

Dr. Juan Fco. SANCHEZ,  
Catedrático de la Facultad de Filosofía.

# La "Verdad" en el Arte



Editora del Caribe, C. por A.  
Ciudad Trujillo, R. D.

1953

HU  
RV  
V

BIBLIOTECA NACIONAL





H  
2305

**Dr. Juan Fco. SANCHEZ,**  
Catedrático de la Facultad de Filosofía.

# La "Verdad" en el Arte

Ciudad Trujillo, R. D.

1952



2305-10

BNPHU  
PD-RV  
121  
S 211 v



## Introducción

23-5-74

Tanto en Filosofía del Arte como en monografías críticas sobre Estética, el problema de la Verdad de la obra de arte o en la obra de arte ha merecido consideraciones repetidas. Corrientemente, se ha considerado a la verdad como uno de los valores que toda obra de arte debe realizar.

Sin embargo —como ocurre en todo el campo de la Filosofía— nunca ha habido acuerdo entre los pensadores, críticos de arte y artistas sobre el particular. Son numerosas las opiniones encontradas con referencia a la participación del concepto de “Verdad” en el arte; hay quienes restringen su aplicación a algún sector del arte, hay quienes varían el concepto de Verdad rebajando su significación, hay quienes lo rechazan de plano argumentando que “en arte no se trata de ninguna manera con la “Verdad”.

El tema es muy antiguo. Ya Platón —que no dejó ninguna esfera de la realidad sin estudiar, a fondo o de paso— identificó a la Belleza con la Verdad en su teoría de las ideas: lo que es verdadero es bueno y es bello, y viceversa. Gran repercusión tuvo en la histo-

ria de la filosofía la doctrina del *eidos* platónico, pues su fundador inauguró una manera de encarar los problemas que ha persistido más o menos intacta al través de toda la historia del racionalismo.

La preocupación por lo racional se ve asimismo en Aristóteles, quien, a pesar de apartarse considerablemente de las ideas de su maestro en materia de arte, no puede dejar de darle lugar preferente a la verdad, si bien bajo la forma de "Verosimilitud", y exigiendo, además, que los procesos artísticos se desarrollen según el modelo de la ciencia: por conexiones lógicas y necesarias. De una manera u otra el racionalismo ha dejado sentir su influencia en la Teoría del Arte, ya en el "lucidus ordo" horaciano, en la "certa idea" de Rafael, en el "splendor ordinis" de S. Agustín, en el "splendor formae" de Sto. Tomás y la Escolástica, o bien en "lo verosímil" y el arte "pedagógico" de toda la estética del Renacimiento (Scalígero, Ficino, La Menardiere, Le Bossu, Castelvetro, Piccolomini, López Pinziano) y luego al través de los cartesianos (Boileau, Crousaz) y de Leibniz, no obstante la oposición de Locke, Bacon y los empiristas. Aun después que Kant delimitó de una manera sagaz las esferas de la Ciencia, de la Moral y de la Estética, el arte como conocimiento o como idea hizo su aparición en Schelling y en Hegel, y todavía en nuestro tiempo el tema prosigue en discusión.

La concesión de que el tema de la verdad sólo puede ser referido al arte naturalista, considerando a éste como una forma muy inferior de arte, lejos de amedrentar a los defensores de la verdad en el arte, les ha dado nuevas fuerzas.

En resumen, el hecho es que no ha sido suficientemente dilucidada las cuestiones de si la verdad debe considerarse como un valor **no-artístico** que solamente aparece como añadido al valor general de la obra, o si

## LA VERDAD EN EL ARTE

es que ella entra **constitutivamente** en la obra como un elemento esencial, o si ella **cobra un valor artístico** por el hecho de aparecer ligada estructuralmente a una obra de arte.

Las discusiones a este último respecto prosiguen en nuestros días violentamente. A nuestro entender, no sólo se trata de que cada quien defiende su punto de vista de acuerdo con la posición general a que está adscrito en sus ideas filosóficas, sino que también existe una confusión debido al hecho de que se usan los términos “verdad” y “verdadero” de una manera vaga.

En realidad, dichos términos son empleados en el lenguaje corriente, y aun académico, de una manera asaz equívoca.

Será nuestra tarea, pues, tratar de distinguir las diferentes concepciones de la “verdad” y lo “verdadero” mezcladas confusamente en una misma denominación. Es tarea necesaria, porque sin nociones claras y delimitaciones precisas ninguna discusión progresiva o acaba.

A tal fin, tomaré todas las significaciones en que se usa el término “verdad” como valor estético y trataré de localizar dichas significaciones en sus esferas propias, con la ayuda de conceptos que pertenecen a la Filosofía del Arte, y esto, de una manera sistemática.

### I

#### LA VERDAD COMO CONCEPTO LOGICO Y EPISTEMOLOGICO.

Las nociones de “verdad” y “verdadero” tienen su lugar más propio en Lógica y en Teoría del Conocimiento, cuando el predicado afirmado o negado del sujeto está en perfecta adecuación con la realidad ontológica. Generalmente se aplican a juicios, afirmacio-

nes y enunciados de los cuales decimos que son verdaderos o falsos. Decimos que un juicio es verdadero cuando el estado de cosas indicado por el contenido a que apunta el juicio existe independientemente de dicho juicio, pero éste está en relación de concordancia con tal estado de cosas; mientras que decimos que es falso si el estado de cosas antedicho no existe en la esfera de realidad correspondiente.

De una manera más general, y ahora en el campo epistemológico, hablamos de la "verdad" de un resultado científico cualquiera —no importa el proceso que se haya seguido para obtener el conocimiento— si dicho resultado comprueba la existencia real o independiente del objeto dado en la esfera óptica correspondiente. En breve y para ambos casos: concordancia del contenido del pensamiento con el objeto a que apunta. El papel y el lápiz con que escribo el presente trabajo existen independientemente en los dominios del mundo real, y mi percepción de ellos como objetos con todas las determinaciones que les atribuye mi conocimiento, es por ello "verdadera".

Frente a este concepto que llamaremos **trascendente**, está el concepto **inmanente** que, dicho de manera breve, exige que el pensamiento concuerde, no con algo trascendente a él, sino consigo mismo y que, en arte representativo, halla su analogía en la concordancia de los elementos de la obra con la obra misma como obra de arte.

Hay otra concepción de la verdad que es conveniente enfocar en conexión con el arte y es el concepto **pragmatista**, según el cual la verdad está en relación directa con la vida práctica y que brevemente enunciaríamos como "la práctica realización de la experiencia a que apunta el juicio, con la consiguiente satisfacción vital". Estos conceptos son los únicos que tienen aplicación analógica en el terreno del arte.

## LA VERDAD EN EL ARTE

La veracidad en el sentido epistemológico del vocablo interviene en la obra de Arte solamente en dos casos: a) cuando ella es portadora del juicio en sentido lógico o b) cuando la obra misma es un resultado del conocimiento.

Ahora bien, en el segundo caso es en el que el término "verdad", aplicado al arte, puede usarse con más propiedad; en el primer caso, es necesario hacer una traducción de la significación particular de cada caso en que se emplea el vocablo.

### II

#### LA VERDAD COMO CONCORDANCIA DEL CONTENIDO DEL JUICIO CON EL OBJETO O ESTADO DE COSAS INDEPENDIENTE DEL SUJETO.

(Concepto Trascendente)

##### A. Del lado del objeto representado:

Siempre ha existido una tendencia a aplicar el concepto de "verdad" en las artes "representativas" refiriéndolo al objeto representado como portador de cierta cualidad que es capaz de adquirir en propiedad bajo ciertas condiciones. Por lo demás, se hacen entrar en dicha clasificación no sólo la pintura y la escultura, sino también la literatura y el drama (tanto en forma escrita como representada escénicamente y aún en film). En cuanto a la música y la arquitectura, hay que confesar que sólo ciertas obras musicales (las no instrumentales) admiten el vocablo de "verdaderas" y aun así, la cuestión presenta dificultades especiales que tendrían que estudiarse en otro lugar. (\*)

---

(\*) Música y arquitectura se apoyan en la pura "forma". Son artes "formales", no "representativas". De aquí la dificultad.

Con respecto a la arquitectura, como no es representativa de un objeto existente en el mundo de la realidad existencial, difícilmente podría aplicársele el vocablo en este aspecto.

El concepto de "verdad" que estudiamos en este capítulo concierne especialmente a los objetos representados en la obra, objetos del mundo existencial cuyo trato nos es frecuente. En este caso, se exige que dicho objeto representado exhiba, para ser "verdadero", cierta cualidad que le es propia en ciertas condiciones. Puede tratarse, entre otros casos, de que dicha cualidad le sea atribuída en virtud de la relación que existe entre el objeto representado en la obra de arte y el objeto no-artístico perteneciente a una esfera de realidad independiente de la obra de arte, ya sea esta última natural, psíquica o artificial. A saber:

a) **Representación imitativa de objetos reales:**  
**"Verdad" = FIDELIDAD.**

Decimos que un objeto exterior y trascendente a la obra de arte está representado imitativamente en ella cuando aquél, gracias a la actividad artística, se nos aparece como exhibiendo ciertas cualidades de forma, color, etc., tan "semejantes" a las del objeto representado que finge ser aquél. El concepto general de "semejanza", sin embargo, no basta para explicar el caso, porque las naranjas de uno o varios árboles pueden ser semejantes y no por ello decimos que una represente a otra, ni aun en el caso del más sorprendente parecido. Es necesario que un objeto irreal presente se haga pasar, recuerde o re-presente (presente de nuevo) a un objeto real ausente, reemplazándolo por evocación.

Estas notas de irrealidad, evocación, fingimiento, son tan importantes como la semejanza en el arte naturalista, y fuera de él, aún más importantes.

## LA VERDAD EN EL ARTE

El concepto de “semejanza”, por otra parte, es multívoco según la clase de arte a que se refiera. Unas veces consiste en la correspondencia de un número de cualidades tan grande entre los dos objetos que la similitud alcanza un punto feliz, como cuando exclamamos ante uno de esos tantos bodegones: “¡qué bien están esas manzanas, qué jugosas, dan ganas de comerlas!”! Otras veces la semejanza consiste en la correspondencia de las solas cualidades particulares “características” del objeto, que hacemos resaltar hábilmente; otras veces se trata de cualidades esenciales abstraídas por algún motivo personal o teórico (como hace el cubismo llamado “sintético”).

