



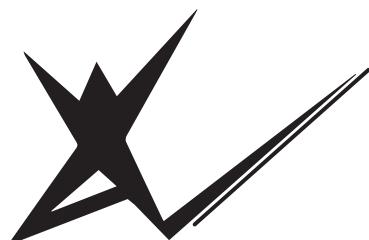
DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.VI LA INTENCIONALIDAD, EL VALOR Y EL SIGNO



***I.VI***  
***LA***  
***INTENCIONALIDAD,***  
***EL VALOR***  
***Y***  
***EL SIGNO***

***José Luis de la Mata***

*Madrid, 1971*





DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA

I.VI LA INTENCIONALIDAD, EL VALOR Y EL SIGNO



## I.VI- LA INTENCIONALIDAD, EL VALOR Y EL SIGNO

### **Abordajes:**

I.VI.1

La estructura del valor.

I.VI.2

Hegel: dialéctica de lo bello. El problema del realismo y la praxis creadora (R. Garaudy). Intencionalidad proyectiva; intencionalidad productiva. Alienación y humanismo.

I.VI.3

Imagen figurativa y modelo. Historicidad de la percepción (Francastel). La actividad constitutiva. La organización de la obra de arte. Comunicación y proyecto significativo.

I.VI.4

Problemas de la Estética actual: Intencionalidad productiva y signo (M. Bense).

Sin tratar de repetir el núcleo de la crítica tradicional a Scheler, a toda clase de axiología "material", sin siquiera pretender que las formulaciones de Kosik sean aceptadas por su totalidad, pensamos que hay ya bastantes elementos para determinar el sentido de la crítica. Scheler no sólo posee una afinidad radical con Dilthey, sino que incluso "lo supera", pues es bien cierto que este autor no se afilia a una filosofía de la "Vida" -entrecomillada y con mayúsculas-, ya que toda la escala jerárquica de sus valores se montan, precisamente, sobre los de la capa vital. Aparte ya de las críticas hechas tradicionales, es interesante leer algunos puntos del artículo que G. Lukács le dedicó en su "Historia del Irracionalismo"<sup>1</sup>, sin que esto quiera decir que

<sup>1</sup> G. Lukács: "Historia del irracionalismo"; págs. 385-397.



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.VI LA INTENCIONALIDAD, EL VALOR Y EL SIGNO



suscribimos las tesis en su totalidad de Lukács. Sin embargo, conviene ahora que resumamos las tesis de R. Frondizi, por más que esto lo haremos más completamente en su parte final. En lo que se refiere al subjetivismo axiológico, independientemente de la crítica indirecta realizada, nos referiremos concretamente a él al plantear las teorías de la "simpatía"; sin embargo, nuestra posición queda aclarada ante el psicologismo.

Dice Lukács que en Scheler se manifiestan por primera vez las tendencias irracionalistas y filosófico-vitales de la Fenomenología. Hay cierta razón como hemos venido mostrando, pero muy especialmente se manifiesta esto en la concepción del procedimiento fenomenológico ("actitud de contemplación intelectual que nos permite ver o vivir algo"), concepción que Husserl posibilitó por la ambigüedad misma de su concepto de "constitución". Para Scheler esta "constitución", en el sentido que la hemos venido describiendo, no existe; sencillamente porque si el valor no se confunde con el bien, como dice Scheler, mucho menos tiene que ver con el sujeto: en parangón con las "esencias puras ideales", el valor nada tiene que ver con un "yo" concreto (nos preguntaríamos, en este punto, si esto se concilia con el personalismo de un Dios cristiano y católico): "Los valores existen con independencia de toda organización de un ser espiritual determinado". Señala Frondizi una serie de tautologías que se advierten en Scheler y mediante las cuales trata de ponerse a cubierto de cualquier intento de relativización de las "esencias", para lo cual no conoce mejor procedimiento que el de refugiarse en la doctrina del a priori. Pero hemos visto ya el fondo que sustenta la concepción y que no resiste el análisis. Las referencias que hemos hecho a las cuestiones genéticas, el desarrollo del sociologismo ético en las doctrinas de Durkheim y Lévy-Bruhl, toda la labor de la antropología estructural norteamericana, la conexión existente entre la valoración y el comportamiento real, nos eximen de mayores precisiones en este punto.

