción, clasificarla. La expresión, al contrario, individualiza. El enojo que yo siento aquí y ahora, con cierta persona, por cierta causa, es, sin duda, un ejemplo de enojo, y al describirlo como enojo uno dice la verdad; pero es mucho más que mero enojo, es un enojo peculiar, no como cualquier enojo que he sentido antes y probablemente no como cualquier enojo que volveré a sentir. Hacerse plenamente consciente de él, significa hacerse consciente de él, no meramente como ejemplo de enojo, sino como este enojo enteramente peculiar. Vimos que expresarlo tiene algo que ver con hacerse consciente de él; por consiguiente, si ser plenamente consciente de él significa ser consciente de todas sus peculiaridades, expresarlo plenamente significa expresar todas sus peculiaridades. Entonces el poeta, en proporción a como entiende su negocio, se aleja lo más posible de etiquetar

meramente sus emociones, como ejemplos de esta o aquella clase general y trata penosamente de individualizarlas expresándolas en términos que revelen su diferencia con cualquiera emoción de la misma especie" (págs. 112-113). Hasta este momento de la exposición nos aparece, en primer lugar, que Collingwood identifica la expresión con la conciencia, y, en segundo lugar, que esta conciencia debe ser plena para darnos una expresión individualizada de la emoción. Sería, pues, éste uno de los rasgos característicos del *art proper*.

Si volvemos a preguntarnos ¿qué es una obra de arte?, la respuesta sería, teniendo en cuenta que no se trata de un producto técnico, que es una obra de la imaginación. El hombre que hace una tonada no necesita escribirla o tocarla; basta con que suene en su cabeza. "Hacer efectivamente la tonada es algo que ocurre en su cabeza y en ninguna otra parte." Y añade Collingwood: "He dicho que una cosa que existe en la cabeza de una persona es llamada una cosa imaginaria. El hacer una tonada es hacer una tonada imaginaria. Es el caso de la creación. . . De aquí que hacer una tonada es un ejemplo de creación imaginativa. Lo mismo se aplica a hacer un poema, un cuadro o cualquiera otra obra de arte" (pág. 134). Una vez introducida esta segunda idea de imaginación, si la asociamos con la idea de expresión, el arte quedaría definido del modo siguiente: "Arte es la expresión imaginativa de la emoción" (pág. 252). Consecuente con estas ideas, Collingwood insiste en varias partes de su libro en que la obra de arte corpórea es algo secundario, porque esa obra está ya completa en la mente del artista y porque es *inesencial* (pág. 300) comunicar esta experiencia subjetiva a otros. Si lo hace (y éste es el caso normal), es por motivos no-estéticos, no porque su experiencia sea incompleta. El artista que se pone en relación con un público o es un misionero, o es un vendedor de experiencia estética. Más adelante dice: "Para el artista la experiencia interna puede ser externada o convertida en un objeto perceptible; aunque no hay razón intrínseca de que sea así" (pág. 301). Lo que parece entenderse de estas afirmaciones, es que la concepción material de la obra de arte, escribir el poema, pintar el cuadro, tocar la música, tallar o modelar la estatua, es un trabajo que no pertenece a la actividad estética, pues ésta se encuentra toda en la mente del artista cuando ha logrado "la expresión imaginativa de la emoción". En esta concepción idealista coincide Collingwood con el pensamiento de B. Croce, cuya estética es la más afín con la suya. "Claro está —dice Croce— que la poesía se halla ya entera cuando el poeta la ha expresado en palabras, cantándola dentro de sí; y que al pasarla a cantar a voz desplegada para hacerla oír a otros. . . se entra en una nueva fase, por cierto de mucha importancia social y cultural, cuyo carácter ya no es estético, sino práctico" (B. Croce, *Aesthetica in Nuce*, pág. 115), y más adelante dice: "El trabajo de la comunicación, o sea de la conservación y divulgación de las imágenes artísticas, guiado por la técnica, produce, pues,

