

# ¿Por qué la suerte de la fea la bonita la desea?

---

Jorge Peñuela<sup>1</sup>

jepenuela@yahoo.es; jepenuel@lycos.com

## RESUMEN

En este ensayo expongo las ideas del siglo XVIII en torno al concepto de gusto. Con base en este concepto, los teóricos de la Ilustración resuelven todas las dudas y especulaciones pasadas sobre lo bello. Bello es un sentimiento que expresamos mediante un *juicio*. Lo bello se comprende y explica una vez hemos dilucidado una teoría sobre el juicio. La explicación del juicio nos proporciona una epistemología, unas bases sólidas para comprender la experiencia artística, para sacarla del campo de lo inexpressable. Platón y Aristóteles lo hicieron en su momento, la Ilustración del siglo XVIII siguió su ejemplo y reelaboró sus reflexiones. Para que el juicio alcance reconocimiento social, el juez o crítico de arte, debe mostrar *gusto* mediante su formulación. En necesario, entonces, pensar las condiciones que posibilitan la formulación de juicios de gusto válidos.

---

<sup>1</sup> Maestro en Artes Plásticas y Magíster en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia; es profesor de Humanidades e Historia del Arte en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, e investigador principal del proyecto *Lo Bello, lo sublime y lo grotesco, sentimientos forjadores de una sensibilidad poética, en la cual convergen las sensibilidades ética y política de una comunidad*. Este artículo hace parte de los resultados de la investigación, la cual fue financiada con recursos de la Academia Superior de Artes de Bogotá.

Planteo que el pensamiento sobre el arte contemporáneo en Colombia está saturado de conceptos procedentes de diversas disciplinas que dificultan la comprensión de las propuestas de nuestros artistas; muestro que el concepto de gusto es apropiado para comprender la sensibilidad artística de los colombianos y explicar las propuestas de sus artistas; establezco que la decadencia de lo bello en nuestros días está ligada a un cambio de paradigma ético y político, el control de la vida pública por parte de la burguesía ocasionó un detrimento a la poesía; contextualizo estas reflexiones en el trabajo de la pintora Beatriz González, quien en los años sesentas reflexionó visualmente sobre el mal gusto de los colombianos. Las razones que expongo explican el por qué esto es así; finalmente, expongo y elaboro críticamente las ideas de Montesquieu, Burke, Hume y Susan Sontag entorno al gusto.

### **Palabras Clave:**

Lo bello, lo sublime, gracia, juicio, gusto, ingenio, imaginación, entendimiento, conocimiento, sentimiento, *camp*, *Kitsch*, arte, poesía, Modernidad, burguesía, naturaleza.

## **INTRODUCCIÓN**

Juzgar lo bello es asunto difícil, prueba de ello la encontramos en los relatos más antiguos de la tradición Occidental. Uno de ellos relata las dificultades de Zeus para emitir un juicio sobre lo bello, el dios delegó esta responsabilidad. Se trata del contencioso entre Afrodita, Hera y Atenea, quienes con beligerancia reclamaban para sí el crédito de ser la diosa más bella. No conocemos explicaciones del porqué ningún otro Dios trató de asesorar al padre de los dioses en la solución de este trilema. Sabemos solo que fue un mortal en el que se delegó esta delicada responsabilidad, en un hijo de Príamo, el príncipe Paris. Este decide otorgar el crédito de ser la más bella a Afrodita, por encima de la belleza de la diosa de la sabiduría y la de la reina del Olimpo. Homero nos relata que tres perfiles diferentes de mujer aspiraron a tal distinción, la sensualidad (Afrodita), el entendimiento teórico (Atenea) y el entendimiento práctico (Hera). Como era de esperarse, el joven Paris se decidió por la belleza sensual de Afrodita. Ahora bien, ¿por qué otras diosas no se sintieron aludidas cuando la diosa Eris quiso saber cuál de todas las diosas del Olimpo era la más bella entre las bellas? ¿Por qué solo tres diosas se sintieron concernidas y se consideraron elegibles para ser declaradas como la más bella? Por sus cualidades morales, por ejemplo, Demeter y Artemisa podían igualmente aspirar a tal reconocimiento, sin embargo, no lo hicieron.