No terminaremos esta discusión, sin embargo, sin consignar los caracteres que subraya Frondizi en el valor: es conveniente repasar toda su refutación (es interesante también la realizada por Aranguren en su "Ética"), aunque en este momento únicamente nos vamos a referir a unos puntos que habrán de ser muy importantes, cuando nos dedicamos a estudiar el problema del estructuralismo.

- Contrariamente a las tesis del neopositivismo, entiende Frondizi que el valor no es una cualidad simple, sino una cualidad estructural (Gestaltqualität).
- Posee una naturaleza antitética: no se puede separar de sus cualidades empíricas, pero tampoco es reducible a ellas, precisamente por su carácter estructural (leyes de totalidad de la Gestalt).



- La estructura constituye una unidad concreta y no una unidad abstracta: hay interactividad entre los elementos integrados y esta integración concede a los elementos un plus, no alcanzable por los procedimientos del análisis.
- En cuanto cualidad estructurada, el valor es una unidad concreta, real y empírica que no depende ni se apoya en ningún ente metaempírico. "Por tal razón no debe confundírsele con un concepto, que es abstracto, ni con un modelo, que es una simplificación de la realidad. Tampoco ha de confundírsela con "forma", aunque muchas veces se ha traducido Gestalt de ese modo. Desde Aristóteles, la "forma" se opone a la "materia" o contenido. Una forma sin contenido es una abstracción. No puede afirmarse que la estructura tenga un contenido, puesto que el contenido con su correspondiente forma es la estructura, organización o disposición de los elementos que la constituyen.
- "La interrelación que existe entre los miembros no es relación de elemento a elemento, sino una mutua interdependencia condicionada por el conjunto. Lo que cuenta es el vínculo que une a los miembros en función del sentido que tiene la totalidad..."<sup>2</sup>
- Los miembros que integran una estructura no son homogéneos: cada miembro desempeña su función específica y no hay intercambio de funciones.
- Por último, el valor no sólo se halla incorporado a objetos reales al constituir bienes concretos y formar así parte de la situación humana que vivimos. Su concretarse en bienes reales y el darse en situaciones objetivas, le confiere un "doble" fundamento de objetividad.

Se advertirán las insuficiencias de este autor más adelante; pero son interesantes sus planteamientos, sobre todo en la referencia explícita a la "totalidad" que encontramos en la obra que comentamos. Podemos decir ya, finalmente, que esta última dirección que estamos comentando insiste en

<sup>2</sup> Enviamos a la Crítica de R. Frondizi.



destacar los caracteres de momento creador e intencionalidad que son propios del idealismo postkantiano. Y las referencias más concretas deben llevarnos a Hegel,

Se ha afirmado que el punto en que Hegel retoma un punto concreto de la especulación kantiana es el de la reconciliación entre naturaleza y espíritu; nos parece un tanto arriesgada la afirmación, pues lo que en Kant era una teoría del juicio estético, en Hegel será reemplazado por una filosofía de lo bello y su devenir. El devenir en Hegel no tiene ninguna implicación con un relativismo, sino que se opera en el marco concreto de una dialéctica, que lo enmarca y lo racionaliza. En este devenir no es la Idea la que está en juego, sino que lo bello es manifestación sensible de la Idea. Lo bello es la verdad en su forma sensible y, por lo mismo, estadio que la Idea debe trascender. Como objeto absoluto de la conciencia, esto es, como verdad que ha trascendido todas las contradicciones, en última instancia, la Idea es su identificación misma con el objeto.

R. Garaudy ha considerado este punto de inflexión en un ensayo de mucho interés: y como ya hemos visto en Kosik, la investigación se centra en el problema creativo, como un intento de contribuir a corregir la noción de "realismo" y de sacarla de sus implicaciones mecanicistas en las formulaciones corrientes del sociologismo. Para ello va a partir de la definición marxista de "fenómeno histórico": son los hombres los que realizan su propia historia, pero esta realización no es arbitraria, "sino en determinadas condiciones y en una imbricación tal que la lógica interna de los hechos humanos tan sólo se desvela apelando a la historia pasada"<sup>3</sup>.

