
BOLETÍN DE ESTÉTICA

EPIGÉNESIS Y COHERENCIA DEL MECANISMO ESTÉTICO

Fabrizio Desideri

¿LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO UN SENTIMIENTO METACOGNITIVO?

Una visión de aspecto dual

Jérôme Dokic

Comentarios bibliográficos

**EPIGÉNESIS Y COHERENCIA DEL MECANISMO
ESTÉTICO**

Fabrizio Desideri

**¿LA EXPERIENCIA ESTÉTICA
COMO UN SENTIMIENTO METACOGNITIVO?**

Una visión de aspecto dual

Jérôme Dokic

Comentarios bibliográficos

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 35

AÑO XII | OTOÑO 2016

ISSN 2408 – 4417

Director

Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

Comité Académico

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Jean-Pierre Cometti (Université de Provence, Aix-Marseille) †– Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Pablo E. Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET) – Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Falko Schmieder (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/Berlin)

El *Boletín de Estética* es una revista científica del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas. Aparece cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Su objetivo es contribuir al desarrollo del área en el mundo académico de habla hispana, difundiendo trabajos de investigación sobre estética filosófica, teoría del arte e historia de las ideas estéticas. Integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y se encuentra indexado en The Philosopher's Index, Latinex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia) y Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas),

<http://www.boletindeestetica.com.ar/>

Contacto: boletindeestetica@gmail.com

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía, Director del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires. Copyright: Centro de Investigaciones Filosóficas. Queda hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723. ISSN

ISSN 2408-4417

Secretario de redacción:

Alejandro Dramis (Escuela Metropolitana de Arte Dramático)

Diseño gráfico: Verónica Grandjean

Maqueta original: María Heinberg

Otoño 2016

SUMARIO

Artículos

Fabrizio Desideri

Epigénesis y coherencia del mecanismo estético 7-33

Jérôme Dokic

**¿La experiencia estética como un sentimiento metacognitivo?
Una visión de aspecto dual** 35-65

Comentarios bibliográficos 67-79

ARTÍCULOS

COLABORADORES

Fabrizio Desideri es profesor titular de Estética en el Departamento de Letras y Filosofía de la Università degli Studi di Firenze. Miembro del Consejo Presidencial de Sociedad Italiana de Estética (SIE), integra los comités científicos de la *Nouvelle Revue d'Esthétique*, la *Rivista di Estetica, Estetica. Studi e Ricerche* y *Atque*. Fundador de la revista *Aisthesis. Pratiche, e Linguaggi*, dirige la colección “Estetica / Mente / Linguaggi” de la editorial Mimesis de Milán. Hasta principios de los años 90, su investigación abarcó el pensamiento de Benjamin, Nietzsche y Simmel, así como la estética del Romanticismo alemán y de Kant. En 1998 publicó *L'ascolto della coscienza. Una ricerca Filosofica*. Actualmente desarrolla dos líneas de investigación: una relacionada con los conceptos básicos de la estética y otra centrada en la historia de la estética. A la primera línea de trabajo corresponde su libro *Forme dell'estetica. Dall'esperienza Del Bello al Problema dell'arte* (2004); a la segunda, el volumen (en colaboración con Chiara Cantelli) *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze* (2008). Sus obras más recientes son *La Percezione riflessa. Estetica e Filosofia della Mente* (2011) y *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*. Correo electrónico: fabrizio.desideri@unifi.it

Jerôme Dokic es Director de Estudios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales y miembro del Institut Jean-Nicod (CNRS, EHESS, ENS). Su campo de trabajo es la filosofía de la mente, la filosofía de la psicología y de las ciencias cognitivas, la epistemología y la estética. Es autor de *Qu'est-ce que la perception* (2009), *Ramsey. Vérité et succès* (con Pasacal Engel, 2002), *L'esprit en mouvement. Essai sur la dynamique cognitive* (2001), *La philosophie du son* (con Roberto Casati, 1994) y *Penser en contexte : le phénomène de l'indexicalité. La controverse entre Gareth Evans et John Perry* (con Eros Corazza, 1993). Ha codirigido las compilaciones *Symboliques et dynamiques de l'espace* (con Philippe Drieux y René Lefebvre, 2004) y *Simulation and Knowledge* (con Joëlle Proust, 2002). Correo electrónico: dokic@ehess.fr

EPIGÉNESIS Y COHERENCIA DEL MECANISMO ESTÉTICO

Fabrizio Desideri

Fabrizio Desideri

Università degli Studi di Firenze

Epigénesis y coherencia del mecanismo estético

Traducido del inglés por Carina Perticone

Universidad Nacional de las Artes

Resumen

¿Podemos definir y explicar apropiadamente a la mente humana como una mente estética? El propósito de este *paper* es el de responder a esta pregunta y a las interrogaciones implícitas relativas a la misma. ¿Cómo entendemos el campo conceptual de lo estético? ¿Qué queremos decir cuando hablamos de una experiencia estética o cuando expresamos un juicio estético? El primer paso consiste en delinear los contornos de “lo estético” como un concepto-*cluster*. Habiendo identificado el núcleo conceptual de lo estético como una síntesis expresiva entre las capas emocionales y cognitivas de la experiencia, intento desarrollar un paradigma teórico en consistencia con éste y, consecuentemente, un mecanismo mental de lo estético. El próximo paso consiste, entonces, en reemplazar el monismo causal implicado por el paradigma adaptacionista, por una pluralidad de factores. En consecuencia, afirmo que en el origen del mecanismo estético hay cuatro factores. Estos factores son: 1) la asimilación mimética de lo real; 2) la “búsqueda” o el placer de la exploración; 3) el placer de ejercer preferencias como un grado de libertad y como una ventaja en la conducta vital; 4) el impulso lúdico (la práctica intraespecífica y cooperativa de aprender a través del ejercicio y la simulación, reforzada por el placer). Todos estos factores son disposiciones enraizadas en el sistema de emociones primarias y representan las precondiciones para la emergencia epigenética del mecanismo estético. De manera conclusiva, este mecanismo es considerado una actividad dinámica del cerebro que integra en un mismo espacio de mutua resonancia y armonización, circuitos neuronales subcorticales y neocorticales: aspectos de la vida mental “impregnados” emocionalmente y aspectos que son específicos del procesamiento cognitivo de la información.

Palabras clave

Mente estética – Mecanismo estético – Emociones primarias – Epigénesis – Armonización

Epigenesis and Coherence of the Aesthetic Mechanism

Abstract

Can we properly define and explain the human mind an aesthetic mind? The purpose of the paper is to answer this and the related questions that it implies. How do we understand the conceptual field of the aesthetic? What do we mean when we speak about an aesthetic experience or when we express an aesthetic judgement? The first move consists in shaping the outlines of the “aesthetic” as a cluster-concept. Having identified the conceptual core of aesthetic as an expressive synthesis between the emotional and cognitive layers of the experience, I try to develop a theoretical paradigm consistent with it and, consequentially, a mental mechanism of the aesthetic. The next step consists, therefore, in replacing the causal monism involved in the adaptationist paradigm by a plurality of factors. Consequently, I claim that at the origin of the aesthetic mechanism there are four factors. These factors are: 1) the mimetic assimilation of the real; 2) the “seeking” or the pleasure of exploration; 3) the pleasure of exercising preferences as a degree of freedom and an advantage in the conduct of life; 4) the impulse to play (the intra specific and cooperative practice of learning through the exercise and the simulation reinforced by the pleasure). All these factors are dispositions rooted in the system of primary emotions and represent the preconditions for the epigenetic emergence of the aesthetic mechanism. Conclusively, this mechanism is considered a dynamic activity of the brain that integrates into a single space of mutual resonance and harmonization neocortical and sub-cortical neural circuits: aspects of mental life emotionally attuned and aspects that are specific of cognitive processing of information.

Keywords

Aesthetic Mind – Aesthetic Mechanism – Primary emotions – Epigenesis – Harmonization

Recibido: 12/02/2015. Aprobado: 11/03/2016. Traducido: 13/05/2016

1. En el debate contemporáneo concerniente a la neurociencia, psicología, ciencias cognitivas, filosofía o antropología, analizar el problema de la mente enfocándose en su carácter emocional o, alternatively, cognitivo y, finalmente, simbólico, es un lugar común. Por tales razones suele hablarse frecuentemente de una mente emocional, cognitiva, o simbólica.

En el contexto de un creciente diálogo ramificado y convergencia de las investigaciones científica y filosófica respecto del problema mente-cuerpo, los filósofos, psicólogos, neurocientíficos, antropólogos y físicos se han enfocado, en años recientes, en la dimensión estética de la mente. *The aesthetic Mind* es el título de un importante libro publicado en 2011 por Oxford University Press y editado por Elisabeth Shellekens y Peter Goldie. Según los editores, la pregunta central directriz del volumen es “cómo [...] puede el trabajo empírico de las ciencias ser integrado con las investigaciones más a priori que han caracterizado tradicionalmente a la filosofía, y viceversa” y, más específicamente, “cuál es exactamente el rol que le corresponde jugar a la filosofía en la comprensión de lo estético y la experiencia estética”. El mismo título (en su versión italiana, por supuesto) iba a ser dado a un libro que publiqué en abril del mismo año y que fue titulado, en vez, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*. Llegado este punto no es necesario explicar cómo el término “percepción reflejada” (una traducción directa del alemán de «die reflektierte Wahrnehmung», tal como la utilizó Kant en el § VII de la *Introducción* a la *Crítica del Juicio*) expresa fundamentalmente la naturaleza estética de la mente. Este artículo debería ayudar a clarificar la cuestión.

Siguiendo esta suposición, la mente humana posee capacidades no sólo de cognición, emoción y desarrollo de símbolos. También es una mente estética. La palabra “humana” no es aquí redundante. En las etapas iniciales de la investigación relacionada con el marco teórico de la Inteligencia Artificial, la meta principal de los investigadores era diseñar e implementar la arquitectura de una mente cognitiva (desprovista de cualquier característica estética) en los circuitos electrónicos de una máquina. Hasta la mente divina sugerida por Kant en la tercera Crítica no es una mente estética en el sentido de obtener placer por la contemplación de objetos de la percepción. Hablando apropiadamente, el intelecto arquetípico de Kant no conoce la diferencia entre percepción, cognición y creación, especialmente porque no conoce la diferencia entre pensamiento e intuición. Podríamos decir que es poético-artístico como cognitivo y cognitivo como poético-artístico. “Lo estético” es, entonces, la típica característica de una mente animal: una mente animal, ni radicalmente artificial ni puramente divina, que es precisamente la humana; “lo estético” es una característica de su funcionamiento y su habilidad para encarar los desafíos del mundo. ¿Hasta qué punto, de todos modos, está estéticamente caracterizado el funcionamiento de nuestra mente? ¿Qué tipo de propiedad es la propiedad estética? ¿Es una propiedad secundaria o constitutiva? Sólo por medio de dar respuesta a estas preguntas podremos explicar qué relación existe entre la dimensión estética de la mente y la dimensión emocional, la cognitiva y la simbólica.

La primera pregunta (precondición de cualquier investigación más a fondo) es, por lo tanto, dar forma a los contornos del núcleo conceptual de lo “estético”. ¿Cómo entendemos el campo conceptual de lo estético? ¿Qué queremos decir cuando hablamos de una experiencia estética o cuando expresamos un juicio desde un punto de vista estético? El primer paso crítico es entender y, quizás decidir si, en estos

casos, empleamos un concepto de “estético/a” definido por fronteras cerradas con una perspicua articulación de sus elementos constitutivos o, si de lo contrario, usamos el término “estético/a” y sus derivativos para referir a un concepto de tipo *cluster* (múltiples elementos agrupados) con límites blandos y flexibles. Creo que deberíamos elegir la segunda alternativa.

Un concepto múltiple es ciertamente más apropiado para abarcar la pluralidad de los fenómenos y actitudes que queremos denominar “estéticos”, sin –por ejemplo– tener que limitar el discurso a la esfera típicamente humana de los hechos estéticos, con su procesión de obras de artes, estilos, metáforas, contenido simbólico y alegórico e interpretaciones. No obstante la aceptación del núcleo de lo estético como un concepto *cluster*, no estamos exonerados de dilucidar algunos de sus rasgos. Los *clusters* tienen formas reconocibles que distinguen su naturaleza múltiple y aparente heterogeneidad y necesitamos clarificar la morfología del concepto en el núcleo de lo estético.

2. Mi primer paso consiste en clarificar a qué denominamos “estético/a”. El análisis conceptual es la primera tarea del filósofo, lo que debería realizar mejor. De todos modos, esto constituye sólo la mitad del trabajo filosófico. Tal como lo sabemos a partir del *Fedro* de Platón, el trabajo filosófico de la *diaeresis* analítica va de la mano de la dialéctica epistémica operando en las hipótesis durante el origen de las diferentes ciencias. En términos de Winfried Sellars, la filosofía no es sólo la casta musa de la claridad, sino también la madre de las hipótesis. Conectada con un análisis y con la mínima pero robusta definición del núcleo conceptual de lo estético está, así, la hipótesis de una secuencia y de una idea vinculada a aquel. La secuencia, a la que yo llamaría “lo paradigmático” o secuencia teórica, contempla entonces una consiguiente relación entre cuatro componentes: 1. El núcleo conceptual de “lo estético”; 2. Los paradigmas que pueden

desarrollarse desde éste; 3. Los modelos de lo estético consistentes con este paradigma. 4. Un mecanismo mental de lo estético.

De este mecanismo se espera que explique la presencia significativa y característica de una actitud estética en algunas especies vivientes; su persistencia a través de las diferentes culturas dentro de la especie humana (desde su emergencia biológica a su transmisión cultural, incluido su sorprendente poder de metamorfosis y expansión). La “idea” es la de un “mecanismo” como el motor o dispositivo que hace posible a la secuencia paradigmática. El mecanismo estético aparece entonces como la sub-estructura que permite una línea de transmisión y una relación de retroalimentación entre los niveles y componentes de la secuencia.

Por “mecanismo” quiero significar aquí la conexión lógica y operacional entre las partes de un sistema que tiene también la propiedad de la reversibilidad. Esta idea está estrictamente vinculada a las relaciones entre el núcleo conceptual de lo estético, los modelos a los que éste último sirve de soporte y el funcionamiento estético de la mente. Dependiendo de cómo definamos al núcleo conceptual de lo estético y al mecanismo coherente con éste, la relación entre la idea de una mente estética y la de una mente consciente (incluyendo a la idea del *yo*) no es contingente, sino necesaria.

3. Tradicionalmente, en la historia de la Estética entendida como disciplina – al menos desde su nacimiento como una disciplina filosófica independiente durante la centuria de 1700s, y en particular con el trabajo de Baumgarten titulado *Aesthetica*– fueron comparadas cuatro principales concepciones de la Estética: 1. Una concepción emotivista (sostenida, por ejemplo, por Hume), según la cual lo relevante y el factor discriminante de cada hecho estético (desde la experiencia inmediata a su articulación bajo la forma de un juicio y a la producción

de gestos, comportamientos o trabajos expresivos) consiste en una emoción o un grupo de emociones en particular. Aquí, el núcleo de lo estético es una retroalimentación emocional. 2. Una concepción cognitivista (ya formulada por la idea de Baumgarten de la estética como “*cognitio sensitiva inferior*”) según la cual lo estético es una forma de conocimiento especial: el reconocimiento evaluativo, quizás emocional y afectivamente connotado, de cualidades y propiedades estéticas que objetos y aspectos del mundo poseen en sí mismos. Aquí el núcleo de lo estético es una evaluación cognitiva: una (manera de) cognición que posee para nosotros un valor particular. 3. Una concepción semántica-intencionalista (ya anticipada en la devaluación de la belleza natural de Hegel y celebrada en la disolución de Gadamer de la Estética en hermenéutica), según la cual las obras de arte expresivas y representativas que incorporan significados intencionales constituyen el verdadero contenido de los hechos estéticos y el verdadero objeto de la Estética. 4. Una concepción expresivista débil (ver, por ejemplo, Herder) que identifica al núcleo de lo estético como un impulso genérico a una actividad expresiva a través de gestos, comportamientos, desempeños performáticos o producciones de artefactos, más allá de su carga simbólica o significado, o su valor artístico. Una filosofía débil de la expresión o la expresividad reemplaza aquí a una concepción de la Estética como una filosofía del arte, defendida por una posición semántico-intencionalista. Siguiendo la primera concepción, la emotivista, la mente estética con sus características específicas no tendría razón para existir. Sería una variante de la mente emocional y la Estética no sería más que un segmento de la psicología. Si asignamos lo estético al horizonte del conocimiento, bien que de una clase especial, la dimensión estética de la mente sería absorbida en un modelo cognitivo. Siguiendo al modelo semántico-intencionalista, deberíamos resignarnos a considerar lo estético como un asunto esencialmente humano, rescindiendo cualquier conexión posible con el sentido estético en otras especies animales. La mente

estética sería entonces otro nombre para la mente simbólica, coincidiendo substancialmente con ésta. El núcleo de lo estético, de esta manera, sería resuelto en un modelo lingüístico-simbólico.

