

## Heurística y Arte: una contribución para la comprensión de los procesos artísticos creativos<sup>†</sup>

Ricardo Mandolini\*

### Resumen

La palabra *heurística* proviene del griego y quiere decir “lo encontré”!; tiene la misma raíz etimológica que el famoso *eureka!* de Newton.

Para comprender la función de la heurística en arte, digamos que todo creador necesita un cierto número de principios, de ideas y de convicciones más o menos sistemáticas que le sirven de punto de partida para su trabajo. Es un error buscar en esos principios valores de verdad; como partida para un proyecto, no son ni verdaderos ni falsos. Son por el contrario eficaces para el logro de los objetivos propuestos, o no lo son. De esta manera las hipótesis, las teorías y las ficciones pueden formar parte de la heurística de un creador, si conducen pragmáticamente a la realización del proyecto deseado.

A la mitad de camino entre la teoría y la práctica, la heurística es el pretexto que el creador encuentra para explicar – y para explicarse así mismo de manera plausible y verosímil – la situación artística que produce.

PALABRAS CLAVE: Heurística, ficción, arte, creación.

### Abstract

The word heuristic came from the greek and means “I found it!”; it has the same semantical roof than the expression eureka from Newton. For understanding the function of heuristic in art, it is necessary to realize that every creative need some principles, ideas and convictions more and less systematic as a starting point of her/his work. But this principles, ideas and convictions are not true or false. We say they are appropriate or not for the purpose that the artist intends or not. In this sense, assumptions, theories and fictions could belong to the heuristic of an artist whether they allow the artist to reach the artistic goal she/he is looking for. Between theory and practice, heuristic is the pretext the artist found to explain plausibly and credible the production of art.

KEY WORDS: Heuristic, fiction, art, creation.

---

<sup>†</sup> Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

\*Profesor de Musicología, premio de la Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts 2012, Universidad de Lille 3, Francia.

## Introducción

Este artículo está dedicado en primer lugar a los artistas en actividad, así como a los docentes de las prácticas de creación venidos de todas las especialidades, a los críticos de arte y al público interesado en general, con el propósito de que se familiaricen todos ellos con la práctica creativa y que comprendan el sentido que tienen las ficciones, unidas a las aparentes contradicciones y contrasentidos de la realización artística.

En segundo lugar, la problemática que produce la heurística en materia de conocimiento invita a una reflexión filosófica importante. Nuestros amigos los filósofos y pensadores de todos horizontes encontrarán aquí una serie de pistas que podrán ayudarles a articular las ficciones dentro del proceso cognitivo.

El artículo está dividido en cuatro secciones. En la primera, intentaré responder a la pregunta “¿QUÉ ES LA HEURÍSTICA?”, abordándola de diferentes ángulos: las “Primeras aproximaciones” intentan varias definiciones el concepto, describiendo su contenido eminentemente pragmático; “La heurística en el presente” se refiere a la carta heurística y a la actual condición de la heurística como método de resolución de problemas; “El jardín de los senderos que se bifurcan”, invita por su parte a sobrevolar los abismos de su historia.

La segunda sección “HEURÍSTICA Y MÍMESIS”, actualiza la discusión que mantiene nuestra cultura desde siempre sobre el problema de la imitación en arte: es ella nociva a la creación? O es en cambio un componente indispensable del proceso creativo? A estas preguntas responden sucesivamente los puntos de esta sección. “La mimesis de Platón, una degradación de la realidad” adentra al lector en la idiosincrasia de la República. A pesar de combatir la imitación como perniciosa, Platón descubre un elemento fundamental de la práctica artística: a ese tópico se dedica el punto siguiente, intitulado “La inmersión mimética”. En “La mimesis de Aristóteles y su significación profunda” vemos al Estagirita reivindicar la imitación, contra su maestro, como un elemento intrínseco del aprendizaje. Aristóteles afirma que la mimesis en arte es una asimilación y consecuente elaboración sobre el modelo, no una copia.

Como Platón, Aristóteles describe también una inmersión mimética, pero del lado del receptor: es el punto que trato bajo el título “La catarsis”. Para que el público reaccione con sentimientos de compasión o de temor cuando ve representada la suerte trágica de los personajes de la tragedia, ha sido menester una identificación previa, una comunión entre los personajes y el público que ve representados en el escenario sus deseos, sus anhelos, sus pasiones inconfesables. Esta sección concluye en el punto “Valor heurístico de la Poética” que explica cómo Aristóteles inaugura la utilización de las ficciones en arte.

La tercera sección “HEURÍSTICA Y ESTÉTICA” intenta explicar por qué el primer tratado de estética moderna, tal como la concebimos actualmente – la Aesthetica de Alexander Baumgarten de 1750 – intitula su primer capítulo “Heurística”. Característica del quehacer artístico es el hecho de ser un conocimiento impreciso; el artista realiza vivenciando la ficción, sintiendo la presencia de su obra ya terminada. A explicar estos temas se dedica el punto “El arte, conocimiento confuso”. A continuación, “La práctica estética” presenta la búsqueda de la belleza como una pedagogía susceptible de ser perfeccionada día a día; es en el uso, en la práctica que es posible definir el conocimiento de la belleza. “Figmenta heterocosmica” cierra la sección explicando que Baumgarten concibe al artista como creador de mundos diferentes de la realidad. Las

ficciones heterocósmicas tienen valor de convicción para el creador y para un público que, en definitiva, él mismo crea.

La cuarta y última sección del artículo, “FICCIONES”, se refiere primeramente a las ficciones filosóficas y científicas bajo el título “Ficciones atribuidas al objeto” para abordar luego las ficciones propias al arte: son las que llamo “Ficciones transicionales”.

La teoría del objeto transicional de Donald Winnicott es convocada aquí, para conferir un sedimento epistemológico al terreno ficcional artístico. Esta teoría nos ayudará a comprender la manera como los mundos ficcionales se superponen a la realidad. Así descubriremos que las primeras tienen su origen psicológico en el proceso de identificación que los creadores experimentan a partir de la creación de sus obras. Una mirada más cercana a la identificación que experimentan los creadores con sus trabajos nos revelará que se trata de un proceso complejo, no discursivo, donde ellos alternativamente aceptan y rechazan su propia imagen reflejada en la obra. Este conflicto será explicado a través de la teoría del conflicto creador de Antón Ehrenzweig. El punto siguiente, “Hacia una estética de obras”, parte de la teoría de Ehrenzweig como una epistemología para explicar los fundamentos de la estética occidental. Las estéticas de Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger et Adorno son analizadas aquí, demostrando la pertinencia de la dicotomía categórica propia de la teoría de Ehrenzweig como criterio de elucidación.

“La estética de dispositivos” describe las consecuencias derivadas de la música experimental tal como la entiende John Cage. Rechazando la idea de creación como proceso de selección gradual por el que se elabora un lenguaje propio, Cage sienta las bases de un arte a-teleológico por la primera vez en occidente. En “La heurística de Cage” trato de explicar esta idiosincrasia particular de la creación, donde el compositor interrumpe sistemáticamente toda tentativa de identificación personal con los materiales. Al impedir toda proyección sobre el dispositivo, el arte experimental de Cage permite que los mismos artistas sean sorprendidos por los resultados emergentes, dado que resultan imprevisibles para todo el mundo por igual. Pero la identificación artística persiste todavía en la elección de las circunstancias y las condiciones mínimas de los dispositivos, es decir que hay una intención mínima aunque ineludible en la elaboración del cuadro donde los eventos se organizarán espontáneamente.

En el último punto intitolado “Determinación/Indeterminación: un paradigma del arte de nuestro tiempo”, afirmo que la dialógica entre la obra y el dispositivo viene siendo uno de los grandes desafíos, sino el mayor, al que se enfrenta el arte contemporáneo en general. Al interior de este conflicto no resuelto en síntesis los creadores actuales deben encontrar su camino, debiendo crear nuevas alternativas donde la identificación creativa y la espontaneidad se entrecrucen. La educación artística está también obligada a posicionarse al interior de esta dialógica, para preparar estudiantes creadores que puedan amar, disfrutar y por ende asimilar y comprender la diversidad de formas artísticas de su época.

## **1 ¿Qué es la Heurística?**

### **1.1 Primeras aproximaciones**

La palabra heurística proviene del griego y tiene la misma raíz etimológica que Eureka, que significa “lo he encontrado”. La Heurística es la disciplina que prepara a la invención y al descubrimiento, y que acepta todos los argumentos que puedan conducir a realizar los proyectos propuestos. Un principio es heurístico cuando es considerado no por la verdad que él enuncia sino por el hecho de contribuir total o parcialmente a una realización específica. Dicho en otras palabras : si los diversos componentes que sirven de punto de partida a un proyecto se legitiman en todo o en parte a posteriori, por el simple hecho mismo de la realización del susodicho proyecto, y no a priori, a través de la verificación experimental independiente de la realización, el método utilizado es heurístico.

Es irrelevante entonces si los componentes de una realización heurística son principios demostrados, hipótesis o ficciones. Recordemos que las hipótesis guardan siempre una pretensión de verificación posible aunque no necesariamente actual.

Las ficciones en cambio son un producto de la imaginación que no puede ser verificado, elaboradas muchas veces para explicar una estado de cosas observable cuando ninguna otra explicación existe hasta el momento.

Para completar nuestra aproximación al concepto, definimos un proyecto heurístico como aquél que pone en relación el fin teleológico que constituye su ideal de realización (ficción) con los efectos que se desprenden como una necesidad para dicha realización (verdades demostrables). Los límites entre ficción y verdad han sido caracterizados en la siguiente metáfora:

“Hemos recorrido ahora el territorio del entendimiento puro y observado atentamente cada una de sus partes; además, hemos medido el terreno y fijado el puesto que en él corresponde a cada cosa. Mas ese territorio es una isla encerrada por la naturaleza misma en líneas invariables. Es el País de la Verdad (nombre encantador), rodeado de vasto y tempestuoso mar, genuina morada de la ilusión, donde bancos de niebla y hielos que pronto se derretirán, fingen nuevas tierras que incesantemente engañan con vanas esperanzas al marino ansioso de descubrimientos, encadenándolo a locas empresas que nunca puede abandonar ni llevar a buen término.”(Kant, 2006, p. 379)

## 1.2 La heurística en el presente

El término “heurístico/a” se aplica como sustantivo o como adjetivo para comprender el sentido de algunos conceptos conectados a la práctica y a la realización en una pluralidad de ciencias y disciplinas como las ciencias económicas, el derecho, la historia, la química, las matemáticas, la informática:

“Ese término de metodología científica califica todos los utensilios intelectuales, todos los procedimientos y más generalmente todas las gestiones que llevan al descubrimiento – es la raíz griega de la palabra – o la invención en las ciencias. Se ha designado así, de manera más global, una de las dos dimensiones epistemológicas fundamentales de la actividad científica, aquella que intenta reflexionar sobre lo que Bacon llamaba “la aumentación de las ciencias”. A través de esta definición más extensa, la heurística constituye una verdadera teoría de la elaboración de la ciencia. Convendrá entonces distinguir una calificación metodológica que designa las técnicas del descubrimiento, y que podríamos nombrar una heurística general como parte de la epistemología que tiene

a sui cargo describir y reflexionar sobre las condiciones generales del progreso en la actividad científica – oponiéndose, y completando, la parte que se interesa a las condiciones de justificación y de legitimación de los conocimientos.