El punto de que se parte es la consideración por parte del idealismo

<sup>3</sup> R. Garaudy: "Estética y marxismo"; págs. 17 a 25; véase también prologo a la obra de E. Fischer "El hombre sin atributos".



alemán del llamado "momento activo" del conocimiento, esto es, el papel creador del sujeto; pero Marx va a profundizar en este momento activo, para producir la inversión: la importancia de ese momento consiste en la recíproca y constante acción que se establece entre hombre y naturaleza, acción que se realiza en un medio social definido y que no sólo tiene importancia por referencia a la transformación de la naturaleza objetiva, sino por la reflexión de esa acción sobre los sujetos mismos que la ejercen, hasta el punto de que la historia puede ser considerada en su totalidad como una continua creación de la propia humanidad. Es decir, no renuncia al papel activo de la subjetividad, pero a condición de "materializar" esa actividad.

Puesto que estamos completando puntos que en las exposiciones anteriores dejamos conscientemente a un lado, tenemos que decir que esa "materialización" de la actividad se cumple en el trabajo: la naturaleza específicamente humana del trabajo se manifiesta en su origen mental, es decir, en que se trata de una actividad cuyo objeto responde necesariamente a la ley del proyecto. La finalidad se refiere al carácter futurizante del hombre. Dos notas destacan:

- separación del idealismo: la actividad no es abstracta producción de conceptos;
- el momento creador, se opone a la admisión del materialismo mecanicista, ya que el hombre no puede ser mero espejo pasivo del ser, producto exclusivo de las circunstancias en que ese sujeto se ha desarrollado.

Atendiendo a lo anterior, el arte es una de las modalidades posibles del hombre considerado como transformador de la naturaleza, es decir, como trabajador. ¿Qué determina esta actividad? Un segundo mundo, integrado por los objetos de la técnica y, en general, por todo aquello que globalmente denominamos "mundo de la cultura", como "segunda naturaleza" creada según las líneas de la propia intencionalidad humana. Este mundo segundo por su socialización es mundo reflectante, en el sentido de que si bien hay efectiva creación de objetos, también se da la mediación transformadora de éstos sobre el sujeto, de suerte que en esto consiste lo que Marx llamaba "riqueza humana" en sus Manuscritos de 1844. Si en Hegel se daba un devenir que esencialmente era un proceso de autoposesión de la Idea, en Marx, después ya de la prueba de Feuerbach, se produce como adquisición y potenciación de humanidad. El contacto inmediato con la naturaleza, en la urgencia de unas necesidades básicas, no hace superar al hombre el estadio propio de la animalidad; sólo cuando las relaciones se multiplican, sólo cuando se produce un mínimo bagaje de medios de satisfacción, comienzan a aparecer las necesidades humanas en propiedad. Esos objetos instrumentales, culturales, constituyen una instancia de mediación: forma mediata de relación con la realidad, sólo puede desarrollarse en la "medida en que el hombre no se ve asediado por urgencias inmediatas y logra un cierto distanciamiento respecto a la necesidad, lo que le permite utilizar la imaginación, el juego consciente de la proyección y aquellos



dispositivos que facilitan su realización y, por fin, el artificio del concepto<sup>4</sup>.

Respecto al arte, si es especie del "trabajo" no tiene por qué oponérsele: en él se produce una doble articulación de sentido, pues no es sólo el producto útil, aquello capaz de satisfacer una necesidad del hombre, digamos "general", sino que además, y en lo propio de su modalidad, porque esa su utilidad general se contrae a la propiamente "humana", espiritual, porque devuelve al hombre su poder de creación objetivado, siendo, por ello mismo, fuente de gozo, pero también de responsabilidad. Y en esto consistiría el "poder humanístico" del arte.