Ninguna de las soluciones ilustradas aquí es, sin embargo, plenamente satisfactoria. Por lo tanto, pienso que el modelo de lo estético más consistente es uno que tiene en cuenta a la Crítica del Juicio de Kant. Este es productivo y coherente con el despliegue fenomenológico de una mente estética que no ignora sus vínculos evolutivos con la estética animal. Kant, aquí, no sólo evita la tradicional oposición entre una concepción emotivista de lo estético y una cognitivista, sino también rompe el punto muerto entre una caracterización puramente naturalista y otra meramente culturalista de la facultad del gusto y más generalmente de lo estético.

La idea de una experiencia estética como el sentimiento de un *Beförderung des Lebens* (Kant 1793: § 23)¹ establece conexiones internas y significativas entre la primera parte de la Crítica, dedicada al juicio estético, y la segunda parte, dedicada al juicio teleológico, cuyo centro es la pregunta sobre la vida y el concepto de organismo. Desarrollando la intuición kantiana, el núcleo conceptual de lo estético puede entonces ser identificado como una conexión activa o vínculo entre emoción y cognición, i.e. como una síntesis expresiva entre las capas cognitivas y emocionales de la experiencia. Una síntesis original que –debemos agregar– tiene dos características: la de una mezcla o (eu)armonización de diferentes redes cerebrales y la de un acuerdo compensador entre el adentro y el afuera, entre el interior de la vida mental y lo exterior del mundo.

¹ Un aspecto cuya relevancia general para el debate sobre la relación entre lo estético y la evolución ha sido correctamente subrayado en Menninghaus 2008 y 2009.

En suma, no deberíamos pasar por alto u olvidar que el foco temático de la Estética no puede referirse sólo a la implicación emocional-afectiva como un estado cualitativo de la mente o exclusivamente a la selección evaluativa de aspectos del mundo y de los objetos. Haciendo honor a su etimología, el foco temático de lo estético implica, en vez, la dinámica cualitativa de un acto perceptivo (de la *aisthesis*): la cualidad perceptiva de la vida como un intercambio continuo entre la unidad sistémica de un organismo y el entorno en que éste vive y evoluciona.

4. En base a esta mínima pero no ambigua definición del núcleo de lo estético como una original y por tanto emergente síntesis de diferentes elementos y factores, podemos dirigirnos a una mejor comprensión de lo que significa una mente estética, sin la necesidad de identificarla con, o anexarla a, una mente emocional, a una cognitiva o a una simbólica. Por medio de esta definición, estamos habilitados a considerar el origen evolutivo de lo estético y la relación entre lo estético específicamente humano y lo estético animal, sin reducirlo a otra cosa. Podemos mantener su irreductible especificidad en términos de un naturalismo crítico, consciente de sus límites y virtudes. El próximo paso implicará, entonces, la necesidad de considerar qué relación es posible y coherente entre el punto inicial de la secuencia paradigmática, los más influyentes modelos estéticos y el mecanismo que define a la mente como estética. Creo que podemos asumir al menos dos posibilidades opuestas:

- a. Entre comienzo, mediados y finales de la secuencia no hay una conexión necesaria o casi coherente;
- b. Entre comienzo, mediados y finales de la secuencia existe una relación necesaria o casi coherente.

En el primer caso, la secuencia no representa una conexión lógica, sino sólo una lineal-temporal. Una interpretación del origen evolutivo de lo estético en términos de selección sexual es consistente con esta solución. De acuerdo a ésta, la inteligibilidad y plausibilidad de la primera emergencia de lo estético puede ser encontrada en el contexto de adaptación. Esta suposición es inapropiada, empero, para comprender los posteriores desarrollos de la génesis evolutiva y de la actitud estética. La razón principal es que no podemos atribuir fácilmente la pluralidad y heterogeneidad de los hechos estéticos al mecanismo de la selección sexual. Si así lo hiciéramos, la consecuencia sería una falta de coherencia entre el núcleo conceptual de lo estético y el mecanismo que explicaría el origen evolutivo de la actitud estética. Incluso en su más elemental forma, la primera emergencia de una actitud estética en el mundo proto-humano debería contener los rasgos del núcleo conceptual de lo estético como una síntesis expresiva entre una gratificación emocional (placer en la percepción sensorial tanto como en agencia) y una discriminación cognitiva de los aspectos del mundo. Junto con estos constituyentes primarios del núcleo básico de lo estético podrían darse también aspectos tales como aquellos relacionados con la selección sexual. Estos aspectos son secundarios, aunque preeminentes para la definición de lo estético. Sin embargo, el paradigma adaptacionista de la Psicología Evolutiva (PE) considera a la conexión entre la selección sexual y el desarrollo de un sentido de la belleza en el animal y por lo tanto en el humano, no como algo secundario o concomitante, sino como una parte esencial del mecanismo.

Según el paradigma de la PE, deberíamos entender el desarrollo posterior de lo estético refiriéndonos a una razón oculta que gobierna la actitud estética desde dentro y en absoluto consistente con la fenomenología común de lo estético. Hay, entonces, una fisura entre el desarrollo de las formas de la actitud estética en el mundo humano y

su origen evolutivo. Atribuir el desarrollo de lo estético al mecanismo sexual da lugar a un amplio rango de acrobacias intelectuales o a la idea de que las más complejas manifestaciones de la actitud estética no son más que subproductos de otras adaptaciones.²

Esta manera de considerar la secuencia paradigmática contrasta con la hipótesis de que hay una consistencia substancial entre el núcleo conceptual de la estética, los varios modelos que han sido desarrollados a partir de este núcleo también en forma de creencias y teorías y, finalmente, el mecanismo que hace posible la transmisión y persistencia de lo estético. Basándonos en esta coherencia también podemos inferir que la secuencia paradigmática posee una estructura circular más que una lineal. La naturaleza circular de la relación entre el núcleo de lo estético y el mecanismo de su transmisión y variación confiere un valor casi trascendental a la secuencia, de acuerdo a la cual no hay huecos entre el origen evolutivo y el posterior desarrollo de lo estético. Para justificar este punto debemos ahora definir más precisamente al mecanismo estético capaz de hacer circular a la secuencia paradigmática y, finalmente, de generar a la secuencia en sí.

En este punto podemos verificar que el mecanismo estético, así definido, puede vencer a la dañada oposición entre algunas alternativas paradigmáticas que han tradicionalmente creado un *impasse* teórico para una configuración válida de lo estético. Me refiero en particular a la oposición entre innatismo y culturalismo (historicismo), entre internalismo y externalismo y, finalmente, entre universalismo y relativismo.

² Véanse, por ejemplo, Buss 1995 y 2005, Kohn y Mithen 1999, Mithen 1996, Currie 2011. La hipótesis del subproducto ha sido defendida en particular por Pinker 1997: 526 ss.

5. Lo que propongo ahora es desarrollar una idea de mecanismo mental consistente con la definición del núcleo conceptual de lo estético, como una expresiva y ventajosa síntesis de las resonancias emocionales y discriminaciones cognitivas inherentes a la dinámica de la percepción. El próximo paso consistirá, entonces, en liberar a este mecanismo del monismo causal implicado en el paradigma adaptacionista. Estaremos en condiciones, de esta manera, de proveer a la secuencia paradigmática de su circularidad requerida, absorbiendo las principales instancias del animado debate sobre lo estético en la consistencia del círculo. Propongo reemplazar el monismo causal por una pluralidad de factores que corresponden precisamente a la caracterización del término “estético/a” como un concepto-*cluster*. Esta pluralidad es en sí misma enumerable. Por eso, incluso si es sólo provisionalmente y con todas las debidas precauciones, afirmo que en el origen del mecanismo estético hay cuatro factores:

- 1) La asimilación mimética de lo real (la expansión del círculo de lo que es familiar);
- 2) El placer de la exploración (la búsqueda, la curiosidad por lo nuevo y el descubrimiento de afinidad);
- 3) El placer de ejercitar preferencias (la habilidad de elegir como un grado de libertad y como una ventaja en la conducta de vida);
- 4) El impulso lúdico (la práctica intraespecífica y cooperativa del aprendizaje a través del ejercicio y la simulación reforzada por el placer)

Cada uno de estos factores tiene un carácter disposicional. Son disposiciones enraizadas en el sistema de emociones primarias³ que se han desarrollado desde los niveles tempranos de la vida mental en la forma

³ Para el sistema de emociones primarias, véanse Panksepp y Biven 2012 y Desideri 2014.

de actitudes con función de recursos operacionales y precognitivos. Cada una es ejercitada y ampliada en el mundo no humano tanto como en el humano, si tener que identificarse con prácticas y actitudes de contenido estético. Estas disposiciones, desarrolladas en el contexto de la mente emocional, representan preferentemente los prerequisites o precondiciones para la emergencia de lo estético. Ninguna de ellas es en sí, sin embargo, el factor decisivo. Como mucho, cada uno de estos factores disposicionales pueden aparecer como el elemento característico en algunos contextos. El placer de expresar preferencias se encuentra, por ejemplo, en acción en todos aquellos fenómenos caracterizados por la imbricación del sentido de la belleza y la selección sexual. La asimilación mimética juega un rol en esos eventos proto-estéticos – tan profundamente investigados por Ellen Dissanayake– que moldean la relación madre-hijo (desde hablar como bebé hasta las distintas maneras de hacer sentir especial)⁴. La dimensión expresiva del juego está en el origen de muchas prácticas artísticas performativas, ficcionales y de simulación. Esta búsqueda es evidente en todos los aspectos de la experiencia estética concernientes al deseo de novedad, incluso por medio del cambio de reglas de producción de objetos. Sin embargo, ninguno de estos factores en sí puede caracterizar por completo a lo estético ni puede identificar su mecanismo de generación y transmisión. De acuerdo a lo anterior, podríamos plantear la hipótesis de que la actitud estética y la artística surgen de distintas integraciones de algunas de estas disposiciones con funciones cognitivas superiores típicas de nuestra especie. Por eso podemos suponer que el ejercicio de un sentido estético en la forma de una actitud transcultural típicamente humana emerge de una síntesis de funciones cognitivas superiores (incluyendo la capacidad de procesamiento reflexivo y categorización de *inputs* sensoriales) con el placer de explorar (la disposición número 2) y la

⁴ Véase, por ejemplo, Dissanayake 1998, 2000, 2001 y 2007.

de expresar preferencias (la número 3). De manera similar, podemos imaginar que la actitud artística específica del ser humano resulta de la integración de funciones cognitivas superiores (en particular aquellas del procesamiento reflexivo de información, de concepción y de diseño) y el desarrollo de aptitudes productivas con la disposición de la asimilación mimética (la disposición número 1) y la del juego y prácticas de simulación (la número 4).

Para generar las dos actitudes (la estética y la artística) debería, sin embargo, haber un solo mecanismo estético: una actividad dinámica del cerebro que integre en un único espacio de mutua resonancia y armonización circuitos neurales neo y subcorticales, aspectos de la vida mental emocionalmente sintonizados y aspectos que son específicos del procesamiento cognitivo de la información.

6. Respecto de lo anterior son de gran interés algunos estudios de “meta-análisis” recientes, trabajando con experimentos de neuroimagen. Me refiero en particular a un artículo publicado en el número 58 (2011) de *Neuroimage* por un grupo de investigadores que trabajan en Canadá y Alemania (Steven Brown y otros), titulado “Naturalizing Aesthetics: Brain Areas for Aesthetic Appraisal Across Sensory Modalities”. El interés por este artículo se debe a varios factores. Primero, el modelo de percepción estética no es naif y limitado sólo al circuito entre las experiencias visuales de obras de arte y las respuestas emocionales a éstas. Es apreciable la atención a la intermodulación entre elementos cognitivos y emocionales, apartándose del hecho de que el placer estético no es configurable sólo como una emoción de valor hedónico, sino que también está cercanamente vinculado al objeto del que deriva la experiencia. El resultado es un modelo básico que “implica una interacción entre procesamientos intero y exteroceptivos vía una conectividad recurrente entre la ínsula anterior y la COF” (Brown *et al.* 2012: 256). Un circuito, este, definido por los autores como

un “circuito nuclear para el procesamiento estético”, aunque es “de ninguna manera restringido a procesos estético, pero puede ser relativo a todos los procesos cognitivos que implican visceralidad” (*ibid.*). De acuerdo a los autores, la recurrente conectividad entre la ínsula anterior y la COF” puede mediar las llamadas “emociones homeostáticas”, asignando una valencia relativa a objetos “como una función de estado homeostático actual” (*ibid.*). Otra parte significativa de este circuito es, entonces, la CCA, cuya parte rostral “está recíprocamente conectada tanto con la ínsula anterior y la COF, y es coactivada por ambos en varios experimentos de imágenes” (*ibid.*).

La propuesta de los autores es ir más allá de la dicotomía entre objeto y resultado. Esta propuesta refiere a la investigación de Edmund Roll y es consistente “con estudios neuroanatómicos que muestran que la COF es un tipo de corteza sensorial de nivel superior que recibe *input* de los recorridos sensoriales del “qué”, los implicados en procesamiento de objetos” (*ibid.* y Rolls 2005), mientras la CCA es un área premotora involucrada en predecir y monitorear resultados en relación con intenciones motivacionales (Carter y Veen 2007).

Los autores del mencionado *paper* afirman entonces que la “convergencia polisensorial del procesamiento de recompensa” que sucede en la COF “es más evolucionada al servicio de la precepción de la cualidad de fuentes alimentarias, incluyendo sus características gustativas, olfativas, visuales y texturales (somatosensoriales)” (*ibid.*). Consecuentemente, el mecanismo estético aparece como uno que ha evolucionado cooptando “un sistema ancestral de apreciación de los alimentos” (*ibid.*) para los objetos estéticos. El origen de lo estético sería entonces detectable en una extensión del sentido del gusto. El circuito básico usado para las necesidades homeostáticas, para “la apreciación de objetos apetitivos de importancia biológica” (Brown *et al.* 2012: 257) habría sido cooptada, por necesidades sociales, para

obras de artes tales como canciones y pinturas. Aunque el modelo de los autores deja sin respuesta varias preguntas sobre el origen del arte y limita considerablemente el alcance y complejidad de lo estético, es remarcable su carácter de interacción entre diferentes circuitos y procesos: una síntesis que no puede ser restringida a la esfera de las respuestas emocionales. El aspecto más interesante de su hipótesis es, en conclusión, considerar el procesamiento estético (en nuestros términos, el mecanismo estético) como un proceso apreciativo de objetos percibidos. Un proceso apreciativo que “llega a través de la comparación de la conciencia subjetiva del estado homeostático actual –por ser mediado por la ínsula anterior –y la percepción exteroceptiva de objetos del entorno– al ser mediadas por los recorridos sensoriales que ascienden a l COF” (*ibíd.*).

