

Elementos para una reforma de la estética croceana de la intuición

La estética de Croce se basa en el estudio de la intuición entendida como la representación que el sujeto se hace de sus propios intereses, sentimientos y vivencias. Con su estudio inicial de la intuición Croce había recluido la actividad estética en el oscuro ámbito del sujeto. El problema se plantea a la hora de buscar una cierta objetividad estética.

Toda la estética croceana se reduce a la identificación *intuición-expresión*. Croce intentó definir el arte como expresión en los primeros capítulos de su *Estética como ciencia de la expresión lingüística general* sin salir del ámbito de la subjetividad, pero la dificultad que esto suponía hizo que plantease posteriormente una teoría de la «extrinsecación»¹. Con ella tiende un puente entre lo subjetivo y lo objetivo en arte. Lo llamado «bello físico» es el punto de unión entre el artista y el espectador; es el punto de unión entre dos sujetos, entre dos intuiciones que tienen que ser idénticas.

Este es el gran problema de su estética, problema que será recogido por sus discípulos y será ampliamente tratado. Croce parte del subjetivismo estético para terminar con una doctrina objetivista respaldada por la crítica de

1 Cf. Croce, B., *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, 2 ed. (Madrid 1926) cap. 13-15.

arte. El instrumento que une estos dos elementos es lo bello físico, el objeto estético.

Nada puede objetarse a Croce respecto al puesto de la estética como actividad espiritual teórica, individual, en oposición a la forma lógica y al momento práctico; nada puede objetarse tampoco a su teoría de la intuición. El problema aparece al mezclarse la actividad estética (teórica) con la práctica (producción de lo bello físico). En el momento de la producción artística la obra de arte aparece ligada necesariamente a la intuición: reproduce la intuición teórica primitiva del artista. Este es el proceso que permite hablar a Croce de identidad intuición-expresión y de identidad entre lingüística y estética, no la intuición, ya que ésta es individual.

Cuando Croce habla de identidad intuición-expresión la expresión debe ser entendida como la representación que el sujeto se hace de su propia intuición. Esta definición de expresión no crea todavía problemas; el problema aparece a la hora de comunicar esa intuición, ya que la comunicación tiene que darse por medio de un objeto —la obra de arte— que ha de reunir las condiciones necesarias para que en el espectador se reproduzca la misma intuición².

El mismo Croce, hablando de la intuición, reconoce la imposibilidad de leyes objetivas de lo bello³. Sin embargo no supo resolver la necesidad de una adecuada objetividad estética y recurrió, en última instancia, al carácter casi místico de la intuición para superar esa barrera⁴. Todos los intentos parecidos en la historia de la estética tienen una herencia metafísica; por eso mismo se ha calificado de metafísica la estética de Croce⁵, que pretende un

2 El problema aparece al salir el sujeto de sí mismo. El campo de lo universal es lógico —en terminología croceana— y ese es precisamente el campo de lo intersubjetivo, de lo comunicable.

3 Cf. Croce, *Estética...*, pp. 147-148.

4 Cf. *ibid.*, cap. 13.

5 Cf. Beardsley-Hispers, *Estética, Historia y fundamentos*, 2 ed. (Madrid 1978) pp. 74-78.

puesto más alto que la mera subjetividad para la intuición, portadora de la belleza en grado máximo.

Sabemos que la crítica es la que pone ante los ojos del espectador la intuición original, la que crea la situación necesaria para la necesaria reproducción de esa intuición. Esto supone la consideración del crítico como más que un artista —Croce mismo reconoce la alta misión del crítico⁶— pero la primera limitación que éste se encuentra es la de su propia visión subjetiva como mero espectador. A este respecto conviene citar a modo de ejemplo algunas de las críticas que Croce hace de autores españoles para poder captar —si es que existe— el pretendido carácter universal de los juicios estéticos de Croce crítico.

A Calderón no le considera poeta afirmando que la elegancia externa de sus dramas está lograda a fuerza de usar abundantes recursos retóricos, cuyo fin no es la expresión de emociones humanas, sino un fin de carácter práctico: mover sentimientos...⁷.

Respecto a Cervantes y a su crítica del *Quijote* ésta queda reducida al aspecto sencillo, cómico y heroico que aparece a primera vista, oponiéndose a críticos como Unamuno, que hacen interpretaciones más sutiles y tratan de ver aspectos más sofisticados. Sobre el aspecto literario del *Quijote* llega a afirmar: «... no todo el *Quijote* contiene aquella frescura de representación y poesía, pues Cervantes era hombre de letras y se propuso como objetivo componer una obra de entretenimiento. En consecuencia introdujo, para dar ornamento y variedad, gran cantidad de asuntos ajenos...»⁸. A pesar de todo se considera admirador de Cervantes.