Esa objetivación, satisfacción de una necesidad que, muy seguramente, en su inicio es puramente individual, produce un enriquecimiento del sujeto, una transformación, que hacen que esa objetividad trascienda inmediatamente el nivel individual en que ha podido darse. Hay, pues, superación de lo circunstancial y anecdótico. A esto se refiere Marx cuando habla de la "teorización de nuestros sentidos": esa transformación es la disposición por nuestra sensibilidad de todos los poderes adquiridos por la Humanidad en su desarrollo. La humanización del objeto lleva, pues, aparejada una humanización del sujeto y al contrario. Esto es, hay una satisfacción de una necesidad cada vez más profunda, que consiste "en la realización de la propia humanidad por su actividad creadora, necesidad de orden "espiritual" específicamente humana"<sup>5</sup>. De aquí que el concepto de "alienación" revista en Marx una doble característica:

- aplicado al trabajo en general, "alienación" no es simple producción de conceptos: en su acepción más amplia es "objetivación material"; pero aplicado al ámbito concreto de la actividad en sociedad, "alienación" equivale a desposesión, por cuanto al romperse en el trabajador la vinculación orgánica entre el fin consciente y los medios necesitados para alcanzar ese fin, éste deja de poder plantearse los fines de su acción y se convierte en un medio inserto en el proceso objetivo de la producción, tanto de la mercancía como de la plusvalía.
- Pero en cuanto tal medio de producción y como no interventor en los procesos de proyección de finalidad, es decir, de la parte "mental" del trabajo, la propiamente humana, la "alienación" se convierte en despersonalización.

De esta forma es necesario no confundir jamás "alienación" con "objetivación": la última es el proceso en virtud del cual hay un "acrecimiento" de

<sup>4</sup> R. Garaudy.

<sup>5</sup> R. Garaudy.



naturaleza, pues el hombre realiza sus propios fines al realizar su objeto. "Alienación", por el contrario, hace referencia al producir en una situación social en la que impere el sistema de mercado: si la objetivación permite que haya una elevación de lo natural a lo humano, la alienación supone el movimiento contrario. Esto supone, además, "la separación entre la formulación del fin, privilegio de las clases dominantes, y la realización de dicho fin, por la cual todos aquellos que no poseen los medios de producción se ven convertidos en instrumentos. De este divorcio originario, de producto de la división de la sociedad en clases, nacen todos los demás: separación entre la conciencia y la mano, entre el proyecto y la ejecución, entre el trabajo manual y el intelectual, entre el trabajo y el arte"<sup>6</sup>.

R. Garaudy cree que un enfoque tal del problema es lo único que puede prevenir al arte del contenidismo: el trabajo como creación de nuevos medios, que a la vez suscitarán nuevas necesidades y el arte como creación de un objeto susceptible de dar al hombre la imagen de su poder creador y en un lenguaje que no sería ya el del concepto, sino el de la poesía, "un lenguaje que no expresa una realidad completamente elaborada, sino una realidad que se está haciendo, inconclusa, y preñada de un porvenir aún imprevisible"<sup>7</sup>. En este sentido, se presentaría como "modelo" plástico de las relaciones entre dos mundos, entre el hombre y el mundo natural; modelo diferente en cada etapa histórica: "el cuadro, así, pasa a existir como objeto cuyo valor no se mide en relación con el mundo al que se supone que representa. La pintura es válida por sí misma al igual que el objeto técnico, del que se diferencia en que no está abocada a ser utilizada en una acción particular, sino a proporcionar a cada época un "modelo" que exprese tanto nuestro poder de creación o de transformación del mundo, como la confianza que buscamos en dicho poder"<sup>8</sup>. El arte, entonces será un tipo de conocimientos: fundamentalmente la conciencia que el hombre posee y el espejo en que se refleja su poder creador. Y la realidad a que se refiere no puede ser ni un mero reflejo, sino la participación en la creación de otra nueva.

¿Cómo se manifiesta esta axiología concretamente en el plano estético en nuestros días? Hemos dado algunas notas en ocasiones anteriores. Ahora nos resta indicar que la equivocidad del término "Belleza" se ha hecho mayor, si no es que ha desaparecido en algunos autores incluso totalmente. El dogmatismo y el humanismo fixista que aparejaba han vacilado ante los embates del museo imaginario: la total renovación de las formas plásticas, de las formas sonoras,

<sup>6</sup> R. Garaudy.

<sup>7</sup> R. Garaudy.