Tal como fue mostrado en artículos por otros autores⁵, un análisis teóricamente equipado de la experiencia estética y su típico modo de procesar información muestra un patrón denso de experiencia en la que subniveles de procesamiento de información interactúan con niveles de orden superior (simbólicos y sub-simbólicos). Coherentemente con la densidad del patrón de niveles múltiples de la experiencia estética, el mecanismo de su origen es, de tal modo, configurable como un espacio sinérgico de relaciones, resonancias⁶ e integración

⁵ Me refiero aquí, en particular, a Slobodan Marković, quien trabaja en el Laboratorio de Psicología Experimental de la Universidad de Belgrado, cuyo artículo apareció en *i-Perception* (Markovic 2012) *Components of Aesthetic Experience: Aesthetic Fascination, Aesthetic Appraisal and Aesthetic Emotion*. (Componentes de la Experiencia Estética: Fascinación, Apreciación Estética y Emoción Estética). Según Markovic, “la fascinación con un objeto estético (alta excitación y atención) se imbrica y mezcla con “la apreciación de la realidad simbólica de un objeto (alto compromiso cognitivo) y con un “fuerte sentimiento de unidad con el objeto de fascinación estética y apreciación estética” (Marković 2012: 1).

⁶ “Claramente, la red entera responderá en cada punto; irá hacia la ‘resonancia’ y el aparato sensorial por entero será inundado con actividad referente a información

mutua entre diferentes redes neuronales y diferentes áreas del cerebro (diferentes también desde el punto de vista evolutivo). El espacio dinámico⁷ en que trabaja el mecanismo es concebible como un espacio de conciencia, una conciencia⁸ que surge desde el fondo de la vida sensorial y perceptiva y emerge en el contexto de los procesos atencionales caracterizados por una modulación selectiva y aguzada de la actividad perceptual. El factor decisivo es aquí la relación con la realidad exterior a la mente: con un entorno denso no sólo en desafíos y amenazas a la supervivencia, sino también de elementos y aspectos que parecen favorables y hasta más que favorables. Pienso aquí en la mayoría de formas capaces de estimular la integración y armonización de diferentes disposiciones mentales y diferentes actitudes, generando de esta manera expectativas sin precedentes y deseos indeterminados respecto de la realidad. Por esta razón, no podemos identificar al mecanismo estético con una facultad particular o una función específica y, mucho menos, la podemos localizar en una única área del cerebro. Debemos pensar, en cambio, en una mezcla entre diferentes actitudes de naturaleza disposicional. Un dispositivo no-modular que pueda sintetizar estas actitudes de manera original y ventajosa, moviéndose desde atractores o posibilidades ofrecidas por el entorno. El motor interno de esta síntesis es una conexión mutua,

sobre este patrón particular [...] Creo que esto explica por qué el hombre temprano embellecía sus artefactos con ornamentos y mosaicos, y por qué los patrones de tejido complejo son uno de los logros más antiguos en la realización de conceptos matemáticos. Hasta luego a aventurarme a decir que el placer casi físico que experimentamos cuando somos expuestos a ciertos estímulos altamente redundantes no es sólo la raíz de nuestro juicio estético, sino, de hecho es intrínseco en la preestructuralización de nuestro sistema nervioso” (Foerster 1962: 11).

⁷ Para una descripción de una dinámica cerebral consistente con mi modelo de mecanismo estético, véase Vitiello 2010.

⁸ Para la relación entre la amígdala humana y la conciencia cognitiva, véase Phelps 2005.

conveniente y compensatoria del contenido emocional-afectivo de la percepción sensorial (sus resonancias internas) con el discriminativo-evaluativo. Por esta síntesis, los elementos diposicionales implicados (disposición mimética, búsqueda, ejercicio de la preferencia, impulso lúdico) son transformados en momentos de un mecanismo. El aspecto a considerar, en este aspecto, es que la síntesis no se origina y no trabaja puramente al interior de la mente, sino que emerge y es activada por la dinámica de la percepción. Aquí comprendemos el origen de lo estético desde la *aisthesis* como un intercambio recíproco entre interior y exterior, entre mente y mundo o entre organismo y entorno. Una mente estética se origina, entonces, sólo en virtud de este intercambio, en virtud de un “comercio” perceptivo favorable y compensatorio, que tiene efectos en el paisaje interior (la mente) y el paisaje exterior (por el hecho de que el exterior deviene en este contexto un “paisaje”).

En el origen de la mente estética hay un mecanismo que transforma los cuatro factores identificados como mimesis, búsqueda, preferencia y juego en momentos de conexión lógica, operacional y recursiva. La conexión tiene aquí el carácter kantiano de una armonización y, luego, el de un libre juego que se desarrolla siempre en relación a aspectos del mundo-entorno: aspectos (formas, visiones de conjunto, objetos) que parecen casi diseñados para activar la función estética de la mente (como Kant observó en el Tercer momento de la “Analítica de lo Bello”). Una peculiaridad extremadamente significativa de la mente estética es la virtud para revelar que el orden no está solo dentro, sino también fuera.

7. Recordando la tesis de Heinz von Foerster (1981: 121), podríamos argumentar que es precisamente en relación a una mente estética que el entorno-mundo revela la presencia de un orden, no sólo de ruido o información desagregada esperando a ser procesada. La característica más relevante de la mente estética es, así, el acuerdo expresivo entre

interior y exterior. Un acuerdo o armonía que es detectable en diferentes proporciones, dependiendo del peso o relevancia que cada una de las cuatro disposiciones asume dentro del mecanismo estético.

Sin embargo, este acuerdo siempre tiene los caracteres de una síntesis favorable entre la instancia emocional (relativa a la subjetividad de la mente) y la cognitiva (relativa a la objetividad de los objetos o aspectos de la realidad). Este aspecto del acuerdo o armonización expresiva entre interior y exterior nos permite ir más allá de la oposición del punto de vista internalista, que psicologizaría los hechos estéticos, y el externalista, que los reduciría a criterios externos de corrección o a prácticas y comportamientos sociales.

Precisamente por crecer desde el substrato de la experiencia perceptiva (desde la *aisthesis*), el mecanismo estético no puede ser visto como algo innato o genéticamente predispuesto. Por otro lado, no es siquiera concebible que un mecanismo tal derive sólo de contextos socio-históricos o sea transmitido por una tradición cultural. Avalar la tesis culturalista significaría una ruptura radical entre lo estético no humano y lo estético humano. Por estas razones, es preferible, de acuerdo a Changeux y Dehaene⁹, pensar el mecanismo estético como una estabilización epigenética de selecciones neuronales; esto, en la suposición de la plasticidad cerebral y, por lo tanto, del rol decisivo de la experiencia.

El carácter epigenético del mecanismo estético, su naturaleza de síntesis emergente que vuelve por momentos a algunos factores diposicionales independientes unos de otros, hace posible vencer el *impasse* de la alternativa entre internalismo y externalismo, así como entre innatismo e historicismo. Por su naturaleza epigenética, el mecanismo

⁹ Véanse, para este tópico, Changeux 2002 y Dehaene 2007.

por el cual surge una mente estética es concebible como una subestructura operativa capaz de producir esquemas (patrones) que no tienen ni la fluidez de los esquemas emocionales-afectivos ni la articulación en dominios categoriales específicos que caracteriza a los esquemas cognitivos. Comparados con los esquemas afectivos y con los cognitivos, los estéticos son elásticos, multimodales y carentes de un dominio específico. Su diferenciación interna está basada en la relevancia y el rol asumido en ellos, conjunta o separadamente, por cada uno de estos cuatro momentos. Gracias a su diferenciación interna, el mecanismo estético abarca grados de libertad relativa para su funcionamiento y desarrollo. Por causa de esos grados de libertad el modo de funcionamiento o el ritmo de su generación de esquemas operacionales tiene una doble valencia: a. La de un balance sintonizador que promueve una armonización o, usando con cierta libertad los términos de Jean Piaget (1975), una “equilibración” [sic] entre sistemas emocionales y estructuras cognitivas; b. La de una extensión imaginativa de niveles de realidad, creando, a través de tareas y prácticas, nuevos mundos de significación y descubriendo nuevas dimensiones de sentido. Gracias a esta doble valencia, el mecanismo estético se revela a sí mismo como una subestructura con el carácter de subvención subrayando otras dinámicas y procesos. Este modo de funcionamiento mental realiza un doble cruce: primero, el de una mente emocional y una mente cognitiva y luego, el de una mente estética y una mente simbólica. En ambos casos, la naturaleza anticipatoria del mecanismo estético y de su peculiar esquema se revela a sí misma. En tal modo no hay una homología directa entre mente estética y simbólica, sino más bien una relación de afinidad analógica. El mecanismo estético representa la base desde la que la mente simbólica puede desarrollarse. En este caso, el mecanismo subyacente asume el carácter de superveniente.

8. A este respecto, algunas observaciones que Wittgenstein escribió alrededor de 1930 sobre la idea de mecanismo me parecen iluminadoras. Aquí Wittgenstein se enfocó en la significancia formativa (*bildend*) y figurativa (*abbildend*) del mecanismo de la imagen (*Bild*), teniendo en mente, en particular, la peculiar y paradójica naturaleza del mecanismo gramático. En este contexto Wittgenstein se distancia de la concepción del lenguaje como cálculo y argumenta que “el significado de una palabra [está] mostrado en el tiempo [...] como el grado real de libertad en un mecanismo” (Wittgenstein 2005: 115e). El significado de estas observaciones, que están incluidas en *Philosophischen Betrachtungen* y reaparecen en *The Big Typescript* y en *Philosophical Bemerkungen*, está bien expresado por esta proposición: “La gramática le da al lenguaje los grados necesarios de libertad” (Wittgenstein 1975: 74)¹⁰. Este aspecto que Wittgenstein realza es el carácter indeterminante del mecanismo, dado por grados de libertad inherentes a su funcionamiento:

¿Deberé decir que el grado de libertad del mecanismo sólo puede ser revelado a lo largo del tiempo? ¿Pero entonces cómo sé que no puede hacer ciertos movimientos (y que puede hacer algunos que no hizo todavía)? (Wittgenstein 2005: § 37, 5-6)

La respuesta de Wittgenstein es que el mecanismo es relativo a su uso y de alguna manera depende de éste. El mecanismo no puede ser abstraído de su funcionamiento efectivo, ni de aquello a lo que es aplicado, ni del contexto en que esto sucede:

Puede decirse que el mecanismo debe funcionar cuando uno lo usa. [...] Por consiguiente, sin embargo, el grado de libertad

¹⁰ El comentario está incluido en *Philosophische Betrachtungen* (Wittgenstein 2015, V: Ms. 107: 282) en una página de 03. 03. 1930.

del mecanismo de una construcción gramática debe ser mostrado sólo en el caso de la aplicación. (Wittgenstein 2015, V: Ms. 109)

La consecuencia que se desprende es que (en palabras del mismo Wittgenstein) “la imagen (*Bild*) del mecanismo bien puede ser un signo del grado de libertad” (Wittgenstein 2005: § 37, 5-6). Lo que es cierto para el mecanismo de la gramática sea quizás más cierto para el mecanismo estético. En el caso de este último, los grados de libertad que son constitutivos de su funcionamiento son al menos cuatro:

- 1) Un doble movimiento entre regla y sorpresa: la propensión a renovar no sólo los objetos de su implicación atencional, sino también las reglas o modos en que esta implicación sucede o puede suceder;
- 2) La vaguedad y flexibilidad de los esquemas y reglas producidos por el mecanismo estético: la consecuente capacidad de detectar afinidades entre diferentes contextos;
- 3) El poder expresivo para formar y figurar aspectos y niveles de la realidad;
- 4) El juego constante entre la indeterminación del deseo y la anticipación de nuevas versiones del mundo.

Estas características ciertamente se deben al rol activo que la imaginación juega en el establecimiento del mecanismo estético complementando los cuatro elementos disposicionales descriptos anteriormente, un rol activo que no se limita a la producción de mundos ficcionales. En pocas palabras, el concepto de “lo estético” es más amplio que el concepto de ficción. Por esta razón, su mecanismo es uno performativo, caracterizado por grados externos e internos de libertad (primero que nada relativo a los límites perceptuales de primero y segundo nivel) con el efecto de revelar y posicionar (especialmente a

través del juego entre indeterminismo y anticipación) grados de libertad al interior del tejido de la realidad. Por este aspecto, el mecanismo estético puede ser visto también como la matriz del mecanismo gramático. En términos de Goethe: como la semilla del *symbolische Pflanze* del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Brown, S., Gao, X., Tisdelle, L., Eickhoff, S. B., Liotti, M.** (2011), “Naturalizing Aesthetics: Brain Areas for Aesthetic Appraisal Across Sensory Modalities”, *Neuroimage*, 58: 250-258.
- Buss, David M.** (1995), *The Evolution Of Desire: Strategies Of Human Mating* (New York: Basic Books).
- Buss, David M.** (2005), *The Handbook of Evolutionary Psychology* (London: Wiley).
- Carter, C.S. y Veen, V. van** (2007), “Anterior Cingulate Cortex and Conflict Detection: An Update of Theory and Data”, *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience* 7(4): 367-379.
- Changeux, Jean.-Pierre** (2002), *L’homme de vérité* (Paris: Éditions Odile Jacob).
- Currie, Gregory** (2011), “The Master of the Masek Beds: Handaxes, Art, and the Minds of Early Humans”, en Schellekens, E., Goldie, P., (2011: 9-31).
- Dehaene, Stanislas** (2007), *Les neurones de la lecture*, prefacio de Jean-Pierre. Changeux. (Paris: Éditions Odile Jacob).
- Desideri, Fabrizio** (2011), *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente* (Milán: Raffaello Cortina).
- Desideri, Fabrizio** (2013), “On the Epigenesis of the Aesthetic Mind. The Sense of Beauty from Survival to Supervenience”, *Rivista di Estetica*, 54, 3, LIII: 63-82.
- Desideri, Fabrizio** (2014), “Emoticon. Grana e forma delle emozioni”, en Matteucci, Giovanni, Portera, Mariagrazia, (comps.), *La natura delle emozioni* (Milano: Mimesis) 89-107.