Pero la heurística hace alusión a [...] la técnica o el arte de inventar. Es reenviando a las fuentes mismas de la reflexión metodológica sobre el conocimiento que podemos discernir la aparición de las primeras consideraciones heurísticas”.<sup>1</sup>

Hoy en día la heurística se presenta como un método de resolución de problemas allí donde el encadenamiento causal de premisas o la conducción ordenada y sistemática de la argumentación que lleva de conocido a desconocido no son eficaces:

“La constitución de la inteligencia artificial va a aportar a la noción de heurística una fortuna sin precedentes. Con Herbert y Simon (1972), la heurística entra dentro de la teoría de los General Problem Solvers. En el campo de la inteligencia artificial, podemos hoy en día definir las heurísticas junto a Jean Petitot (1972) como las “reglas no sistemáticas que nos permiten arreglarnos en situaciones donde la sistemática no es operativa”.<sup>2</sup>

A partir de los años 70 y como consecuencia de las investigaciones de Tony Buzan sobre el cerebro humano (Buzan, 1995), se torna popular el llamado esquema heurístico o la carta heurística para la resolución de problemas. Una carta heurística es un diagrama que establece los vínculos semánticos entre diferentes ideas, proponiendo así diversas relaciones posibles entre ellas. Se trata de un esquema global donde la simbólica, que representa los elementos conocidos del problema, permanece visible durante todo el período de elaboración, teniendo siempre presente el contenido asociativo entre los elementos, independientemente de toda jerarquía o causalidad entre ellos. En base a esta esquematización libre ha sido posible concebir varios programas susceptibles de elaborar cartas heurísticas en diversos campos de aplicación (MindManager, Freemind), así que preparar motores de investigación a partir de interfaces visuales (Kartoo).

---

<sup>1</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de « Ce terme de méthodologie scientifique qualifie tous les outils intellectuels, tous les procédés et plus généralement toutes les démarches favorisant la découverte — c’est la racine grecque du mot — ou l’invention dans les sciences. On a pu également désigner par là, d’une manière plus globale, l’une des deux dimensions épistémologiques fondamentales de l’activité scientifique, celle qui tente de réfléchir les conditions de ce que Bacon appelait « l’augmentation des Sciences ». Au travers de cette définition plus large, l’heuristique constitue une véritable théorie de l’élaboration de la science. Il conviendra donc de distinguer une qualification méthodologique qui désigne les techniques de découverte, et ce que l’on pourrait nommer une heuristique générale comme partie de l’épistémologie ayant en charge de décrire et de réfléchir les conditions générales du progrès dans l’activité scientifique — s’opposant, tout en la complétant, à cette partie qui s’intéresse aux conditions de justification et de légitimation des connaissances. Mais l’heuristique fait allusion aussi à [...] la technique ou l’art d’inventer. C’est en se reportant aux sources mêmes de la réflexion méthodologique sur la connaissance que l’on peut discerner l’apparition des premières considérations heuristiques. » (EncyclopediaUniversalis: “heuristique”, consulta 10/04/2013)

<sup>2</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “La constitution de “l’intelligence artificielle ” va apporter à la notion d’heuristique une fortune sans précédent. Avec Herbert et Simon (1972), l’heuristique entre dans la théorie des General ProblemSolvers. Dans le domaine de l’IA, nous pouvons aujourd’hui définir les heuristiques avec Jean Petitot (1992) comme des ‘règles non systématiques qui permettent de se débrouiller dans des situations où la systématisation n’est pas performante’.” (Leter, 1998)

### 1.3 Orígenes: el jardín de los senderos que se bifurcan<sup>3</sup>

“La heurística es una vieja disciplina. Más anciana que la estética, más anciana que la filosofía del arte en el sentido restringido del término, más anciana que la mayor parte de las metodologías elaboradas por las artes en los tiempos modernos. Ella adopta los nombres de *Ars inveniendi*, *Heuresis*, *Ereunética*, *Zetética* y también *Análisis* [...]. Podemos seguir sus trazas partiendo del proyecto de Leibniz de elaborar un arte combinatorio” (1666) pasando por la definición de Kant de “conceptos heurísticos” hasta la descripción de Hans Vaihinger de las “ficciones heurísticas” o la formulación de Imre Lakatos de los principios heurísticos de un programa de investigaciones.”<sup>4</sup>

Desde el punto de vista histórico, la heurística abre un abismo de profundidades abismales. Poderlo recorrer in extenso excede los propósitos de este artículo; pero al menos podemos mencionar algunas de sus etapas.

La heuresis griega y el *ars inveniendi* latino eran en principio elementos componentes de la Retórica, cuya historia comienza mucho antes de Aristóteles y llega a nosotros a través de múltiples transformaciones operadas durante las edades media y moderna. Los dos términos significaban lo mismo: la manera óptima de arreglar argumentos predefinidos (llamados *Topoi* en griego y *Loci* en latín) que el orador guardaba en su memoria, reactualizándolos durante la controversia de manera convincente y plausible. Nótese que estos argumentos no tenían necesidad de ser verdaderos, dado que podían basarse simplemente en el juicio de los más ancianos y doctos. Importante es que fueran convincentes, para ayudar a imponerse en la discusión. Se encontraban “depositados” en la memoria de los oradores, ideada como un palacio virtual donde los corredores, salones, balcones, habitaciones, pasadizos, etc. servían de “lugar de depósito” a los argumentos. El sistema mnemotécnico era muy simple: “transitar” por estos lugares ideados significaba recoger los argumentos. Así que un ejercicio de los oradores consistía en “construir” la memoria de manera conveniente. El *ars inveniendi* dependía directamente del *ars memoriandi*, o arte de la memoria, cuya historia comienza con la figura legendaria del poeta Simónides de Ceos<sup>5</sup> y se extiende a través la Antigüedad griega y latina, el Medio Evo y el Renacimiento, dando lugar a un número impresionante de tratados mnemotécnicos. Cada época, y en cada época cada teórico tenía su manera particular de “construir” la memoria para depositar en ella los susodichos argumentos. Como lo demuestra la investigación de Frances Amelia Yates (1987), la Retórica no puede ser comprendida en toda su magnitud sin tener en cuenta los diferentes sistemas ficcionales de organización de la memoria. Mismo el nombre genérico dado a de los argumentos, “lugar”, hacía probablemente alusión lugar imaginario de la memoria donde eran depositados.

<sup>3</sup> Así se llama el libro de Jorge Luis Borges (1941), que incluye su cuento homónimo en *Ficciones* (Borges, 1998, p. 100–118).

<sup>4</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Die Heuristik ist eine alte Disziplin. Älter als die Ästhetik, älter als eine Philosophie der Kunst im engeren Sinne, älter auch als die meisten Methodologien, die die Künste seit der Neuzeit herausgebildet haben. Sie erscheint unter Begriffen wie *arsinveniendi*, *Heuretik*, *Ereunetik*, *Zetetik* oder auch *Analysis*; von Leibniz’ Versuch einer *Arte combinatoria* (1666), über Kants Unterscheidung “heuristischer Begriffe“, zu Hans Vaihingers Beschreibung “heuristischer Fiktionen” oder Imre Lakatos’ Formulierung der heuristischen Prinzipien eines Forschungsprogramms.” (Schulze, 2013)

<sup>5</sup> Presocrático nacido probablemente en 556 y muerto en 468 A.C., contemporáneo de Pitágoras. Es citado en varios documentos como “el inventor de los sistemas de ayuda-memoria”.

El concepto de ars inveniendi aquí presentado era perfectamente conforme a la Retórica de Aristóteles, Cicerón, Qunitiliano y muchos otros grandes especialistas de la Antigüedad. Durante la Edad Media aparece una Retórica de corte neoplatónico, que fue puesta al servicio de la conversión de los infieles a la fe cristiana, en la cual la búsqueda de la Verdad desplaza totalmente la simple plausibilidad de los argumentos. Esto es observable como constante en las obras de Raymond Llull<sup>6</sup>, *Ars compendiosa inveniendi veritatem*, *Ars demostrativa*, *Ars inventiva veritatis*, *Ars generalis ultima* y *Ars brevis*, escritas entre 1274 y 1308. El método de Llull no consiste en argüir sobre la base de argumentos memorizados, sino que se realiza sobre la base de sorteos sucesivos de figuras y de alfabetos, que se combinan dando diversos sentidos a un repertorio escrito de aseveraciones. Las combinaciones no son tan libres como sería de suponer; muchas están prohibidas, y las que valen concluyen todas en la existencia de un Dios cristiano. La novedad está dada porque ellas se presentan como independientes del orador, que juega el rol de un instrumento de la Verdad. De esta manera, Llull sienta las bases de los dispositivos combinatorios que van a impulsar las investigaciones ocultistas del Renacimiento, con los numerosos tratados de Giordano Bruno (*Umbris idearum*, *Circe*, *Figuratio*, *los Sellos*), Tomasso Campanella (*La Città del Sole*) y muchos otros. Llull y ellos influenciarán el pensamiento del joven Leibniz quien, en su *Arte combinatoria* de 1666, propone la construcción de un dispositivo que debe ser considerado el ancestro de nuestra máquina de calcular.

Como acabamos de ver, la noción de ars inveniendi responde históricamente a dos búsquedas diferentes e irreductibles: una se impone por la convicción, y la otra, por la manifestación de la Verdad. Verdadero contra verosímil: toda la discusión entre Platón y Aristóteles se encuentra resumida en la oposición entre estos dos términos.

Además, la controversia repercute en un dominio que nos es más familiar: el valor que los dos filósofos van a otorgar a la producción artística de su época. Es la discusión sobre la mimesis, cuna del arte occidental.

## 2 Heurística y Mimesis

La teoría de la mimesis aparece unos cuatro siglos antes de Cristo, como resultado de una revolución artística sin precedentes. Como consecuencia indirecta de la hegemonía de Atenas y su triunfo contra los persas en las guerras médicas, los poetas, dramaturgos, pintores y escultores iniciaron una mutación sin parangón en la historia del arte. En el transcurso de un siglo – conocido como el siglo de oro de Pericles – realizaron el pasaje de un arte arcaico, esquemático, en el que el modelo representado no era el hombre y sus circunstancias sino el mito – como lo podemos constatar con las estatuas egipcias antiguas – a un arte humano, susceptible de conmover al público, donde lo que se estaba representando eran las emociones producidas por una situación particular.

Como todo concepto nuevo, esta transformación del arte esquemático en realista va a encontrar profundas resistencias en ser aceptado. La confrontación entre los artistas que

---

<sup>6</sup> Sobre este tema resulta interesante consultar el artículo “Qui est Raymond Llull?”, Centre de documentació Ramon Llull (2013).

preconizaban este arte “real”, y los filósofos que buscaban establecer las bases de una eterna Verdad, era inevitable.