Las críticas de Croce suelen estar dirigidas a toda la obra y, más aún, a la obra entera de un autor; por eso

6 Cf. Croce, *Nuovi sagge di estetica*, 2 ed. (Bari 1969) pp. 72-79.

7 Cf. Brancaforte, *B. Croce y su crítica de la literatura española* (Madrid 1972) pp. 112 ss.

8 Cf. *ibid.*, pp. 125 ss.

cuando sus juicios no son demasiado convincentes o su conocimiento del autor no es exacto, sus críticas nos hacen pensar con cierta nostalgia en su teoría estética.

1. LOS HEREDEROS DE LA ESTETICA DE LA INTUICION

1.1. *Calogero*

Entre los seguidores de Croce que con más acierto se han planteado la polémica de la intuición cabe citar a Guido Calogero, quien distingue entre intuición y expresión. La intuición es lo primero en el arte. La expresión viene después, es una actividad peculiar del proceso. La intuición artística responde a una visión mental del artista, después viene la expresión. La intuición artística no responde a géneros, es siempre de la misma naturaleza. Lo que ocurre es que cada artista, según su «especialidad» la expresa de distinta manera. De esta forma la poesía sería una especie de pintura mental traducida.

Calogero introduce cierta distancia entre intuición y expresión obedeciendo ambas a principios distintos de formación. El modelo expresivo lo sustentan las artes figurativas, mientras en Croce eran las artes literarias. La ventaja que ofrece este nuevo planteamiento estético es la distinción entre intuición y expresión, estando cada una sujeta a unas leyes de formación. Sin embargo este planteamiento no resuelve la cuestión: el hiato que se establece entre intuición y expresión queda unido después al afirmar que a cada intuición le corresponde una determinada expresión y que están ligadas «entre sí por una igualdad formal, se podría decir por una superposición ideal»⁹.

9 Cf. Morpurgo-Tagliabue, *La estética contemporánea* (Buenos Aires 1971) pp. 127-133.

Después de una solución de este tipo el problema adquiere carácter semiótico. La intuición va a depender enteramente del signo, con lo cual se transforma el problema de la intuición en un problema de expresión

1.2. *Collingwood*

Otro de los herederos de Croce que recogió el tema, aunque con mucha más precaución, procurando armonizar adecuadamente los dos elementos, fue Collingwood, que analiza el problema en términos más sosegados, partiendo de una teoría de la significación. Collingwood acepta la teoría de la intuición croceana como producto de la imaginación que elabora los sentimientos. El sentimiento es lo más primitivo, se impone en cierta manera a nosotros; por medio de la atención pasamos a tener conciencia del sentimiento, lo controlamos; es en este momento cuando el sentimiento pasa a ser imagen¹⁰. La imaginación y el sentimiento tienen el mismo objeto. La diferencia está en que la imagen supone una cierta «domesticación» del sentimiento. Partiendo de esto y antes de elaborar una teoría de la expresión artística hace un estudio del lenguaje y de sus propiedades.

Collingwood parte de la experiencia del lenguaje a nivel consciente y de las respuestas que tiene que dar a las necesidades intelectuales. A pesar de todo distingue dos aspectos en el lenguaje: un aspecto simbólico y otro expresivo¹¹. El aspecto simbólico responde a la intelectualización del lenguaje y supondría un acuerdo previo establecido sobre el significado de los símbolos. Pero esto vemos que es imposible en la práctica. De ello deduce que el lenguaje no se agota en su función simbólica. Existe una función previa a la del lenguaje especializado: la del lenguaje imaginativo. Al aprendizaje de cada palabra y su significado va unido todo un mundo de representaciones y afectos en el niño. Este mundo indefinido pero efectivo es

—no sólo en las artes literarias— invirtiendo así los términos. Se llega al sujeto (intuición) por medio del sujeto (expresión) y todo quedaría reducido a las leyes de la semiótica.

¹⁰ La imaginación ha sido descrita, sobre todo por los racionalistas, en términos de mediación entre el sentimiento y el entendimiento, de forma que el arte sería el instrumento que eleva de rango las potencialidades institutivas.