los objetos materiales que por metáfora se dicen "artísticos" y "obras de arte"... Mas ni estas voces y sonidos, ni los signos de la pintura, de la escultura y la arquitectura son obras de arte, las cuales no existen en otra parte a no ser en las almas que las crean o las vuelven a crear" (*ibid.*, págs. 117-118). En resumen, para Croce la actividad artística está completa en la fase subjetiva de la "intuición". El motivo de estos conceptos inexactos de la obra de arte lo encuentro en una teleología equivocada de la actividad artística. No puede ser convincente para nadie que el propósito del artista es "poner en claro sus emociones" o ser consciente de ellas, que es lo mismo. Este concepto unilateral ignora por completo la voluntad constructiva, el impulso de objetivación que no puede realizarse sin las formas materiales y sensibles que son el lenguaje simbólico del arte. "El arte es ciertamente expresivo, pero no puede ser expresivo sin ser formativo." (Cassirer, *An Essay on Man*, pág. 141.) Dice Goethe: "El arte es formativo, mucho antes de ser bello, y aun entonces es grande y verdadero arte, a menudo más verdadero y grande que el arte bello mismo. Porque el hombre tiene una naturaleza formativa tan pronto como su existencia está asegurada" (citado por E. Cassirer, *An Essay on Man*, pág. 140). La representación de la obra no está completa en la imaginación del artista antes de su elaboración material. Es un hecho que en el proceso mismo de la construcción de la obra cada detalle va sugiriendo la parte siguiente, de manera que el propio artista no llega a conocer de un modo completo su idea hasta que ha terminado la confección de su obra. Sucede con la creación artística lo que en la procreación de los seres humanos: los padres no saben cómo será el hijo hasta que nace. Pero apenas en ese momento empiezan a conocer a la criatura. El pintor Matisse dijo una vez: "Cuando está terminada una pintura, es como un niño recién nacido. El artista mismo necesita tiempo para entenderla" (citado por J. Dewey, en *El arte como experiencia*, pág. 95, ed. española).

Collingwood tiene, pues, una noción muy teórica de la creación artística. No hay artista auténtico que quede satisfecho con imaginar en su cabeza una tonada o un cuadro. Cuando un hombre nace dotado de una vocación artística, su aspiración no es hacerse consciente de sus propias emociones, sino expresarlas prácticamente pintando cuadros, escribiendo poemas, componiendo música, etc. En la mayoría de los casos el descubrimiento de la propia vocación artística no acontece por el impulso expresivo sentido ante un hecho natural, sino ante una obra de arte como en la anécdota atribuida al joven Correggio, que al contemplar un cuadro de un gran maestro exclama: "*anch'io sonno pittore*". La idea de Collingwood sería aceptable si sólo se pretendiera enfatizar el hecho de que el contenido de la obra de arte es irreal, imaginario, pero este contenido no podría sostenerse ni manifestarse sin los elementos materiales de que está hecha la obra, cuya percepción sensible forma parte de la vivencia estética. No puede haber poesía sin palabras, ni música sin

sonido, ni pintura sin colores, luz y formas plásticas, etc. Collingwood no toma en cuenta que el impulso creador no nace sólo de la necesidad de expresar una emoción, sino de fijarla en una forma permanente que la salve del flujo destructor del tiempo, lo que únicamente es posible objetivándola en un cuerpo material. Collingwood entrevé esta cuestión al exponer su teoría de la conciencia, pero sin sacar las consecuencias para la creación artística: "Nos hacemos capaces de perpetuar sentimientos (incluyendo sensaciones) a voluntad. Atender a un sentimiento significa retenerlo ante la mente; rescatarlo del flujo de la mera sensación y conservarlo el tiempo que sea necesario a fin de tomar nota de él" (pág. 209). La belleza o valor estético o como quiera llamarse a la cualidad específicamente artística no puede vivir sin cuerpo, como idea pura en la teoría de Platón, sino como lo hubo de reconocer Hegel, sólo a través de una forma sensible.