Quizás haya otros tipos de “semejanza”, y admitimos que el estudio de este tema es de gran importancia para el problema del realismo en el arte, pero de todas maneras y tratándose de la representación imitativa de objetos naturales, el artista tiene que tener los ojos fijos en el modelo (ya presente, ya imaginado) y tratar de reproducirlo. La copia perfecta será imposible en virtud de que entre la materia y la forma se interpone la causa eficiente del psiquismo personal, variante en cada caso, pero lo que queremos decir cuando hablamos de “verdad” en una representación de esta clase, es que el artista ha sido “fiel” a la realidad exterior. “Verdad” en este caso equivale a “fidelidad” con la cual el objeto representado representa cierto objeto exterior no-artístico por sí mismo.

**b) Representación imitativa de acciones reales:  
“Verdad” = VERACIDAD.**

La función de representar, con todas las características apuntadas de evocación, re-presentación, fingimiento, semejanza, etc., soporta así mismo la apli-

cación del concepto de "verdad" en todas las obras literarias y dramáticas llamadas **históricas**.

Ya Aristóteles en la Poética nos habla de que tanto las acciones reales como las posibles, pueden ser objetos de la poesía. El Julio César de la tragedia de Shakespeare representa un personaje real, y en tanto que las acciones evocadas concuerden con el conocimiento histórico, nos las tenemos con objetos, situaciones y hechos trascendentes, y en cuanto tales, la "verdad" artística exige "fidelidad" como en el caso anterior. Sin embargo, reconocemos que del modelo propuesto al artista, él tiene la libertad para escoger **cuántas y cuáles acciones ha de tratar, cuál escenario, cuál momento, y cómo los va a combinar convenientemente**; por lo tanto no le exigimos la correspondencia de las cualidades entre el objeto representado y el representante que le exigiríamos al autor en el caso de un objeto natural, sino tan solo ciertas cualidades características suficientes para re-producir el hecho acaecido, entre ellos (y por tratarse de acciones en el tiempo) principalmente el sincronismo. Por eso, "verdad" en este caso es "veracidad" con que la representación reproduce la acción o situación pasada, que nos hace vivirla "como si hubiésemos estado allí". Lo antedicho vale para la pintura histórica, el arte del retrato y la escultura.

**c) Reproducción imitativa de acciones y operaciones posibles: "Verdad" = VEROSIMILITUD.**

Una variante del caso anterior se presenta en aquellos casos en que la obra no quiere ceñirse a lo real acaecido sino que la fantasía viene por sus fueros y toma el objeto real trascendente para atribuirle acciones y operaciones que en realidad no hizo, pero que bien pudo hacer. Claro está que este "pudo hacer", limita a su vez a la fantasía, constriéndola y

## LA VERDAD EN EL ARTE

enmarcándola en el cuadro donde la categoría de “posibilidad” exige al pensamiento el no ser contradictorio, y a la actividad realizarse bajo “ciertas” condiciones. Ya el estagirita nos había advertido de que lo posible en arte debe ser de tal manera que sea “creído”.

Sin embargo, el campo de lo posible es tan amplio, que podemos prescindir del objeto real que ejecuta operaciones y acciones posibles (como: lo que pudo hacer Julio César) y tratar de acciones y operaciones posibles ejecutadas por un objeto también posible. Así el Don Juan de Zorrilla no ha existido jamás como personaje histórico real, pero encarna un tipo posible de hombre. De esta manera, la posibilidad queda enmarcada y subordinada en cierto modo a un módulo real, porque es cierto y real que existen hombres conquistadores, pasionales, amantes y audaces que posiblemente pueden realizar dichas acciones bajo ciertas condiciones.

Asimismo un pintor puede pintar un árbol imaginado, sin copiar ninguno del natural, y aún hacerlo florecer extraordinariamente en invierno.

Lo que exige en estos casos es que la semejanza con lo verdadero se lleve a efecto en un plano ideal solamente, (ya que lo posible no es lo real) plano donde el sentimiento —mejor que la razón— juzga según razones a veces no convincentes para la razón. El propio Aristóteles en su Poética (\*) nos dice sorprendentemente que “es preferible imposible verosímil a posible increíble”. Esta categoría de “verosimilitud”, nos dice que la semejanza con lo verdadero es de un linaje muy sui-géneris; se trata de un “como sí” que al fin de cuentas hay que interpretar como “lo que es creí-

---

(\*) Cap. 24, 14, 60 a 25-30.

ble”, lo que tiene poder de convencer para que lo admitamos. La ficción también tiene su lógica.

“Verdad” en este caso es igual a “Verosimilitud”, que hay que asimilar a “credibilidad”.

**d) Reproducción imitativa de objetos que han adquirido autonomía existencial: “Verdad” = COHERENCIA INTERNA.**

Un caso especial, dimanante del hecho de que la actividad artística puede tratar con objetos posibles (que acabamos de ver en el apartado anterior) es aquel en que se trata de representar uno de estos objetos que, por haberse convertido en tipos, han adquirido autonomía existencial.

Tal es por ejemplo el caso del Don Juan, personaje imaginario que, encarnando un tipo posible de humanidad y tratado una y otra vez por autores famosos, ha adquirido una estructura más o menos definida con tal efectividad en el mundo del pensamiento que, no siendo más que un objeto intencional, ficticio, y no poseyendo más que una existencia heterónoma en el origen, nos hace olvidar que no existe realmente y nos obliga a considerarlo como si existiera realmente al modo de los objetos reales.

Así, al representar uno de estos objetos y no obstante hayan ellos adquirido esa especial autonomía existencial de que hablamos, el artista no está obligado a representarlos imitativamente según el módulo de “fidelidad” de que hablamos al principio al tratar de objetos naturales, porque, aunque el concepto de “Verdad” en este caso se refiera a la conveniente reproducción de las propiedades cualitativas del objeto, es evidente que dichas propiedades no son reales sino solamente postuladas y por lo tanto la función que el objeto desempeña no está en relación directa de necesidad con las propiedades (únicamente postuladas) que

## LA VERDAD EN EL ARTE

posee; al revés de los objetos naturales, donde las relaciones entre función y propiedades se hallan en natural conexión de necesidad. Aquí solamente se trata de que las propiedades cualitativas que dimanán de la postulación guardan entre sí una relación orgánica para que el objeto conserve o perfeccione su carácter. Lo que ha sido creado por la posibilidad tiene su asiento en ella y está abierto a ella.

Es a esta “verdad tipista” a la que hemos llamado “coherencia del objeto”, solamente gobernada por la metáfora que con ella quiso significar el autor.

Hay que señalar que en virtud de la postulación de cualidades, estos objetos pueden ser excesivamente “deformados” si se les compara con objetos reales dados en la experiencia del mundo empírico (\*).

---

(\*) Este caso de deformación que podríamos llamar “subjetiva”, es diferente y mucho más amplia y libre que el caso de exageración de ciertas formas naturales, como es la deformación “objetiva” que a veces se observa en la pintura y en la escultura.

En este último caso, la posibilidad de deformar queda siempre gobernada por el modelo natural existente, y consiste especialmente en el énfasis con que se quiere destacar y aumentar ciertas y determinadas propiedades cualitativas del objeto. Las figuras rechonchas y sanotas de Rubens provienen de su manera peculiar de destacar la exuberancia vital y la lozanía como cualidades relevantemente características.

En dicho caso, el arte exige, como en el caso anterior, que se guarde la coherencia interna, pero esta vez, por la concordancia y cohesión de los elementos formales mismos. Allí, el contenido puede desbordar la forma (porque las propiedades cualitativas —y aún la forma, en cierto modo—, han sido únicamente postuladas), pero aquí la posibilidad de la deformación se detiene allí donde las normas generales del arte exigen que los elementos cualitativos del objeto exterior, que son los que van a estructurar los elementos representativos del objeto artístico, entren como contenidos subordinados al principio formal de semejanza. (“El arte no puede representar lo deforme, pero sí traducirlo”: Lessing).



e) **Representación imitativa de conceptos objetivos. "Verdad" = ADECUACION.** (Acoplamiento expresivo).

Violenta y dilatada vigencia ha tenido en la historia de la Estética la discusión en torno a si la filosofía puede expresarse al través del arte o si éste es o puede ser un vehículo para expresar la filosofía.

La respuesta en sentido afirmativo encontró muchos y grandes defensores en el Medioevo, época en que el arte alegórico tuvo singular florecimiento. En la edad moderna, Schelling defendió la posibilidad de que la filosofía se expresara por medio del arte.

Sin embargo, ya Kant, con su sagacidad característica, había analizado y había demostrado que injertar un elemento sensible extra en el concepto objetivo (además del que lógicamente contiene como concepto concreto) es absolutamente superfluo. Por esto pudo Croce, a quien nos remitimos (\*) demostrar que el concepto, al entrar en la obra de arte se transforma en intuición. No obstante esto, el propio Kant definió en su "Crítica del juicio", la obra de arte como "la representación adecuada de un concepto".

Ahora bien, no siempre o casi nunca el arte quiere reproducir conceptos intelectuales; ve esto así sólo aquel que todo lo ve al través del intelecto, por hábito inveterado de filosofar, pero no los artistas que son los que hacen la obra de arte.

Confesamos que el problema que tratamos contiene enormes dificultades, pero para el fin que perseguimos no importa mucho, y por ahora nos apoyamos en el hecho de que hoy en día los mismos filósofos

---

(\*) (Véanse: "Estética como Ciencia de la expresión y Lingüística general", Madrid 1912; y "Breviario de Estética", ed. Mundo Latino, Madrid).

del arte —como Croce— le critican a Kant su definición citada.

Hay un arte, sí, al cual podemos justamente aplicar lo dicho por Kant: el arte alegórico. “La alegoría es la unión intrínseca, el acoplamiento convencional y arbitrario de dos hechos espirituales, de un concepto o pensamiento y de una imagen, haciendo de suerte que la imagen ha de representar aquel concepto” (\*).

Aunque el concepto se refiera a una clase de objetos o a un objeto ideal, la representación, en este caso no intenta reproducir el objeto u objetos, sino al propio concepto.