- Dissanayake**, Ellen (1998), *Homo aestheticus. Where Art Comes From and Why* (New York: Free Press).
- Dissanayake**, Ellen (2000), *Art and Intimacy. How the Arts Began* (Seattle: University of Washington Press).
- Dissanayake**, Ellen (2001), "Becoming Homo aestheticus: Sources of Aesthetic Imagination in Mother-Infant Interactions", en Porter Abbott, H. (comp.), *SubStance*, 94/95, Vol. 30, 1/2: *On the Origin of Fictions: Interdisciplinary Perspectives*: 85-103.
- Dissanayake**, Ellen (2007), "In the Beginning: Pleistocene and Infant Aesthetics and 21st Century Education in the Arts", en Liora Bresler, L. (comp.), *International Handbook of Research in Arts Education* (Berlin: Springer) 781-795.
- Foerster**, Heinz von (1962), "Perception of Form in Biological and Man-Made Systems", en Zagorski, E. J. (comp.), *Trans. I.D.E.A. Symp.* (University of Illinois: Urbana) 10-37.
- Foerster**, Heinz von (1983), *Observing Systems, Intersystems Publications* (CA: Seaside).
- Kohn**, Marek y **Mithen**, Steven (1999), "Handaxes: Products of Sexual Selection?", *Antiquity*, 73: 518-526.
- Marković**, Slobodan, (2012), "Components of Aesthetic Experience: Aesthetic Fascination, Aesthetic Appraisal, and Aesthetic Emotion", *i-Perception*, 3: 1-17.
- Menninghaus**, Winfried (2008), "Kunst als 'Beförderung des Lebens' ", en Menninghaus, Winfried (comp.), *Perspektiven transzendentalen und evolutionärer Ästhetik* (München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung).
- Menninghaus**, Winfried, (2009), " 'Ein Gefühl der Beförderung des Lebens'. Kants Reformulierung des Topos lebhafter Vorstellung", en Avanesian Armen, Menninghaus, Winfried, Völker, Jan (comps.), *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit* (Zürich-Berlin, diaphanes) 77-94
- Mithen**, Steven (1996), *The Prehistory of Mind. A Search for the Origins of art, religion and science* (London: Thames and Hudson).
- Panksepp**, Jaak y **Biven**, Lucy (2012), *The Archeology of Mind. Neuroevolutionary Origins of Humans Emotions* (New York London: WW. W. Norton & Company).
- Phelps**, Elizabeth. A. (2005), "The Interaction of Emotion and Cognition: The Relation Between the Human Amygdala and Cognitive Awareness", en Hassin, Ran R., Uleman, James S., Bargh, John A. (comps.), *The New Unconscious* (Oxford: Oxford University Press) 61-76.
- Piaget**, Jean (1975), *L'équilibration des structures cognitives. Problème central du développement* (Paris: Presses Universitaires de France).
- Pinker**, Steven (1997), *How the Mind Works* (New York: Norton).
- Rolls**, Edmund T. (2005), "Taste, Olfactory, and Food Texture Processing in the Brain, and the Control of Food Intake", *Physiology and Behaviour*, 85: 45-56.
- Rolls**, Edmund T. (2011), "The Origins of Aesthetics: A Neurobiological Basis for Affective Feelings and Aesthetics", en Schellekens, E., Goldie, P. (2011: 116-165).
- Schellekens**, Elisabeth y **Goldie**, Peter (2011), comps., *The Aesthetic Mind. Philosophy and Psychology* (Oxford: Oxford University Press).
- Sellars**, Wilfrid (1968), *Science and Metaphysics: Variations on Kantian Themes* (London: Routledge & Kegan Paul).
- Vitiello**, Giuseppe (2010), "Dissipazione e coerenza nella dinamica cerebrale", en Urbani Ulivi, Lucia (comp.), *Strutture di Mondo – Il pensiero sistemico come specchio di una realtà complessa* (Bologna: Il Mulino) 105-126.
- Wittgenstein**, Ludwig (1975), *Philosophical Remarks*, edición de R. Rhees, en Wittgenstein, L., *The Complete Works of Ludwig Wittgenstein* (Oxford: Basil Blackwell).
- Wittgenstein**, Ludwig (2005), *The Big Typescript. TS 213*, edición de C. G. Luckhardt y M. A. E. Aue (Oxford: Blackwell).
- Wittgenstein**, Ludwig (2015), *Bergen Nachlass Edition*, edición al cuidado de Alois Pichler, vol 5 (Bergen University, WAB: <http://www.wittgensteinsource.org>) = [Wiener Ausgabe] *Studien Texte*, vol. 3: *Bemerkungen. Philosophischen Bemerkungen*, edición de Michael Nedo (Wien, NewYork: Springer) 1999.

**¿LA EXPERIENCIA ESTÉTICA
COMO UN SENTIMIENTO METACOGNITIVO?**

Una visión de aspecto dual

Jérôme Dokic

Jérôme Dokic

Institut Jean-Nicod
École des Hautes Études en Sciences Sociales

**¿La experiencia estética como un sentimiento metacognitivo?
Una visión de aspecto dual**

Traducido del inglés por Carina Perticome
Universidad Nacional de las Artes

Resumen

Una explicación adverbialista de la experiencia estética es ofrecida en términos de un modo de organización específico de actitudes no estéticas. Lo que unifica a este conjunto de actitudes es un perfil motivacional característico, que consiste en que la experiencia sea auto-sustentable o autotélica. En base a análisis conceptual y a resultados empíricos de la psicología de la estética, se afirma que la experiencia estética no es intencional respecto de propiedades o valores estéticos, y no es una actitud estética distinta e independiente, sino que implica una combinación de sentimientos epistémicos y metacognitivos que tienen que ver con la familiaridad y la novedad.

Palabras clave

Significado –significado de la oración –significado del hablante –contenido cognitivo –pragmatismo

Aesthetic Experience as Metacognitive Feeling? A Dual-Aspect view.**Abstract**

An adverbialist account of aesthetic experience is offered in terms of a specific mode of organization of non-aesthetic attitudes. What unifies the set of these attitudes is a characteristic motivational profile, which consists in aesthetic experience being self-sustaining or autotelic. On the basis of both conceptual analysis and empirical results from the psychology of aesthetics, it is argued that aesthetic experience is not intentionally about aesthetic properties or values, and is not a separate aesthetic attitude, but involves a unique combination of epistemic or metacognitive feelings having to do with familiarity and novelty.

Keywords

Meaning –sentence meaning –speaker's meaning –cognitive content–pragmatism

Recibido: 29/04/2016 Aprobado: 06/05/2016. Traducido: 13/05/2016

I. INTRODUCCIÓN

Mi objetivo en este ensayo es el de caracterizar la noción de experiencia estética. Por “experiencia estética” quiero decir: el tipo de experiencia que tenemos cuando estamos deslumbrados por la belleza de una obra de arte o un paisaje. Utilizaré la expresión “objeto estético” para referir a cualquier cosa que pueda ser el objeto de una experiencia estética. Obviamente, no podré ofrecer una explicación completa de la experiencia estética, y lo que sigue no es más que una búsqueda preliminar inspirada por tendencias recientes en estética empírica. Supongo que una explicación más completa debería ser esencialmente interdisciplinaria, involucrando filosofía y estética empírica, pero también a las ciencias sociales en general. ¿Por qué es relevante para la estética la noción de experiencia estética? La respuesta es que, al menos algunos de nuestros juicios estéticos, incluyendo algunos juicios explícitos sobre la belleza (“Esta pintura es bella”), son experienciales. Parecen derivar directamente de la experiencia más de que la teoría o el razonamiento¹. Así es como el crítico de arte Herbert Read presenta este punto:

No creo que una persona con sensibilidad real alguna vez se haya parado frente a una pintura y luego de un largo proceso de análisis, se pronuncie complacida. O nos gusta a primera vista, o no nos gusta para nada (Read 1972:38).

¹ Una tesis más fuerte es que no hay juicios estéticos de segunda mano: todos son experienciales (véase Scruton 2009:6).

Read refiere a los juicios de gusto (“Me gusta esta pintura”), que pueden no ser estéticos, pero el contexto deja claro que está hablando sobre juicios estéticos. Su punto es que muchos, si no la mayoría de nuestros juicios estéticos, son psicológicamente inmediatos o espontáneos (como veremos más adelante, de esto no deriva el que la experiencia estética sea instantánea). Pareciera que formamos estas experiencias sobre la base de lo que percibimos y sabemos sobre el objeto estético, sin estar bajo la impresión de extraer una conclusión de un conjunto de premisas. Entonces, la pregunta en la que estoy interesado aquí concierne a la naturaleza de la experiencia que da lugar a juicios estéticos espontáneos.

II. TRES MODELOS DE EXPERIENCIA ESTÉTICA

Comenzaremos con una distinción entre tres modelos teoréticos generales de experiencias estéticas.

El primero es llamado Modelo Perceptual, ya que depende de una analogía con la percepción sensorial. En este modelo, la experiencia estética es una actitud intencional cuyo contenido implica alguna propiedad o valor estético. Los juicios estéticos espontáneos (“Esta escultura es maravillosa”) pueden ser concebidos como actos de respaldo a los contenidos estéticos de las experiencias estéticas subyacentes, tal como los juicios perceptuales comunes (“Esta flor es perfumada”) respaldan los contenidos de las experiencias perceptuales.

El Modelo Perceptual está comprometido con [la creencia en] la existencia de apariencias estéticas, que juegan un rol evidente respecto de los juicios estéticos. Las experiencias estéticas tienen objetos intencionales, como obras de arte que aparecen para nosotros bellas, llenas de gracia, etc., y constituyen evidencia para otros juicios estéticos.

Hay unas cuantas variantes del Modelo Perceptual. Por ejemplo, uno podría argumentar que la experiencia estética tiene contenido no-conceptual, y que nuestros juicios estéticos espontáneos resultan de algún proceso de conceptualización. O uno podría concebir el valor o la propiedad estética presentada en una experiencia estética como *sui generis* o reductible a propiedades no estéticas como la simetría, unidad, coherencia, etc. y como dependiente de respuestas cognitivas humanas o no.

El Modelo Perceptual también es compatible con la afirmación de que la experiencia estética es una especie de emoción. Algunos filósofos han defendido una *teoría perceptual de las emociones*, de acuerdo a la cual las emociones son presentaciones de estados de las cosas cargados de valor (Tappolet 2000; Deonna 2006; Dörin 2007; para diversas críticas, véase Dokic y Lemaire 2013). Por ejemplo, el miedo sería una experiencia símil-perceptiva de peligro, y la tristeza sería una experiencia símil-perceptiva de pérdida. Entonces, una variante del Modelo Perceptual es el que propone que la experiencia estética es una presentación emocional de algún valor o propiedad estética.

El Segundo modelo de experiencia estética es el *Modelo Actitudinal*. En este modelo, la experiencia estética es una actitud intencional, pero, en contraste con el Modelo Perceptual, su contenido no implica ninguna propiedad estética o valor. La experiencia estética se despliega sobre un estado de las cosas no-estético, pero sigue siendo una actitud *sui generis*, es decir, una actitud que es específica hacia, o al menos típica de, el dominio estético. ¿Qué significa decir que hay un tipo de actitud que es específicamente o típicamente estética, si su contenido no es estético? Una respuesta modesta es que una actitud estética tiene un perfil fenomenológico característico. Lo que es tener una experiencia estética es bastante diferente a lo que es tener cualquier

otro tipo de experiencia. Esta respuesta hace silencio sobre los valores o propiedades estéticas.

Una respuesta más ambiciosa es que es *apropiado* tener una actitud estética solo si su objeto ejemplifica algún valor o propiedad estética (sea objetiva o no). En otras palabras, una actitud estética tiene condiciones *intrínsecas* correctas que involucran alguna propiedad o valor estético, aun si esto último no figura en el contenido de la actitud. Una variante importante del Modelo Actitudinal en la misma línea de la respuesta ambiciosa es una aplicación de lo que Julien Deonna y Fabrice Teroni llaman “la teoría actitudinal de las emociones” (Deonna y Teroni 2012; para una crítica, véase Dokic y Lemaire 2015). En su visión, las emociones están intrínsecamente relacionadas a los valores, pero no al nivel de sus contenidos. Diferentes tipos de emociones pueden tener el mismo contenido. Por ejemplo, lo que le da miedo a Mary, digamos un perrito en las inmediaciones, puede ser aquello que divierte a Sam. Sin embargo, las emociones son correctas solo si sus objetos realmente ejemplifican algún valor – peligro en el caso de miedo, pérdida en el caso de tristeza, algún valor cómico en el caso de diversión. La explicación de Deonna y Teroni puede ser aplicada al dominio estético. Las actitudes estéticas tendrían como “objetos formales” propiedades o valores estéticos, a saber, como lo que sus objetos intencionales deberían ejemplificar si las actitudes fuesen apropiadas o correctas.

¿El Modelo Actitudinal comparte con el Modelo Perceptual el compromiso de la existencia de apariencias estéticas? Al menos la relación entre una experiencia estética y un juicio estético no puede ser evidencial. Los juicios estéticos no meramente respaldan los contenidos de las experiencias estéticas, que están libres de valores. Van más allá de estos contenidos relacionándolos con propiedades y valores estéticos más o menos específicos. En la visión de Deonna y Teroni,

“es en virtud de su fenomenología que las emociones se relacionan con propiedades evaluativas” (2012:79).

Entonces, los juicios estéticos podrían ser sensibles al carácter fenoménico general de las experiencias estéticas, aun si solo parte de ese carácter es determinado por los contenidos de esas experiencias.

El tercer modelo es el *Modelo Adverbialista*. En este modelo la experiencia estética no es en sí una actitud intencional, en contraste tanto con el Modelo Perceptual como con el modelo Actitudinal. *A fortiori*, no es intencional respecto de alguna propiedad o valor estético. Más bien la experiencia estética es una modificación adverbial de actitudes no-estéticas. Es un modo estético de considerar, y quizás de interactuar con, el mundo y en particular, con el objeto estético. Tener una experiencia estética es ver al mundo estéticamente.

En comparación con los otros dos modelos, el Adverbialista está ciertamente subdesarrollado en la literatura. Interesantemente, Döring (2014) atribuye una visión adverbialista de las emociones a Robert Musil. En esta visión, experimentar miedo es ver el mundo “miedosamente”. Más precisamente, Musil concibe las emociones como “cualidades gestálticas de un tipo específico, i.e., como fenómenos de orden superior extendidos en el tiempo y el espacio y dinámicamente estructurados de acuerdo a ciertos principios gestálticos” (Döring 2014:47). Una emoción como el miedo no es una actitud autónoma, sino una Gestalt de Segundo orden que *da forma* a la visión de mundo del sujeto. Es una manera emocional de organizar una constelación de varias otras actitudes, incluyendo percepciones, creencias y deseos. Tal como es señalado por Döring, una consecuencia de la visión de Musil es que las emociones no son actitudes intencionales: “las emociones no tienen una intencionalidad *sui generis*, sino, para decirlo de alguna manera, *toman prestadas*

su intencionalidad de los componentes que las constituyen como cualidades gestálticas” (2014:51).

El adverbialismo aplicado al ámbito entero de las emociones es una posición audaz. Quizás solo es aplicable a algunos tipos de emoción. Por ejemplo, el amor podría no ser una actitud aislada, sino una manera de organizar un conjunto de diferentes actitudes, incluyendo varias emociones. Más relevantemente para nuestros propósitos, el adverbialismo puede ser defendido en el caso específico de la experiencia estética. De este modo, una variante del Modelo Adverbialista propone que la experiencia estética no es en sí intencional, y que es mejor concebirla como una manera específica de organizar actitudes no-estéticas. Qué sean estas actitudes no-estéticas es algo abierto a ser examinado, pero en muchos casos, incluirán al menos la experiencia perceptual del objeto estético. Dependiendo del contexto, podrían incluir también varios estados afectivos valorados positiva o negativamente (los cuales no necesitan ser analizados en la línea adverbialista).

Tanto en el Modelo Perceptual como en el Actitudinal, la experiencia estética tiene condiciones de corrección que implican algunas propiedades o valores estéticos. En el primer modelo, estas condiciones están completamente determinadas a nivel del contenido, mientras en el Segundo modelo al menos algunas de ellas están determinadas en el nivel del modo psicológico. Ahora, el Modelo Adverbialista es compatible con la declaración de que una manera estética de organizar actitudes no-estéticas tiene condiciones de corrección que implican alguna propiedad o valor estético. Ver estéticamente el mundo sería apropiado solo si alguna propiedad o valor estético es ejemplificada.

Un tópico importante respecto del Modelo Adverbialista es la relación entre experiencia estética y juicio estético. En contraste con el Modelo Perceptual, esta relación no puede ser evidencial, dado que la experiencia estética no se debe a una apariencia estética. A este respecto, el Modelo Adverbialista se empareja con el Modelo Actitudinal, y una explicación similar puede ser dada. Aunque la experiencia estética carezca de intencionalidad, un juicio estético debería igualmente reflejar la sensibilidad del sujeto a un perfil fenomenológico específico asociado con la manera estética de organizar varias actitudes.

Obviamente, debería ser dicho mucho más sobre la concepción epistemológica apropiada de la transición de una experiencia estética a un juicio estético. Esto es especialmente verdadero en relación con los dos últimos modelos, donde la experiencia estética no provee evidencia o la provee incompleta para hacer el juicio estético. Aun así, los tres modelos al menos reconocen que un juicio estético puede ser experiencial, y deriva espontáneamente de una experiencia subyacente. Esto es suficiente para aquello a lo que nos concierne en este ensayo.