¹¹ Cf. Collingwood, *Los principios del arte*, 2 ed. (México 1978) p. 231.

lo que va determinar lo que Collingwood llama expresividad del lenguaje¹².

Aunque podamos determinar en el lenguaje este aspecto expresivo hemos de «observar que la expresión lingüística no es la única clase de expresión, ni la más primitiva»¹³. Anterior a ésta es la expresión psíquica, que no supone la conciencia. Consiste en la realización de actos expresivos involuntarios en conexión con los estímulos que los provocan; su carácter más definitorio es la inmediatez. Esta clase de expresión existe también en los animales, sin embargo en el hombre este tipo de expresiones pueden estar unidas a un tipo de emociones más complejas, como el amor, la vergüenza, el odio, etc. Pero sucede que este tipo de emociones puede ser también verbalizado; podemos expresar nuestra vergüenza ante una situación, pero existe, acompañada de esta emoción, una respuesta psicológica (el rubor)¹⁴.

Lo típico de la expresión psíquica es ser incontrolable. Con la aplicación de la conciencia a la expresión primitiva o psíquica ocurre un cierto cambio: se tiene conciencia de la experiencia. El niño, antes de controlar sus gritos para expresar distintos tipos de emociones. La diferencia entre expresión lingüística y expresión psíquica reside en la conciencia de la expresión. Cuando pensamos en la expresión consciente recurrimos al habla como medio común para ella, pero «el lenguaje vocal es sólo uno de entre los muchos lenguajes posibles o clases de lenguajes»¹⁵. Este tipo de lenguaje no es inherente a la expresión misma. De hecho en cada pueblo se desarrolla de una determinada manera. Collingwood señala otras muchas formas de expresar emociones, como es el vestido, que expresa ciertos aspectos de la vida emocional de un pueblo, etc.

12 Cf. *ibid.*, p. 215.

13 *Ibid.*, p. 216.

14 Cf. *ibid.*, pp. 220 ss.

15 *Ibid.*, p. 228.

Los lenguajes artísticos son aptos para expresar emociones, lo que ocurre es que cada artista se especializa en un tipo de lenguaje...¹⁶.

El problema de la comunicación a nivel de expresión psíquica no ofrece dudas, porque su significado para el oyente se puede deducir por analogía —sin entrar en más detalles—, pero de cara a los lenguajes conscientes, que suponen una especialización a medida que ascendemos en los niveles de consciencia, la comunicación requiere ya una teoría de la significación¹⁷. Partíamos de la emoción individual, de su control y del intento de expresión pero, paralelamente a este proceso, existe una comunicación lingüística que se hace a medida que se expresa, de modo que no es primero la emoción y después la expresión, sino que ambos procesos se dan simultáneamente¹⁸. Así pues, la capacidad de expresión depende de la habilidad del sujeto par manejar los términos del lenguaje y de la fuerza de la vivencia¹⁹. Por ello la falta de entendimiento puede depender tanto del hablante como del oyente.

Al igual que Croce, Collingwood distingue entre imaginación y pensamiento, respondiendo la primera a situaciones y vivencias individuales y el segundo a la universalización de estas situaciones. El lenguaje cumple la función expresiva en ambos momentos, lo que sucede es que hay un proceso de objetivación del lenguaje en su simbología, llegándose al extremo con los lenguajes científicos²⁰.

«Podemos volver ahora a la discusión entre el lenguaje y el simbolismo. Un símbolo es lenguaje y, sin embargo,

16 Cf. *ibid.*, 231.

17 Por eso Collingwood va a intentar a partir de ahora un mayor esclarecimiento de esa cuestión, acudiendo incluso al análisis lógico del lenguaje.

18 Así, en arte, resultan perfectamente compatibles dos proposiciones aparentemente contradictorias; en teoría del conocimiento el problema se plantea en términos de primacía del pensamiento sobre el lenguaje y viceversa.

19 Cf. Collingwood, *op. cit.*, pp. 232-236.

20 Cf. *ibid.*, pp. 243-250.

no es lenguaje. Un símbolo matemático, lógico o de cualquier otra clase es inventado para servir a un propósito puramente científico; se supone que no tiene ninguna expresividad emocional»²¹. De aquí se deduce que la expresividad estética se hallaría a medio camino entre la incontrolada (psíquica) y la científica. La primera es todo emoción y en la segunda ésta ha desaparecido por completo. Ahora nos encontramos ya con los elementos necesarios para definir el arte como lenguaje; éste debe ser imaginativo y expresivo, debe ser actividad consciente, pero no simbólica. Lo característico del lenguaje artístico es la expresividad.