Es este hecho el que explica que en la alegoría no se produzca ese fenómeno que llamamos “el carácter unitario de la imagen artística”, que sólo se produce en el símbolo (y por lo cual toda imagen genuinamente artística es un símbolo) es decir: la absoluta y completa disolución de la idea en la imagen de modo que únicamente percibimos una sola esencia.

Vischer, el ilustre estético alemán, compara este fenómeno —un poco prosaicamente— a la disolución de un terrón de azúcar en un vaso de agua, después de lo cual ya no tenemos ni azúcar ni agua sino una nueva esencia, agua dulce, en la cual es imposible percibir separadamente sus elementos. En la alegoría, al contrario, persiste la dualidad, porque no hay fusión, sino mezcla; el pensamiento sigue siendo pensamiento y la imagen, imagen. De tal modo que al contemplar la imagen y captar el concepto, olvidamos la imagen como carga inútil y sólo nos fijamos en el concepto, y al pensar en éste último, sólo volvemos la atención a la imagen para comprobar si lo representa adecuadamente.

Esta condición de la alegoría de tener sus elementos mezclados y no fundidos, se evidencia al hacer el

(\*) (Croce, “Breviario”, pág. 46).

examen más ligero. Por ejemplo en la conocida alegoría de la Justicia tenemos, comunmente, una figura de mujer (la Justicia fué desde antiguo considerada como femenina), con una venda (impersonalidad, no mira a quien juzga), con una balanza en la mano (ponderación, juicio imparcial, equidad), y una espada en la otra (rigor, rectitud, "dura lex"), en actitud severa y erguida para denotar su majestad y augusta grandeza.

Todos estos elementos significativos son otros tantos conceptos menores que encarnan convencionalmente en sus respectivas imágenes apelando a ciertas cualidades de objetos que luego se utilizan como semejanzas metafóricamente (la función de equilibrio dinámico de la balanza, como equilibrio jurídico o equidad, etc.) Pero el resultado general es el de una suma de partes combinadas que no logran la fusión característica de la imagen artística.

El éxito aquí depende de la claridad con que cada imagen evoque su concepto respectivo y en el adecuado acoplamiento de las partes entre sí para que las diferentes imágenes queden sumergidas en una imagen total que represente el concepto general.

"Verdad" aquí equivale a "Acoplamiento Expresivo", (\*) o adecuación.

### III

#### B- del lado del sujeto creador.

Con lo dicho hasta aquí, creemos haber agotado en sus delineamientos generales el tema, en lo que

(\*) No he encontrado otro concepto para expresar mejor la idea de que lo que se realiza es un acoplamiento de partes, y que la finalidad es la clara manifestación de una idea general.

Es en este sentido en el que hay que interpretar aquí la voz "Adecuación".

## LA VERDAD EN EL ARTE

se refiere al problema visto del lado del objeto. Lo hemos examinado como objeto natural, como objeto psíquico (moral o sentimental) y como objeto intelectual.

Pero la obra de arte puede ser, además de una representación **imitativa**, una representación **expresiva**. Con esto último nos referimos a una tendencia que siempre ha existido y que ha tenido sus cultivadores ocasionales en la antigüedad, pero que es sólo ahora en nuestros tiempos cuando se ha elevado a teoría, ha aumentado el número de sus adherentes y se ha convertido en escuela estética. Esto ha sido posible por la evolución del arte que ha permitido que el artista se haya liberado de los cánones realistas (o más bien naturalistas) que lo mantenían subordinado en cierto modo al objeto exterior. El avance de la ciencia psicológica y el descubrimiento de un mundo nuevo de hechos psíquicos, así como también el avance de las ciencias naturales, han contribuído igualmente en no escasa medida a esta liberación.

El arte occidental siempre había mostrado una orientación esencial a reproducir la naturaleza, embelleciéndola, es verdad, con las visiones del espíritu, pero siempre con el designio primordial de reflejar lo real.

El Renacimiento dió los primeros pasos para esta evolución con el impulso humanista en favor de la visión jubilosa de los seres y las cosas. Los siglos XVIII y IX fueron concediendo cada vez mayores libertades al artista confiriéndole incluso un principio de independencia y hasta un derecho a la interpretación. Pero ha sido el siglo XX el que ha presenciado el mayor cambio de frente efectuado jamás en la historia del arte, vuelco que en sus límites extremistas ha llegado hasta el surrealismo y el arte abstracto,

que marcan el punto pendular más alejado y contrapuesto al naturalismo.

Todo lo objetivo se ha convertido en subjetivo, todo lo natural, en humano; todo lo normativo en libertad, y a veces en libertinaje.

No es nuestra intención, sin embargo, hacer un balance estimativo de estos movimientos ni una crítica de sus actitudes estéticas. Solamente queremos analizar nuestro tema de la “verdad” y lo “verdadero” en la obra de arte, no ya como representación imitativa de objetos, sino como voluntad de expresión del artista, es decir, como el resultado de sus ideas, de sus estados anímicos, de sus teorías, de su manera de interpretar la realidad, en los casos en que esta voluntad de expresión ha sido manifiestamente querida. En relación con esta voluntad, la “verdad” tendrá, también en este aspecto, múltiples significaciones. A saber:

a) **Representación expresiva de objetos naturales con designios teórico-científicos. “Verdad”=EXPRESIVIDAD EFICAZ.**

Un vuelco decisivo en la concepción general del arte tiene lugar cuando la actitud del artista, obedeciendo ya a teorías postuladas o ese impulso humanista que nunca ha dejado de tener representantes en la historia, (“lo humano rige lo artístico”: Vives), no quiere ya servir a la naturaleza sino servirse de ella para ofrecer una “interpretación” personal de la realidad. Es este el célebre “rincón de la naturaleza visto al través de un temperamento” de que habló Zolá. Con esta voluntad de interpretación, el artista pretende crear una “nueva realidad” —como lo declararon algunos de los creadores de la pintura impresionista— (Cézane).

## LA VERDAD EN EL ARTE

Lo raro del caso es que éstos revolucionarios, pretendían ser positivistas y hasta naturalistas, acusando a los realistas de no “ver” la naturaleza como era en realidad. En el fondo, como lo ha demostrado la misma historia de estos movimientos, lo que existe es una voluntad de interpretación personal, una construcción del espíritu. (\*) Toda nueva teoría estética reclama, como es natural, una nueva técnica apropiada a sus designios particulares. Así, por ejemplo, la nueva noción espacio-temporal de la pintura impresionista (expresión del movimiento, fragilidad de las cosas, fugacidad de la vida, intensidad vibratoria de la luz, perspectivismo de los volúmenes por los colores, etc.), se sirvió de la técnica de las pequeñas pinceladas fragmentadas, división analítica de los tonos, yuxtaposición de las pinceladas ,etc.

Del análisis teórico de las sensaciones, es natural que se pase al pensamiento teórico sobre ellas. De aquí que todo lo que era sensación, primeras impresiones, en el arte realista, pasara a “pensamiento” o “idea” en el arte expresionista (Van Gogh: “Con el rojo y el verde buscó expresar las terribles pasiones humanas”); Gauguin: “Cuando mis zuecos resuenan sobre el suelo de granito, me doy cuenta del sonido sordo, mate y potente que busco en pintura”; Toulouse-Lautrec: “Me he dado a la tarea de pintar lo verdadero, no lo ideal”. (\*)

Esta última frase, que Toulouse-Lautrec (del grupo impresionista) tomó como lema de su vida artística, nos demuestra a cabalidad —aunque parezca lo contrario— la tesis de “la voluntad de expresión”

---

(\*) (Véase Testamento de Rodin).

(\*) “De Baudelaire a Bonnard”, Skira, Ginebra ,1949. pp. 63, 71, 85.

que venimos sosteniendo. Porque Toulouse-Lautrec es, quizás, el que más potencia de deformación tiene en el grupo. Sus figuras humanas son verdaderos estudios psicológicos, él trata de pintarlas "como él las ve", y a esto le llama "verdad".

Por eso, la última palabra en esta clase de arte, estriba en que la idea, o teoría, o sentimiento que se quiere expresar técnicamente, sea efectiva, "funcione" prácticamente, en una palabra: que sea "expresiva". Así, y en último análisis, las teorías científicas del "divisionismo" en pintura (Seurat, Signac), que se sirvió de la técnica del "puntillismo" para demostrar que la mezcla de los colores se efectuaba en la retina y no en el objeto exterior resultó falsa en la práctica, porque la mezcla de los pigmentos fundamentales del prisma usada por ejemplo en su cuadro "Le pont de Courbevoie", no nos dan ni la impresión de luminosidad que él quiso dar, ni la multiplicidad de todos los colores del prisma, que debía efectuarse en el crisol de la retina, según la teoría.

Las teorías constructivistas de los arquitectos que construyeron la torre inclinada de Pisa, resultaron en la práctica eficaces: ahí está la torre con sus líneas y volúmenes dando su perenne impresión de "inestabilidad estable".

"Verdad" aquí, es eficacia de la idea, o expresión efectiva de ella, o simplemente "expresividad", porque expresividad artística es efectividad, eficacia.

b) **Representación expresiva del conjunto de cualidades particularmente importantes del objeto. "Verdad"=LO CARACTERISTICO.**

Otro campo de observación y estudio interesante es aquel donde se origina la tendencia al análisis (que tan lejos había de llegar en nuestro siglo). Nos referimos al arte de lo característico.

## LA VERDAD EN EL ARTE

Del conjunto de los elementos cualitativos que exhiben los objetos, hay algunos que podrían faltar sin que el objeto pierda su carácter (no su esencia, que es otra cosa); pero hay otros que, faltando por completo o sustituidos por otros elementos extraños a su carácter, como que lo desnaturalizan de tal manera, que ya no podemos afirmar que se trata de tal objeto. Ya Spaletti (\*) en el siglo XVIII nos ponía el ejemplo de un hombre bien proporcionado de cuerpo; pero con rostro de grácil mujer; ante la duda de si es hombre o mujer, mejor es que apartemos la vista de tal objeto, porque el "carácter" se halla ausente y "nos daña los sentidos estéticos".