III. El Perfil Motivacional Estético

Es justo decir que la naturaleza de la experiencia estética permanece altamente controversial. Sin embargo, hay una manera indirecta de recuperar la calma respecto de la experiencia estética, que explota el hecho de que ésta tiene un *perfil motivacional* característico. Supongo que Kant intentó describir tal perfil en un famoso pasaje de la *Crítica del Juicio*:

[El placer en lo bello] tiene una causalidad inherente a él, específicamente el de preservar el estado de contemplación en

sí mismo y mantener las facultades cognitivas comprometidas sin ninguna meta ulterior. Nos complacemos en nuestra contemplación de lo bello porque esta contemplación se refuerza y reproduce a sí misma. (Kant 1790, §12)

En este pasaje, Kant identifica un aspecto importante de la fenomenología de la experiencia estética, o lo que él denomina “placer en lo bello”. El punto, en resumen, es que nuestra experiencia estética es *auto-sustentable* en tanto nos motiva a *mantener* nuestra relación cognitiva (sea perceptual, cognitiva o ambas) con el objeto estético. Típicamente, esta relación será una relación *atencional* (estamos motivados a continuar atendiendo al objeto estético), aunque podemos dejar abierto si hay formas de experiencia estética pre-atencionales. Más aun, nuestra motivación es *interna* a nuestra experiencia estética, en el sentido de que no deriva de deseos o necesidades independientes que podamos tener.

La precedente caracterización del perfil motivacional de la experiencia estética, que llamaré “perfil motivacional estético”, es ciertamente tosca, y hay varias advertencias en orden. Primero está la pregunta sobre cómo está relacionada la noción de experiencia auto-sustentable con la a menudo mal comprendida declaración kantiana de que la experiencia estética es *desinteresada*. Tomo como obvio que una experiencia estética implica algún interés o curiosidad hacia su objeto, aunque, como veremos, no puede ser identificada con un sentimiento de interés o curiosidad. La percepción de Kant es más bien que la experiencia estética es desinteresada porque estamos interesados en el objeto estético *per se*; esto es, sin propósitos ulteriores (ver Levinson 1996; Carroll 1999). Esto es compatible con el que haya un objetivo subyacente interno a nuestra experiencia estética, concretamente, continuar atentos al objeto estético.

Este objetivo define el perfil motivacional de la experiencia. Más aun, es *primitivo*: no deriva de deseos independientes, necesidades o razones, aunque puede ser anulado por éstos. Por ejemplo, puedo sentirme primitivamente motivado a detenerme en el museo a admirar el trabajo de mis artistas favoritos, pero decido irme porque tengo una cita importante.

Segundo, si el perfil motivacional estético es reflexivo o autotético, podemos dejar abierta (por ahora) la pregunta sobre si su reflexividad es conceptualizada como tal. El sujeto que tiene una experiencia estética intenta, al menos implícitamente, de preservarla solo viviendo la experiencia, pero a esto podría no seguirle el que tal sujeto haga uso de conceptos de experiencia u otro tipo de representación mental. De hecho, como veremos más adelante, la experiencia estética no necesita ser meta-representacional.

Tercero, Kant une la noción de experiencia estética a una forma de placer, pero podemos y debemos reconocer que hay casos de experiencia estética que no dan lugar al placer, o al menos no inmediatamente. Una buena obra de arte puede impactarnos como intrigante, fascinante o descorazonadora. En general, las emociones negativas están muy a menudo entre los componentes más importantes de nuestra experiencia estética (Silvia 2012; Levinson 2013), y al menos algunas de ellas no parecen ser pseudo-emociones. Como dice Jesse Prinz, “el arte induce emociones que son apetitivas, y por lo tanto positivamente valoradas... incluso si esas emociones no siempre son placenteras” (2011:81). Ahora, podemos tener una experiencia estética que no es placentera pero aun así involucra el tipo de motivación reflexiva descrito por Kant. Al menos *prima facie* la noción de perfil motivacional estético caracteriza a las experiencias estéticas placenteras y no placenteras. La noción de perfil motivacional estético puede ser una restricción en una explicación adecuada de la experiencia

estética. Cualquier candidato al rol de experiencia estética debería tener un perfil motivacional relevante. De esto no deriva que la experiencia estética sea el único estado mental que tiene perfil motivacional estético. En otras palabras, el perfil motivacional estético podría no ser *esencialmente* o *intrínsecamente* estético. Quizás la secuencia de experiencias que consiste en desear maníes y comerlos es también auto-sustentable, dado que su desarrollo en el tiempo típicamente da lugar a más deseo de comer maníes. El amor romántico o filial puede también tener un perfil motivacional estético (consideremos, por ejemplo, a alguien que se pierde en los ojos de su persona amada) pero no es obvio que el amor sea una experiencia estética.

La noción de desinterés de Kant es frecuentemente asociada con la afirmación de que la experiencia estética es un tipo diferenciado de estado mental o actitud – ver por ejemplo, Stolnitz (1960), y la famosa voz en disenso de Dickie (1964). En nuestra terminología, es a menudo asociada más con el Modelo Perceptual o con el Actitudinal. Sin embargo, la interpretación de la noción de desinterés como un perfil motivacional específico es también compatible con el Modelo Adverbialista. Dicho de otro modo, es compatible con la posición que supone que la experiencia estética es una combinación de actitudes no estéticas unificadas por el perfil motivacional estético. De hecho, a continuación, examinaré la afirmación sobre que el perfil motivacional estético puede ser explicado en términos de una combinación única de sentimientos epistémicos [*sic*] y emociones. Primero describiré una teoría empírica de acuerdo a la cual la experiencia estética en sí misma es un tipo de sentimiento epistémico, a saber, la reflexión fenomenológica de la fluidez del procesamiento. Sin embargo, esta teoría se enfrenta a problemas insuperables, y eventualmente sugeriré que es mejor concebir a la experiencia estética como algo que implica una combinación dinámica de varios sentimientos epistémicos y emociones (así como otros tipos de actitudes no-estéticas). En otras

palabras, adelantaré y defenderé tentativamente una variante del Modelo Adverbialista.

IV. LA TEORÍA DE LA FLUIDEZ DEL PROCESAMIENTO

Una explicación empírica influyente de la experiencia estética es la *teoría de la fluidez del procesamiento* (véase, por ejemplo, Reber, Schwartz y Winkielman 2004; Reber 2012; Bulot y Reber 2013). En esta teoría, la experiencia estética es una experiencia afectiva que refleja la *fluidez del procesamiento*, incluyendo la facilidad de procesamiento, bajo esfuerzo y alta velocidad del mismo. Es la “facilidad subjetiva” con la que una operación mental es realizada. La idea general es que la alta fluidez del procesamiento genera un afecto positivo (esto es, se “siente bien”), lo que (al menos en contextos apropiados) puede resultar en juicios estéticos espontáneos: “Cuanto más fluidamente el percibiente puede procesar un objeto, más positiva es su respuesta estética” (Reber, Schwarz y Winkielman 2004: 365).

En el dominio de lo perceptual, la fluidez del procesamiento es determinada tanto por *características objetivas* del objeto percibido, como simpleza, bondad figural (simetría, redondez, etc.), contraste perceptual y claridad, como por *características subjetivas*, como exposición repetida al objeto percibido, aprendizaje implícito, y prototipicidad. En contraste, el proceso perceptual será no-fluido si el estímulo es muy complejo, nuevo o no familiar.

La fluidez del procesamiento es una característica dinámica subpersonal de los procesos cognitivos, pero los psicólogos han mostrado convincentemente que esta fluidez puede reflejarse en el nivel fenomenológico, especialmente en la forma de *sentimientos epistémicos* (véase Dokic 2012; Proust 2013; Arango-Muñoz 2014; Arango-Muñoz y Michaelian 2014). Los sentimientos epistémicos son estados

afectivos sutiles que pueden alimentar juicios fiables sobre el dilema epistémico del sujeto (véase Koriát 2007). Por ejemplo, el sentimiento de familiaridad, que puede dar lugar a un juicio como “Conozco a esta persona”, es sensible a la fluidez del procesamiento de rostros, o quizás a las discrepancias entre la fluidez esperada y la observada (Whittlesea y Williams 2000).

De manera similar, el sentimiento de confianza perceptual, que puede dar lugar a juicios como “Estoy seguro de que vi un cardinal en este árbol”, es sensible a la fluidez del proceso relevante de reconocimiento visual (Smith, Shields y Washburn 2003). En la teoría de la fluidez del procesamiento, la experiencia estética pertenece a la familia de los sentimientos epistémicos, aunque da lugar a juicios que no son explícitamente metacognitivos, sino que implican la atribución de alguna propiedad o valor estético al objeto estético.

La teoría de la fluidez del procesamiento puede ser vista como una instancia del Modelo Actitudinal. En contraste con el Modelo Perceptual, la experiencia estética no es sobre un estado estético de las cosas. El sentimiento de fluidez es causado por propiedades no-estéticas, sean objetivas o subjetivas. El sentimiento de fluidez es estéticamente relevante al nivel de su modo psicológico. En contraste con el Modelo Adverbialista, la experiencia estética es representada como una actitud singular, concretamente, como un sentimiento epistémico específico. Si tienen condiciones intrínsecas de corrección es un asunto filosófico que no ha interesado mucho a los psicólogos. Algunos de ellos han insistido, sin embargo, en que el hecho de que el sujeto conecte sentimientos de fluidez a juicios estéticos depende mayormente del contexto. En particular, cuando la causa de la fluidez se torna aparente al sujeto, la conexión es disuelta (Reber 2012) y la experiencia del sujeto tiende a un sentimiento de mera familiaridad más que de gusto (Westerman, Lansa y Olds 2015). La dependencia del

contexto de la interpretación estética de los sentimientos de fluidez es favorable a la hipótesis de que estos sentimientos tienen condiciones de corrección estética *extrínsecas* antes que intrínsecas.

Ya hemos anticipado una objeción natural a la teoría de la fluidez del procesamiento, que es el hecho de que los artistas seleccionan a menudo obras de arte que provocan no-fluidez de procesamiento, al exhibir complejidad, no-familiaridad, extrañamiento, no-armonía, desbalance, indeterminación, incertidumbre, y así. Nicolas Bulot y Rolf Reber han recientemente intentado defender la teoría de la fluidez del procesamiento contra esta objeción. Lo han hecho señalando una distinción entre fluidez del procesamiento *perceptual* y *conceptual*. La capacidad de procesar el contenido conceptual de obras de arte perceptualmente no-fluidas puede generar placer estético porque esa misma capacidad facilita una alta fluidez conceptual que podría anular la dificultad de identificar elementos representacionales o expresivos (Bulot y Reber 2013:135-136). Desde su visión, la no-fluidez es un medio para provocar elaboración y resolución a niveles cognitivos superiores, pero el procesamiento de alta fluidez tiene la última palabra, por así decirlo. Los autores insisten en que una experiencia estética *como totalidad* es siempre placentera.

Sean los que sean los méritos de esta defensa la teoría de la fluidez del procesamiento enfrenta otra objeción, que es que no explica por qué la experiencia estética tiene el perfil motivacional. El núcleo de esta objeción es que la cualidad de placentero tiende a correlacionarse negativamente con la *cualidad de interesante* (Silvia 2012). Cuando el procesamiento de un objeto deviene fluido, nuestro interés por el objeto decrece, *mutatis mutandis*. Lo que es familiar pertenece al “fondo”, y no atrae nuestra atención. La familiarización es el proceso que hace que objetos inicialmente salientes se desvanezcan en el “fondo”. Estamos interesados en *nuevos* objetos o aspectos de los objetos, es decir, lo que no nos es familiar al menos respecto de algunas cuestiones y

considerando nuestras expectativas. Ahora, Reber (2012) responde al problema del tedio debido a la familiaridad por medio de insistir que solo la fluidez inesperada o sorpresiva puede generar un sentimiento estético. Cuando la fuente de fluidez se vuelve evidente para nosotros, no experimentamos la belleza. Esta respuesta no puede, empero, ser la verdad completa. Tener un sentimiento de familiaridad al tiempo que ignoramos su fuente es en sí mismo desconcertante y potencialmente interesante, y nuestro interés parece ser un componente importante de nuestra experiencia estética. La objeción inicial todavía se mantiene: en la medida en que corresponde a un procesamiento de alta fluidez, la cualidad de placentero no puede por sí misma motivarnos a mantener nuestra atención en el objeto estético.

V. LA VISIÓN DE ASPECTO DUAL

Aun si la teoría de la fluidez del procesamiento finalmente falla, podría valer la pena explorar la hipótesis de que la experiencia estética es sensible a la fluidez del proceso cognitivo subyacente. Intuitivamente, la experiencia estética a menudo, si no siempre, implica sentimientos epistémicos y emociones relacionadas con la familiaridad, el interés, la sorpresa y la confusión. De diferentes mecanismos subpersonales de apreciación, resultan diferentes sentimientos epistémicos. Más precisamente, los mecanismos relevantes son de valoración con “potencial de enfrentar” o “adaptativos”: conllevan el “evaluar si uno tiene las habilidades y recursos para gestionar una demanda” (Silvia 2011). Por ejemplo, las cosas interesantes son valoradas como a la vez nuevas y comprensibles, mientras la confusión resulta de evaluar el objeto como nuevo y difícil de comprender. Las instancias de apreciación con potencial adaptativo son muy a menudo una función de la fluidez o no-fluidez de los procesos cognitivos relevantes.

De manera discutible, la experiencia estética no puede ser identificada con un único sentimiento epistémico. Como observamos antes, no puede ser el sentimiento de familiaridad, dado que no estamos primariamente motivados a continuar brindando atención a objetos familiares. La experiencia estética no puede ser tampoco identificada con el sentimiento de interés. Los objetos estéticos son interesantes, pero no es obvio que el sentimiento de interés pueda tener el perfil motivacional estético. Estamos primariamente motivados a *resolver* la tensión debida a la incertidumbre inherente a la percepción de objetos no-familiares. Ni los objetos meramente dadores de placer, ni los meramente interesantes son aptos para causar una experiencia que es auto-sustentable en el sentido relevante.

El trabajo seminal de Daniel Berlyne (véanse, por ejemplo, Berlyne, 1971; Silvia 2006, 2012), sugiere que nuestros juicios estéticos son sensibles a dos variables independientes y antagonistas, correspondientes a lo placentero y lo interesante (véase también Schaeffer, 2015). Mientras lo placentero se corresponde con la fluidez, lo interesante se relaciona con la no-fluidez o con la incongruencia informacional. La no-fluidez puede deberse a la complejidad, novedad, no-familiaridad o incertidumbre concerniente al objeto. En contraste con la teoría de la fluidez del procesamiento, la visión de aspecto dual explica por qué algunos artistas explotan sistemáticamente (incluso de manera no consciente) los “objetos [de procesamiento] no-fluidos”.

Por supuesto, lo que resta explicar es como exactamente los juicios estéticos se correlacionan con la cualidad de placentero y la de interesante. Por ejemplo, ¿es una buena obra de arte al mismo tiempo dadora de placer e interesante, bajo diferentes aspectos? ¿Cuál es el balance correcto de fluidez y no-fluidez que se supone necesario para causar un juicio estético positivo? En este punto, la noción de perfil

estético motivacional puede ser invocada como un modo de “hacer operacional” la noción de experiencia estética. Un buen objeto estético debería presentar los dos aspectos, el familiar y el novedoso, de manera en que explique por qué estamos motivados primariamente para continuar brindándole atención. Un aspecto crucial de la experiencia estética es que nos mantenemos interesados en el objeto estético a despecho del proceso inevitable y casi automático de familiarización inducido por el hecho mismo de su consideración. Una buena obra de arte, por ejemplo, es uno que *resiste o retrasa la familiarización*. La familiarización no extingue nuestro interés en la obra.

La resistencia a la familiarización puede tener varias fuentes. El proceso de familiarización en sí mismo puede revelar aspectos extra del objeto estético que son menos familiares, renovando nuestro interés en este. Otra fuente es la *opacidad cognitiva* de nuestros sentimientos epistémicos, algo explotado por muchos artistas. Podemos tener un sentimiento de familiaridad o interés hacia un objeto sin saber qué aspectos del mismo son familiares o novedosos. En algunos contextos, ambos tipos de sentimiento son atribuidos a un mismo objeto, dando paso a un estado de incertidumbre más alto respecto del cual la evaluación es relevante para el procesamiento. Tal estado podría ser auto-sustentable y tener un perfil motivacional estético.