Collingwood, como Croce, identifica sin más arte y lenguaje, lo que quiere decir que quien estudia lingüística general estudia estética y que no hay diferencia entre el lenguaje de la vida ordinaria y el del arte, lo que es una afirmación arbitraria. "Hay, sin embargo —dice Cassirer—, una diferencia evidente entre los símbolos del arte y los términos lingüísticos del habla o la escritura ordinarias. Estas dos actividades no coinciden ni en carácter ni en propósito. No emplean los mismos medios ni tienden hacia los mismos fines" (E. Cassirer, *An Essay on Man*, pág. 168).

Collingwood habla constantemente de la emoción como si ésta fuera una entidad separada de todo el resto de la vida psíquica. En ninguna parte de su libro se explica lo que deba entenderse por emoción y queda siempre esta palabra con una significación imprecisa. "Parece, en otras palabras, que las emociones psíquicas son las únicas emociones que puede expresar el arte" (p. 293). Por emociones psíquicas se entienden las "impresiones" que sentimos tal como se producen en nosotros: "Color o enojo meramente visto o sentido es aún color o enojo. Cuando nos hacemos conscientes de ellos, son aún el mismo color y el mismo enojo. Pero la experiencia total de verlos y sentirlos ha sufrido un cambio, y en este cambio lo que vemos y sentimos ha cambiado de modo correspondiente. Es este cambio el que Hume describe hablando de la diferencia entre una impresión y una idea" (págs. 206-207). Si por emoción se entiende esa entidad aislada en la vida psíquica, la definición del arte como expresión de la emoción parece demasiado estrecha para abarcar la riqueza de contenido que muestra efectivamente la actividad del arte. Sólo hay una parte del libro en que el autor parece ampliar este concepto, cuando hace observar que cada arte en particular no puede reducirse exclusivamente a un sentido orgánico. Se refiere especialmente al caso de la pintura que se consideraba como un "arte visual". La pintura de Cézanne, por una parte, y la teoría de Berenson sobre los "valores táctiles", revolucionan aquel punto de vista mostrando que al contemplar una pintura no sólo tenemos una experien-

cia visual, sino también la experiencia imaginaria de otras sensaciones, por ejemplo, la de ciertos complicados movimientos musculares. Si es cierto que hay experiencias especializadas como la de ver y oír, también es cierto que ante la obra de arte obtenemos una "experiencia imaginativa de la actividad total" (pág. 148). Esta fórmula nos da una noción más realista de la vivencia estética que la otra fórmula de la "expresión imaginativa de la emoción", demasiado parcial y limitada.

La posición radicalmente idealista de Collingwood parece atenuarse en el último capítulo de su libro, en donde trata del "artista y la comunidad". "El pintor —dice el filósofo— pone mucho más en la experiencia del asunto, que el hombre que nuevamente lo ve; pone, además, toda la actividad conscientemente realizada de pintarlo; . . . Y este incremento es una parte esencial de lo que 'externa' o 'registra' en su pintura: registra, no la experiencia de ver el asunto sin pintarlo, sino la experiencia mucho más rica y de algún modo muy diferente de mirarlo y pintarlo al mismo tiempo" (pág. 308). Observación que puede generalizarse diciendo que el acto de la creación abarca no sólo la experiencia intuitiva, sino la experiencia práctica de los procesos de confección de la obra. Por último, al tratar del problema del individualismo del artista, escribe estas palabras: "La obra de la creación artística no es una obra ejecutada de ninguna manera exclusiva y completa en la mente de la persona que llamamos artista. Esta idea es una ilusión alimentada por la psicología individualista. . . Esta actividad es una actividad corporativa que no pertenece a ningún ser humano, sino a la comunidad. Es realizada no solamente por el ser humano que llamamos individualistamente el artista, sino en parte por todos los otros artistas de los que decimos que 'lo influncian', aunque realmente queremos decir que colaboran con él. Es ejecutada no solamente por la corporación de los artistas, sino (en el caso de artes de ejecución) por ejecutantes, que no solamente actúan bajo las órdenes del artista, sino que colaboran con él para producir la obra acabada. Y aun así la actividad de la creación artística no es completa; porque debe haber un público, cuya función no es meramente receptiva, sino también de colaboración. El artista (aunque trate de negarlo bajo la sugestión de los prejuicios individualistas) está, pues, en relaciones de colaboración con la comunidad entera; no una comunidad ideal de seres humanos como tales, sino la efectiva comunidad de compañeros artistas de la cual él toma prestado, de ejecutantes que emplea, de público al que habla. Reconociendo estas relaciones y contando con ellas en su obra, fortifica y enriquece la obra misma; negándolas, la empobrece" (pág. 324). Aquí la teoría parece ceder ante el peso de los hechos reales, que son tal y como los describe el filósofo.