No hay que hablar mucho para comprender como los artistas han podido abstraer del conjunto de las cualidades generales de un objeto, aquellas "resaltantes y convenientes" —como decía la Estética de lo característico del siglo XVIII— no sólo para reforzar el efecto al eliminar los elementos superfluos, sino para mostrar la verdad del objeto en su pureza. Así creían. (\*\*)

"Verdad", igual a "lo característico".

c) **Expresión analítica de los elementos característicos del objeto. "Verdad" = ANALISIS CARACTERIOLOGICO.**

La tendencia a analizar los elementos cualitativos del objeto es bastante antigua —cuenta con casi tres siglos de existencia—, pero estos analistas tímidos jamás abandonaron la norma general del arte re-

---

(\*) Croce, "La Estética como ciencia de la expresión..." Fco. Beltrán, Madrid, 1926, pág. 297.

(\*\*) Un caso especial de lo característico se da en la caricatura, por la "deformación" de ciertas peculiaridades que hechas relevantes, funcionan como características, no ya del "tipo" sino del sujeto único.

presentativo que exige una síntesis de lo sensible con la idea. Al hacer una parcial abstracción de elementos, lo que perseguían era purificar, por así decirlo, el objeto y dotarlo de mayor potencia expresiva por eliminación de lo superfluo.

¿Cómo es posible detenerse en el momento del análisis y sin seguir adelante representarlo, renunciando al momento sintético?; parecía imposible. Pero es precisamente lo que hicieron los cubistas.

La historia en breve es esta: como una reacción contra el impresionismo, que había puesto el acento en el movimiento, lo efímero, lo fugitivo y accidental, un grupo de artistas expresionistas se percataron de que al representar un objeto en uno sólo de sus instantes, con la luz y la atmósfera de tal momento, visto desde tal ángulo, tal día, en tal lugar único, visto y sentido por el artista en dicho momento irrepetible, estando él en tal o cual estado anímico, al representarlo así, repito, lo "individualizaban" de tal manera, que todo carácter de permanencia, serenidad, durabilidad y universalidad (caros ideales del alma griega) se perdían.

Por lo tanto buscaron el medio de suprimir la imitación de la luz, elemento demasiado cambiante y fugaz. Por otra parte, surgió la idea de que la pintura, desde sus comienzos, no había visto el objeto nada más que desde un punto de observación. Me explico. Si tenemos un cubo a la vista, sólo podremos ver a lo sumo tres caras de las seis del poliedro. Para ver las restantes, tendremos que tomarlo en la mano y darle vueltas, (agregaban que durante la rotación, el cubo no sufría cambio radical). Y eso fué precisamente lo que hicieron los cubistas, darle vueltas al objeto. Al pintarlo, todos los aspectos, así como todos los momentos cualitativos quedaban presentes. De esta manera, querían captarlo totalmente para que apareciese

como un objeto-tipo. No tenemos que recordar sino uno de esos violines pintados por Braque: dos tablas de madera (material), unas cuantas líneas que recuerdan los perfiles del violín de frente, de lado, etc., unas cuerdas, dos a tres clavijas, etc. Con esto, pretendían dotar a la representación de universalidad y permanencia.

La "verdad" aquí es "Análisis caracteriológico".

d) **Expresión sintética del conjunto de los elementos esenciales del objeto. "Verdad" = ESENCIALIDAD.**

Pero basta comprender los fines que se proponían estos teóricos del cubismo para ver que el método empleado era equivocado. Mostrar un objeto desde todos sus múltiples aspectos no es sino ofrecer una serie de sus notas generales, o características si se escogen estas últimas. Con ello se puede dar una idea abstracta general, pintar descriptivamente un concepto, pero nada más.

Ahora bien, el concepto, como decía Schopenhauer, no es más que un "recipiente sin vida". Ese cuadro analítico que nos muestra un violín (es de madera, cortada en tal forma, con un puente en tal manera, con cuatro cuerdas, etc., etc.), no hace sino darnos las notas comunes de todos los violines, no es más que un objeto abstracto. Ha perdido su volumen, su densidad, su realidad. Sus propiedades vitales están desgarradas por la descripción.

Contra este cubismo analítico reaccionó el cubismo llamado "sintético", con Juan Gris a la cabeza. La nueva escuela quería representar el objeto en su esencia, mostrar no su concepto, sino su Idea (platónica).

Para esto, siguieron un método muy parecido al seguido en filosofía por Husserl en su "reducción ei-

dética”: parten de la intuición del objeto, analizan los elementos del objeto (como en el cubismo analítico), pero para captar la esencia no se apoyan en la constancia de las relaciones observadas en una multitud de objetos semejantes, sino que, de una manera intuitiva, tratan de comprender la “correlación necesaria” de los elementos. En esta tarea intuitiva, el artista no atenderá a las cualidades del objeto como singularidades individuales sino que al ver intuitivamente el rojo de esta flor que tengo por delante (por ejemplo) dirigiré mi intuición intencional hacia el rojo en general, del cual este rojo no es más que un caso. De esta manera, capto un nuevo objeto que no presentará ya ninguna particularidad accidental, sino que comprenderá solamente los predicados esenciales.

Por este camino extremista, una generación de artistas jóvenes (particularmente norteamericanos) ha podido llegar al llamado “arte abstracto”.

En este extremo, el último apoyo que quedaba: el objeto, ha sido también negado. El actualmente llamado “arte abstracto”, renunciando al objeto, y usando un método análogo al de Husserl al poner entre paréntesis la nota de existencia, se ha quedado sólo con líneas, ángulos, colores, esferas, volúmenes, que pretenden sostenerse por sí solos en su subsistencia eidética, sin referencia alguna a ningún objeto existente en el mundo empírico. Es un mundo nuevo, un mundo ideal (en el estricto sentido filosófico).

“Verdad” aquí, equivale a ESENCIALIDAD.

e) **Representación expresiva de creaciones fantásticas. “Verdad” = ENCARNACION PERFECTA.**

Más atrás hemos tratado de objetos que, por la gracia de una feliz invención y adecuada representación, han adquirido lo que dimos en llamar “autonomía existencial”.

## LA VERDAD EN EL ARTE

Hay que admitir sin embargo, que a pesar de ser productos **ficticios**, están asentados de cierta manera en la realidad. Don Juan, Cirano, Floricel, Sherlock Holmes, no han existido jamás como personajes históricos, pero son caracteres en cierto modo “posibles”, desarrollan sus actividades en lugares realmente existentes, como Sevilla, París, Londres o Venecia, nacen, viven y mueren a la manera de los humanos.

Pero se dan en la obra de arte, ciertos objetos que, no obstante estar desprovistos de las notas de relativa “realidad” de que hemos hablado, no por eso tienen menos **vida** que los otros. Son confesadamente, intencionalmente “irreales”, más sin embargo, esta irrealidad no obra de un modo negativo (como una **carencia**) sino muy al contrario, como un fenómeno **positivo**, gracias a lo cual cobran un sui-géneris carácter existencial.

Nos referimos no sólo a los seres fantásticos de los poetas y escritores, sino también a toda aquellas creaciones artísticas en las que los seres y las cosas representadas pertenecen a un mundo de “fábula”, de “fantasía”, de “concretización de sueños” por la imaginación. Allí, se trata intencionalmente de crear “tipos” posibles de humanidad, obedeciendo quizás a ese secreto deseo del alma de dominar las circunstancias por medio de hazañas maravillosas, ímpetus de heroicidad, etc.; y las almas del artista y del espectador alcanzan por medio de la ficción sus escondidos y ancestrales sueños de grandeza. Por eso esas creaciones están en el fondo, asentadas en la realidad, rodeadas, de una atmósfera de circunstancias posiblemente realizables en el mundo empírico. Pero aquí, al contrario, la intención se dirige positivamente a un mundo que el propio artista postula como “irreal”, y esta irrealidad es positiva. La Cenicienta, la Caperucita, Simbad el Marino, Popeye, héroes de la imaginación infantil

(la imaginación poética en su función de "irrealidad positiva" es siempre infantil) son excelentes ejemplos de este mundo. Los lienzos de Redón y Ensor (gigantes, paisajes del fondo del mar poblado de fauna y flora encantadoramente irreales) son también típicas de esta clase de arte.

Los centauros, dragones, etc., de la mitología, pertenecen a este campo (por lo menos en la concepción que de la mitología tenemos modernamente). Igualmente, los duendes, silfos, hadas, gnomos, sirenas, etc., así como los animales que hablan y realizan acciones maravillosas en las fábulas.

En estos casos, y en presencia de un logro feliz de la imaginación, quedamos tentados de hablar de la "verdad" de la representación. Claro está que con esto no intentamos referirnos al objeto representado relacionándolo en manera alguna con objetos empíricos existentes, en esa función instintiva de "comparación por semejanza" que es inherente al juicio estético. El término "Verdad" adquiere aquí una significación nueva, diferente, con ella nos referiríamos al hecho artístico de que esa nueva esencia ha encarnado (intencionalmente, se entiende) en el mundo concreto, de una manera perfecta, —y gracias a una presentación apropiada del arte—, las cualidades que le son propias y que por tanto la individualizan. De ello resulta un "cierto carácter existencial" y una "cierta autonomía" que autorizarían —estéticamente— a referirnos a ellas como "verdaderas".

f) **Representación expresiva de la propia personalidad.** "Verdad" = SINCERIDAD U HONRADEZ del autor.

Al enjuiciar ciertas obras de arte, podemos hablar de ellas como "verdaderas", "veraces", o "fal-

sas", "mentirosas", no respecto de ellas mismas, sino con relación al autor.

En efecto, existen obras (como es el caso de las **Memorias, Diarios, Epistolarios, etc.**), que en cierta manera estamos obligados a tomarlas como **confesiones del autor** (o del poeta). En este caso se habla corrientemente de la "verdad" de la obra significando que el autor, o bien ha sido "sincero" al extrovertirse en la obra, o bien ha "descrito fielmente" los acontecimientos en los cuales tomó parte, o las experiencias por las que pasó.