En la visión de aspecto dual, el juicio estético positivo es compatible con la no-fluidez cognitiva irresuelta, incluso en el nivel conceptual más alto. Consideremos, por ejemplo, el *Movimiento en Cuadrados* de Bridget Riley (1961), que es claramente visualmente no-fluido. Podríamos sentir una tensión interesante entre la relativa simplicidad de las formas presentadas y la confusión visual que experimentamos. Otro ejemplo es provisto por las esculturas monumentales de Richard Serra, que están levemente ladeadas. El espectador podría sentir cierta incongruencia entre la orientación vertical de la escultura tal como

es vista y tal como es experimentada vía su sistema vestibular. Como resultado, podría sentirse moderadamente ansioso, como si la escultura fuese a caer, aunque no es claramente percibida como ladeada. Esta tensión inusual es interesante, y puede iniciar una experiencia estética dinámica. En ambos casos, la tensión de bajo nivel puede resolverse eventualmente a alto nivel conceptual, y la obra de arte volverse algo aburrida, pero todavía podemos encontrar más interés en el pensamiento que nos invita a ir más allá de la usual transparencia de la experiencia sensorial y reflejarse en el desconcierto de nuestra relación perceptual con el mundo.

Como la familiaridad y la novedad son variantes independientes y pueden corresponder a diferentes conjuntos de expectativas, muchas combinaciones son posibles. Entonces, una visión plausible es que un perfil motivacional estético puede darse a partir de una combinación dinámica adecuada de familiaridad y novedad o, en el nivel fenomenológico, placer e interés.

Aproximadamente, la experiencia estética es cualquier combinación de placer e interés que da origen al perfil motivacional estético. Esto puede ser tomado al menos como una hipótesis que funciona para las estéticas filosófica y empírica.

La visión de aspecto dual no es de ningún modo una explicación completa de la experiencia estética. Para empezar, deja abiertas diferentes concepciones de la ontología de la experiencia estética. Según una de estas concepciones, la experiencia estética es un estado intencional separado del resto de las experiencias, que *emerge* de la combinación correcta de familiaridad y novedad. Lo que resulta de esto es una versión o del Modelo Perceptual, o del Modelo Actitudinal, dependiendo en si el contenido de la experiencia es interpretado en sí mismo como dado a partir de una propiedad o valor estético. Según

otra concepción, la experiencia estética no es una actitud emergente, sino un modo no intencional de organizar varias experiencias que tienen que ver con familiaridad y novedad, cuyo resultado es el sujeto siendo primariamente motivado a mantener su relación cognitiva con el objeto estético. Esta concepción es una versión del Modelo Adverbialista. Tiendo a favorecer a este modelo, al menos *prima facie*, porque es ontológicamente menos comprometido. La experiencia estética no se da intrínsecamente sobre nada, aunque involucra varios sentimientos epistémicos y otras actitudes no estéticas que están principalmente enfocadas en un objeto estético más o menos difuso. No tiene una intencionalidad *sui generis*, sino una que “toma prestada”.

VI. LA ESPECIFICIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Un tópico filosófico importante es si la experiencia estética es *esencialmente* estética o si se puede tener el mismo tipo de experiencia en un contexto no estético. Por ejemplo, Prinz (2011), argumenta que la apreciación estética es una “extensión culturalmente elaborada de una emoción biológicamente básica”, a saber, el *asombro*. En su visión, podemos experimentar el asombro en un contexto no estético, como cuando miramos fijamente los ojos de la persona amada, o vemos a un recién nacido.

Asumamos que el asombro es auto-sostenible y que tiene entonces el perfil motivacional estético. Mirar fijamente a los ojos de la persona amada causa que mantengamos nuestra relación cognitiva con esa persona. Sin embargo, no es obvio que tal experiencia sea estética, ya que presumiblemente no implica la combinación correcta de familiaridad y novedad. Varios autores son propensos a distinguir la fenomenología del amor romántico de la fenomenología de la experiencia estética. Por ejemplo, el fenomenólogo francés Mikel Dufrenne argumenta que “el amor requiere una unión que no es necesaria para la

experiencia estética, porque la última...mantiene [al espectador] a cierta distancia” (Dufrenne 1967, I: 533). En la visión de aspecto dual, la distancia relevante es lograda por la tensión percibida entre los aspectos familiares y novedosos del objeto estético. Tal tensión necesita no ser placentera en sí misma, al revés de lo que sucede en el tipo de unión y reciprocidad necesarios para el amor. ¿De esto surge que la visión de aspecto dual está comprometida con la afirmación de que la experiencia estética es esencialmente estética? Esta es en parte una pregunta de lo empírico. Quizás la experiencia de lo *ominoso*, que implica un objeto con aspectos familiares y no-familiares, es auto-sustentable sin ser estética. En un ensayo muy conocido, “Lo siniestro” (1919), Freud nota que aunque el sentimiento de lo ominoso es invasivo del dominio estético, no es un sentimiento intrínsecamente estético. Sin embargo, en algunos contextos, los sentimientos de lo ominoso pueden participar de la formación de juicios estéticos. Un análisis alternativo del sentimiento de lo ominoso haría de éste una experiencia esencialmente estética, aunque no una que siempre desemboque en un juicio estético.

VII. CLARIFICACIONES Y TÓPICOS POSTERIORES

(i) En la visión de aspecto dual, la experiencia estética está constituida por una serie de actitudes no estéticas incluyendo emociones y sentimientos epistémicos. Entonces, la experiencia estética es esencialmente *dinámica*. A este respecto, el caso estético parece diferente del caso moral, en que las intuiciones morales son a menudo inmediatas. Cuando veo niños torturando un gato, inmediatamente siento que están haciendo algo completamente incorrecto. En contraste, una experiencia estética no es inmediata, ya que su unidad se muestra al nivel del modo en que varias actitudes son conectadas y desplegadas en el tiempo. Respecto de este, quizás deberíamos matizar la declaración de Herbert Read sobre que una obra de arte “nos gusta a primera vista

o no nos gusta para nada”, al menos si esto significa que nuestra experiencia estética debe ser instantánea.

Los filósofos y críticos de arte a menudo realzan la dinámica epistémica de la experiencia estética. Aquí, por ejemplo, está Allen Carlson:

Es esencial para la apreciación estética el compromiso activo, que implica interacción emocional y cognitiva entre quien aprecia y el objeto apreciado. Un aspecto importante de este compromiso es una especie de diálogo entre un sujeto que aprecia y un objeto sobre el que el sujeto, explícita o implícitamente, presenta algunas preguntas o problemas para los que el objeto mismo encuentra respuestas o soluciones. Tales respuestas o soluciones típicamente toman la forma de un “darse cuenta” de la naturaleza del objeto de apreciación. Este proceso de darse cuenta es el corazón de la apreciación estética; emplea la imaginación para producir esa combinación única de admiración y sorpresa que es central a la experiencia estética (Carlson 2000:197).

Aquí Carlson habla de la *apreciación* estética mientras nosotros hemos estado hablando de experiencia estética, y para nosotros la combinación única que hace a la experiencia estética implica esencialmente respuestas afectivas a la familiaridad y la novedad. Su punto principal es de todos modos válido; la experiencia estética lleva tiempo, porque requiere una interacción dinámica entre el sujeto y el objeto estético.

(ii) La metáfora de la experiencia estética como una especie de diálogo entre el sujeto y el objeto estético sugiere una visión *intelectualista* de la experiencia estética, que presenta al sujeto como haciendo preguntas de manera explícita sobre su relación epistémica con el objeto estético. De hecho, en la visión de aspecto dual, una experiencia estética puede implicar meta-representaciones en este sentido, esto es,

desarrollar conceptos sobre el dilema epistémico de uno mismo. Sin embargo, para la visión de aspecto dual es crucial el que una experiencia estética pueda también desarrollar sentimientos epistémicos que no requieran el despliegue de tales conceptos. Un sujeto puede tener sentimientos de familiaridad, o de interés, sin poseer o al menos sin desarrollar activamente conceptos que tengan que ver con el conocimiento o la incertidumbre. Entonces, es posible tener una experiencia estética sin poseer una teoría de la mente sofisticada, al menos porque los sentimientos epistémicos y emociones pueden jugar un rol en el funcionamiento cognitivo del sujeto sin que esto implique meta-representaciones (ver, por ejemplo, Proust 2013).

(iii) Varios tipos de visiones conllevan que la experiencia estética es o implica una *evaluación* del objeto estético. Por ejemplo, Prinz (2011) identifica una etapa importante de la experiencia estética con una respuesta emocional positiva a la que llama “maravilla”. Tener una experiencia estética con una obra de arte implica maravillarse con ella. Ahora, discutiblemente, los juicios estéticos son *evaluativos*, tan lejos como que incluyen conceptos de valores estéticos, explícitamente o no. Sin embargo, en la visión de aspecto dual, la experiencia en sí misma no necesita ser evaluativa. Típicamente implica varias formas de apreciación, pero la experiencia estética como totalidad no está basada en la apreciación estética. Como sugerimos más arriba, la experiencia estética puede incluir una incertidumbre de nivel superior sobre qué apreciación es relevante para el procesamiento del objeto estético, pero esto claramente no es lo mismo que una apreciación *estética*.

(iv) La visión de aspecto dual es compatible con el *racionalismo* sobre el juicio estético. Incluso si los juicios estéticos pueden generar (recruit) experiencias estéticas, los primeros no están basados en las segundas de manera evidencial, como en el Modelo Perceptual. Más

aun, los juicios no reflejan las condiciones estéticas de corrección que serían intrínsecas a la experiencia estética subyacente, como en el Modelo Actitudinal. El hecho de que algunos juicios estéticos sean espontáneos en el sentido de que pueden ser formados en el contexto de experiencias estéticas es un hecho psicológico. Ahora, inmediatez psicológica no es lo mismo que inmediatez epistémica (Pryor, 2000). Particularmente, la inmediatez psicológica es compatible con la *mediatez* epistémica. Como analogía, consideremos la afirmación de Goldie (2007) sobre que algunos de nuestros juicios morales tienen origen perceptual. Aunque Goldie formula su afirmación en términos de la idea de que podemos “percibir” hechos normativos o evaluativos, claramente minimiza la metáfora perceptual:

La idea de percepción de hechos [evaluativos] no es misteriosa, siempre que no olvidemos el punto crucial de que la noción de no-inferencialidad que está en juego en una creencia perceptual no-inferencial debe ser entendida en sentido fenomenológico, y que esto deja lugar para que la creencia sea inferencial también en sentido epistémico, o en otras palabras fundada en razones que pueden ser invocadas como justificación de esta creencia (Goldie 2007:353).

La no-inferencialidad en el sentido fenomenológico es inmediatez psicológica, y es compatible con la inferencialidad o la mediatez en el sentido epistémico. Algunos de nuestros juicios morales son psicológicamente inmediatos, pero podrían ser epistémicamente mediatos. Análogamente, un juicio estético puede ser a la vez espontáneo, esto es, psicológicamente inmediato, y epistémicamente basado en razones o explicaciones independientes que el sujeto debería ser capaz de proveer si es necesario.

(v) Finalmente, la visión de aspecto dual es compatible con al menos algunas formas de *realismo* sobre las propiedades y valores estéticos.

Aun si nuestras experiencias estéticas no son intencionales, algunas de ellas bien podrían covariar con la ejemplificación de propiedades o valores estéticos. Que uno tenga una experiencia estética depende de la estructura causal y otras propiedades del objeto estético, incluyendo, quizás, propiedades altamente relacionales. Entonces, podría no ser cierto que “la actitud estética puede ser adoptada hacia ‘cualquier objeto presente a la conciencia, sea el que sea’ ” (Stolnitz 1960:40), si esto significa que el objeto estético carece de propiedades estéticas intrínsecas o relacionales. Si la visión de aspecto dual se combina con un realismo estético, algunos de nuestros juicios estéticos están fiablemente conectados con hechos estéticos. Esto no es una situación única. Por ejemplo, uno podría afirmar que los sentimientos de familiaridad no son intencionales respecto de los aspectos familiares del objeto, pero aun sí *co-varían* con aspectos del objeto que son ciertamente familiares para el sujeto. Como consecuencia, algunos de nuestros juicios de familiaridad están fiablemente conectados a los hechos (Koriat 2007)²

VIII. CONCLUSIÓN

En la visión esbozada en este ensayo, hay experiencias estéticas por sobre y por debajo de los juicios estéticos. Sin embargo, las experiencias estéticas no son intrínsecamente intencionales y no deberían ser concebidas como implicando una evaluación estética del mundo. Son maneras no-intencionales de organizar o combinar varias actitudes

² Dado que los sentimientos epistémicos dependen de características tanto objetivas como subjetivas, la visión de aspecto dual parece congeniar más con una forma de realismo estético dependiente de las respuestas. Una pregunta interesante es si la visión de aspecto dual es compatible con una forma más robusta de realismo, de acuerdo a la cual la belleza de un objeto es una propiedad intrínseca y no relacional, como su forma.

no-estéticas, incluyendo sentimientos epistémicos o emociones que tienen que ver con la familiaridad y la novedad. Considerar al mundo estéticamente tiene un perfil motivacional característico, que consiste en la auto-sustentabilidad de la experiencia estética. He sugerido una visión de aspecto dual de acuerdo a la cual los sentimientos epistémicos antagónicos juegan un importante rol en la generación de ese perfil, por ejemplo vía un estado de incertidumbre de nivel superior sobre cómo el objeto estético debería ser apreciado. Obviamente, esta visión de la experiencia estética, que es una versión de lo que llamo Visión Adverbialista, es todavía un boceto, y debería ser elaborada ulteriormente a nivel conceptual tanto como llevada al tribunal de la experiencia. Vale la pena considerarla, de todos modos, ya que es coherente y parece corresponderse con lo que sabemos actualmente sobre la psicología de la experiencia estética.

BIBLIOGRAFÍA

- Arango-Munóz**, Santiago (2014), "The Nature of Epistemic Feelings", *Philosophical Psychology*, 27(2): 193–211.
- Aragon Muñoz**, Santiago y **Michaelian**, Kirk, (2014), "Epistemic Feelings, Epistemic Emotions: Review and Introduction to the Focus Section", *Philosophical Inquiry*, 2(1): 97–122.
- Berlyne**, D. E. (1971), *Aesthetics and Psychobiology* (New York: Appleton Century-Crofts).
- Bullot**, Nicolas J. y **Reber** Rolf (2013), "The Artful Mind Meets Art History: Toward a Psycho-Historical Framework for the Science of Art Appreciation", *Behavioral and Brain Sciences*, 36(2): 123–37.
- Carroll**, Noël (1999), *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (London: Routledge).
- Carlson**, Allen (2000), *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture* (London: Routledge).