Hay que distinguir dos tipos de emociones; por un lado la emoción a expresar, fundada en el sentimiento y que proporciona la materia originaria y básica de acto estético y por otro lado la emoción estética, que es la que acompaña al acto de la expresión y, en el espectador, al acto de la contemplación. Esto es lo que se ha llamado placer estético²².

Collingwood deja clara la base de la comunicación tanto en la expresión psíquica como en la expresión científica. En esta última es la simbología inequívoca la que nos da garantías de verdad, pero en el arte ¿quién juzga en última instancia la belleza? Afirma que el arte ha de ser creativo, innovador²³, tiene que tener la frescura de la emoción en oposición a la expresión científica, pero a la hora de determinar un criterio fiable que clarifique el «buen y mal arte» recurre a la vieja fórmula croceana: «Lo que el artista trata de hacer es expresar una emoción dada. Expresarla y expresarla bien son la misma cosa»²⁴. Esta solución, como es obvio, no dejó satisfecho a nadie, ni al mismo Collingwood, por eso se inventó su teoría del «público como colaborador». Según ella el éxito del artista

21 Ibid., p. 251.

22 Cf. *ibid.*, p. 258.

23 Cf. *ibid.*, 257 ss.

24 *Ibid.*, p. 283.

radica en la adecuada comunicación emocional con su público, que se manifestaría en la reacción de éste, en la acogida...²⁵.

El problema está, según creo, en que el arte *no se agota en la expresión*. Collingwood elaboró con todo detalle una teoría de la expresión, pero no acertó a definir el arte, precisamente por esa razón. Croce identificó el arte con la expresión, Collingwood con un determinado tipo de expresión pero, aún así, la naturaleza del arte queda sin esclarecer.

1.3. *Carrit*

Fue Carrit, otro simpatizante de la teoría estética croceana, el que introdujo los elementos necesarios para una reforma adecuada de la estética intuicionista.

La tesis tan estendida de que la realidad no tal como nosotros la vemos puede trasladarse directamente al campo de la estética. La belleza no está en los objetos, sino en la relación que se establece entre éstos y el sujeto que los contempla²⁶. No importa tanto el objeto estético, ni siquiera en cuanto producido por un sujeto, sino la relación que se establece entre sujeto y objeto. De esta relación va a surgir el concepto de belleza. La belleza no hay que buscarla en el objeto en sí, ya que depende en primer lugar de nuestros órganos perceptores, también de nuestros recuerdos, de nuestros intereses, de nuestra personalidad en general y del momento de la captación²⁷. Por esta razón Carrit censura las estéticas que aplican la categoría de verdad

25 Cf. *ibid.*, pp. 289 ss.

Esta teoría está en abierta contradicción con la del arte y no-arte, con lo que se pone de manifiesto que esta última parte de su libro es una salida comprometida para eludir el problema de la determinación de la belleza.

26 Cf. Carrit, *Introducción a la estética* (México 1974) p. 31.

27 Cf. *ibid.*, pp. 32-33.

La belleza así entendida dista mucho de ser universal. En efecto, cuando aparece un nuevo artista se da antes un proceso de aceptación minoritaria y es después cuando se generalizan sus obras.

y de valor al mundo de la belleza. Una obra de arte no interesa en cuanto pueda reflejar intuiciones horribles o mentiras, sino en cuanto a «verdad» de la captación.

Carrit se basa en la distinción entre arte y experiencia estética²⁸: «... un objeto sensible (que llamamos bello) ya sea percibido, recordado o imaginado, nos produce una experiencia estética cuando expresa para nosotros ciertos sentimientos que, por nuestra historia o naturaleza, somos capaces de abrigar»²⁹. Por eso el fundamento de toda teoría estética debe ser la experiencia: «la teoría general debe basarse en experiencias estéticas, ya sea por conocimiento introspectivo o por testimonios dignos de crédito»³⁰. Si falta la experiencia nunca podremos expresar ni captar ningún tipo de emociones. La emoción —en el sentido usado por Collingwood— es la fuente de la expresión artística tanto para el artista como para el espectador³¹.

El mayor logro de Carrit fue descubrir que el paso de la intuición personal del artista a la objetivación de su intuición en una obra no supone objetivación de hecho estético. Carrit capta este fenómeno sobre todo referido al espectador: «... no hay nada bello en sí; lo que puede ser expresivo para uno no lo es para otro»³².