Por otra parte y en presencia de obras en las que el autor no ha intentado expresamente proyectar su intimidad hacia el público, es posible hablar de la "honestad" de la obra, vista y estudiada como un **documento psicológico** que denuncia o acusa la personalidad del autor y sus inconfesados sentimientos, ideas y propósitos, concientes o inconcientes. (\*)

En este último caso, no es posible hablar sino a la luz de una "interpretación", es decir, "indirectamente", ayudando la interpretación con datos y noticias que puedan recogerse acerca de sus hábitos, creencias, en fin, de su personalidad, ya recogidos de obras históricas, ya por la indiscreción de sus amigos, etc. Hay quien escribe sobre la piedad y es un cínico; hay quien compone una oda a la patria o al sufrimiento del menesteroso y al hacerlo descubre que es ajeno a estos sentimientos. Una cosa es la "fabricación" artificiosa y otra la auténtica expresión de sentimientos "verdaderos". Claro que el método interpretativo tiene que responder a la crítica sobre la subjetividad del mismo (crítica que hoy en día se le hace al psicoanálisis de las obras artísticas). Todo método de esta cla-

---

(\*) Puede haber casos en que se den ambos aspectos: confesión y documento psicológico a la vez, como en Aniel.

se que pretenda interpretar, ya sea el proceso creativo, como la personalidad del autor, incluye necesariamente la intuición del investigador, con el peligro evidente de convertirse a su vez en arte.

De todas maneras, en el caso de las "confesiones", la "verdad" de la obra es su sinceridad; y en el caso del "documento psicológico", "verdad" es el descubrimiento de la honradez del artista, que ha respetado (aún sin sospechar la ulterior investigación) su propia dignidad artística siendo "leal" a sus ideas, principios y sentimientos.

#### IV

### **PRACTICA REALIZACION DE LA EXPERIENCIA A QUE APUNTA EL JUICIO, CON EL CONSIGUIENTE EFECTO SATISFACTORIO.**

**(Concepto pragmatista).**

#### **C) Del lado del espectador (dinámicamente).**

En el capítulo II y III, enfocamos la obra de arte vista desde los lados del objeto representado y del sujeto (artista) productor, respectivamente. Pero también es posible ver la obra desde el ángulo del espectador y con referencia a él, ya que es innegable que existen muchas obras de arte cuyo valor no se pone de manifiesto sino cuando la consideramos desde el punto de vista del espectador, ya porque él estuviese presente como "fin" en la mente del autor, ya porque sea el reactivo que compruebe finalmente el éxito de la obra.

a) **Representación expresiva de ideas con diseños sociales (arte de propaganda). "Verdad" = COMUNICATIVIDAD.**

En el título (a) del anterior capítulo, hablamos de la representación expresiva de objetos naturales con

designios teórico-científicos. Un caso análogo, aunque con notables diferencias, tiene lugar cuando en vez de objetos naturales en sí, lo que se representa en el fondo son ideas o ideologías, y el designio perseguido, en vez de ser teórico-científico, es social. A esto le llamamos "arte de propaganda", ya sea político o simplemente literario o artístico.

Allí, como la teoría se refería a la técnica misma y alcanzaba su éxito o fracaso por medio de ella, le exigimos para ser "verdadera", el que realizara efectivamente, en la práctica, lo que postulaba en teoría. La técnica era, fin y medio a la vez. Aquí, como el designio no se refiere a la técnica como fin sino como simple medio trasmisor de un contenido no-técnico, lo que le exigimos para ser "verdadero", es su capacidad de comunicar el designio del autor. "Verdad" aquí, es asimilable a COMUNICATIVIDAD, realización adecuada de los designios comunicativos del autor.

b) Representación de la expresión vista como "expresión en sí". "Verdad" = POTENCIA EXPRESIVA.

Un caso especial de la COMUNICATIVIDAD tiene lugar cuando, no teniendo el autor en mente ningún designio de influir sobre el público (el llamado "mensaje" o "propaganda"), la obra alcanza por ella misma una capacidad tan poderosa de influir sobre el ánimo del espectador, que éste se ve inducido a aceptar lo que la obra "dice".

El criterio que nos servirá para diferenciar este caso del anterior, es el de "lo técnico". En efecto, la intención de expresar y poner de manifiesto la idea de la explotación y miseria del proletariado, en la pintura, escultura, arte dramático, o literatura (actividad tendenciosamente explotada en la U. S. R. S.), es in-

dependiente de que la representación artística sea técnicamente perfecta. Basta con que se representen las cualidades características de hambre, pobreza extrema, dolor, etc., para que la "idea" quede patente. Los malos artistas pueden tener éxito en este caso; la "comunicatividad" es generalmente fácil.

Tampoco es este caso el que tratamos ya en el capítulo III acápite a), donde el artista tiene el designio de realizar sus teorías científicas, caso para el cual exigimos **eficacia**.

La función de "explicar" al público algo, revela en el autor una evidente intención finalista ("aut prodesse volunt aut delectare poetae" —que decía Horacio); esta intención está presente en gran número de casos y domina todavía en las estéticas pedagógica y hedonista. Sin embargo, hoy todo el mundo acepta, después de Kant, que la obra de arte verdadera, aunque tenga la "forma" de la finalidad (debido a su carácter "expresivo"), está en sí misma desprovista de la "representación" psicológica de un fin, gracias a ese carácter de desinterés que es signo de su pureza. Como "expresión", tiene una finalidad "formal", pero como "desinterés" queda desprovista del contenido finalista.

Así, a lo que nos referimos aquí, es a esa peculiar y sui-géneris simbiosis entre la idea y la objetivación sensible, que, cuando es lograda felizmente, dota a la representación de una eficacia expresiva, de una fuerza comunicativa, de una potencia de sugerencia tal, que nos conmueve patéticamente. (El rostro de "la Gioconda", el "Moisés" de Miguel Angel, la "Marcha Fúnebre" de la IIIª Sinfonía de Chopín, la "Salutación del optimista" de Rubén Darío, etc.). Creemos que ese fenómeno sólo se da en caso de obras donde la madurez y la técnica son capaces de producir verdaderas "encarnaciones", una "verdadera" obra de arte.

c) **Efectiva acción de armonización de las fuerzas psíquicas del espectador con la consiguiente sensación de agrado o placer estético. "Verdad" = BELLEZA.**

La "potencia expresiva" de que acabamos de hablar se evidencia por la efectiva acción de pateticidad que conmueve el ánimo del espectador y lo induce a admirar la representación. Esto sólo bastaría para otorgar el calificativo de "bella" a la obra que tiene este poder, si pensáramos de acuerdo con los que defienden la tesis de que el arte es "comunicación de emoción".

Pero es el caso que la emoción comunicada puede no ser placentera (la representación de un cadáver, por ejemplo). Por esto, desde la antigüedad, cuenta con gran fuerza el argumento de que la obra de arte, para ser calificada como "bella", debe agradar, debe comunicar o despertar finalmente una clase de emoción que se denomina "placer estético".

La tesis hedonista de que el fin del arte es agradar o de que la belleza consiste en el agrado, es exagerada, pero parece sensato el admitir que, por lo menos, este "placer estético" sea una de las **notas constitutivas** de este factor X que llamamos belleza en general. Definiciones como la de Croce de que "belleza es igual a expresión", admiten la posibilidad de enjuiciar como "bellas" (intelectualmente) obras ante las cuales permanecemos fríos (emocionalmente), y esto mismo denuncia estas teorías como productos técnicos de la unilateral actividad del intelecto divorciado de la emoción.

Evidentemente lo que se combate con estas especulaciones, es la posición extrema opuesta, de que el arte sea un hecho sentimental y no teórico. **Ne quid nimis, extrema se tangunt**, exclamaríamos aquí: tan

viciosa es la posición extrema del sentimentalismo como su opuesta la del intelectualismo.

La misma diversidad de criterios que existe entre filósofos y críticos de arte en cuanto a la correcta apreciación del fenómeno psicológico del placer estético y si este entra o debe entrar en el juicio estético por el cual otorgamos el calificativo de "bella" a una obra de arte; y por otra parte la vulnerable debilidad que muestran las teorías extremistas que sólo ven el fenómeno de un modo unilateral, nos evidencia que estamos en presencia de un fenómeno complejo cuyo mejor y más conveniente enfoque sería el considerarlo de manera integral, es decir; como un resultado de la armonización de las fuerzas psíquicas (percepción, ideación, emoción, sentimiento, querer... en una palabra: "mente y corazón") del espectador.

Al final de este trabajo abundaremos más detenidamente sobre el aspecto integral del fenómeno de la "belleza artística". Pero lo cierto es que en la práctica —práctica de mil años— el público (y aun los entendidos) ha prorrumpido en la exclamación "¡qué bella!" ante las obras, cuando tienen el poder de despertar esa peculiar emoción de agrado que llamamos **placer estético**, que mueve armónicamente nuestras fuerzas psíquicas. Cuando tal exclamación nos es arrancada "compulsivamente", antes de que la reflexión eche manos de teorías o del trasfondo de prejuicios, ideas preconcebidas, compromisos académicos, etc., podemos asegurar que no ha sido la mente sola, ni el sentimiento aislado ni el querer separado, el productor de la espontánea exclamación, sino que ha sido ¿por qué no? el tan criticado "sentido estético", tan difícil de definir y tan negado por ello, que no posee un órgano físico para percibir porque consiste en la subjetiva función unitaria de las fuerzas psíquicas integradas en ese misterioso carácter X que lla-

## LA VERDAD EN EL ARTE

mamos la actividad estética, actividad privilegiadamente espiritual y por lo tanto acusadamente subjetiva.

Con las dos primordiales reacciones del espectador ante la obra: que lo mueven “efectiva” y “agradablemente” creemos terminado este capítulo.

### V

#### CONCORDANCIA DE LOS ELEMENTOS QUE INTEGRAN LA OBRA CON LA OBRA MISMA COMO TOTALIDAD. (CONCEPTO INMANENTE).

##### D) Del lado de la obra (ontológicamente)

La obra de arte como valor sui-géneris (valor artístico). “Verdad” = AUTENTICIDAD.

Hemos enfocado sucesivamente la “verdad” de la obra de arte desde el lado del objeto representado, visto como objeto ilusorio que re-presenta una realidad; también lo hemos estudiado desde el ángulo del sujeto reproductor —autor o artista— como la expresión de sus ideas, sentimientos o propósitos; finalmente la hemos considerado desde el punto de vista del espectador o gozador como agente dinámico que lo mueve psicológicamente.

Pero también es posible hacer abstracción de todos estos aspectos y considerar la obra de arte como ese objeto sui-géneris que ostenta un valor especial, que no es material, ni gnoseológico, ni ético, ni religioso, sino artístico, y por lo cual decimos que estamos frente a una obra de arte verdadera.