### 2.1.1 La mimesis de Platón, una degradación de la realidad

Nacido en 428 A.C. un año antes de la muerte de Pericles, Platón critica en La República lo que él considera las artes del simulacro. Homero se ve fuertemente atacado:

- “Sócrates (a Adimanto) – Y dime: ¿conoces bien el principio de la Ilíada, en donde el poeta relata que Crises ruega a Agamenón que le devuelva a su hija, y que él se enfurece, y el sacerdote, después de no conseguirlo, invocó al dios contra los aqueos? –
- Adimanto – Lo conozco.–
- Sócrates – Sabes, pues, que en estos versos y pedía con insistencia a todos los aqueos, y especialmente a los dos Atridas, caudillos de pueblos, el poeta habla en su nombre y no intenta cambiar nuestra atención de que es otro el que habla; y después de eso, como si fuera el mismo Crises, habla e intenta con el mayor esfuerzo posible que nos parezca a nosotros que no es Homero el que habla, sino el viejo sacerdote [de Apolo]. Y casi toda la narración de los demás acontecimientos de Ilión, de Itaca y de toda la Odisea los compone de ese modo.”(Platón, La República, Libro III, VI, p. 54)

Según Platón, el artista produciría a través de su simulacro un ardid, llevando a confundir la ficción con la realidad y dando lugar a reacciones emocionales desplazadas del público. Así los pintores inducirían a que la gente confundiera los pájaros pintados con los verdaderos pájaros; los poetas y dramaturgos, llevarían a que las situaciones ficticias que describen fueran consideradas reales, etc.

### 2.1 La inmersión mimética

Intentando condenar la mimesis como un peligroso atentado contra la Verdad, Platón descubre los mecanismos de la inmersión mimética<sup>7</sup>, que es nada menos que el pasaje por el cual el artista y el público se incorporan a la trama. Para comprender esto último detengámonos en la citación anterior de La República: en un primer momento Homero habla en nombre de Crises, relatando cómo éste se prosterna en frente de Agamenón para pedir que le devuelva su hija. Se produce un segundo momento de gran emoción, generado por la humillación del viejo sacerdote y por la negativa altanera del Atrida. Esta es la causa de la invocación a los dioses por Crises y de la maldición de los aqueos. Y es a partir de este momento que Homero comienza a hablar en primera persona tomando el lugar de Crises, dado que la emoción le impide toda mediación con los acontecimientos.

---

<sup>7</sup> Utilizo la terminología de Jean-Marie Schaeffer (1999).

Generalizando lo dicho, la inmersión mimética presenta un momento donde todavía guardamos distancia entre el modelo y su representación. Nos encontramos en el terreno de la metáfora: nuestro yo y el sujeto de la representación se encuentran perfectamente separados el uno del otro. Pero una fuerte emoción nos hace perder esta objetividad, actuando como vector de inmersión en la ficción. La distancia metafórica se ve abolida: le “a como si fuera b” se transforma en “a = b”. Esto es lo que Platón temía: la confusión entre la realidad y la ficción, dado que esta última moviliza sentimientos perceptibles y reales. Como las imágenes reflejadas en un espejo, la Mímesis produciría un universo de simulacros y de reflejos ilusorios de la realidad, incompatible con los ideales pedagógicos de la Verdad.

Pero Platón se equivoca cuando cree que Homero es un simulador: él no suplanta a Crises, él es su propio personaje. Antes que el lector, Homero es el primero a experimentar el efecto de inmersión mimética, apresado por la emoción de su propio discurso. Esa unidad con su personaje que Homero resiente, antes que todos, es el detonador de los sentimientos que el público va a experimentar más tarde. He aquí algo esencial de la actividad artística: poder escurrirse insensiblemente desde una metáfora hacia una personificación, desde un sentido voluntariamente figurado hacia una apropiación involuntaria de la situación. La forma de las tragedias griegas clásicas nos provee de un buen ejemplo de esos dos momentos, que podemos caracterizar como la representación y la personificación de la obra. El primer momento estaría dado por el discurso del coro, a través del cual el público es puesto al corriente de la trama de la tragedia, mientras que el segundo momento existiría en la identificación de los actores y del público con los personajes y las situaciones.

La inmersión mimética indica la aparición de un nuevo paradigma estético en las artes, caracterizado por la emoción suscitada en el público gracias a la “humanización” de los rasgos y de los caracteres:

“Es difícil de descubrir espectáculo más apasionante que el magnífico despertar de la escultura y de la pintura griegas, entre el siglo VI A.C. y el tiempo de la juventud de Platón, hacia el siglo V antes de nuestra era [...].

Vemos como las estatuas de actitudes rígidas y fijas, que llamamos Apolos o Kuroi, comienzan a mover una pierna, luego a plegar el brazo; como sus sonrisas de máscara fija suavizan su expresión, y como, en la época de las guerras médicas, la simetría de líneas de sus actitudes tensas se relaja de pronto por una ligera inflexión de curvas, como si la vida misma penetrara en esos cuerpos de mármol. [...] El proceso en su conjunto parece tan perfectamente lógico e inevitable que nos invita a alinear cronológicamente las diversas siluetas, resaltandolas etapas sucesivas de un progreso continuo hacia la figuración de la vida”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Il est difficile de découvrir un spectacle plus passionnant que celui du magnifique éveil de la sculpture et de la peinture grecques, entre le VI<sup>e</sup> siècle et le temps de la jeunesse de Platon, vers le Ve siècle avant notre ère. [...].

On nous montre alors comment les statues aux attitudes raides et figées, que nous appelons des Apollons ou des kuroi, commencent à mouvoir une jambe, puis à plier les bras, comment leur sourire de masque figé s’adoucit, et comment, à l’époque des guerres médicales, la symétrie de lignes de leurs attitudes tendues se relâche soudain par une légère inflexion des courbes, si bien que la vie même semble pénétrer ces corps de marbre. [...] Le processus dans son ensemble paraît si parfaitement logique et inévitable qu’il semble fort

Platón, testimonio del nacimiento del arte clásico griego, no comprende lo que ocurre con esta expresión fuertemente enraizada en la mimesis. Su famosa comparación entre el trabajo de los pintores y los reflejos de un espejo muestra un desconocimiento fundamental de la actividad artística. El espejo donde el pintor refleja al mundo no es otro que su propio ser; la imitación es en realidad asimilación y transformación del modelo.

Es Aristóteles quien pone en evidencia, por primera vez, esta complejidad polisémica de la mimesis.

## 2.2 La mimesis de Aristóteles y su significación profunda

Para poder comprender el alcance de la noción de mimesis en Aristóteles hemos de intentar primero una aproximación a su concepción del arte. En la *Ética a Nicómaco* el Estagirita define el arte (*techné*) como una práctica eminentemente contingente:

“[...] todo arte consiste en producir, ejecutar y combinar los medios de dar vida a algo que puede existir como no existir; y cuyo principio (sentido) está en la persona que lo hace y no en la cosa hecha. Porque en materia de arte no hay objetos que tengan una existencia necesaria ni que sean el resultado de las fuerzas de la naturaleza llevando en ellos mismos el principio de su existencia”<sup>9</sup>

Aquí queda afirmada la condición heurística del quehacer artístico; todo lo que la obra afirma o niega no puede ser tomado a la letra, dado que ella reenvía a la expresión subjetiva de quien la ha creado.

“El estagirita otorga al artista la tarea de fundar un orden ontológico diferente, en el que conserva la teleología presente en la naturaleza como un modo de obrar, pero la mimesis deja de copiar servilmente los objetos para abocarse a la creación de nuevas entidades” (Castillo Merlo, 2008: 91)

Por estas razones Aristóteles, lejos de criticar a Homero, reivindica su figura:

“Entre todos, Homero merece ser alabado, así por otras muchas cosas, como principalmente porque sólo él sabe lo que corresponde a su oficio; pues el poeta debe hablar lo menos que pueda en persona propia, no siendo en eso imitador.” (Aristóteles, *Poética*, capítulo VI, 5)

El poeta no reseña los sucesos acontecidos; éste es el rol del historiador, no del artista.

“Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente;

---

simple de disposer les différentes silhouettes de façon à faire ressortir les étapes successives d'un progrès continu vers la figuration de la vie.” (Gombrich 1971:99)

<sup>9</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “[...] tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelque-une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être”. (Aristoteles, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, Livre VI, VI, (1140b)).

porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Herodoto, y no menos sería la verdadera historia en verso que sin verso); sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen.” (Aristóteles, *Poética*, op.cit., capítulo III, 7)

Aristóteles estaba convencido que la mimesis iba mucho más allá de la simple simulación: se trataría de una apropiación par asimilación espontánea de personajes y comportamientos. Esa apropiación genera una pluralidad de sentidos del término mimesis, que varían según el arte y la forma:

“En general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámica, y por la mayor parte la música de instrumentos, todas vienen a ser imitaciones. Mas difieren entre sí en tres cosas: en cuanto imitan o por medios diversos, o diversas cosas, o diversamente, y no de la misma manera. Porque así como varios imitan muchas cosas copiándolas con colores y figuras, unos por arte, otros por uso y otros por genio; así ni más ni menos en las dichas artes, todas hacen su imitación con número, dicción y armonía, pero de estos instrumentos usan con variedad; v. g., de armonía y número solamente la música flautica y citarística, y otras semejantes, cual es la de las zampoñas. Con sólo el número sin armonía es la imitación de los bailarines; que también éstos con compases figurados remedan las costumbres, las pasiones y los hechos.” (Aristóteles, *Poética*, op.cit., capítulo I, 1)

Del discurso de Aristóteles se desprende que es imposible reproducir meramente un modelo sin interpretarlo dándole un toque personal. Es decir que en la pretendida imitación hay creación, producida por la interacción entre lo que percibimos y lo que representamos, a través de los medios materiales a nuestra disposición. Por eso tal vez es que el término mimesis alude en su etimología no solamente a la acción de imitar, sino también al resultado de la imitación, lo que implica una mezcla compleja entre imitación y representación.

### 2.2.1 La catarsis

Así como Platón hace discurrir a Sócrates en *La República* sobre la inmersión mimética del artista temiendo la consecuente inmersión mimética del público, Aristóteles se refiere a esta última llamándola *katharsis*, la purificación de los sentimientos del público a través de la compasión (*eleos*) y del miedo (*phobos*) que le produce el destino trágico de los personajes de la tragedia.

“La tragedia es la representación (*mimesis*) de una acción noble, llevada a cabo hasta el final, de una magnitud considerable, [...]; la representación se realiza a través de los personajes del drama y sin recurso a la narración; y representando la pena y el temor, ella realiza una catarsis de estas emociones”<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “La tragédie est la représentation (*mimesis*) d’une action noble, menée jusqu’à son terme, et ayant une certaine étendue, [...]; la représentation est mise en œuvre par les personnages et n’a pas recours à la narration; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une *katharsis* de ce genre d’émotions”. Aristote, 1980: 53)

En virtud de su identificación con los personajes y las situaciones, el público experimenta la vivencia del drama. A la desmesura, al orgullo, al hybris de estos personajes, sigue el castigo merecido (nemesís), la “retribución” que le infligen de los dioses. Y es aquí donde el público experimenta compasión por el destino trágico que corren sus héroes, y al mismo tiempo temor, dado que aquello que les pasa también podría pasarle a él.

Es entonces que a un momento de inmersión mimética sigue un momento de separación, de toma de conciencia, por el cual el espectador se distancia de sus propias pasiones y adquiere un grado mayor de sabiduría.

### 2.2.2 Valor heurístico de la Poética

La Poética de Aristóteles nos lleva a considerar la mimesis como un procedimiento heurístico dando albergue a la ficción plausible. Por eso en arte

“Hay que preferir lo que es imposible pero verosímil, a lo que es posible, pero que no afirma la convicción.”<sup>11</sup>

Como en la controversia, en el arte la plausibilidad es más importante que la verdad de los hechos enunciados. Por eso es que la Retórica y la Poética encuentran en Aristóteles una raíz heurística común<sup>12</sup>. Que el acento no sea puesto sobre la representación de lo que es sino sobre la representación de lo que podría ser, equivale a sacar definitivamente la obra del terreno de lo objetivo para situarla del lado de quien la realiza, con toda su carga de subjetividad imposible a soslayar, su experiencia, sus apetitos y pulsiones. Con Aristóteles, el valor del modelo de referencia es problematizado, aún cuando guarde su rol de fuente de inspiración. A partir del Estagirita, el valor de una obra no será determinado por la simple semejanza.