- Deonna**, Julien (2006), "Emotion, Perception, and Perspective", *Dialectica*, 20 60(1): 29–46.
- Deonna**, Julien y **Teroni**, Fabrice (2012), *The Emotions: A Philosophical Introduction* (London: Routledge).
- Dickie**, George (1964), "The Myth of the Aesthetic Attitude", *American Philosophical Quarterly*, 1: 56–65.
- Dokic**, Jérôme (2012), "Seeds of Knowledge: Noetic Feelings and Metacognition", en **Beran**, Michael, J., **Brandl**, Johannes L, **Perner**, Josef y **Proust**, Joëlle (comps.), *Foundations of Metacognition* (Oxford: Oxford University Press) 302–320
- Dokic**, Jérôme y **Lemaire**, Stéphane (2013), "Are Emotions Perceptions of Value?", *Canadian Journal of Philosophy*, 43(2): 227–247.
- Dokic**, Jérôme (2015), "Are Emotions Evaluative Modes?", *Dialectica*, 69(3):271–292.
- Döring**, Sabine (2007), "Seeing What to Do: Affective Perception and Rational Motivation", *Dialectica*, 61(3): 363–394.
- Döring**, Sabine (2014), "What Is an Emotion? Musil's Adverbial Theory", *Monist*, 97(1): 47–65.
- Dufrenne**, Mikel (1967), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vols. (Paris: Presses Universitaires de France)
- Freud**, Sigmund (1919), "Lo siniestro" [*Das Unheimliche*]", traducción de Luis López Ballesteros (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974) 2483-2505.
- Goldie**, Peter (2007), "Seeing What is the Kind Thing to Do: Perception and Emotion in Morality", *Dialectica*, 61(3): 363–94.
- Kant**, Immanuel (1790), *Crítica de la Facultad de Juzgar*, traducción y prólogo de Pablo Oyarzún (Caracas: Monte Ávila Editores, 1992).
- Koriat**, Asher (2007), "Metacognition and Consciousness", en Zelazo, Philip David, Moscovitch, Morris y Thompson, Evan (comps.), *The Cambridge Handbook of Consciousness* (New York: Cambridge University Press) 289–325.
- Levinson**, Jerrold (1996), "What is Aesthetic Pleasure?", en Levinson, J., *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, (Ithaca, NY: Cornell University Press) 3–10.
- Levinson**, Jerrold (2013), comp., *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art* (London: Palgrave Macmillan)

- Prinz**, Jesse (2011), "Emotion and Aesthetic Value", en Schellekens, Elisabeth y Goldie, Peter (comps), *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology* (Oxford: Oxford University Press) 71–88.
- Proust**, Joëlle (2013), *The Philosophy of Metacognition: Mental Agency and Self-Awareness* (Oxford: Oxford University Press).
- Pryor**, Jim (2000), "The Skeptic and the Dogmatist", *Noûs*, 34(4): 517–549.
- Read**, Herbert (1972), *The Meaning of Art* (London: Faber and Faber).
- Reber**, Rolf (2012), "Processing Fluency, Aesthetic Pleasure, and Culturally Shared Taste", en Shimamura y Palmer (2012: 223–49).
- Schwarz**, Norbert y **Winkielman**, Piotr (2004), "Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?", *Personality and Social Psychology Review*, 8(4): 364–382.
- Schaeffer**, Jean-Marie (2015), *L'expérience esthétique* (Paris: Gallimard).
- Scruton**, Roger (2009), *Beauty: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press).
- Shimamura**, Arthur P. y Palmer, Stephen (2012), comps., *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience* (Oxford: Oxford University Press).
- Silvia**, Paul J. (2006), *Exploring the Psychology of Interest* (New York: Oxford University Press).
- Silvia**, Paul J. (2012), "Human Emotions and Aesthetic Experience. An Overview of Empirical Aesthetics", en Shimamura y Palmer (2012: 250–275).
- Smith**, J. David, **Shields**, Wendy E. y **Washburn**, David A. (2003), "The Comparative Psychology of Uncertainty Monitoring and Metacognition", *Behavioral and Brain Sciences*, 26: 317–373.
- Stolnitz**, Jerome (1960), *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction* (Boston, MA: Houghton Mifflin).
- Tappolet**, Christine (2000), *Emotions et Valeurs* (Paris: Presses Universitaires de France).
- Westerman**, Deanne L., **Lanska**, Meredith y **Olds**, Justin M. (2015), "The Effect of Processing Fluency on Impressions of Familiarity and Liking", *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 41(2): 426–438.

- Whittlesea**, Bruce W. A. y Williams, Lisa D. (2000), "The Source of Feelings of Familiarity: The Discrepancy-Attribution Hypothesis", *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 26(3): 547–565.

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Jacques Rancière, *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, traducción de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2015, 136 páginas.

Con el título de *El hilo perdido*, el filósofo francés Jacques Rancière reúne seis ensayos de su autoría escritos dentro de los últimos cinco años, provenientes de diferentes investigaciones que confluyen en un punto común: el análisis de las rupturas generadas por la ficción moderna desde mediados del siglo XIX y las relaciones político-estéticas que a partir de sus diferentes estudios pueden comprenderse, teniendo en cuenta el contexto social e histórico en el que esas ficciones hicieron su aparición, además de plantear una discusión propia del ámbito estético-literario en las que ellas se ubican: así, Rancière expone sus ideas enfrentando las lecturas de cúneo "progresista" que han hecho de la ficción moderna una reivindicación de la pasividad de las cosas frente a las acciones humanas. Desde su perspectiva, para encarar el estudio de la ficción moderna debemos partir de la comprensión del *disenso* fundamental que generaron ciertas obras de ficción, que rompieron con los modos tradi-

cionales de crear ficciones e inauguraron una nueva y moderna escuela literaria que se vio afectada por la dura crítica y el desprecio de los intelectuales y los "entendidos" en el ámbito de la literatura y las artes de aquel momento.

El paradigma de esta transformación en el campo de las letras da su puntapié, según Rancière, con *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, catalogada en 1869 por el crítico francés Barbey d'Aurevilly y otros especialistas de la época como una obra carente de la creación necesaria para poder considerarse un libro artístico, falto de organización, de desarrollo y de un hilo conductor para poder abogar por la coherencia necesaria para su comprensión. Tres décadas después, el mismo tipo de juicio negativo publicado en un periódico inglés caería sobre el *Lord Jim* (1899-1900) de Joseph Conrad, acusado de los mismos vicios experimentados por la obra de Flaubert y, además, presuntamente perjudicado por la "ausen-

cia de columna vertebral" que paraliza la lectura y su desarrollo. Estos dos libros, hoy indiscutiblemente considerados obras maestras de la literatura contemporánea, funcionan como excusas perfectas para que Rancière continúe sus reflexiones filosóficas en el ámbito de su estética del *disenso*, término que viene explorando en sus anteriores obras y que convierte en eje central de sus reflexiones acerca del arte y sus paradójicas relaciones con la política.

Ya en uno de los artículos más interesantes que componen *El espectador emancipado* (Buenos Aires, Manantial, 2010), titulado "Las paradojas del arte político", puede leerse una definición que sin duda enriquece las reflexiones del presente trabajo sobre la ficción: "La ruptura estética ha instalado una eficaz forma de eficacia: la eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los saber-hacer artísticos y fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir. Se lo puede decir de otra manera: la eficacia de un disenso. Lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sen-

timientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando a la política. Pues el disenso está en el corazón de la política" (p. 61). El disenso creado por estas dos obras que Rancière toma como modelo para reflexionar sobre la ficción moderna tiene su expresión en esa ontología literaria deforme que atestigua una época de fuertes cambios, tales como el rechazo y la pérdida de los elementos estéticos y las reglas centrales que juzgaban la presunta excelencia de las obras, los modos y las estructuras que ordenaban las narraciones que se clasificaban como "magistrales" y detenían con orgullo el estatuto de "obra artística".

Desde la escritura de la *Poética* de Aristóteles, para Rancière queda claro que la ficción representa una estructura de racionalidad, la forma de la inteligibilidad de los acontecimientos narrados con un orden y una jerarquización de sus componentes. En el prólogo de *El hilo perdido*, el autor pone de manifiesto su postura filosófico-estética frente a los temas que analizará a lo largo del texto: si la tradición así llamada "progresista" enten-

dió que las revueltas generadas por la ficción moderna se dirigían hacia la fragmentación de la totalidad humana y acentuaban la pasividad de las cosas frente a la acción, sus ensayos intentarán pararse en la vereda opuesta a esa mirada: según Rancière, con las ficciones modernas asistimos al fin de un modelo jerárquico que somete las partes a un todo integrador y que, paralelamente, divide a las sociedades humanas entre las elites de los seres activos y la multitud de los seres pasivos: "La inflación de la descripción en detrimento de la acción, constitutiva de la singularidad de la novela realista, no es la ostentación de las riquezas de un mundo burgués preocupado por afirmar su perennidad. No es tampoco ese triunfo de la lógica representativa que se describe con frecuencia. Marca, por el contrario, la ruptura del orden representativo y de lo que era su corazón, la jerarquía de la acción. Y esa ruptura está vinculada a lo que está en el centro de las intrigas novelescas del siglo XIX: el descubrimiento de una capacidad inédita de los hombres y de las mujeres del pueblo para acceder a formas de experiencia que hasta entonces se les negaban" (p. 20). Así se establece lo que para Rancière puede

denominarse una "democracia literaria": el ataque al corazón político del principio de verosimilitud que gobernaba las proporciones de la ficción. Y es a partir de aquí que las sensaciones, las emociones o las pasiones, también transformadas en este contexto, pueden ser experimentadas ahora por cualquier sujeto, hasta entonces reservadas a las "almas de elite". La democracia ficcional, señala el autor, "implementa una forma muy específica de la igualdad: la igualdad de las frases, siendo cada una de ellas portadoras del poder de vinculación del todo, el poder igualitario de la respiración común que anima la multitud de los acontecimientos sensibles" (p. 32). Es importante señalar que para el filósofo francés no existe un determinismo en la relación que establecen las obras con su contexto social y político y el pensamiento de una época, sino una suerte de interacción que afecta mutua e interactivamente todos los ámbitos.

A lo largo de este trabajo, Rancière encuentra una serie de nombres clave y de circunstancias concretas en sus creaciones para comprender el estatuto de la ficción moderna: en el caso de Flaubert, en la intromisión de

una igualdad impersonal en las historias de amor: “los sentimientos refinados ya no son disposiciones íntimas de los individuos sino condensaciones azarosas de un torbellino de acontecimientos sensibles impersonales, de una ‘vida del alma’ aún desconocida” (p. 31); con el ejemplo de Conrad asistimos a una tergiversación de la temporalidad tradicional en el progreso de las historias, gracias a la propia y particular construcción de lo temporal en sus narraciones: todas sus historias “dependen de un mismo esquema fundamental, nacen siempre de una apariencia, de una equivocación, de una ilusión” (p. 42). Además de los dos autores mencionados, el estudio de la ficción moderna se completa con el ensayo sobre Virginia Woolf, en el cual Rancière analiza la inversión que realiza la autora de la oposición aristotélica: “la lógica de la verosimilitud es una mentira antiartística” (p. 37), atendiendo también a la particularidad en la que en su narrativa se lleva a cabo la reducción de la intriga hacia el mínimo: “hasta el límite de la sucesión de las cosas como ocurren, una tras otra, que se confunde casi con el sencillo desarrollo de un día o de una vida” (p. 53). Otros casos analizados por el au-

tor son la confrontación de las poéticas y los ámbitos de John Keats y Charles Baudelaire, y finalmente, en el último ensayo del libro, el desarrollo de una mirada crítica sobre el lugar del teatro popular francés, sus contextos y transformaciones experimentadas en los últimos tiempos.

La política de la ficción moderna no ocupa un terreno fundamental en el campo de la representación, sino en el de la operación, en relación a la inclusión o la exclusión socialmente instituidas, a las poblaciones convocadas, a la construcción de situaciones o a los límites que se establecen y se borran entre las palabras y las cosas, elaborando disensos en los que se establece la conciencia crítica que solo una ruptura como la generada puede permitir operar políticamente: “Es esa identidad entre lo verosímil y lo necesario lo que constituye el corazón de lo que se llama consenso. Y es justamente ese acuerdo verosímil y necesario de la realidad y de su sentido lo que hizo estallar, por su uso del ‘detalle’, la ficción moderna” (p. 66). Los supuestos detalles inútiles de las obras modernas, los sucesos aparentemente sin sentido o las experiencias narradas carentes de relevancia no son sino tex-

turas novedosas de lo real que tienen su origen en las transgresiones de las nuevas formas de vida. Es claro que la dialéctica de la ficción no siempre está libre de paradojas o contradicciones que complican y, a su vez, enriquecen su interpretación y análisis, lo cual convierte al último libro de Rancière en un documento que

amplía críticamente y pone en foco los tópicos centrales del debate actual sobre la ficción moderna, sus orígenes, los caminos recorridos y los estatutos con los que goza y sufre en el plano estético, filosófico, social y político.

Alejandro Dramis
EMAD

Sergio Sánchez, *La insensata fábrica de la vigilia: Nietzsche y el fenómeno del sueño*. Córdoba: Editorial Brujas, 2014, 116 páginas.

La pertinencia de *La insensata fábrica de la vigilia: Nietzsche y el fenómeno del sueño*, de Sergio Sánchez, involucra no sólo la filosofía de Friedrich Nietzsche y la evolución de su pensamiento a propósito del sueño y la vigilia: su importancia le concierne también a la actualidad de nuestra propia percepción de la realidad y su interpretación, con todos los factores que, entre lo pasional y lo racional, en ello intervienen. Ya desde el comienzo de su estudio, Sánchez destaca la originalidad del planteamiento nietzscheano respecto del sueño: éste, más que deformar la razón, nos alerta de sus peligros. Si Descartes, creyéndola una corroboración y justificación absoluta, llegó a entronizarla para su siglo y los pos-

teriores, Nietzsche, sin la necesidad de destruirla, delató la inconsistencia de la razón: la colocó frente a espejos que reflejaban su precariedad. Uno de esos espejos es el sueño, que según Sánchez funciona además como un hilo conductor para comprender la progresión, con sus continuidades y sus discontinuidades, de las ideas de Nietzsche. Ideas que por cierto siempre discutieron la racionalidad, y esa ceguera edípica de confiarse a una visión del mundo monolítica, que no contempla lo divergente, lo contradictorio, el devenir de una historia y una cultura en las que el individuo, *humano, demasiado humano*, se debate.

Las más tempranas consideraciones de Nietzsche sobre lo

onírico, aparecidas en *El nacimiento de la tragedia* (1872), revisten un carácter metafísico. Influidos por Schopenhauer y Wagner, sus primeros maestros, el filósofo observa en el sueño y la embriaguez dos procesos fisiológicos que implicarían, respectivamente, dos estados artísticos naturales: la expresión de, por un lado, lo apolíneo, lo figurativo, que se sirve de la representación para recorrer la superficie de las cosas, su apariencia; y, por otro lado, lo dionisiaco, lo no figurativo, que se sirve de la voluntad para penetrar las profundidades de la realidad, la *cosa en sí*. Las fuerzas apolínea y dionisiaca, que inherentes al individuo mantienen en constante tensión su consciencia, son extensivas también a la historia y la cultura, que reproducen en lo universal lo particular del esfuerzo humano por alcanzar el Principio de Individuación, garante de un mundo aparente, bello, bueno y verdadero comprensible a través de la razón apolínea, y contrapuesto así a lo Uno Primordial, que se mueve más allá de esas categorías, en el pozo dionisiaco mismo de las cosas. Esa apariencia empíricamente comprobable, en términos schopenhauerianos, es no obstante una ilusión, compa-

rible a un sueño: se rige por el principio de la razón, que individúa el tiempo y el espacio en la sustancia de la ilusión. Y aquí la originalidad de Nietzsche resulta interesante: el sueño apolíneo sería tan apariencia, tan representación, como esa realidad fenoménica. El sueño, por ende, no difiere de la vigilia: uno y otro tienen valor únicamente en la medida en que se contraponen a la esfera de lo irrepresentable, de lo Uno Primordial, el sustrato nouménico del que emanan. Pero la mirada nietzscheana destacará, por sobre el de la vigilia, el estado del sueño, que expresaría lo aparente, lo ilusorio, de una manera más vívida, más conectada con el *en sí* del que provienen. A diferencia de lo empírico, que limitado por la razón no exhibe el fondo metafísico de las cosas, lo onírico tiende hacia lo dionisiaco, lo contradictorio, lo verdaderamente existente. Esto, debido a que, así como el humano, en conjunto con la realidad, es apariencia en primer grado de la instancia originaria de lo Uno Primordial, el sueño vendría a ser apariencia en segundo grado creada por esa otra: a saber, *una apariencia de la apariencia*.