En este último sentido, una obra de arte es “verdadera” sólo cuando ella es verdaderamente una obra de arte. Así, la “verdad” artística queda concebida de

una manera análoga a cuando decimos que una piedra preciosa es un “verdadero brillante” y no un mero pedazo de vidrio tallado, una imitación que falsifica la **autenticidad** al través de una hábil “apariencia”.

Hay que convenir en que el concepto o idea acerca de cuál es una “verdadera” o “auténtica” obra de arte, queda así reducido a aquellas obras que exhiben una clase especial de valor, precisamente de valor **artístico**. De esta manera, se produce una “**petitio principii**” y se abre la engorrosa cuestión acerca de cómo se decide y **quién** es el que decide cuando una obra es **verdaderamente una obra de arte**. Ni más ni menos que el problema del perito.

### La cuestión del perito.

Comunmente, cuando surge este problema se apela a los peritos. Pero, ¿quién es el perito?

Para Tolstoi (“¿Qué es el arte?”), el perito es el público. Para saber cuándo una obra de arte es verdadera no habría que contar más que el número de personas a quienes tal obra ha gustado, porque el arte para él es comunicación de emoción, y la obra auténtica es la que en la práctica ha logrado este fin. De esta manera habría que hacer una estadística (local o mundial, en cada caso) para saber el valor relativo o absoluto de la obra, así como su autenticidad.

Otro criterio, no ya según la cantidad sino según la calidad, es aquel que apela al supuesto consenso de la opinión de las gentes que tienen un **conocimiento técnico** acerca de las cualidades intrínsecas de determinado sector del arte: los técnicos en música para la obra musical, los técnicos en pintura para las pictóricas, etc. El gusto maduro, afinado por el conocimiento técnico y la educación esmerada, son los únicos jueces autorizados. Este criterio también falla, porque



## LA VERDAD EN EL ARTE

las discusiones entre los peritos en el sentido del conocimiento son frecuentes, y aún hay músicos de academia con talento que le han negado valor artístico a Stravinsky, mientras se lo otorgan a Verdi o al jazz, por ejemplo.

Otro criterio extendido se refiere al consenso de las generaciones, a la pervivencia de la obra. Criterio que también falla, aunque parezca más seguro, porque ¿cuánto tiempo hay que esperar? Maurice Reynal nos habla (\*) de obras que estuvieron exhibidas en el museo del Louvre para deleite del público durante considerable tiempo y que hoy yacen almacenadas en sus depósitos subterráneos como deshechos sin valor. Y al revés, obras auténticas han sido ignoradas durante siglos. Los gustos y los criterios del perito también fluctúan con el tiempo. (\*\*)

Con excepción del criterio de “unidad”, las “condiciones” sine qua non que debe poseer una obra de arte para ser verdaderamente una obra de arte, no están clasificadas unánimemente por los peritos, y posiblemente no se pondrán de acuerdo jamás. Por eso

---

(\*) “De Baudalaire a Bonnard”, ed. Skira, Ginebra, 1949.

(\*\*) Un ejemplo típico de esto lo ilustra el caso del Greco. Cossío, autoridad máxima en la materia, nos dice que “. . . para el gusto de los españoles. . . (de aquella época) . . . el hombre que pintaba aquellos desapacibles y descomunales tipos y ponía tanto desazón en su colorido, no era posible que estuviere cuerdo”.

“Los “sablos” de la época del Greco —como el gran crítico Pacheco— aseguraban que el artista cambió su manera de pintar para que no le confundieran con Ticiano, y que por último lanzaba “cruelles borrones, para afectar valentía”.

No sólo Pacheco, Sigüenza, y demás críticos contemporáneos opinaban así, sino que Palomino, un siglo después repite parecidos conceptos, y el P. Mayno opinaba que la extrañeza, el desequilibrio y la extravagancia de Teotocópuli, “hacen su pintura despreciable y ridícula”. Sólo más tarde con el romanticismo y al fin con la época moderna se revalorizó y glorificó al eximio artista. (Vide: Cossío, Manuel R., “El Greco”, Col. Austral., Bs. Aires, 1944, pág. 247).

está uno tentado de concluir con el filósofo inglés Joad (\*): "A la verdad, resulta al fin de cuentas que los peritos, conforme a cuyo juicio nos sentimos justificados al elevar la música de Bach por sobre la del jazz, son simplemente la gente que prefiere la primera a la última. Así, la refutación del subjetivismo estético fracasa por la dificultad de definir el perito... ¿Según qué criterio hemos de considerar a Bach superior al jazz? Respuesta: según el consenso de opinión entre los peritos que lo prefieren por unanimidad.

¿Con qué criterio hemos de escoger los peritos en cuyo juicio podremos confiar? -Respuesta: los podemos reconocer porque prefieren a Bach al jazz".

La conclusión de Joad es un poco exagerada porque evidentemente su intento es mostrar la imposibilidad de la prueba lógica que derrotaría la actitud subjetivista en el problema de definir el perito, pero de todas maneras, el hecho cierto es que el consenso de los llamados peritos nunca ha sido unánime. Las controversias entre el juicio por "conocimiento" y el juicio por "gusto artístico", sigue en pie entre los críticos, y por otro lado, el juicio de éstos es desestimado por el de los propios artistas que se creen los únicos capacitados. A esto habría que agregar que existen obras consideradas como artísticas desde hace siglos por peritos de crédito (Vitruvio, en arquitectura; Jorge Vasari, en pintura, etc.), que todavía no han sido aceptadas por la masa del público. Habría que pensar si la opinión de millones de hombres en varios siglos tiene o no algún valor. El hecho de que históricamente ha quedado comprobado que los peritos se equivocan en sus juicios, refuerza el argumento anterior.

Por otro lado, cuando un perito de prestigio da su veredicto acerca de una obra calificándola como por-

---

(\*) C. R. M. Joad: "Guía de la Filosofía", ed. Losada, Bs. Aires, 1940, pág. 247-8.

tadora de valor (auténtica obra de arte) ¿sobre cuál o cuáles criterios ha basado su juicio?

Hay quienes atienden primordialmente al llamado “contenido” de la obra; para éstos, la altura de la concepción, la excelencia del tema escogido como representación de una idea o sentimiento valioso en su grado, es lo que inclina la balanza.

Por el contrario, los partidarios de la forma, que creen que el arte es esencialmente forma, se apoyarán en consideraciones formales para otorgar su veredicto.

Pero, arte “formal” o arte “representativo”, arte “clásico” o “romántico”, etc., son y han sido clasificaciones muy discutibles —como lo demuestra la historia de la Estética.

En verdad, si hemos de juzgar la obra por la obra misma, tendremos que tomar en consideraciones diversos factores, porque una obra artística es el resultado de la concepción estética de un sujeto, que fué impresionado por una situación dada, y que se valió de unos medios técnicos para representar o expresar sensiblemente tal situación (idea-sentimiento-visión, etc.).

Por lo tanto, tendremos que considerar varios aspectos: si la concepción (intuición-idea, etc.), fué confusa o clara, valiosa o no, si la composición de los elementos figurativos o formales estuvo bien combinada y si la habilidad técnica logró finalmente una expresión feliz. El resultado final podría muy bien quedar encerrado en un concepto que ha persistido en la historia de la crítica estética: UNIDAD.

De esta manera, el criterio de la “verdad” como AUTENTICIDAD, se apoya en último término en el de UNIDAD.

Los tratados y escritos sobre Estética al través de los siglos han vacilado en la enumeración de las categorías estéticas que entran constitutivamente en el

objeto bello para definirlo: unidad, agradabilidad, perfección, armonía, ritmo, orden, medida, simetría, estilo, carácter, verosimilitud, semejanza, adecuación, coherencia, pateticidad, expresividad, grandeza, etc. Las opiniones (como en toda discusión de problemas de primer orden) se han dividido y cada cual ha preferido una o un grupo definido de categorías que son esenciales a su entender, para definir la obra de arte. Pero hay una categoría que nunca ha faltado en las enumeraciones esenciales: la unidad, ya se hayan referido a ella con su propio nombre, ya la hayan aludido o significado bajo el nombre de "totalidad", "coherencia", "adecuación", "armonía", "congruencia", "concordancia interna", etc.

Pero ¿quién juzga de esta unidad que es la que finalmente hace que una obra de arte sea verdaderamente una auténtica obra de arte?; ¿el perito? Esta es la gran cuestión, el más difícil de los casos en que hemos de aplicar el concepto de "verdad" en materia de arte.

## VI

### CONSIDERACIONES FINALES

**La "verdad" en los terrenos del "valor" y del "sentido".  
Carácter de totalidad de la expresión artística.**

Con todo el respeto que merece el ejercicio de la razón humana, productora de conocimiento, no hay persona sensata que niegue que el veredicto de las edades no se ha apoyado nunca en el sólo criterio racional. No vamos a discutir el problema del objetivismo o subjetivismo del juicio estético, pero es innegable que las obras famosas que han pervivido, así como toda auténtica obra de arte, mueve inmediatamente,

pre-reflexivamente al espectador, sea un perito o no. Es este un hecho a favor de la posición objetivista, porque "algo" ha de haber en el objeto capaz de mover mi sentimiento con fuerza compulsiva, y este "algo" no puede ser (a menos que admitamos un absurdo) "falso". (\*)

En cambio, es innegable que el verdadero misterio del arte ocurre en el interior del sér; la "fuerza reveladora" de que nos habla Heidegger, la "virtud iluminadora", de Jaspers, son metáforas que aluden a aquel temple de ánimo que hace al verdadero artista y por medio del cual se pone de manifiesto lo que ocurre en lo más profundo de su sér. Pero lo que ocurre en lo más profundo de su sér es ni más ni menos que todo el existir del cosmos interpretado al través de sus peculiares capacidades de expresión, bien individuales por cierto. Mil artistas colocados en la misma situación estética producirán mil obras diferentes en algún sentido.

Este es un argumento, amén de otros, a favor del subjetivismo.

Así, el problema de lo objetivo vs. lo subjetivo en arte, es análogo a los problemas de ilusión vs. realidad o de contenido vs. forma, en el sentido de que estos conceptos son tratados comunmente por referencia y comparación con sus acepciones científicas aplicables en el mundo de las realidades empíricas; sin ver que en el fenómeno estético se lleva a cabo una integración unitaria y primordial de lo psíquico o inteligible con lo sensible, de manera que en su fusión consiste precisamente su sér y esencia.