En Croce la función de la crítica era reconstruir la intuición del artista para que el espectador pudiera captarla en su integridad; ahora «el propósito deliberado del artista no tiene mayor significación. Sólo podemos juzgar nuestra experiencia de su obra»³³. La belleza depende completamente del sujeto, tanto en el proceso creativo como en el contemplativo. Lo que va a determinar su aparición es la propia historia del sujeto.

28 La experiencia estética consiste en la interacción entre un sujeto y un objeto. El objeto es el arte.

29 Carrit, op. cit., pp. 48-49.

30 Ibid., p. 19.

31 Cf. *ibid.*, p. 167.

32 *Ibid.*, p. 49.

33 *Ibid.*, p. 15.

3. CONCLUSION

Estos planteamientos pusieron en crisis definitivamente la estética de la intuición-expresión. Había habido autores anteriores a Croce que concebían como incompatibles belleza y expresión (Winckelmann, por ejemplo). Posteriormente se resolvió esta paradoja subordinando el contenido a la forma —por eso Croce en algunos momentos se muestra partidario de la estética formalista—. Sin embargo el problema vuelve a plantearse cuando Croce parte del individuo en la percepción estética y de la intuición como vivencia irrepetible.

Es fácil aplicar la teoría expresionista del arte al proceso productivo, pero no tanto al contemplativo —por todo lo que se ha venido señalando— y menos aún cuando el objeto estético es la naturaleza. ¿Se puede decir que la naturaleza exprese algo? Pero, por otro lado, ¿se puede decir que no haya belleza en la relación que a veces se establece con ella? Evidentemente no. Esta experiencia personal, que es intuitiva, es la que mejor responde a los cánones de la intuición croceana; es la intuición perfecta, pura, indivisible, única e irrepetible. Hablando en estos términos cada uno de nosotros conoce este tipo de experiencias. Por eso la generalización de lo bello y la universalización del arte hay que explicarlo, según creo, más en términos de coincidencia que de universalidad, o, dicho en otros términos, «supongamos que atribuimos una cierta calidad singular a una composición musical y luego nos enteramos que el compositor no sintió ningún tipo de emoción (que quisiera expresar) al componerla. ¿Concluiremos entonces que la obra de arte no era tan buena como pensábamos al escucharla ignorantes de esta circunstancia?»³⁴.

En efecto, en la relación estética hay dos elementos, como en la comunicación a otros niveles, pero en estética podemos prescindir sin problemas del artista e incluso de

34 Beardsley-Hospers, op. cit., p. 138.

sus motivos y emociones, tanto que en la contemplación podemos captar emociones incluso opuestas a las del artista³⁵. La expresión propiamente tal sólo existe en el lenguaje simbólico, donde hay un mensaje claramente identificable; incluso la poesía, que se basa en él, escapa a la sintaxis y semántica de ese lenguaje³⁶. El arte no tiene un significado como lo tenga el lenguaje. La nota DO o el color amarillo no tienen un significado convencional como lo tienen las palabras. Lo más que hacen es evocar sentimientos y emociones gracias a su peculiar combinación. Igualmente las palabras del poeta; en conjunto están usadas en sentido más que alegórico, no con un significado convencional; de ahí que quien no capte su segundo significado no guste de esa obra. Queda reducido, pues, el hecho auténtico, como ya descubrió Carrit, a un estímulo externo y a una elaboración personal en términos de intuición³⁷. El gran logro de Croce fue su teoría de la intuición. Su teoría de la expresión responde más a un compromiso con la crítica.

El problema de la belleza es en verdad difícil. Paulatinamente se han ido introduciendo elementos psicológicos y sociológicos apuntados ya por el mismo Croce³⁸ que serían los encargados de explicar la *coincidencia*, que no la universalidad de los juicios estéticos.

JESUS ANGEL MARTIN MARTIN

35 O no capta nada, que es el caso más común.

36 La estética de Croce estaba dirigida a este tipo de arte, por eso desarrolló tanto la teoría de la expresión, llegando a poner como modelo del lenguaje la poesía, siendo esta la forma de expresión genuina y la prosa una degeneración del lenguaje (*Poesía e non poesia*).

37 Asumo aquí plenamente la teoría croceana de la intuición.

38 Cf. Croce, *Estética...*, pp. 161-162.