La vuelta a Hume

A causa de las confusiones de la mayoría de los modernos filósofos acerca de la idea de la sensación, Collingwood propone como programa para aclararlas una vuelta a Hume (pág. 201). La meta a que tiende con su análisis es llegar a una teoría de la imaginación, consagrando para ello una extensa parte de su obra (todo el libro II). No tratamos de seguir toda su argumentación, que se alarga innecesariamente, porque incurre en numerosas repeticiones. Considera la historia del problema a partir de Descartes y continúa con Hobbes, Locke, Berkeley, Hume y Kant. Pero aquí nos limitaremos a resumir el pensamiento de Collingwood, que expresamente se basa en la filosofía de David Hume.

Nunca podemos comparar y relacionar las sensaciones mismas, porque cada una es momentánea y es arrastrada por el flujo de la corriente psíquica. La única manera de retenerlas es haciéndolas sufrir una transformación por medio de la cual las sensaciones se convierten en imágenes. Es el mismo proceso que Hume ha descrito diciendo que cada "impresión" se transforma en la correspondiente "idea". Este cambio es también explicado con el paso del "nivel psíquico" al "nivel de la conciencia" y el siguiente estrato es el pensamiento (*Thought*) que trabaja no directamente con las sensaciones, sino con las "ideas". Esto es lo que debe entenderse por experiencia y es, por lo tanto, el verdadero concepto de empirismo. Las sensaciones son equivalentes a las llamadas por Hume "impresiones" y las "ideas" equivalen a conciencia, imaginación. La conciencia toma así un papel activo, por lo menos en este "nivel", y no meramente el pasivo darse cuenta de algo. De esta teoría saca Collingwood una conclusión moderadamente idealista. No se pueden distinguir las sensaciones en reales e imaginarias. "La experiencia que llamamos sensación sólo es de una clase y no se puede reducir a distinciones entre real e irreal, verdadero y falso, verídico e ilusorio" (pág. 194). Lo que es verdadero o falso es el pensamiento cuando interpreta las sensaciones. "Un *sensum* real significa un *sensum* correctamente interpretado; un *sensum* ilusorio, el que es falsamente interpretado." El autor no nos explica de dónde tomamos el principio o criterio para saber cuándo la interpretación es verdadera y cuándo es falsa. "El color o el enojo que no es meramente visto o sentido sino objeto de atención, todavía es color o enojo. Cuando nos hacemos conscientes de ellos son todavía el mismo color o el mismo enojo. Pero la experiencia total de ver y sentir ha sufrido un cambio, y en este cambio lo que vemos y sentimos ha cambiado de modo correspondiente. Es el cambio que Hume describe hablando de la diferencia entre una impresión y una idea" (pág. 207). En otra parte, dice Collingwood: "En el presente debemos adherirnos a la noción de que algo de esta especie existe y recapacitar que su existencia era un punto cardinal en la filosofía de Hume" (pág. 203). Se refiere Collingwood