Dando así carta de ciudadanía a las ficciones en la creación artística, Aristóteles afirma el arte como una heurística de la realización.

## 3 Heurística y Estética

El término heurística intitula el primer capítulo de la *Esthetica* de Alexander Baumgarten de 1750. Baumgarten quería así indicar que la estética no representa una especulación o una reflexión sino una práctica, un uso cotidiano. Tal como la entendían los filósofos anteriores a Baumgarten desde la antigüedad clásica griega, la estética consistía en el modo de funcionamiento de la percepción y de los sentidos. Baumgarten cambia el significado del término. El entiende por estética la ciencia del gusto, que debe ser educado, refinado y optimizado para permitir el descubrimiento de la belleza. De acuerdo con su concepción, la estética no es una mera observación de los hechos, sino que consiste en una propuesta para la acción. El conocimiento que se produce en el acto de descubrir la belleza no es definible o inteligible como puede ser un conocimiento matemático o científico: por eso es que Baumgarten define la estética como la ciencia

<sup>11</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable, à ce qui est possible, mais n’entraîne pas la conviction.” (Aristóteles, 1990: 126)

<sup>12</sup> Esta es la hipótesis de Rafika Ben Mrad en su libro *La Mimesis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d’Aristote* (Ben Mrad 2004)

del conocimiento sensible. Como sus ilustres predecesores Wolf y Leibniz, Baumgarten postula la estética como un gnosos inteligible confuso, análogo al racional. Pero él se demarca de sus predecesores en que aquéllos veían solamente una diferencia de grado entre inteligible y sensible (de más a menos preciso), mientras que Baumgarten afirma una diferencia de cualidad entre los dos, abriendo nuevos caminos para la naciente estética moderna.<sup>13</sup>

### 3.1 El arte, conocimiento confuso

El conocimiento sensible es impreciso por naturaleza, y debe serlo así porque los principios que lo conciernen involucran operaciones sintéticas y subjetivas que evolucionan el tiempo, tales como la intuición, la sensibilidad o el gusto, cuya precisión va siendo construida con la práctica. En relación a esta idea de Baumgarten, podemos afirmar que lo que los artistas conocen al principio de sus piezas *in statu nascendi* es en realidad un conjunto vago y confuso de imágenes, ideas y gestos, que no tienen un contorno definido pero que funcionan perfectamente como punto de partida. Ellos intuyen de manera global el resultado de lo que están construyendo, pero no pueden ser de ninguna manera específicos con respecto a los detalles. En lugar de focalizarse en cada estado particular de su obra, los artistas trabajan teniendo en cuenta lo que será más tarde la estructura global de la pieza. Parafraseando a Wittgenstein: su óptica debe ser globalmente comprensiva mismo cuando se muestra confusa para describir cada detalle. Por esa razón, para realizar el concepto mismo de la obra se necesita su proceso de gestación. Cada elemento específico, cada imagen, cada gesto será precisado a través de la interpretación por medio de repeticiones sucesivas de lo que conceptualmente resulta ser el mismo pasaje. Así la vivencia de cada interpretación aporta cada vez más precisión a la acción. El arte en general es de naturaleza esencialmente heurística: las proposiciones de las cuales el proyecto se nutre son justificadas pragmáticamente por el hecho mismo de la concretización y de la realización acabada. El concepto particular de aquello que la obra es, no existe antes sino después que dicha obra se termina. Esta es la diferencia entre el arte y la artesanía: mientras los artistas tienen al comienzo una intuición global, una idea vaga y somera de lo que va a resultar de su trabajo, los artesanos parten de planos, representaciones y recetas que los llevan a concebir lo que ya conocen de antemano en detalle –lo que ocurre en ebanistería con la construcción de un mueble, o en artes culinarias, con la realización de un plato determinado–. El artista parte de un proyecto en vías de formación, y este proyecto evoluciona a medida que el tiempo transcurre. Aquello que el artista se representa como su obra terminada es una ficción teleológica, por más que esta representación sea para él tan extremadamente vívida como para sentir que es real. Baumgarten afirma que el artista es un creador de mundos que van más allá de la realidad, y que él llama heterocósmicos.

### 3.2 La práctica estética

Lejos de ser una especulación sobre lo bello, la estética de Baumgarten es un aprendizaje de la belleza que se trasunta en una práctica cotidiana, para lograr profundizar la sensibilidad innata de la belleza. Así como ella es susceptible de perfeccionarse, el abandono de esta “higiene estética cotidiana” produciría como efecto

---

<sup>13</sup> Esta diferencia radical, que en última instancia señala el linde entre lo artístico y lo científico o filosófico, aparece ya en un texto anterior de Baumgarten, las *Meditaciones filosóficas* de 1735.

la disminución de la sensibilidad. El objetivo que persigue esta pedagogía es la felicidad del esteta practicante, producida no por la demostración de sus intuiciones sino por el hecho de haber descubierto un mundo que no existía anteriormente y que nadie antes que él había imaginado.

Es en este contexto de práctica, de uso cotidiano, que debe entenderse la heurística propia de la estética; un arte de inventar que no se basa ni en la lógica ni en la combinatoria sino en la sensibilidad y en la imaginación.

### 3.3 Figmenta heterocsmica (ficciones heterocósmicas)

El conocimiento estético determina un mundo diferente del mundo real, con sus propias reglas independientes de funcionamiento. El artista adopta el rol de un demiurgo; crea mundos que él solamente puede visionar, intuir y representarse, mismo si lo hace confusamente. Ellos deben ser coherentes, es decir libres de contradicciones. Al interior de estos mundos, la verdad estética no es el resultado de una demostración comprobable, basta con que sea solamente verosímil; la lógica estética por su parte, no es necesaria sino solamente plausible.

“El heterocsmismo substituye la ficción a la realidad; su conocimiento es estético y no lógico, por donde comprendemos que nos es dado acceder a la sensación del irreal posible, liberando esta facultad de su limitación empírica que la sujeta al mundo real. El arte del poeta consiste en hacernos sensiblemente presente un mundo de ficciones que no existe en ninguna parte, haciendo así sensible lo virtual y visible lo invisible”<sup>14</sup>.

Inventando un mundo, el artista inventa también a su público, cuyo nacimiento va implícito en el descubrimiento de nuevos horizontes estéticos. Así podemos afirmar que el artista es él pero también es los otros, a quienes conlleva en el acto de creación mismo que realiza.

## 4 Ficciones

Para comprender el alcance del ámbito ficcional intentaré definir primero lo que las ficciones son, para después intentar deslindar el terreno de las ficciones aplicadas en la filosofía y en las ciencias de aquélla que conciernen los juegos, la estética y la práctica artística.

Sin entrar en el espinoso tema del estatuto gramatical y/o ontológico de las ficciones – que ha producido una gran discusión en el ámbito de la lógica desde hace ya algunos años y que responde al hecho de saber si el enunciado las postula, o si el enunciado simplemente las actualiza–, afirmo que ficción es una creación de la imaginación que no puede ser verificada experimentalmente. Cuando estas ficciones se atribuyen al objeto, su terreno de aplicación es la filosofía o la ciencia. Cuando las ficciones reenvían al sujeto que las experimenta, estamos hablando de ficciones lúdicas, estéticas o artísticas.

---

<sup>14</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “L’hétérocsmisme substitue la fiction à la réalité ; sa connaissance n’en reste pas moins esthétique et non logique, par où l’on comprend qu’il nous est possible de parvenir à la sensation (qui n’est pas l’intelligence claire et distincte) de l’irréel possible, affranchissant ainsi cette faculté de sa limitation empirique au seul monde réel. L’art du poète consiste donc à nous rendre sensiblement présent un monde de fiction qui n’existe nulle part, à rendre sensible le virtuel et visible l’invisible.” (Darriulat 2007)

#### 4.1 Ficciones atribuidas al objeto

En filosofía, las ficciones que se atribuyen al objeto originan el principio teleológico de finalidad, que nos permite atribuir una inteligencia superior, un orden y un propósito a una serie coordinada de manifestaciones naturales simultáneas o sucesivas (por ejemplo, todo los procesos orgánicos que se ponen de manifiesto en la fotosíntesis de las plantas, que parecerían responder a una finalidad general). En general, las ficciones acompañan y regulan el conocimiento desde su sede, la razón:

“Los conceptos de la razón son, como hemos dicho, simples Ideas que no tienen asidero en ninguna experiencia, pero que no por eso son cosas inventadas que al mismo tiempo serían admitidas como posibles. Son pensadas en forma problemática (como ficciones heurísticas) para fundar los principios reguladores del uso sistemático del entendimiento en el campo de la experiencia.”<sup>15</sup>

En ciencias, las ficciones explican un comportamiento observable de los fenómenos.

Estas ficciones ad hoc funcionan como hipótesis hasta que aparece una explicación más ajustada de los fenómenos observables. El trabajo de Hans Vaihinger está dedicado a elucidar este segundo tipo de ficciones, que se encuentran enraizadas en todo tipo de proyectos científicos. Vaihinger es el padre del Ficcionalismo, disciplina filosófica que afirma el pensamiento como un producto orgánico necesario al conocimiento.

“Cuando un grano de arena se introduce en su caparazón, la melagrina margaritifera lo recubre de una capa de nácar que ella produce, transformando el grano insignificante en una maravillosa perla. La psiquis funciona de manera similar – siguiendo un proceso mucho más sutil – : cuando ella se ve estimulada, emplea su función lógica para transformar el material sensorial absorbido en perlas brillantes del pensamiento [...]”<sup>16</sup>

De las ficciones ad hoc tenemos dos ejemplos históricos célebres: el flogisto y el éter lumínico.

El flogisto fue introducido por J.J. Becher en su libro Educación Física de 1667, por el cual todos los objetos contendrían una sustancia inodora, incolora e imponderable que se separaría del objeto durante la combustión. Esta sustancia sería la causa del herrumbre de los metales. Con el descubrimiento del oxígeno por Lavoisier en el siglo XVIII, esta hipótesis quedó en el olvido.

---

<sup>15</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Die Vernunftbegriffe sind, wie gesagt, bloße Ideen, und haben freilich keinen Gegenstand in irgendeiner Erfahrung, aber bezeichnen darum doch nicht gedichtete und zugleich dabei für möglich angenommene Gegenstände. Sie sind problematisch gedacht, um, in Beziehung auf sie ( als heuristische Fiktionen), regulative Prinzipien des systematischen Verstandsgebrauchs im Felde der Erfahrung zu gründen.” (Kant, 1956: 703)

<sup>16</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Wie die Meleagrinamargaritifera, wenn unter ihren glänzenden Mantel ein Sandkörnchen gerät, dieses mit der aus ihr selbst produzierten Perlmuttermasse überzieht, um das unscheinbare Korn in eine blendende Perle zu verwandeln, so –nur noch viel feiner– arbeitet die Psyche vermittelst ihrer logischen Funktion, wenn sie gereizt wird, das eingedrungene Empfindungsmaterial zu blitzenden Gedankenperlen um, zu Gebilden[...].” (Vaihinger, 1920: 9)

Éter lumínico se llamaba el supuesto medio de propagación de la luz, pensado de forma análoga a los medios de propagación del sonido. La famosa experiencia de Michelson-Morley estaba destinada a probar su existencia, pero dio como resultado un rotundo fracaso. La teoría de la Relatividad especial de Einstein sobrevenida pocos años después, da definitivamente por tierra con esta hipótesis, en desuso desde entonces.