<sup>8</sup> R. Garaudy.



hace que los realismos se hayan conmocionado en sus cimientos figurativos; hay eliminación de problemas, de pseudoproblemas, y relevancia de otros más acuciantes. Acaso también, como señala Dufrenne, porque el discernimiento de los valores se opera hoy con más rigor que nunca. Sin embargo, qué pueda ser es algo que podemos intentar sobre la base de algunas notas que hemos ido exponiendo a lo largo de nuestras páginas de Introducción y en este primer discernimiento. Dufrenne contestaba a la pregunta "¿Qué es lo bello?" con unas características que resumía del modo siguiente:

Lo bello ni es idea ni es modelo; es una cualidad siempre presente en determinados objetos singulares que nos son dados a la percepción... Percepción de lo sensible, que se nos impone con una especie de necesidad y que elimina toda idea de retoque. Y es además, inmanencia total de un sentido a lo sensible y a falta del cual el objeto sería insignificante, más o menos agradable, encantador, pero no bello. El objeto bello sólo lo es a condición de su verdad, de ser verdadero, pero sin que su verdad sea, se dirija ni a la inteligencia, ni a la voluntad práctica ni a la afectividad: lo solicitado es siempre la percepción y, por ello, su sentido no se beneficia de una verificación lógica o práctica, sino que le basta con ser experimentado por el sentimiento. "Ese sentido es la sugestión de un mundo, de un mundo que no puede ser definido ni en términos de cosa ni en términos de estado de alma, pero que promete ser de los dos y que no puede ser nombrado sino por el nombre de su autor: el mundo de Mozart, el mundo de Cezanne"<sup>9</sup>. Ese mundo singular, sin embargo, no es subjetivo: el criterio de su veracidad es la autenticidad y esto significa que a través de su autor la obra, como natura naturante, nos hace un signo y nos pide descifrar uno de sus rostros. Cada mundo singular es un posible del mundo real<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> M. Dufrenne: "Esthétique et philosophie"; pág. 26.

<sup>10</sup> Ibídem.



Aunque consideramos que esto todavía tiene demasiados elementos idealistas. La referencia al "modelo", por ejemplo, es empleada conscientemente por R. Garaudy en su pronunciamiento acerca de la cuestión del realismo. Así también, P. Francastel rechaza la noción de "imagen figurativa", para referirse con más propiedad a lo que él considera lo esencial del valor estético que es el de constituirse como "modelo perceptivo-plástico". Vamos a ver muy pronto el sentido que juegan estas consideraciones en la polémica del formalismo con el contenidismo. Con todo, aún cabe preguntarse si la polémica de qué sea el valor estético puede ser resuelta con el examen de la obra de arte como signo específico, como denuncia de una realidad concebida mecánicamente. En este contexto, la actividad perceptiva es perfectamente racional, aún cuando con una racionalidad que se encara desde la forma de la totalidad, de la implicación del sujeto en su totalidad.

Antes de enfrentarnos a la obra que más explícitamente ha considerado este problema de la intencionalidad estética, tenemos que decir dos palabras sobre el sentido que cobra esa noción de "modelo perceptivo", para destacar sobre todo el momento activo al que tantas veces nos hemos venido refiriendo. Hemos dicho con anterioridad que P. Francastel utiliza para designar esa actividad el concepto de totalidad: entre otras cosas, con ello quiere decírnos que naturalmente no hay captación de elementos aislados, sino integración de los elementos que componen el campo perceptivo. Por ello, se verá también él obligado a rechazar las excesivas pretensiones de la Gestalpsychologie, acogiéndose a las perspectivas abiertas por H. Wallon y J. Piaget. Opone a la doctrina de la forma preformada la del esquema problemático, lo que le lleva a unas conclusiones programáticas de gran interés para la aplicación del término estructura a la obra de arte. No se trata, pues, de captar un objeto fijo y definitivamente organizado, sino de mostrar la "abertura" misma de la obra de arte (deben recordarse los planteamientos de U. Eco) en correspondencia con la



historicidad de la percepción. La estructura en sí, mineralizada, correspondiente al eleatismo contemporáneo de la preformación, queda reemplazada por el esquema activo, "sistema de organizaciones móviles del mundo exterior, donde sólo la actividad y el método, no el objeto, son positivos"<sup>11</sup>. Mirar será conquistar, por el modo de la instauración, un espacio, al cabo del cual sucede la comprensión que nos muestra contenido y continente como una única vinculación. Con lo que el "problema del espacio plástico no es solamente un problema de contenido y continente [de forma y contenido], sino de adaptabilidad de un contenido y un continente, dado que ni uno ni otro son aislables"<sup>12</sup>. Comprender es, pues, estructurar, es ordenar las categorías del entendimiento, que son las estructuras a partir de las cuales el mundo puede ser percibido.