---

(\*) La Estética filosófica ha confrontado este problema en todos los tiempos. Las dos notas primordiales de la objetividad del sentimiento estético son: 1) que obliga a todos, y 2) que dice algo verdadero del objeto. (Vide Kant, "Crítica del Juicio").

Si la propia actividad artística, aún en su forma más "naturalista", consiste en imitar, representar, fingir, evocar el objeto, ¿por qué llamamos irreal a la actividad artística de la imaginación cuando el propio órgano del arte es la fantasía? Cuando el arte revela el sér de la existencia en su insondable profundidad ¿qué importa el que se valga del mito o la metáfora (aparentemente desligados del mundo empírico) para sugerirnos tal existencia? ¿y a eso llamamos irrealidad?, ¿a eso llamamos "apariencia", contraponiendo "sér" a "aparecer" y dándole un significado de "mentira" a esta última?

En toda obra del quehacer artístico aparece lo interior como conciencia y lo exterior como producción técnica. Concepción y ejecución, contenido y forma —instrumento y canto—; ambos son aspectos necesarios de la obra.

Al través de su fusión intrínseca fluye el auténtico arte que es vida interior encerrada en una imagen sensible, expresión unitaria de la actividad estético-espiritual. En una masa de sonidos debe ir cabalgando una sugerencia de sentido; en una masa de palabras, o de colores, o de piedra, debe ir envuelta, como en túnica inconsútil, la diosa del alma que quiere asomarse al mundo sensible para exteriorizar sus excelencias, musitando, susurrando, soplando débilmente el pneuma de su esencia. Imagen e idea: matrimonio indisoluble del arte.

La sola cobertura es cáscara vacía, cadáver sin vida; el contenido sólo es alma que no puede encarnar. Todo arte falso se traiciona por exhibir meras coberturas vacías, o al contrario, por pretender representar, meros contenidos falsos, que no encuentran formas apropiadas para encarnar, porque a un disparate teórico no puede corresponder una forma bella. No se puede expresar un contenido significativo valioso sino

entregándolo a la actividad figurativa, pero la figuración por sí sola no basta para dotar de significación al objeto.

Sin embargo, la crítica olvida con frecuencia esto y desgarrar la esencial unidad de la obra con análisis unilaterales. Los teóricos del contenido encargarán al entendimiento, del juicio, olvidando que el entendimiento aplicará unilateralmente su teórica actividad de comparar, medir, relacionar causalmente. Por doquiera se encargará de descubrirse a sí mismo en la obra, y como toda obra contiene un aspecto de la vida como pensamiento, de la actividad de pensar abstraendo por modelo real o fantástico, la actividad teórica, encontrará naturalmente lo que busca y exclamará triunfalmente: ¡he aquí una figuración de conceptos!

Del lado contrario, los teóricos de la forma enfocarán la obra como solución lograda de ciertos problemas de artesanía, de "oficio", como triunfo de la habilidad de plasmar técnicamente. Pero el auténtico arte no es veraz por el sentido meramente intelectual, ni bello por la mera habilidad de artesanía.

Cuando se trata la **verdad artística**, del hecho único y milagroso que convierte una representación en verdadera y auténtica obra de arte, la "verdad" entonces se refiere a que se nos ha dado, por obra y gracia de la actividad estética, una revelación del ser de la existencia en una de sus modalidades esenciales, de una manera auténtica.

Las diferentes acepciones del término "verdad" en arte hace que confundamos los terrenos donde tienen aplicación distinta con distinta significación.

La "verdad" aplicada al análisis de las cualidades estructurales, que vimos en toda la primera parte de este trabajo, (perspectiva, dibujo, colorido, composición, sonido, gramática, forma representativa, acción,

técnica, oficio, semejanza, carácter, etc.), se refiere a lo concreto y no puede evadir el terreno universalmente obligatorio de la estética más o menos normativa concebida como teoría del arte, como técnica o como "conciencia pragmática en general".

Muy diferente es el sentido de "verdad" cuando se aplica a la obra de arte considerada como portadora de valores, (teoría de la concepción) porque entonces el análisis va ligado necesariamente a la intencionalidad valorativa, a la "conciencia de responsabilidad" propia de todo sujeto que valora concibiendo, queriendo, prefiriendo, escogiendo, decidiendo, y por ello comprometiéndose el ser en el hacer.

Pero cuando con visión más elevada pretendamos pisar el terreno fundamentalmente filosófico del arte como sentido, forzosamente tendremos que suponer una "conciencia de totalidad" capaz de penetrar los rincones del ser del artista con omniabarcante mirada para desentrañar qué capa del ser (ética, metafísica, cognoscitiva o amorosa) sirvió de vehículo a la fuerza esencial primaria que impulsa la actividad estética para que se revele el ser de la existencia.

Sin embargo, el hecho misterioso es que cuando la conciencia humana funciona auténticamente como conciencia artística, como alma bella, refleja el cosmos. Es algo parecido a lo que le ocurre a la conciencia filosófica cuando funciona como "concepción del universo", que, no importa que la interpretación del cosmos se lleve a cabo desde el ángulo de la ética, o de la religión, o de la teoría del conocimiento, o de la metafísica, el resultado final será una visión de totalidad que incluirá todos estos aspectos integrados simbióticamente.

Creo que fué Guillermo de Humbolt, en su ensayo sobre "Germán y Dorotea", el primero que vió el carácter universal y cósmico que justamente se reco-

noce hoy a la expresión artística cuando es auténtica.

La demostración de la verdad de ésto va implícita en la misma concepción del arte como revelación del sér de la existencia, porque ¿qué son arte, ciencia, filosofía, sino productos del pensar, el sentir y el querer del hombre? Pero éstos, ¿pueden existir aislados, pueden destacarse de la unidad del sér, pueden separarse de su universal relación con el mundo?

Parte y todo, individuo y cosmos, finito e infinito, no tienen realidad uno lejos de otro, y sólo la abstracción y el análisis logran separarlos artificialmente.

Decía Tennyson, en versos plenos de sentido filosófico, que no se puede tocar una rosa sin que tiemble una estrella. La metáfora se refiere a esta indisoluble unidad de la parte con el todo, que se le revela a la parte cuando haciendo ella un llamado al núcleo de la vida espiritual que reside en lo interno del hombre, ve que de alguna misteriosa manera es parte y es todo, es finita e infinita, es individuo y es cosmos. En filosofía y en religión la experiencia es cotidiana; en arte también.

Pero ese contacto con el núcleo interno, con el sér de la vida, no puede realizarse —y de hecho no se realiza la mayoría de las veces—, cuando el interés bastardo o la pasión sin freno perturban el proceso del verdadero estado estético (momento de creación) momento “auroral” como lo llama Croce. En toda situación genuinamente estético-creativa, hay una doble sollicitación, un movimiento anímico pendular y nebuloso en que el sentimiento inmediato quiere resolverse en forma artística, la ideación en imagen, la pasión en exclamación expresada, el anhelar, desear y querer anímicos en exteriorización práctica, pero precisamente el éxito consistirá en quedarse en el punto medio nebuloso, en esa frontera donde el caos psíquico, preñado de posibilidades, debe aguardar a que el

sér interno “moviéndose sobre las aguas” produzca el fiat luminoso de la forma que va a encarnar. Después de ese momento, sólo resta que la habilidad técnica “vista con las túnicas de pieles” de la exteriorización sensible al ración nacido. Pero ese “punto medio” de que acabamos de hablar, ese momento nebuloso y fronterizo, debe ser guardado; si el interés bastardo o la pasión sin freno presiden, el desinterés de que tan justamente hablan Kant y Bergson, no presidirá el momento auroral y no tendrá lugar la visión intuitiva que trasmuta el sentimiento en imagen concreta, la idea en forma universal, lo vivido en contemplación serena, lo infinito en concreción de finita totalidad. Muchos artistas son incapaces de tal desinterés, y dejándose arrastrar por los “latidos de la liviandad”, rebajan de grado la expresión artística poniendo en ella las estrecheces de sus particulares explosiones de ánimo o de sus personales teorías, privando así a la obra del carácter de totalidad que la hubiera hecho excelsa.

El estro artístico es bien diferente del impulso práctico, la voluntad de creación (demiurgos del arte) plasma según unitaria visión de universalidad, y no conformándose a los mezquinos deseos de un yo pseudo artístico que quiere expresar sus particulares fines en propio provecho, consciente e inconscientemente.

Veamos dos ejemplos propios para ilustrar lo dicho:

Es amargo vivir cuando se siente  
enfermo el corazón,  
y se extremece de pesar la mente  
velada por terrible decepción!

Es amargo vivir cuando se acalla  
por la fuerza una pasión,  
y se impone al espíritu la valla  
que fustiga la fe de la ilusión.

## LA VERDAD EN EL ARTE

Es amargo vivir, como yo vivo,  
cansado de luchar,  
entre las redes del dolor cautivo,  
sin creencias, sin Dios, sin ideal....!

Ya sólo guarda para mí la suerte  
un bien y nada más:  
el de encontrar ante tus pies la muerte  
y ni aún así te olvidaré....jamás....!

¿Quién no ve, inmediatamente, al examen más ligero, que estamos en presencia de una expresión de personalísimos sentimientos y motivos? El hastío de vivir, el dolor, la muerte, el sentimiento de la vida, todo está referido a un “yo”; a un “mi” decepcionado por el fracasado anhelo fijo de lograr un bien particular... que al final se reafirma —como todo egoísmo— por una trasmutación psicológica que lo denuncia: conservar su anhelo aún después de la muerte. El “yo” no ha podido llegar al “sér”.

El yo “periférico” se ha quedado en la superficie con esencial banalidad. Lo que ocurre en las capas más profundas del sér, si es que ha sido sospechado, no ha sido intuído claramente; sólo algunas migajas han sido utilizadas (deformándolas), en provecho de la pasión superficial.

Veamos ahora cuán distinto es el resultado, cuando el mismo o parecido tema es tratado por un artista de veras:

### LO FATAL

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo  
y más la piedra dura porque esa ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo  
ni mayor pesadumbre que la vida conciente.

JUAN FCO. SANCHEZ

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror. . . .  
y el espanto seguro de estar mañana muerto.  
Y sufrir por la vida y por la sombra y por  
lo que no conocemos y apenas sospechamos;  
y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,  
¡y no saber adónde vamos,  
ni de dónde venimos. . . .!