Como lo demuestran estos dos ejemplos, las ficciones ad hoc son artefactos intelectuales plausibles, que son abandonados en el momento que se descubre o se inventa una explicación más acertada para la situación que describen.

#### **4.2 Ficciones atribuidas al sujeto, o ficciones transicionales**

Y ahora consideremos el reino donde los principios se encuentran del lado del sujeto y no del objeto. Voy a llamar transicionales las ficciones que conciernen los juegos, la estética y el arte, que se caracterizan por crear un sentimiento de superposición entre el mundo real y la realidad virtual que proponen. Estas ficciones, al contrario de las anteriores, no intentan explicar nada sino que constituyen la ilusión de una transformación en la personalidad del que las experimenta; se generan en un espacio intermediario entre la subjetividad y el mundo. El nombre de transicional se deriva de la teoría de los objetos transicionales del psicólogo inglés Donald Winnicott, que paso a explicar:

En concordancia con su interpretación de los orígenes de la creatividad, en los primeros meses de vida el bebé constituye una unidad inseparable con la madre. Es el momento de lo que Winnicott llama la omnipotencia subjetiva, cuando el bebé siente que todas sus necesidades, deseos y caprichos serán inmediatamente satisfechos.

La madre va a reducir progresivamente este sentimiento de omnipotencia en los primeros años de vida, transformándose en lo que Winnicott llama *good - enough mother*, es decir, aquella que no desea y ni puede satisfacer cada capricho pero que está presente cuando es necesario. Involuntariamente, la madre prepara así al bebé a construir su vida psicológica independiente, iniciando un proceso de individuación que continuará y será completado en la vida adulta. Crecer es entonces un pasaje temporal entre la sensación de fusión total entre el bebé y su mundo (la madre), y la separación con la realidad exterior, que se produce cuando el niño alcanza un cierto grado de madurez. En esta fase final de la evolución el interior, yo, y el exterior, no-yo, se ven perfectamente separados y definidos. Pero para alcanzar este nivel adulto, el niño ha debido producir espontáneamente un espacio intermediario, que Winnicott denomina espacio transicional, formado por objetos y comportamientos cuya función es de compensar gradualmente la pérdida de la unidad omnipotente con la madre. Este es el origen de los juegos, que no pertenecen ni al mundo exterior ni al mundo interior, sino a los dos conjuntamente. Esto también explica la importancia que ciertos objetos (transicionales) tendrán para el bebé y para el niño en su edad temprana. A través de los juegos los niños gradualmente experimentan una escisión en su personalidad, rompiendo la ilusión inicial de unidad indivisible con la madre. Cuando juegan, los niños aprenden a diferenciar entre lo que ellos son como personas y lo que ellos representan ser en la realización de la ficción.

Con la ayuda de los objetos transicionales los niños desarrollan su personalidad pasando de una situación de identidad a una de identificación, definida como

“[...] el proceso psicológico por el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del otro y es transformado, total o parcialmente, por el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia a través de una serie de identificaciones”.<sup>17</sup>

En los juegos, la frontera que separa la realidad de la ficción puede ser algunas veces imprecisa, y lo que comienza como una simple representación puede ser confundido con una experiencia real – esto pasa por ejemplo con los simulacros de pelea de los niños, que en un momento pueden derivar en una pelea real.

Siguiendo a Winnicott (1975), afirmo que el proceso evolutivo de individuación que el niño experimenta en sus primeros años es similar al proceso creativo de los artistas en la vida adulta. Para usar el vocabulario de Winnicott: si el yo representa la fusión total del artista y de su obra antes que el proceso de creación comience, y el no-yo, el momento en que la obra está terminada – cuando el artista y la obra se separan como entidades –, existe entre estos dos momentos un campo intermedio que no es ni la pura realidad exterior, ni tampoco la psicología pura del creador, sino las dos superpuestas trabajando simultáneamente. Como en el caso del proceso de individuación de los niños, el artista realiza una dinámica de la identidad a la identificación. Para que el proceso de creación exista una separación entre el artista y su obra tiene que ocurrir gradualmente. De manera semejante a los niños, los artistas viven este proceso gradual como la ilusión de una escisión de su personalidad. En líneas generales, los artistas tienen la sensación de que la obra que están realizando es una presencia independiente que guía sus actos. Además, para dar fuerza y coherencia a sus proyectos, los creadores suelen apropiarse de todo tipo de teorías filosóficas o científicas – *ils font feu de tout bois*, utilizan todos los recursos posibles para llevar a cabo lo que se proponen. Estas teorías son convocadas en el momento en que los creadores las precisan; su valor de verdad no es lo que importa en este caso, sino su interacción con todos los otros elementos que van a ser el entorno, la cuna de la obra naciente. Así el indefinible stock de imágenes, asociaciones, reminiscencias, impresiones, sueños, sinestesias se pone a funcionar al lado de las teorías en un plano de igualdad. Lo conceptual y lo no conceptual, lo racional y lo irracional se dan la mano en arte, constituyendo una unidad compleja e indivisible. Los procesos creativos son esencialmente holísticos, en el sentido que el todo es siempre más que la suma de las partes. Las teorías relacionadas con las obras no pueden ser extraídas del proceso creativo al que pertenecen como heurísticas. Lo que realmente importa es, pragmáticamente, que todo lo que invoca el creador pueda desembocar en el resultado artístico, la obra, la música. Contrariamente a lo que pasa en ciencias, en arte una teoría puede ser validada como heurística en relación a la situación en la que se aplica.

La complejidad del proceso creativo contiene una paradoja digna de mención: por un lado, la obra es la afirmación del creador, con la que manifiesta su actividad plena, sin la cual el no sería lo que es. Por otro lado, la obra es la negación del creador, porque desde el momento que está terminada ella no es más parte de su inmanencia y de su subjetividad: ella se torna patrimonio cultural del mundo. La obra terminada se yergue en frente de su creador como una entidad diferente de él mismo. Ambos conforman dos entidades independientes, lo que le permitirá al creador de realizar

---

<sup>17</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Identification: processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l’autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d’identifications.” (Laplanche y Pontalis, 1967: 187)

nuevas obras, de establecer nuevas identificaciones, de iniciar nuevos procesos creativos, en una palabra de sobrevivir la obra, de sobrevivirse.

Esta paradoja nos ayuda a comprender que el principio de identidad de Parménides – por el cual el ser es y el no puede no ser al mismo tiempo–, no es relevante en materia de creación. Que una aserción pueda ser verdadera y falsa al mismo tiempo demuestra la inoperancia de los criterios lógicos para describir los procesos creativos.

La identificación del artista con sus materiales y la proyección teleológica que él puede hacer a partir de ellos imaginando su obra terminada, producen como consecuencia la aparición de una realidad virtual, que, tal como pasa en los juegos de los niños, se superpone, influencia e interactúa con el mundo real.

#### **4.2.1 La identificación creativa**

Las mímisis de Platón y de Aristóteles revelaron una dinámica de la identificación, experimentada tanto en la creación del artista como en la recepción del público. La inmersión mimética es parte de un proceso, donde el reconocimiento de similitudes, la imitación y tal vez la intención de hacer creer pueden haber jugado un rol preparatorio para la inmersión.<sup>18</sup> La inmersión mimética funciona creando la ilusión de unidad entre el personaje, la situación o el modelo por un lado, y el artista o el público por el otro. Esta inmersión no es estable, sino discontinua; en todo momento se puede retornar al estado previo, separando así otra vez la conciencia del artista de su modelo o personaje. Eso es lo que ocurre por ejemplo con una súbita toma crítica de conciencia, donde el artista o el receptor rechazan el modelo con el cual se habían identificado previamente. Las ficciones transicionales que hemos analizado al referirnos a Winnicott se encuentran en el caso opuesto. En ésta última no hay modelo de referencia, como puede ser el caso de la pintura abstracta, la poesía libre o la composición musical. Aquí, los artistas experimentan una ficción contraria a la analizada en la mímisis: en lugar de la ficción de dos entidades fundidas en una sola, aquí habría la ficción de una personalidad que se divide en dos: el artista y su obra. Aquí también el proceso creativo es discontinuo, dado que el creador que se sintió en un momento identificado con lo que está produciendo, constata con horror en un segundo momento de la creación, que no es su propia imagen lo que está viendo en la obra. Este conflicto producido por la identificación presente o ausente, ha sido perfectamente descrito por Antón Ehrenzweig en su obra *The hidden order of arts* (1973). Lo que dice este eminente psicólogo puede resumirse así: Los creadores constan de dos funciones diferentes para realizar su labor. La primera es una visión sincrética susceptible de escanear los elementos de la obra en función de la totalidad, sin establecer elementos jerárquicos entre dichos elementos. En este nivel la atención del artista no está focalizada sino que es difusa. Las visiones de la obra que produce este nivel se asemejan a las del sueño, sin encadenamientos causales entre los eventos y comportamientos, sin lógicas jerárquicas entre los personajes y las situaciones, sin referencias ni al tiempo ni al espacio.

A la visión sincrética sigue una visión analítica, necesaria para introducir el orden en ese estado de cosas: ahora el creador postula principios, establece reglas y límites, contenidos y formas. La visión analítica semeja al recuerdo de un sueño cuando nos

---

<sup>18</sup> Sobre este sujeto ver (Schaeffer 1999: 179–198)

despertamos: muchos detalles aparentemente insignificantes desaparecen, y las presuntas incoherencias se disimulan dando lugar a causalidades que no existían en el propio sueño. La atención característica de este nivel es precisa, aguda y focalizada.

Durante la fase sincrética, los creadores experimentan con los materiales, juegan con sus posibilidades combinatorias libremente. No es este el momento de hacer elecciones, pero sí de escanear los materiales utilizados. Durante la fase analítica, los creadores presentan dificultades en reconocer lo que ya han desarrollado en el nivel sincrético indiferenciado, rechazando la obra en estado naciente como una incoherencia. Este momento de conflicto es difícil de superar; los maestros de educación musical creativa deberían tener esto muy en cuenta para minimizar las angustias y las dudas de los creadores en formación.

Las visiones sincrética y analítica presentan un conflicto irreducible; el nexo que las une es dialógico, en el sentido de fuerzas opuestas en pugna que no se sintetizan en un resultado, pero que contribuyen juntas al resultado guardando siempre su oposición.

La visión sincrética es la que da el punto de partida a la obra naciente. A ésta sucede la visión analítica, a la que a su vez puede suceder un nuevo momento de sincretismo, y así sucesivamente. Se crea así una espiral dinámica producida por estas fuerzas en conflicto; es así como la obra se va forjando.

La consecuencia de la dialógica enunciada entre la visión sincrética y la analítica es la creación de un lenguaje propio – lo que llamamos el estilo del autor –. La interacción de las visiones explica, además, como ya hemos dicho, por qué la obra de arte es holística, es decir por qué razón ella es más que la suma de sus elementos separados, (suma que procede de la visión analítica) que no cobran sentido sino integrando una totalidad.