a la imaginación. “Es para distinguirla de la sensación para lo que Hume distinguía ideas de impresiones; y su gran mérito es haberse dado cuenta de que lo que los filósofos modernos llaman equivocadamente relaciones entre sensaciones (es decir, entre lo que él llama impresiones) son relaciones no entre impresiones, sino entre ideas. El lugar que las ideas de Hume habitan es el cuarto vacío de Locke, progresivamente amueblado con lo que provee ‘la atareada e irrefrenable fantasía del hombre’. Es a la imaginación, no a la sensación, a lo que debe apelarse, cuando los empiristas apelan a la ‘experiencia’” (pág. 203). Esta teoría de Hume de que el conocimiento tiene que ver directamente con las “ideas” muestra una afinidad, reconocida por el propio Collingwood, con la teoría de Kant expuesta en el “esquematismo de los puros conceptos del entendimiento” en que se coloca la imaginación entre la intuición concreta y la generalidad del entendimiento. En Kant se trata de explicar la subsunción de un objeto bajo un concepto que sólo es posible si la representación del primero tiene alguna similitud con el último. Ahora bien, este “esquema es en sí mismo, cada vez, sólo un producto de la imaginación” (*Einbildungskraft*) (K. d. R.V., ed. F. Meiner, Hamburg, pág. 199).

La relación de estas ideas con la Estética la establece el filósofo inglés mediante el concepto de lenguaje. “El lenguaje viene a la existencia con la imaginación y es una hechura de la experiencia en el nivel consciente... En su estado original o nativo el lenguaje es imaginativo o expresivo: llamarlo imaginativo es describir lo que es, llamarlo expresivo es describir lo que hace. Es una actividad imaginativa cuya función es expresar la emoción. El lenguaje intelectual es la misma cosa intelectualizada o modificada de modo de expresar el pensamiento” (pág. 225). Collingwood desarrolla una teoría del lenguaje que no tratamos de exponer y discutir aquí porque excedería los límites de este breve ensayo. Dice el filósofo que “la danza es la madre de todas las lenguas” (pág. 246), lo que es en realidad una frase metafórica para decir que el lenguaje se origina de un “gesto totalmente corpóreo”. “El lenguaje del gesto totalmente corpóreo es, pues, el lado motor de nuestra total experiencia imaginativa” (pág. 247).

A decir verdad, Collingwood no obtiene muchas ventajas para el enriquecimiento de sus tesis estéticas, con el largo capítulo sobre “la vuelta a Hume”, que más se antoja una digresión, ya que, como lo reconoce el autor, “la cuestión no es metafísica, la de si los colores existen o no cuando no los vemos; es una cuestión de epistemología, la de si ‘podemos tenerlos ante nuestra mente’ de otro modo que viéndolos” (pág. 199). En efecto, la tesis estética de Collingwood sobre la expresión y la imaginación ya estaba expuesta en el capítulo anterior y después no hace sino definirla con la terminología filosófica de Hume. Por otra parte, en todo el capítulo sobre el lenguaje queda impreciso si toda expresión imaginativa de la emoción es expresión artística, como parece desprenderse de ciertos pasajes en que dice

que sólo puede entenderse por expresión la que se produce en el "nivel de la conciencia". Estas y otras ambigüedades parecen ser características de esa posición subjetivista o idealista en la consideración del problema de la estética, a la que ya aludimos antes en este escrito.