(Rubén Darío)

Aquí tenemos un ejemplo del carácter de totalidad de la expresión artística. El poeta no habla de "su" angustia, sino de "la" angustia de la existencia, que es tal cuando se torna consciente de su original finitud. Ello está expresado de un modo universal: ser vivo y ser consciente es sinónimo de pesadumbre.

También está expresada universalmente la socrática sugerencia de que la ignorancia humana es la causa de la angustia: "ser y no saber", he ahí el drama de la conciencia que quiere ser conciencia universal y no meramente individual.

Y de ahí el debatirse de esta conciencia entre las esperanzas y goces efímeros e inciertos y la preocupación por la muerte segura: la contraposición del destino de toda carne que va del saboreo de los placeres sensuales a la reflexión sobre su propia aniquilación.

Todo nos es sugerido: el universo visible y seguro, el invisible (sospechado; pero desconocido), la naturaleza carnal y la espiritual, la historia del destino humano, el carácter existencial y angustiado del yo en el mundo; los instintos y el pensamiento, el dolor, la muerte, el sentimiento trágico de la vida y los paréntesis del goce.

En ninguna parte se dice, desarrollándolo conceptualmente: “así es la vida del hombre frente al mundo; esta es la esencia de la existencia humana, tejida entre luz incierta y sombras continuas, entre azar y destino mortal”. Pero eso precisamente es lo que se dice en esencia. El sentimiento trágico del yo existencial ha quedado concretamente contemplado y artísticamente plasmado.

Tal es la virtud del arte considerado como valoración y sentido: revelar el sér de la existencia, no como pensada en general y desarrollada analíticamente en conceptos rigurosos conforme a correlaciones lógicas (como hace la filosofía), sino como vivencia concreta de lo vivido una única vez, pero que por haber sido vivencia interna del sér contemplada en visión, contacto con su núcleo subjetivo, alcanza universalidad, la universalidad del hombre interno.

Pero ¿cómo es este hombre interno de la Estética? ¿En qué consiste su esencia? Evidentemente se nos presenta como una nebulosa misteriosa cuando queremos, con curiosidad científica, disecarlo y recomponerlo en la incurable manía teórica de análisis y síntesis. Sobre todo el hombre interno visto como productor de arte. Las teorías pueden afirmar alternativamente —como efectivamente lo han hecho al través de la historia— que el sujeto estético es esencialmente sentimiento, o imaginación, o actividad teórica, o habilidad técnica, etc., pero al final de cuentas su naturaleza es compleja.

Por esto, esa “verdad interior” que ahora enfocamos como último y más sutil aspecto de la “verdad” en arte, no quiere ni puede ser “exacta” como la verdad lógica o epistemológica, sino al contrario: imprecisa y vaga. El sér de la existencia estética no hace oír su voz en claros conceptos inteligibles y a la luz meridiana, sino en parábolas y metáforas, en símbolos

preñados de sugerencia, decifrables por la adaptación del temple de ánimo del espectador, que de alguna manera recrea el del autor.

¿Cuándo sabemos que el sér de la existencia ha dicho artísticamente su “verdad interior”? He aquí de nuevo el problema de la autenticidad.

De antemano hay que declarar que ningún estado de ánimo, ningún temple, ninguna situación estética es por sí misma auténtica o falsa. El reino casi impenetrable de las vivencias humanas es tan inextricablemente confuso, que no hay hombre que en las diferentes capas de su conciencia, en distintos momentos, solicitado por innumerables motivos, no tenga mezclados los instintos primarios de lograr, satisfacerse, desear, odiar, con los más altos y espirituales de renunciar, purificar, conocer, amar. El interés y el desprendimiento, la esperanza y la decepción, la alegría y la tristeza, pueden ser auténticas situaciones estéticas.

Lo inauténtico o falso en arte es esconderlo —consciente o inconscientemente. La obra, pues, es la que en definitiva soporta el calificativo si el artista ha manipulado mentirosamente la situación estética, escamoteándola, para “decir” en la obra otra cosa diferente a lo que el sér dijo. Por eso la primera virtud estética es la sinceridad y la segunda la habilidad de expresión. (\*)

La dificultad será, como ha sido siempre, la del juicio crítico, porque se trata de un fenómeno de sin-

---

(\*) Aristóteles nos dice que el defecto esencial del artista consiste en no lograr lo que se propuso. Esto lo repiten, más o menos igualmente, todos los epígonos posteriores, incluso Sto. Tomás. Es innegable que tal posición otorga primacía a la técnica. Consecuentemente, si el artista trató de ocultar sus sentimientos, y lo logró la obra es auténtica, lo cual es un absurdo. El error proviene de no separar los dos momentos: vivencia-visión-interioridad y ejecución-técnica-exteriorización.

## LA VERDAD EN EL ARTE

gularidad (irreductible a fórmula general) en que el espectador (artista en cierto grado él mismo) tendrá que re-crear la visión del autor. Seremos incapaces de percibir el temple de ánimo del autor, tono, gesto y palabra interna, si nosotros mismos no somos y estamos con él en situación de sintonía. Esto puede hacerse gracias a que —como decía Aristóteles— “el alma es en cierto sentido todas las cosas”, queriendo significar su proteica plasticidad.

En resumen: lo que el arte quiere decirnos, no lo captamos con la mirada puesta ya aquí, ya allí, en el color, o la forma, o la palabra, o en cualquier aspecto de la obra, analizando y reflexionando, con un cánón riguroso en una mano y un puñado de flores o de piedras en la otra, sino entregándonos desnudos de prejuicios a la contemplación desinteresada, en actitud de pasiva vigilancia, para captar la voz del artista que dice su “verdad interna” en atemperada significación de formas. Si la técnica ha logrado la expresión, la obra es auténtica.

“La fuerza reveladora”, de Heidegger, la “virtud iluminadora” de Jaspers, sólo deja oír su voz cuando en el artista (al crear) y en el espectador (al re-crear), se ha acallado el estrépido ensordecedor de estrechas pasiones y teorías, y la paloma del alma posa el vuelo, absorta en la contemplación del misterioso reino de la inmortal Belleza.

## VII

### CONCLUSIONES

1º— La “verdad”, en el sentido epistemológico del vocablo, interviene en la obra de arte únicamente cuando la obra misma es producto del conocimiento (técnica en general, oficio, normas de ejecución, re-

producción de hechos históricos). Los casos citados de “expresividad eficaz”, “fidelidad”, “honradez”..., tienen aquí su lugar.

2º— La “verdad” teórico-científica tiene que ver con conexiones existentes entre objetos del mundo real empírico; por lo tanto, se exige que dichas conexiones estén gobernadas por el pensamiento **lógico**.

La “verdad” artísticamente considerada, tiene que ver con las conexiones entre objetos pensados, imaginados o sentidos y su representación. Estas conexiones se refieren a la correspondencia entre la imagen sensible y la idea-sentimiento. Por su carácter peculiar, la conexión no puede sino tener la forma del pensamiento **analógico**, o de la metáfora.

Nos explicaremos:

Si la “verdad” en el fondo se refiere a “lo que el **sér es**”, el **sér** artístico debe tener “su” **sér**, “su” **verdad**. Ahora bien, siendo el arte esencialmente evocación, apariencia, fingimiento, semejanza, su **sér real** es distinto del **sér real** de la natural y empírica realidad. Su realidad (“lo que es”, **sér** y **esencia**, **consistencia**) es “**ser de semejanza**”, “**sér de idealidad**” y hasta de **irrealidad**”. (\*)

3º— Es obvio que esta **correspondencia** no puede sino tomar la forma de la analogía. Toda analogía ha de entenderse como la correlación entre los términos de dos (o varios) sistemas. En nuestro caso, estos sistemas son: el mundo exterior-empírico o el interior-psíquico, representados o expresados en la forma sensible de la obra artística, como significando: “**Esto es aquello**”.

(\*) El concepto de “irrealidad” aquí es relativo, porque la ilusión **forma parte de la realidad** cuando por ilusión se la reconoce, y si ella es manifiesta y confesadamente querida (como ocurre en el arte) adquiere un carácter **positivo** que la limpia de todo sentido de carencia o de peyoración.

## LA VERDAD EN EL ARTE

4º— Se está autorizado, pues, a hablar de la “verdad” en la obra de arte cuando ello se hace de un modo **analógico** en el sentido de la correspondencia, semejanza y coincidencia de caracteres entre los términos de ambos sistemas, gracias a lo cual es posible la atribución de predicados comunes a la representación y a lo representado.

5º— a) La correlación puede referirse a los términos físicos (espacio-temporales), y entonces tenemos una “analogía de proporcionalidad” (correspondencia cuantitativa); b) o a la semejanza y coincidencia de caracteres o propiedades cualitativas, y entonces tenemos una “analogía de atribución” de predicados (correspondencia cualitativa); c) o bien el valor y sentido de la expresión artística considerada como postuladora de los fines del sér de la existencia y de su visión de la vida, y entonces tendremos una “analogía” metafórica (\*) (correspondencia ontológica).

6º— Cada teoría reconocerá cierto número de cualidades como “verdaderas”, negándole “verdad” a otras.

Así el arte realista reconocerá singular importancia a la “analogía de proporcionalidad”, al paso que los “expresionistas” negarán esta analogía como “verdadera” reservándose el derecho a deformar. Gran parte del impresionismo dará primacía a la “analogía de cualidades”, al paso que la actitud estética llamada “humanista”, el arte existencialista, la poesía filosófica, el drama moderno, etc., hará incapié en lo que hemos llamado la “analogía metafórica” del valor y el sentido.

---

(\*) Aunque toda analogía puede ser asimilada a una metáfora, hemos guardado esta denominación para expresar la correlación singular que puede existir entre la visión del sér de la existencia humana (ontológica o ético-metafísicamente captada) y su expresión sensible en la obra de arte.

JUAN FCO. SANCHEZ

7º— En términos generales: la “verdad” en arte se referirá a la correspondencia o correlación entre las notas constitutivas de dos realidades (interna y externa) —ya sea en el terreno de la imitación, o en el de la interpretación personal, la una dada como modelo y la otra como representación o evocación. El sentido final de la “verdad” aquí, está expresado en una apelación al juicio significativo— en la forma general de “Esto es aquello”.

Handwritten text on a white label, possibly a call number or accession number, partially obscured by the binding edge.