Como sabemos, Atenea y Hera no quedaron satisfechas con el imprudente juicio que las descalificó. ¿Se equivocó Paris al elegir a Afrodita como la más bella? La torpeza del mortal Paris consistió en creer que podía juzgar allí donde el eterno padre de los Dioses se mostró indeciso, por lo menos cauto. Esta discordia mítica nos plantea muchas inquietudes: la belleza es algo que inquieta y perturba solo a los mortales, porque no la tienen, por lo tanto, a su experiencia debe circunscribírsele; la belleza se expresa de muchos modos, por tanto, no es legítimo hablar de una entidad divina o humana que sea más bella que otra; la belleza como expresión sólo es aprehensible por medio de juicios, por lo tanto, es necesario esclarecer una teoría sobre el juicio; los dioses no dudan, no tienen necesidad de lenguaje, ante la duda, debemos recurrir a quienes su sino es

dudar, a los poseen lenguaje simbólico; los dioses no conocen grados de belleza, sólo los mortales enreídos por sus dudas, por su imperfección, creen en la existencia de un ser bello por encima de todos los demás; para los dioses no es importante saber si existe una diosa o un dios más bello que los demás, solo un pensamiento limitado, rencoroso, puede sembrar dudas con respecto a la igualdad en la belleza de los dioses; entre diosas y dioses no es relevante considerar si puede haber entre ellos alguien más bello que todos los demás; si Afrodita, Atenea y Hera trataron de sobornar a Paris para que declara a alguna de ellas como la más bella, fue la consecuencia de una situación inédita, los dioses y las diosas fueron confundidos por la inquina de uno de ellos, y pensaron que era posible encontrar criterios para juzgar algo como lo más bello; solo la perfidia de una diosa y la limitación del entendimiento de un mortal podían creer que un dios podía llegar a considerarse más bello que otro; si Paris tomó una decisión a este respecto, no fue con base en una reflexión sobre cualidades específicas atribuibles a los dioses y diosas, sino por su venalidad, por el deseo de satisfacer intereses egoístas. El enreído Paris vendió su juicio sobre lo bello, no atendió a ninguna otra consideración que no fuera su interés personal. El juicio sobre lo bello, de gusto, no procede de esta manera. Habrá necesidad, entonces, de esclarecer las condiciones del juicio de gusto y las cualidades que debe tener un juez de lo bello.

Los poetas pusieron a consideración del juicio de hombres y mujeres el tema de la belleza, nos mostraron que es aconsejable no intervenir en estos asuntos cuando no se es competente, que juzgar lo bello con competencia demanda cualidades que solo poseen algunas personas. El mito nos sugiere que el juicio sobre lo bello no debe encomendarse ni a los dioses ni a príncipes inexpertos, unos y otros son ignorantes al respecto, un juicio errado puede generar catástrofes como la guerra de Troya. Lo bello, expuso Platón, no lo encontramos en los extremos, su campo de acción es una fase intermedia que tiene como propósito equilibrar la permanente tensión entre campos contrarios.

## 1. EL SIGLO DEL GUSTO

Después de Homero muchos pensadores occidentales han tratado de corregir el juicio deficiente del príncipe Paris, han procurado sentar unas bases mínimas que permitan orientar a los jueces de lo bello, de gusto. Revisaré algunas circunstancias que propiciaron la comprensión de lo bello como juicios de gusto en el siglo XVIII y las consecuencias de su declive en el siglo XIX.