Parece, pues, que el intento de explicar la imaginación volviendo a la filosofía de Hume no alcanza mucho éxito, a nuestro juicio, porque tanto la doctrina de Hume como la interpretación de Collingwood consideran los procesos psíquicos como inmanentes, es decir, prescinden de su referencia a objetos del mundo exterior. No se puede tener una comprensión cabal de la percepción o la imaginación si no se toma en cuenta la correspondiente intencionalidad de la conciencia. (Véase J. P. Sartre, *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*.) La teoría de Collingwood sobre la imaginación tiene como lógica consecuencia llevarlo a una estética igualmente inmanentista, en el sentido de afirmar que la actividad artística principia y termina en el interior de los sujetos y desconoce el proceso objetivamente como parte esencial de aquella actividad. No queremos ignorar por esto el hecho de que el sentido profundo de la obra de arte es irreal y existe sólo como algo *imaginario*; ésa es la parte de verdad que hay en el pensamiento de Collingwood. Pero eso irreal o imaginario existe virtual o potencialmente en un cuerpo material a disposición de cualquier espectador que sea capaz de hacerlo vivir. La obra de arte es una forma especial del "espíritu objetivado" que se conserva precisamente porque un contenido espiritual es depositado en una materia sensible real (véase N. Hartmann, *Aesthetik*, pág. 84). Estas no son afirmaciones arbitrarias o metafísicas, puesto que están probadas por la existencia misma de las obras de arte, por la experiencia de la creación y de la reproducción artísticas. Sorprende que una teoría filosófica se ciegue a la evidencia de estos hechos.

En su "Conclusión", Collingwood reafirma su credo de que "el estético, si entiendo correctamente su negocio, no está interesado en realidades sin fecha, localizadas en algún cielo metafísico, sino con los hechos de su propio lugar y de su propio tiempo". Ésta es una aplicación a la estética del concepto de la filosofía, muy en boga en nuestros días, como una reflexión sobre los problemas que le competen, pero siempre en relación con la "circunstancia", con la realidad en que vive el filósofo. No obstante la renuencia de algunos pensadores para aceptar esta tesis tachada de historicismo y relativismo, la historia de la filosofía parece confirmar que nunca los filósofos han procedido de otro modo y que de lo que se trata ahora es de hacer conscientemente lo que antes se hacía inconscientemente. La tesis "historicista" de ninguna manera implica un relativismo absoluto que significaría recomenzar la tarea de la filosofía en cada momento, puesto que la misma historia demuestra cómo siempre las ideas trascienden de su tiempo y cómo existe una cierta

perennidad de los problemas, aunque el orden de prioridad aparezca variable.

Termina Collingwood su obra discutiendo algunos problemas de su mundo real del arte, con su criterio de la "cooperación artística". Es curioso que niega toda base al derecho de propiedad artística, al que considera como derivado del falso concepto individualista de los artistas. Es muy discutible que esta cuestión deba y pueda ser dilucidada en el campo de la estética, ya que parece más bien pertenecer al orden de la vida práctica en que los artistas actúan como profesionales y requieren garantías jurídicas para su trabajo con la misma justicia que las tienen otros profesionales. Más adecuado me parece el intento de influir como filósofo del arte en situaciones que existen en el mundo artístico real derivadas del mismo sentimiento individualista, muy exacerbado precisamente entre los artistas modernos. Aboga Collingwood por una verdadera colaboración entre autores e intérpretes, como es el caso de los dramaturgos y actores o entre los compositores y los ejecutantes de música. Termina refiriéndose a la necesidad de un contacto más efectivo entre el artista y su público, para que el primero conozca directamente el espíritu que reina en su mundo social, ya que, en definitiva, el artista no debe expresar sus emociones individuales, sino que actúa como un portavoz de la comunidad.

La obra de Collingwood, por más que ofrezca una tesis estética muy discutible (como son en general todas las tesis filosóficas) y no esté exenta de contradicciones (cosa que ocurre casi siempre en el pensamiento de los grandes filósofos), es en conjunto una notable expresión de la filosofía contemporánea del arte en Europa, tanto por su rigor sistemático como por la brillantez de su estilo muy personal, lleno de sabor y amenizado de vez en cuando por el "humor" británico. En el detalle se encuentra lleno de observaciones perspicaces, juicios muy valiosos y nuevos enfoques sobre temas conocidos, como los que trata en la primera parte de su libro referentes a las formas del "arte falsamente llamado así"; el arte representativo, el arte como magia y el arte como diversión. Creo que es aquí donde se encuentran importantes aportaciones que dan nueva luz sobre tales problemas estéticos.

SAMUEL RAMOS