Pero no se trata de unos esquemas categoriales del tipo aristotélico o kantiano: la imbricación de las "facultades" se muestra en el hecho de que una profundización del hecho de la sensibilidad es correlativa a una profundización en el entendimiento: "A través del arte, descubrimos tanto los campos de conciencia organizados a nivel de percepción como los sistemas racionalizados"<sup>13</sup>. Las estructuras subjetivas son el término de una larga elaboración, de un diálogo constante entre naturaleza y hombre, de una experiencia progresiva. Nada es obtenido gratuitamente. "Las estructuras intelectuales, como las del espacio y el tiempo, están estrechamente ligadas a la totalidad de la actividad intelectual y racional y corresponden a un momento de su saber. La percepción pone de relieve el papel de las estructuras perceptivas y está demostrado que estas estructuras perceptivas no tienen un carácter

<sup>11</sup> P. Francastel: "La réalité figurative"; pág. 135.

<sup>12</sup> P. Francastel: "Formes de l'art, formes de l'esprit"; pág. 136.

<sup>13</sup> P. Francastel en "Traité de sociologie" de G. Gurvitch Tom. II, pág. 289.



universal ni absoluto: se transforman y adaptan al objeto de la percepción y, por tanto, al mundo percibido. Dicho de otra manera, nuestra percepción es elaborada, modelada por nuestra experiencia y modificada y adaptada por nuestro mundo; organizada, jerarquizada por nuestra concepción general del mundo y de la época. Se ha podido así observar variantes de la percepción a través de la historia, como lo muestra la etnografía para las sociedades primitivas<sup>14</sup>. Y la influencia social de esta percepción se mostrará en el arte: "Porque traduce no las cosas, sino la visión que tenemos de ellas, el dibujo traiciona al hombre en lo que éste tiene de más íntimo: la estructura y el grado de desarrollo de su mecanismo intelectual"<sup>15</sup>. La importancia de cargar el acento en la actividad, se manifiesta en la funcionalidad de la totalidad de factores personales que cooperan en la percepción: "Contrariamente a Wölfflin, que tiende a considerar la función visual independientemente de las otras funciones intelectuales, yo creo que es necesario estudiarla en relación con la actividad total del hombre en una época dada"<sup>16</sup>.

Como consecuencia de todo esto, la obra de arte es organización de elementos que sólo son significantes en función de la totalidad misma que es la obra, la cual conduce a esquemas institucionales de pensamiento y acción, totalmente irreductibles. La ensambladura de los diferentes elementos que entran en la obra de arte nunca es arbitraria, porque siempre responde al principio de coherencia que es la razón de la obra. Así, ésta vale no por referencia a criterios externos, sino por el grado de coherencia que preside su propia organización. No se trata, por tanto, de plasmar algo externo, sino de realizar un verdadero modelo plástico que logre "un orden imaginario hasta

<sup>14</sup> S. Perottino: "La noción de estructura en la obra de Francastel" en "Estructuralismo y Marxismo", pág. 234.

<sup>15</sup> P. Francastel: "La réalité figurative"; pág. 149.

<sup>16</sup> P. Francastel: "Peinture et Société"; pág. 9.



aquí inédito y, en lo sucesivo, en cambio, utilizable como verdadero "modelo", para el conocimiento y la interpretación del mundo sensible. La función y naturaleza de tales modelos imaginarios corresponde un tanto en el campo de los signos formales a lo que son los teoremas en matemáticas. La aparición de una estructura mental o figurativa constituye una clave esclarecedora, tanto en relación con el pasado como con el futuro"<sup>17</sup>.