#### **4.2.2 La estética de obras**

La dicotomía de Ehrenzweig caracterizada como conflicto entre las visiones sincrética y analítica rinde cuenta no solamente de una buena parte del quehacer artístico en su funcionamiento, sino que además propone una caracterización de la manera como la estética en general se desarrolló en nuestra cultura. Los filósofos de los siglos XVIII, XIX y XX también recurrieron a la noción de conflicto a) para explicar el juicio estético, b) para caracterizar los diferentes momentos de la historia del arte, c) para revelar el origen del pensamiento trágico de los griegos d), e) para elucidar la dinámica del proceso creador.

a) Mientras que el juicio estético de la belleza se basa según Kant en su *Crítica del juicio* en una observación estática y desinteresada, la sublimidad expresa por el contrario una dinámica de la desestabilización. Entre una razón cuya ley ultrapasa los límites de lo concebible, y una imaginación que, siendo inadecuada en relación a las exigencias de la razón, se somete a ella, se produce un conflicto que genera atracción y repulsión al mismo tiempo.

“En la representación de lo sublime de la naturaleza, el espíritu se siente movido, a diferencia del juicio estético sobre lo bello de ésta, en el cual es contemplación quieta. Este movimiento (sobre todo en su inicio) puede compararse a una conmoción, es decir, a la rápida alternancia de repulsión y atracción del mismo objeto [...]” (Kant, 1961: 104)

El conflicto que se produce entre la razón y la imaginación lleva al avasallamiento de esta última:

“La ley de la razón práctica, la ley de la ley, pese con todo su peso sobre aquella de la imaginación productiva [...] La imaginación, sacrificándose, sacrifica la naturaleza, estéticamente sagrada, con miras a exaltar la ley santa”<sup>19</sup>.

b) Para caracterizar la historia del arte, Hegel utiliza el criterio de la adecuación, aplicado esta vez a la forma y al contenido o significación del objeto artístico. Así descubre él un primer período de conflicto, de sublimidad en la historia del arte, que llama arte simbólico:

“[...] podemos suponer que éste (el arte simbólico), en la medida que todavía no puede más que aspirar a alcanzar las significaciones auténticas y su modo de figuración apropiada, es una lucha entre el contenido, todavía refractario al arte verdadero, y la forma, que tampoco se muestra homogénea como para expresar ese contenido. Porque uno y otra (contenido y forma), si bien se encuentran ligados en una identidad, no coinciden a pesar de eso ni uno con el otro, ni tampoco con el concepto verdadero de arte. Por esta razón los dos se esfuerzan para abandonar esta unidad deficiente que constituyen. De este punto de vista, todo arte simbólico puede ser concebido como un conflicto permanente de la adecuación entre significación y figura [...]”<sup>20</sup>

Entre los ejemplos de arte simbólico, Hegel cita las pirámides egipcias, caracterizando lo que para él constituye fricción entre un contenido (la adoración de los muertos, fundamento del paradigma cultural egipcio) y la forma geométrica resultante, que no sería sino una expresión inadecuada y provisoria de ese paradigma.

A este primer momento de inadecuación, de conflicto entre el contenido y forma según Hegel, sucedería el arte clásico, donde la exterioridad y la interioridad de la obra se acuerdan. Hegel se refiere aquí en particular a las figura humana representada por el arte clásico griego con las esculturas de Fidias, Polidoro y los otros artistas que constituyen lo que llamamos el siglo de oro de Pericles (unos 300 años A.C.) y del cual hemos hablado en el punto consagrado a la mimesis.

“El centro del arte está constituido por la unificación, cerrada en ella misma en una libre totalidad, del contenido y de la forma que le es pura y simplemente adecuada. Esta realidad que coincide con el concepto de belleza, hacia el cual tendía en vano la forma artística simbólica, no es llevada a la manifestación fenomenal sino a través del arte clásico.”<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “La loi de la raison pratique, la loi de la loi, pèse de tout son poids sur celle de l’imagination productive [...] L’imagination, en se sacrifiant, sacrifie la nature, esthétiquement sacrée, en vue d’exalter la sainte loi.” (Lyotard, 1991: 228-229)

<sup>20</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “[...] nous pouvons poser que celui-ci, dans la mesure où il ne fait encore que s’évertuer à atteindre les significations authentiques et leur mode de figuration approprié, est de manière générale une lutte du contenu, encore réfractaire à l’art vrai, et de la forme, toute aussi peu homogène à ce contenu. Car l’un et l’autre côté, quoique reliés en une identité, ne coïncident pourtant ni l’un avec l’autre, ni avec le vrai concept d’art, et s’efforcent tout autant pour cette raison de quitter à nouveau cette unification déficiente. À cet égard, tout art symbolique peut être conçu comme un conflit permanent de l’adéquation entre signification et figure [...]” (Hegel, 1995: 425)

<sup>21</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Le centre de l’art est constitué par l’unification, close en elle-

Pero ese equilibrio en el que finalmente la forma es susceptible de servir de vehículo tanto a la expresión del artista como al paradigma de un pueblo, será rápidamente abandonado:

“Separando así aquello que el arte clásico había reunido como consecuencia milagrosa, el arte romántico aparece en la historia del espíritu como el momento de la escisión y del desgarramiento: del interior y del exterior, del espíritu y del mundo, de la infinitud de la reflexión y de la finitud sensible. La interioridad no puede llegar a la plena conciencia de sí sino es arrancándose de la exterioridad sensible, para renacer en la pura inteligibilidad.”<sup>22</sup>

En el arte romántico, aparece un nuevo conflicto : la subjetividad extrema de los contenidos hace estallar el estilo, entendido éste como una serie de consensos implícitos previos que establecen las reglas del arte y que sirven para orientar el trabajo de los artistas y su posterior recepción (en pintura, el figurativismo; en música, los polos de resolución tonal). Las formas ya no son adecuadas para servir de vehículo a las significaciones; las obras abandonan todo lo que está previamente definido, el arte se torna una “tabula rasa” negando la historicidad de sus orígenes. La “pura inteligibilidad” conlleva una necesidad de explicación que pasa a ser una parte insoslayable del contenido artístico. La afirmación consecuente de valores extrínsecos de la obra (por ejemplo qué es lo que ella afirma o contra qué se presenta) es más importante que el conocimiento del oficio.<sup>23</sup> Sin una teoría del arte a la que afirmar o contestar, la forma artística no puede ser ni aceptada ni comprendida en su justo valor. Esta necesidad de inteligibilidad de la subjetividad creativa lleva a Hegel a concebir la teoría de la muerte del arte, según la cual el arte estaría destinado a fusionar con la filosofía.

“La idea según la cual el arte es algo que conoce una suerte de fin histórico, a partir del cual se transforma en otra cosa – es decir, en filosofía – fue propuesto por Hegel en 1828 en sus conferencias sobre la filosofía del arte [...] Grosso modo él parece haber pensado que hubo una época donde el arte daba “entera satisfacción” por él mismo. Pero, en la etapa siguiente, el arte tuvo necesidad de otra cosa que de él mismo para poder dar satisfacción, y esto “no con el fin de producir arte nuevamente, sino de obtener un conocimiento filosófico de lo que él es”. Es decir que el arte se interroga sobre la cuestión de su identidad verdadera, y cuando esto pasa, se torna un sujeto de reflexión filosófica.”<sup>24</sup>

---

même en une libre totalité, du contenu et de la forme qui lui est purement et simplement adéquate. Cette réalité qui coïncide avec le concept du beau, et vers laquelle tendait en vain la forme artistique symbolique, n’est portée à l’imagination phénoménale qu’avec l’art classique.” (Hegel, Op. Cit: 11)

<sup>22</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “En séparant ainsi ce dont l’art classique avait réusé la miraculeuse coïncidence, l’art romantique apparaît dans l’histoire de l’esprit comme le moment de la scission et de la déchirure : de l’intérieur et de l’extérieur, de l’esprit et du monde, de l’infinité de la réflexion et de la finitude sensible. L’intériorité elle-même ne peut parvenir à la pleine conscience de soi qu’en s’arrachant à l’extériorité sensible et en renaissant dans la pure intelligibilité.”(Darriulat, 2007)

<sup>23</sup> Lo que permite comprender el valor artístico de los “ready – made”, tales que Fontaine de Marcel Duchamp o las cajas Brillo de Andy Warhol. Ver a eserrespecto (Danto, 2002).

<sup>24</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “L’idée selon laquelle l’art est quelque chose qui connaît une sorte de fin historique, au-delà de laquelle il se transforme en une autre chose – c’est-à-dire en fait en

c) Nietzsche, por su parte, va a concebir los orígenes de la tragedia griega como el combate entre dos principios antagónicos, Apolo y Dionisos, confirmando así la tradición dicotómica de la que hablamos. Aquí el conflicto creador de Ehrenzweig se torna más evidente que nunca, dado que se pone de manifiesto el modo de funcionamiento dialógico de estas categorías, siempre enfrentadas y siempre contradictorias, aunque impensables una sin la otra.

“Es a las dos divinidades de las artes, Apolo y Dionisos, que se vincula nuestra consciencia del extraordinario antagonismo, tanto de origen como de fines, que subsiste en el mundo griego entre las artes plásticas, apolíneas, y el arte no plástico de la música, el que es de Dionisos. Estos dos instintos tan diferentes se encuentran lado a lado guerreando abiertamente la mayor parte de las veces, y excitándose mutuamente para la realización de nuevas creaciones, cada vez más robustas, para perpetuar en ellas el conflicto de este antagonismo que el nombre “arte”, que les es común, no hace más que recubrir [...]”<sup>25</sup>

d) Heidegger, en su artículo “El origen de la obra de arte” recupera la dicotomía conflictual como antagonismo entre la tierra y el mundo. Por el hecho de existir, la obra instala su mundo; todas las circunstancias que determinan su historicidad, las contingencias del artista y de su época, así como las nociones vecinas de paradigma (Kuhn) cosmovisión (Spengler) y epistema (Foucault) podrían ser convocadas aquí para definir lo que la obra erige como alabanza y glorificación:

“Allí donde se deciden las opciones esenciales de nuestra Historia, para que recojamos o descartemos, para que desconozcamos o para que pongamos de nuevo en tela de juicio, allí se ordena un mundo”<sup>26</sup>

Además la obra presenta un aspecto material absolutamente necesario aunque irreducible e inanalizable, inseparable en partes e inexplicable en términos de los elementos que la componen:

“El color irradia, y no quiere otra cosa. Si lo descomponemos por una operación inteligente en un número de vibraciones, el color desaparece como tal. El se manifiesta

---

philosophie – a été proposé par Hegel à Berlin en 1828 dans ses conférences sur la philosophie de l’art [...]. En gros, il semble avoir pensé qu’il y a eu une époque où l’art, par lui-même, a “donné entière satisfaction”. Mais, au cours de la période suivante, l’art a eu besoin d’autre chose que de lui-même pour pouvoir donner satisfaction, et cela “non pas afin de produire de nouveau de l’art, mais afin d’atteindre une connaissance philosophique de ce qu’il est”. Bref, l’art soulève la question de son identité véritable, et, lorsque cela arrive, il devient un sujet de réflexion philosophique”. (Danto, 1996).