Al siguiente año, en “Sobre verdad y mentira en sentido ex-

tramoral”, Nietzsche preanunciará una visión del mundo menos metafísica: el lenguaje y la razón le resultarán ya no correspondientes entre sí, sino una arbitrariedad y convencionalidad sociales. Esa nueva perspectiva derivará en una negación de la verdad: ésta sería una creación del intelecto humano, recurso según Nietzsche de los animales más infelices, los humanos, para conservarse en el medio de las vicisitudes de la realidad, cargada de contradicciones, pero a las cuales la actividad intelectual, mediante un lenguaje que, sustentado por la razón monolítica, abstrae lo multiforme hasta fingirlo homogéneo, nos permitiría sobrevivir. La verdad, metáfora que olvidamos que lo es, consistiría en una ilusión, o símbolo inconsciente, de intercambio entre el mundo y nosotros. Y la vigilia, o sea la consciencia de estar despierto, garantizaría la persistencia de ese lenguaje fosilizado que repercute en una sociedad normalizada, frente a la cual el artista, lúdico, intenta desregularizar y desestabilizar a la humanidad despierta. Pero ese esfuerzo artístico supone otra legitimidad: la del sueño, que posibilita reconfigurar y reinventar las cosas y los individuos más allá del sentido

común, en una dimensión única. A ese respecto, Sánchez nos recuerda la metáfora schopenhaueriana de la página que, leída al azar, escapa de la continuidad y el ordenamiento de la totalidad del libro: el sueño, incidiendo como una singularidad en el seno de lo real, procedería igualmente con ello. Aquí, Nietzsche está pensando sin embargo ya no en Schopenhauer y la ensoñación quimérica del mundo, sino en Pascal y la parábola del artesano que cada noche sueña lo mismo y cuando despierta considera esa visión tan real como la realidad. El sueño, por cuanto repetición, deviene realidad: supera la lógica de las represiones de la vigilia diurna, que nos desilusiona de lo soñado; y ese progreso, en la medida en que nos vuelve creadores espontáneos, nos empodera por sobre el mundo y nos posiciona por sobre sus metáforas.

Humano, demasiado humano (1878) marca un hito en la evolución del pensamiento nietzscheano: el abandono definitivo de la metafísica. Menos romántico que en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche postulará una filosofía histórica. El sueño, en esa línea, dejará de ser abordado como un ámbito de las tinieblas, de un segundo mundo real para la metafi-

sica, y empezará a ser estudiado como parte de la historia natural del humano. En ésta, el origen de la escisión del espíritu y el cuerpo, y de la creencia en el alma y los dioses, siempre fue el resultado de una idea romántica sobre el sueño; pero Nietzsche se orientará ahora por perspectivas darwinistas que volverán su filosofía un pensamiento más científico. De la consideración del plano onírico como puerta hacia otros mundos, avanzará a una concepción en la cual el sueño, a la manera de un espejo, reflejará y duplicará la realidad de la vigilia. Nuevamente, el sueño aparece en calidad de apariencia de la apariencia; no obstante, el sustrato nouménico de lo Uno Primordial ya no operará, sino que la apariencia original tendrá su lugar en el plano empírico del mundo sensible, siendo así desmitificada.

En esa nueva visión nietzscheana, el sueño supondrá una instancia en la que la memoria se vuelve, además de confusa y errónea, casi inactiva: implicará el ámbito de una memoria dormida que identifica como una misma cosa realidades que son sólo semejantes; esto, de igual manera que el lenguaje acrisola en una misma verdad las diversas abstracciones del mundo. Desde

luego, el sueño puede llevarnos a aceptar como verdad lo absurdo, y retrocedernos a una humanidad prehistórica, al estado del salvaje que, en base a observaciones superficiales, crea mitos. La escena onírica, pues, reactualizaría nuestro pasado primitivo: darwinistamente hablando, recuperaría lo soterrado del humano, eso que aún actúa en sus costumbres, y en sus procesos fisiológicos, en los que, a la hora de explicar la realidad fenoménica, continúa predominando el instinto, la animalidad, el arrebató hacia una mentalidad temprana que se delata fosilizada en nuestro inconsciente.

Pero el principal problema que Nietzsche advierte en el sueño es que, al más mínimo rasgo de sucesión lógica que la realidad onírica presente, el individuo lo acredita como algo superior al mero proceso fisiológico que constituye. Nietzsche, que ya ha desidealizado el sueño, en efecto, se ocupa de lo orgánico de ese fenómeno en relación a lo que en el humano produce: una búsqueda que lo retrotraiga a presuntas causas de las representaciones oníricas. El estímulo externo, la vigilia, incorporada en tanto sustrato del sueño, admitiría una paradoja: que el material onírico

fuera no posterior a la realidad, sino anterior a sí mismo; la invención figurativo-apolínea sería el resultado de una sensación experimentada. Pero esa lógica ilógica, a Nietzsche, le parece tan disparatada como la del culto a los dioses entre los griegos: es la lógica del ritual al servicio de lo divino, error típico de un pensamiento deductivo derivado de la inexactitud observadora, que interpreta las semejanzas como una sustancia idéntica. Error sin duda humano, demasiado humano, que él en un principio, con entusiasmo, consideraba más bien un signo de superioridad helena, pero que a fines de los años setenta rebajará a un patrimonio común de toda barbarie, que, en la omnipresencia de la impureza del pensamiento, vuelve certeza el desatino. Y es que en sueños el hombre continúa razonando como en la Antigüedad lo hacía en la vigilia: tomando como verdad la primera causa que se le ocurra.

De la mano de esa crítica, diez años después de *Humano, demasiado humano*, en *El crepúsculo de los ídolos* (1889), en el ocaso de su propia vida, Nietzsche alegará que hoy, en la vigilia, que debería ser cauta y escéptica, razonamos sin embargo no muy distinto que en el sueño: cegados

por la razón, empecinados en justificar la existencia al punto de negar el miedo a lo desconocido y los estados penosos que de ello derivan y sustituirlos por la tranquilidad de respuestas convencionales, en la vigilia, tendemos al mismo mal razonamiento que en el sueño, y esto nos lleva a pretender asignarle a todo una relación de causalidad. Los códigos inexactos que en el plano onírico rigen son los mismos que, cuando estamos despiertos, nos impiden ser más científicos, buscar otras certezas. Y, en esa interpretación, el afán de causalidad extravía lo real: inconscientemente, terminamos mezclándolo con otras ilusiones, interviniéndolo con recuerdos cuyo rango de realidad no es mayor que el de nuestros sueños.

Culminando su estudio sobre el sueño y la vigilia y lo humano en la filosofía de Nietzsche, Sánchez evoca un libro que, de alguna manera prefigurando a *La ciencia jovial* (1882) y *Así habló Zaratustra* (1883), recoge el grado de evolución más alto del pensamiento nietzscheano hasta entonces: *Aurora* (1881). En sus páginas, el filósofo, basándose en lo planteado en “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, comparará nuestra insistencia al

recurrir a la vigilia con nuestra inocencia al recurrir al lenguaje: si una y otra vez retornamos al mundo empírico, se debe a nuestro interés por encontrar cristalizaciones de metáforas que nos posibiliten sobrevivir a lo heterogéneo; necesitamos confiarnos a sistemas fijos a partir de los cuales interpretar los sueños mediante la asignación de una causalidad. La vigilia, desde esa perspectiva, garantizaría insensatas fabricaciones de sentido que a su vez nos permitan imaginar causas reales para lo onírico. Pero también la vigilia resultaría de una actividad interpretativa similar a la del sueño: cuando estamos despiertos, aspiramos a una economía pulsional, que identifique en ambos estados valores morales homogéneos, y, que, uniformemente, explique los procesos fisiológicos desconocidos que operan detrás. En suma, nuestra experiencia tendería a la invención. Invención para poder abordar lo ignoto: para poder conocer. Nuestras vivencias están vacías: vienen a llenarse de sentido recién al transitar nuestro intelecto, donde, sin percatarnos, las vivenciamos inventándolas. E inventándonos.

Adicionalmente a la reseña de *La insensata fábrica de la vigilia*,

me parece pertinente matizar las ideas de Nietzsche sobre el fenómeno del sueño en los textos que van desde *El nacimiento de la tragedia* hasta *Aurora*, con los discursos de un libro posterior: *Así habló Zarathustra*. Al igual que su autor, también Sánchez invita a entrar en sus páginas en modo de lectura lenta; a mi juicio, abordarlo después del minucioso análisis de aquél sobre el sueño y la vigilia se corresponde con esa recomendación. El mundo onírico que a Nietzsche le interesa admite relación con un concepto que recorrerá todo el pensamiento nietzscheano, y cuya primera aparición en su obra será en *Zarathustra*: la voluntad de poder. La superación de los valores implicaría una voluntad de poder; y el mismo acto de crear valores requeriría antes haber destruido otros en ambas consideraciones, la voluntad de poder se asocia a la voluntad de crear. Pero ese poder crear debe diferenciarse del suponer metafísico: más que inventar dioses, ha de inventar superhombres, superadores del hombre, de sus valores establecidos, de sus nociones del bien y del mal, sustentadas en la creencia en esos dioses. Explicándolas menos literariamente que en *Así habló Zarathustra*, tres

años después, en *Más allá del bien y del mal* (1886), Nietzsche no perderá ocasión de, en el contexto de la voluntad de poder como voluntad de crear, referirse a nuestra capacidad de invención. Advirtiendo en la autoridad que Descartes le concedió a la razón un proceder superficial hacia algo que debería ser meramente instrumental, el filósofo afirma que, desde cuando leemos una página sin leer en su totalidad cada letra, hasta cuando vemos un árbol sin ver en su detalle cada hoja, lo que hacemos es construir el mundo mediante la imaginación: a discreción de nuestra voluntad, representamos el mundo en calidad de artistas del mismo. Otro tanto ocurre al soñar. Para Nietzsche, el sueño, nos explicaba Sánchez al comienzo de su libro, pone en duda la razón, con todos sus atributos soberanos: en el plano onírico, las seguridades del plano empírico se vuelven frágiles. Aun más: Nietzsche explicará cómo los sueños, acontecidos en las ti-

nieblas de nuestro subconsciente, al actuar en la vigilia, a la luz del día, nos ofrecen instantes de jovialidad. Los sueños, a la manera de los recuerdos, pueden llegar a formar parte de nuestra experiencia tanto como lo que vivimos: quien durmiendo voló, cuando despierte conocerá la sensación de esa ligereza, de ese ascenso sin la tensión de lo terrestre, lo muscular, lo violento, en definitiva sin la gravedad del universo físico, que nos jala hacia abajo. Y la repercusión de ello en la dimensión fenoménica de ese individuo revestiría una importancia no menor en la realización humana: influir en su concepto de felicidad, que ahora le parecerá acaso superior a la que, dentro de los límites de lo empírico, tenía acceso.

Miguel Lahsen

Universidad Alberto Hurtado
(Chile)

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

El *Boletín de Estética* ha adoptado la modalidad de referato externo y ciego.

Las colaboraciones deberán ser enviadas, en formato Word, al Director o al Comité Académico a la siguiente dirección de correo electrónico: boletindeestetica@gmail.com

Los trabajos presentados deberán ser inéditos. Para ser evaluados por al menos un árbitro externo al Comité Académico, la identidad del autor/a tendrá que ser indicada en archivo aparte acompañada de un breve curriculum.

Aunque el *Boletín de Estética* publica exclusivamente contribuciones en español, éstas pueden ser remitidas en otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués) para su evaluación. En caso de que un texto originalmente en otra lengua sea aceptado, se designará un traductor científico.

Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación, en casos excepcionales y por su relevancia en la materia, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua.

a) Estructura de los trabajos

Los artículos no deberán exceder las 10 000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6000 palabras, las discusiones, las 3000 palabras y las reseñas bibliográficas las 1500 palabras. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que excedan las extensiones indicadas.

Todos los trabajos deberán presentarse en un documento Word escrito en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo.

El título de cada trabajo deberá escribirse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deberán estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras en la lengua original en que fueron escritos, junto con tres a cinco palabras clave. También deberán acompañarse de un abstract de la misma extensión y de tres a cinco keywords. Se recomienda que las palabras clave no repitan las que aparecen en el título del trabajo.

En caso de que los trabajos se presenten divididos en párrafos, éstos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada párrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al

mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

Las notas no deberán contener argumentaciones o discusiones filosóficas, ni informaciones de carácter histórico. Tampoco deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. No se admitirán notas cuyo texto exceda las diez líneas.

Las notas de agradecimiento y/o mención institucional deberán colocarse luego del punto final del texto del trabajo. No deberán colocarse notas al título del trabajo ni a los títulos de cada párrafo.

b) Normas bibliográficas

El *Boletín de Estética* ha adoptado el sistema denominado autor-año. Consecuentemente, las referencias en el texto o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

1. Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69).
2. Libro o artículo con número de párrafo: (Baumgarten 17:50 § 1)
3. Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)
4. Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)
5. Obras completas con sigla, volumen y número de página: (Benjamin, GS II/1: 211-212)

Para el caso de las obras de autores clásicos, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deben colocarse en bastardilla. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an.* III 2, 426a1-5); (Kant, *KrV* A 445 / B 473), (Hume *PhW* III: 245)

Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. Deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27), (Kant 2005: 287), (Hume 2004: 245)). En caso de utilizarse una edición reciente, podrá indicarse entre corchetes la fecha de la publicación original, por ejemplo: (Johnson [1765] 1969: 26-28), (Dewey [1934] 2005: 36-59), (Adorno [1958] 2003: 15).

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *cfr.*, *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, y otras semejantes. Las referencias a obras de las cuales no se hace una cita textual deben realizarse, según los siguientes modelos:

1. Referencia en el texto: (véase Danto 1981).
2. Referencias en las notas a pie de página:
 - 2.1. Un autor y múltiples obras: Véase Carrol 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.
 - 2.2.- Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.
 - 2.3. Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricœur 1967, 1973 y 1987.

Las citas textuales extensas, de tres líneas o más, deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo.

La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas más breves, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.

Todas las citas textuales deberán estar traducidas al español. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán luego de la traducción, las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre paréntesis y en bastardillas, por ejemplo: (*mimetiké téchne*), (*imitatio naturae*), (*élan*), (*Pathosformel*). Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título BIBLIOGRAFÍA, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

Libros

Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett).

Compilaciones

Davies, Stephen, Higgins, Marie Kathleen, Hopkins, Robert, Stecker Robert y Cooper, David E. (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Wiley-Blackwell).

Capítulos de libro

Wolterstorff, Nicolas, "Ontology of artworks" (2009), en Davies, Hopkins, Stecker y Cooper (2009: 453-456).

Artículos

Wolheim, Richard (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si lo hubiere:

Bürger, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García; prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Península).

En caso de dudas acerca de la manera de citar ediciones y traducciones de las obras utilizadas, ya sea en el texto del trabajo, en las notas a pie de página o en la bibliografía final, los autores deberán remitirse a la obra de Robert Ritter, *The Oxford Guide of Style* (Oxford: Oxford University Press, 2002), en particular al capítulo 15, páginas 566-572.

c) Criterios de evaluación

Los trabajos propuestos podrán ser calificados de acuerdo con una de las siguientes categorías:

A. (Aceptación incondicional): el trabajo merece publicarse tal como ha sido presentado, sin correcciones ni adiciones, salvo cambios eventualmente menores de tipo estilístico o de detalle.

B. (Aceptación con observaciones): se recomienda la publicación del trabajo, pero se sugiere realizar algunas modificaciones en un número reducido de pasajes o párrafos. (La versión revisada, en caso de recibirse, será enviada al mismo evaluador.)

C. (Publicación condicional): la publicación del trabajo depende de la realización de un número determinado de cambios importantes que se consideran imprescindibles. (La versión revisada, en caso de recibirse, será sometida a un nuevo referato.)

D. (Rechazo): la publicación del trabajo no es recomendable, ni siquiera con cambios considerables, porque se requiere una reformulación completa del texto.

En el momento de solicitárcele una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico el correspondiente *Instructivo para la confección de referatos*: <http://www.boletindeestetica.com.ar/instructivos/indicaciones-para-la-confeccion-de-referatos/>