La concepción culmina en la teoría "comunicativa" -a nivel de estructuras perceptivas- de la obra de arte: "Pocos son quienes admiten la existencia de un nexo concreto entre las especulaciones del arte moderno y el progreso material e intelectual de estos tiempos. Es por lo tanto indispensable que se emprendan ahora estudios precisos para substituir la noción romántica y falsa del arte inspirado y superfluo por la concepción del papel eminente que la obra plástica desempeña en la comunicación del pensamiento entre los hombres y la toma de conciencia para cada época sucesiva de sus deseos y necesidades"<sup>18</sup>. De aquí que haya siempre una relación de analogía entre el arte y el estado de las ciencias y de las técnicas en un momento dado: "Decir que hay relaciones ineluctables entre el arte y la sociedad es sólo afirmar que la obra de arte es humana, reflejo de la actividad que la produjo, hasta el punto de que es inteligible en la medida en que se la relaciona con su creador; pero, asimismo, es decir que no hay una transposición directa de la estructura social correspondiente: "El arte es libertad. No es en modo alguno pasivo, no copia, sino que recrea lo real según un plan humano. O lo que es lo mismo, el arte será el reflejo de los hombres en una sociedad dada... Tengo la convicción de que un análisis de las formas artísticas es susceptible de darnos convincentes testimonios de las estructuras básicas de las sociedades..., ya que la sociedad se

<sup>17</sup> P. Francastel: "La réalité..."; pág. 201.

<sup>18</sup> P. Francastel: "La réalité..."; pág. 68.



refleja en un individuo en sus actos, en sus deseos, en sus conocimientos"<sup>19</sup>.

Estas correspondencias, sobre el nivel comunicativo, se manifiestan en los dos grandes problemas que tiene planteada la Estética actual: de un lado, lo referido a la naturaleza de la obra de arte; de otro, la actitud que es preciso adoptar frente a ese producto. Problema, pues, de intencionalidad, que se destaca con bastante nitidez en los planteamientos de la aporía comunicación-expresión. Sin embargo, se conquista la positividad de precisión de ese apriori, "belleza", nefasto para esta ciencia en su historia. Hay una absoluta repulsa de lo normativo -y no por razones del orden de las hipótesis, sino por imposición misma de la región real del campo artístico-, pero sin que esto represente una caída en el orden extremo, el positivismo. Pero, por ello, al evitar los dos extremos, la Estética se convierte en metalenguaje, puesto que su objeto no es una cosa, sino un lenguaje, un sistema coherente de signos. Ahondando en este punto es donde podemos apresar un principio válido de axiología: porque no se pretende normativa, la Estética se niega rotundamente a contraponer los valores de ser y belleza, por la sencilla razón de que ni la belleza puede ser ni añadida al ser ni participada por el ser, así como el ser no es nada que se agregue a esa "Belleza". No hay tampoco relación de dos entidades: queda la individualidad de la obra de arte. El propósito, pues, se confirma, respecto de lo que decíamos en la Introducción, ontológico, pero y como diría M. Bense en la vía de lo "hecho", nunca de lo dado. Acaso sea esto lo que añade el concepto de estructura: mostrar que las condiciones históricas y sociológicas, los procesos fisiológicos y psicológicos del artista, las técnicas y las materias son siempre factores reales a considerar en la obra de arte. Pero, añade Bense, hay un tipo de elementos reales que no pertenecen propiamente a la temática de la realidad y que es el contenido del ser representado: el ser representado puede ser algo

<sup>19</sup> S. Perottino: o.c. pág. 238.



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA  
I.VI LA INTENCIONALIDAD, EL VALOR Y EL SIGNO



existente, pero la representación misma sigue perteneciendo a la esfera de lo hecho<sup>20</sup>. Pero implica algo más; el acceso a lo estético subraya el encuentro de eso hecho con el sujeto contemplador; lo hecho es lo artístico, el punto de vista del creador; mientras que lo estético es lo efectuado, el punto de vista del espectador en cuanto se conecta con eso hecho, quiere decir, con el punto de vista del creador. Y esto, además, sin apelaciones a intuiciones de tipo carismático. Porque se trata del encuentro de dos intencionalidades.

***Jose Luis de la Mata Impuesto***

***Madrid, 1971***

<sup>20</sup> M. Bense: "Estética"; págs. 11-19 y 22-23.