<sup>25</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “C’est à leurs deux divinités des arts, Apollon et Dyonisos, que se rattache notre conscience de l’extraordinaire antagonisme, tant d’origine comme des fins, qui subsiste dans le monde grec entre l’art plastique, l’apollinien, et l’art non plastique de la musique, celui de Dyonisos. Ces deux instincts si différents s’en vont côte à côte, en guerre ouverte le plus souvent, et s’excitant mutuellement à des créations nouvelles, toujours plus robustes, pour perpétuer en elles le conflit de cet antagonisme que l’appellation “art”, qui leur est commune, ne fait que recouvrir [...]” (Nietzsche, 1994 : 47-48)

<sup>26</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Là où se décident les options essentielles de notre Histoire, que nous recueillons ou délaissions, que nous méconnaissions ou mettons de nouveau en question, là s’ordonne un monde.” (Heidegger, 1962: 47)

en tanto que permanece indescubierto, inexplicado. Así, la tierra quiebra contra ella misma que toda tentativa de penetración. Ella transforma en destrucción toda indiscreción especulativa”.<sup>27</sup>

La obra de arte se presenta entonces como el territorio donde las dos categorías se desgarran la una a la otra:

“El enfrentamiento entre el mundo y la tierra es un combate. [...] En la medida en que la obra erige un mundo y hace venir la tierra, ella (la obra, mi aclaración) es la que instiga este combate. [...] Instalando un mundo y haciendo venir la tierra, la obra realiza este combate. El ser de la obra reside en la efectividad del combate entre mundo y tierra”.<sup>28</sup>

e) En un terreno más orientado hacia lo musical, pero no exclusivamente, Theodor W. Adorno continúa la estética de obras. El conflicto fundador está dado aquí por la confrontación del creador con sus materiales, en un proceso donde el primero se apropia de los materiales históricos heredados para polarizarlos en la realización de su obra. Adorno llamará a este proceso progreso de los materiales. Este progreso se produce teniendo en cuenta que el creador está siendo guiado por el contenido de verdad (Warheitsgehalt) de la obra, que orienta su camino para la realización completa de su trabajo. Adorno explica esta forma de existencia de la obra antes que sea terminada en los siguientes términos:

“El arte no puede ser interpretado que a través de la ley de son movimiento, y no a través de invariantes. El arte se determina en relación a lo que él no es.”<sup>29</sup>

El carácter ficcional del “contenido de verdad” se ve expresado in absentia por el progreso de los materiales, produciendo así una metafísica del arte que intenta expresar lo inefable:

“Lo que en la obra de arte trasciende lo fáctico, su contenido espiritual, no puede estar asociado a los datos particulares de los sentidos, sino que se constituye a través de ellos. Es en esto que consiste el carácter mediatizado del contenido de verdad”<sup>30</sup>

La teleología del arte se pone de manifiesto en la intuición global de la forma, que permite tener una idea sintética de la obra sin que los detalles sean determinados aún.

---

<sup>27</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “La couleur irradie, et ne veut qu’irradier. Si nous la décomposons par une intelligente mesure, en nombre de vibrations, alors elle a disparu. Elle ne se montre que si elle reste non décelée et inexplicée. La terre fait ainsi se briser contre elle-même toute tentative de pénétration. Elle fait tourner en destruction toute indiscreción calculatrice.” (Heidegger, Op. Cit: 50)

<sup>28</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “L’affrontement entre monde et terre est un combat. [...] Dans la mesure où l’œuvre érige un monde et fait venir la terre, elle est instigatrice de ce combat. [...] Installant un monde et faisant venir la terre, l’œuvre accomplit ce combat. L’être de l’œuvre réside dans l’effectivité du combat entre monde et terre.” (Heidegger, Op. Cit: 50)

<sup>29</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “L’art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Il se détermine dans le rapport à ce qu’il n’est pas.” (Adorno, 1995: 209)

<sup>30</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Ce qui dans l’œuvre d’art transcende le factuel, son contenu spirituel, ne peut être associé au donné sensible particulier, mais se constitue par celui-ci. C’est en cela que consiste le caractère médiatisé du contenu de vérité.” (Adorno, 1995: 184)

“Nuestras series, – las de Schönberg, las de Berg y las mías – son en general el resultado de una idea que está en relación con una visión de la obra concebida como un todo.”<sup>31</sup>

Volviendo a la noción de ficción transicional derivada de Winnicott que ya hemos analizado, la obra *in statu nascendi* se manifiesta como una presencia distinta de la personalidad del artista produciendo en él un desdoblamiento. En una faz inicial, antes que este desdoblamiento se produzca, los artistas realizan toda clase de combinatorias y tientan todas las posibilidades a partir de los materiales de los que disponen. En un momento dado, la intuición global de la forma aparece y a partir de ella se impone una cierta jerarquía organizativa en cuanto a las acciones y a los materiales (el progreso de los materiales de Adorno). Este es el momento en que los creadores experimentan la ilusión de una voluntad exterior a ellos que comanda las acciones, como si la obra se realizara a sí misma.

#### **4.2.3 La estética de dispositivos**

Nacida en oposición radical a la estética de obras, la estética de dispositivos tiene su origen en la concepción artística de John Cage. Se trata de una negativa categórica al arte como teleología, al arte como lenguaje o como identificación de la persona del creador a la obra. El arte según Cage no tiene una finalidad precisa; el trabajo del creador debe limitarse a la realización de un cuadro conceptual, al interior del cual pueden suceder todo tipo de acciones equiprobables, que el artista no puede ni controlar ni prever.

Con la estética de dispositivos Cage abre el camino a una nueva ficción en arte: la imitación de la espontaneidad y de la involuntariedad de la naturaleza. Para el artista californiano (compositor, pintor, poeta...) la indeterminación propia de la actividad artística está próxima de la realización del constructor de instrumentos. El luthier en efecto construye su instrumento siguiendo las reglas del oficio, pero no puede hacerse responsable de la música que en este instrumento se toque.

Un dispositivo musical consiste según Cage en un ensamble de mecanismos, aparatos, procedimientos y medios diversos susceptibles de producir lo imprevisible a todo momento. Su ideal experimental y a - teleológico no es así definido en términos de una experiencia realizada y demostrable, sino como una vivencia de algo que nos sucede y nos sorprende.

##### **4.2.3.1 La heurística de Cage**

Los propósitos de Cage oscilan de forma permanente entre un arte desprovisto de toda intención y un arte que propone realizar un proyecto determinado:

“Sí, yo estoy muy ligado al concepto de originalidad. No a la originalidad en el sentido egoísta, sino a la originalidad en el sentido de hacer lo que es necesario”.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Nos séries — celles de Schönberg, de Berg et les miennes — sont la plupart du temps le résultat d’une idée qui est en relation avec une vision de l’œuvre conçue comme un tout.” (Webern, 1980: 138-139)

Aquí vemos la heurística en funcionamiento: originalidad y necesidad son dos conceptos contradictorios, dado que lo que es necesario de hacer determina la acción, y nos proyecta sobre una nueva teleología. Otras ambigüedades conciernen la noción de utilidad:

“Podemos sentir que hay , en el seno de la personalidad de Cage, dos aspectos aparentemente contradictorios: la idea “idealista” que consiste en “aceptar las circunstancias”, y la idea pragmática, donde se trata de “utilizar las circunstancias” [...]. La visión idealista acepta “todo lo que puede ocurrir” y resta abierta a lo desconocido. Ella se encuentra en el principio de indeterminación, la devoción, l interpenetración. La visión pragmática es aquella que saca partido de las circunstancias: por ejemplo, si usted no tiene tiempo de terminar una obra, considérela como terminada desde el momento que la comienza [...]. Las circunstancias cobran la forma de un factor estructural: el tiempo o el dinero disponibles determinan la forma o la estructura de un trabajo.”<sup>32</sup>

Esta contradicción se presenta en la confrontación de los aforismos de Cage aparecidos en publicaciones diversas:

“No objeto nada a la constatación que estoy comprometido en una actividad desprovista de utilidad.”<sup>34</sup>

“Pienso más y más en esas circunstancias como variables, imprevisibles y finalmente útiles”<sup>35</sup>

“No se realiza cualquier experimento, sino que se hace lo que se debe hacer.”<sup>36</sup>

“¿Cuál es la naturaleza del acto experimental? Simplemente una acción que pone en evidencia lo imprevisible.”<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Oui, je suis très attaché au principe d’originalité. Pas l’originalité dans le sens égoïste, mais l’originalité dans le sens de faire quelque chose qu’il est nécessaire de faire.” (Cage y Reynolds, 1988: 396)

<sup>33</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “On peut sentir qu’il y a, au sein de la personnalité de Cage, deux aspects apparemment contradictoires : l’idée “idéaliste”, consistant à “accepter les circonstances”, et l’idée pragmatique, où il s’agit d’“utiliser les circonstances” [...]. La vision idéaliste accepte “tout ce qui peut arriver” et reste ouverte à l’inconnu. Elle se retrouve dans l’indétermination, la dévotion, l’interpénétration. La vision pragmatique est celle qui tire partie des circonstances : par exemple, si vous n’avez pas le temps de terminer une œuvre, considérez-la comme finie dès l’instant où vous la commencez [...]. Les circonstances deviennent alors un facteur structurel : le temps ou l’argent disponibles déterminent la forme ou la structure d’un travail.” (Visscher, 1988: 185)

<sup>34</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Je n’objecte rien à la constatation que je suis engagé dans une activité dénuée d’utilité.” Extracto de una carta de Cage publicada en el New York Herald Tribune del 22 de mayo de 1956, citada en (Johnson 1988: 252).

<sup>35</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “I think about more and more of those circumstances as being variable, unpredictable and finally useful.” (Gena, 1982)

<sup>36</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “One does not then make just any experiment but does what must be done.” (Cage, 1967: 68)

<sup>37</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “What is the nature of an experimental action? It is simply an action the outcome of which is not foreseen.” (Cage, 1967: 69)

“Muchas veces digo que yo no tengo ningún objetivo, pero evidentemente este no es el caso. Y, sin embargo, sí lo es. Creo que eliminando el objetivo, aumento la percepción. Por lo tanto mi objetivo, es desembarazarme del objetivo.”<sup>38</sup>

Esta ambigüedad concierne la postura del creador frente a lo imprevisible: o bien él acepta a priori todo lo que puede ocurrir en su obra por el simple hecho de aceptar lo que pase o bien lo imprevisible es pragmáticamente aceptado por su utilidad al proyecto. La utilidad recela una intención y una determinación preexistentes, en total contradicción con la pretendida ausencia de intención de la obra.

Las citas que acabamos de analizar ponen de manifiesto el valor heurístico de las aserciones de Cage, que se presentan como si la realización artística no fuera tributaria de la voluntad del creador. La intención, quiérase o no, está bien presente en todo proyecto de creación. Pero ella puede manifestarse como una organización que establece instante a instante la relación y la jerarquía de los elementos y las acciones que componen una obra; o puede limitarse a circunscribir un marco, una delimitación conceptual al interior de la cual los eventos se producen sin que una voluntad de organización los determine. Así podemos hablar de una intención precisa o difusa según que ella organice o circunscriba.

#### **4.2.4 Determinación/Indeterminación: un paradigma del arte de nuestro tiempo**

La gran novedad de Cage es habernos llevado a considerar la voluntad del creador como un nuevo parámetro de la creación. Gracias a él descubrimos la dialéctica fuerte que existe entre determinación e indeterminación en arte. La aparente ausencia de intención comporta como hemos dicho una intención mínima que permite que eventos de toda clase puedan producirse en un preciso momento. Al mismo tiempo la voluntad de organización puede ser graduada como parámetro, lo que permite imaginar una obra que sea más o menos determinada en sus diferentes partes. El contorno de nuestra voluntad puede variar: si este contorno es preciso el desarrollo de la obra será determinado. Si este contorno es difuso, el azar avanza y ocupa un lugar en la obra.

La coexistencia de la estética de obras y de la estética de dispositivos ha permitido la emergencia de nuevas formas artísticas, tales como la realización por Internet, las instalaciones sonoras, el arte multimedia, el teatro musical. Hoy en día es posible imaginar una obra indeterminada o un dispositivo inmersivo; el desafío para los artistas actuales es encontrar una expresión personal entre las dos estéticas.

### **5. Conclusión**

La teoría de Ehrenzweig sienta las bases de una dialógica de la creación, donde las fuerzas encontradas no pueden sintetizarse sino que permanecen antagónicas. Es de su conflicto permanente que la obra se nutre para desarrollarse. Tampoco es posible determinar si el conjunto de imágenes, ideas, gestos o representaciones que llamamos inspiración, intuición, etc. (por no tener palabras más adecuadas) aparece antes que el trabajo directo sobre los materiales, o si es del trabajo mismo que se desprenden. Se

---

<sup>38</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Je dis souvent que je n’ai aucun but et que je m’occupe de sons, mais, de toute évidence, ce n’est pas le cas. Et pourtant c’est le cas. Je crois qu’en éliminant le but, j’augmente ce que j’appelle la perception. Donc mon but, c’est de me débarrasser du but.” (Cage y Reynolds, Op. Cit: 396).

trata de una retroacción/recursión donde los roles de causa y efecto pueden intercambiarse. Dialógica y recursión: la filosofía de la complejidad de Edgar Morin<sup>39</sup> me parece más pertinente para describir el arte que todo discurso metalingüístico aplicado (musicología, filmología, teatrología, etc.), dado que éstos reducen el continuo fluido de la creación a una serie de determinaciones y de momentos estáticos, cuando lo que se precisa es conocer y abordar el proceso creativo sin desnaturalizarlo. El esfuerzo metalingüístico de las ciencias que pretenden conocer el arte es insuficiente dado que el arte es vida pura, eminentemente fluida, contingente (tengo siempre in mente la definición dada por Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*) y totalmente irreducible en términos de conceptos.

Este es el drama de todo análisis: el discurso metalingüístico postula determinaciones que reifican el arte, transformándolo en una serie de objetos determinados (las obras) susceptibles de ser descompuestos en partes y analizados, y donde la vida no está en cuestión. ¿El discurso ocultaría al mismo tiempo que revela? Ese es el parecer de Platón, como afirma Giorgio Agamben en su interpretación de la VII carta del filósofo griego conocida como *Digresión filosófica*:

“El lenguaje – nuestro lenguaje – necesariamente es presuponiente y objetivante, en el sentido de que, en su advenir, descompone la cosa misma, que en él y sólo en él se anuncia, en un ser sobre el cual se dice, y en un poíon, una cualidad y una determinación que de él se dice. El su- pone y esconde aquello que lleva a la luz en el acto mismo en que lo lleva a la luz.” (Agamben 2007: 17)

Las ficciones, las verdades, las hipótesis, las creencias, las convicciones, las intuiciones, las iluminaciones, conforman todas ellas juntas el complejo útero virtual del arte. El proceso de creación es una intrincada red de interacciones entre todas estas principios, adonde aquello que se cree o aquello que se desea tiene el mismo valor que aquello que se sabe a ciencia cierta. Esto es así porque la imaginación creadora es un magma susceptible de cobrar las formas más diversas, adoptando por un lado determinaciones y concatenaciones causales inspirándose en la filosofía o la ciencia o, por el otro lado, ideando la ensoñación más incongruente y loca. A esta imaginación polivalente y polisémica Cornelius Castoriadis la llama imaginación radical:

“Las representaciones de un individuo en todo momento a lo largo de su vida – o, mejor dicho: el flujo representativo (afectivo – intencional) que es un individuo –, son ante todo un magma. Ellas no son un conjunto de elementos definidos y distintos, pero tampoco son pura y simplemente un caos. Es posible extraer o localizar una representación precisa – pero esta operación es visiblemente transitoria en relación con la cosa misma (y mismo esencialmente pragmática y utilitaria), y su resultado, como tal, no es ni verdadero ni falso, ni correcto ni incorrecto”<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Ver a este respecto (Lemoigne 2008)

<sup>40</sup> Traducción de Ricardo Mandolini a partir de “Les représentations d’un individu à tout instant, et le long de sa vie — ou mieux : le flux représentatif (affectif-intentionnel) qu’un individu est —, sont d’abord et avant tout un magma. Elles ne sont pas un ensemble d’éléments définis et distincts et pourtant elles ne sont pas pur et simplement chaos. On peut en extraire ou y repérer telle représentation — mais cette opération est visiblement, par rapport à la chose même, transitoire (et même essentiellement pragmatique et utilitaire), et son résultat, comme tel, n’est ni vrai ni faux, ni correct ni incorrect.” (Castoriadis, 1975: 467)

Concebir la imaginación como un magma creador permite dar un valor particular a la heurística, entendida como una estrategia de realización de lo que la imaginación propone. Ella nos familiariza con las ficciones y su funcionamiento en el interior del proceso creativo, aceptando todo lo que ellas pueden producir como efecto.

Sólo así estaremos en condiciones de comprender el esfuerzo de los creadores en su sentido más profundo.

**Bibliografía**

- Adorno, Theodor Wiesengrund (1995): *Théorie esthétique*, París, Klincksieck.
- Agamben, Giorgio (2007): *La potencia del pensamiento*, traducción al castellano de Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Aristóteles (1980): *La poétique*, traducción al francés de Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot. París, Editions du Seuil.
- Aristóteles (1990): *Poétique*, traducción al francés de Michel Magnien, Librairie Générale Française.
- BenMrad,Rafika(2004): *La Mimesis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d'Aristote*, Paris, Editorial L'Harmattan.
- Borges, Jorge Luis (1998): *Ficciones*, Biblioteca Borges, Alianza Editorial.
- Buzan, Tony et Barry (1995): *Dessine-moi l'intelligence*, Paris, ediciones d'Organisation.
- Cage, John (1967): *Silence*, Cambridge, Massachusetts y Londres, MIT Press.
- CageJohn yReynolds, Roger (1988) *Entretien (1961)*, traducción al francés de Madeleine Chantoiseau in Revue d'esthétique no 13-14-15, ediciones Privat.
- Castillo Merlo, María (2008): "La noción de Mimesis en Aristóteles" en *Cuadernos de Filosofía* no 51, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.
- Castoriadis, Cornelius (1975): *L'institution imaginaire de la société*, Paris, ediciones du Seuil.
- Danto, Arthur (2002): *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Paidós.
- Danto, Arthur (1996): *Après la fin de l'art*. Paris, Ediciones du Seuil.
- DeVisscher, Eric (1988): "I welcomewhateverhappennext - la musique récente de J. Cage" en *Revue d'esthétique* no 13-14-15, Ediciones Privat.
- Ehrenzweig, Anton (1973): *El orden oculto del arte*. Barcelona, Ediciones Labor.
- Gombrich, Ernst Hans Josef (1971): *L'art et l'illusion*. Paris, Editorial Gallimard.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1995): *Cours d'esthétique*, traducción al francés de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, París, editorial Aubier.
- Heidegger, Martin (1962): "L'origine de l'ouvre d'art" en *Chemins qui ne mènent nulle part*, traducción al francés de Wolfgang Brockheimer, Gallimard.
- Johnson, Tom (1988): "Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'interprétation de la musique de John Cage », traducción al francés de Christophe Charles, Revue d'esthétique no 13-14-15, Ediciones Privat.
- Kant, Immanuel (1956): *Kritik der reinen Vernunft*, presentado por Raymond Schmidt, ediciones Felix Meiner, Hamburgo, 1956.
- Kant, Emmanuel (1988): *Crítica de la razón pura*, traducción de José del Perojo y José Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, segunda reimpression de 2006.
- Kant, Emmanuel (1961): *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira Armengol, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (1967): *Vocabulaire de psychanalyse*, París, Presses Universitaires de France.
- Liotard, Jean-François (1991): *Leçons sur l'analytique du sublime*. Ediciones Galilée.
- Nietzsche, Friedrich (1994): *La Naissance de la tragédie*, traducción al francés de Jean Marnold et Jacques Morland, Librería General Francesa.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999): *Pourquoi la fiction?*, París, ediciones du Seuil.

- Vaihinger, Hans (1920): *Die Philosophie des Als Ob*. Leipzig, ediciones Felix Meiner.
- Webern, Anton (1980): conferencia del ciclo « Le chemin vers la composition de douze sons » del 26 de febrero de 1932, en *Chemin vers la nouvelle musique*, ediciones Jean- Claude Lattès, traducido al francés por Anne Servant, Didier Alluard y Cyril Huvé.
- Winnicott, Donald (1975): *Jeu et réalité*, traducción al francés por Claude Monod et Jean- Bertrand Pontalis, París, Editorial Gallimard.
- Yates, Frances Amelia (1987): *L'art de la mémoire*. París, Editorial Gallimard

### Referencias en línea

- Aristóteles, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, traducción de M. Thurot, Livre VI, VI (1140 b), ediciones Firmin Didot, Paris, 1824. Consulta 05/03/13: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>
- Aristóteles, *Poética*, traducción de José Goya y Muniain de 1798. Consulta 05/03/13: <http://www.apocatastasis.com/poetica-arte-aristoteles-tragedia-comedia.php#axzz1WHB1XT6T>
- Centre de documentació Ramon Llull (2013) : “qui est Raymond Llull?”, Universitat de Barcelone: [http://quisestllullus.narpan.net/fr/61\\_art\\_fr.html](http://quisestllullus.narpan.net/fr/61_art_fr.html)
- Darriulat, Jacques (2007): “Baumgarten et la fondation de l'esthétique” en *Introduction à la philosophie esthétique*. Consulta 05/03/13: <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/Baumgarten.html>
- Darriulat, Jacques (2007): “Hegel et l'art romantique”. Consulta 09/03/13: <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Hegel/HegelArtRomantique/Heg-a.html>
- Encyclopedia Universalis, definición de « heuristique », artículo en línea en <http://www.universalis.fr/corpus2-encyclopedie/117/0/K924405/encyclopedie/HEURISTIQUE.htm>
- Gena, Peter (1982): “After Antiquity, John Cage in conversation with Peter Gena” interview en línea; Consulta 12/03/13: <http://www.petergena.com/aftant.html>
- Lemoigne, Jean-Louis (2008): « Edgar Morin, le génie de la reliance », *Synergies, Monde* N°4, Pags 177-184. Consulta 03/03/13: <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Monde4/lemoigne.pdf>
- Leter, Michel (1998): “Définir l'heuristique”, *Presses du centre de recherche heuristiques*. Consulta 10/03/2013: <http://aboutleter.chez-alice.fr/pages/etexts%20ml/heuristique%20definition.html>
- Platón, *La República*, Libro III, VI, p. 54. Biblioteca Pedagógica PEUMA. Consulta 08/03/2013: <http://peuma.unblog.fr/files/2012/07/Platon-La-República.pdf>
- Schulze, Holger (2013): “Heuristik”, UdK Berlin. Consulta 09/03/2013: [http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/forschung/graduierntenkollegbr\\_1998\\_2005/veroeffentlichungen/poesis/autoren/heuristik\\_holger\\_schulze/index\\_ger.html](http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/forschung/graduierntenkollegbr_1998_2005/veroeffentlichungen/poesis/autoren/heuristik_holger_schulze/index_ger.html)