El horizonte de comprensión del juicio sobre lo bello comienza a perder el contexto social que le proporcionó todo su esplendor y brillo en los siglos precedentes, en especial en el siglo de oro de la sociedad cortesana; finalizando el siglo XVIII se da inicio al siglo del romanticismo, al siglo de la burguesía. El pensamiento del siglo XVIII comienza a transformar la comprensión de lo bello refiriéndola a la naturaleza en lugar de orientarla y sustentarla a partir de las relaciones y convenciones sociales. Las prácticas sociales propias de la vida citadina fueron espoleados por la revolución, los lenguajes que las articulaban generaban desconfianza y escepticismo en hombres y mujeres, ya no les ofrecían alternativas de mejoramiento ético, todo lo contrario, este modelo que gira en torno a la mujer entra en decadencia. Las innovaciones en el lenguaje patentizaron todas las antipatías reprimidas durante los siglos de predominio cortesano. Su polo opuesto, la vida al aire libre en comunión con la naturaleza, se convierte en el referente para el

perfeccionamiento moral y espiritual. La naturaleza no solo inspira la producción de obras bellas, también ofrece la normatividad estética y moral bajo la cual se las ha de comprender. Tanto el productor de composiciones de carácter artístico como quien juzga el sentimiento que ellas suscitan, la deben tener como su horizonte de comprensión más inmediato.

El siglo XIX consolida y encumbra la naturaleza como referente privilegiado para la comprensión de la moral y la estética. La naturaleza se devela como gran maestra y guía de la humanidad. Voces paradigmáticas de la época como Baudelaire en Francia y Oscar Wilde en Inglaterra nos ofrecen reflexiones que muestran cierta nostalgia por lo bello cortesano y un rechazo de la naturaleza como guía; uno y otro rechazan la crudeza de la naturaleza como horizonte de comprensión, señalan, infructuosamente, los désaciertos de este giro naturalista en la historia de las ideas sobre el arte y su concepto axial: lo bello:

(...) «*la naturaleza no enseña nada, o casi nada, es decir que constriñe al hombre a dormir, a beber, a comer y a protegerse, como puede, contra las hostilidades de la atmósfera. También es ella la que empuja al hombre a matar a su semejante, a comérselo, a secuestrarlo, a torturarlo; pues, tan pronto como salimos del orden de las necesidades y de las obligaciones para entrar en el del lujo y de los placeres, advertimos que la naturaleza solamente puede aconsejar el crimen. (...) Todo lo que es noble y bello es el resultado de la razón y del cálculo; el crimen, al que el animal humano ha tomado el gusto en el vientre de su madre, es originariamente natural*».<sup>2</sup>

Lo bello como artificio es una manera de pensar que instaura los sueños de libertad, como la esperanza más auténtica que comparten hombres y mujeres. Salir del reino de lo natural –la necesidad– lo comprendemos desde el siglo XVIII como sentimiento de libertad. El ejercicio del pensamiento, poético en sus primeras manifestaciones, nos ha sacado poco a poco de la barbarie, del oprobioso encadenamiento al que la naturaleza por medio de sus sibilas se empecina en someternos. Para Baudelaire lo bello es aquel lujo, aquella satisfacción del entendimiento que nos permite ver y comprender a la naturaleza como la gran opresora de la humanidad. Lo bello como cualquier otro bien es adorno, artificio y quien mejor lo comprendió en aquel siglo fue la mujer.

Baudelaire recuerda con nostalgia la mujer-artificio, la mujer contra-natura, la mujer que dona a la humanidad una alternativa de comprensión; a tal grado elogia los artificios con que la mujer se proyectó como centro en torno al cual habría de girar la sociedad, que considera un imposible hablar de lo femenino, de civilización, sin hablar de artificio<sup>3</sup>. Humanidad es artificio, es algo que hombres y mujeres han construido a través de su historia, la mayoría de las veces revelándose y negando su propia naturaleza. Artificio es un efecto de distanciamiento, es aquel producto que resulta del ansia de autonomía, es el instrumento para realizar la libertad. Pensar como artificio es la esperanza, por más frágil que uno y otra sean.

<sup>2</sup> Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, en, *ibíd.*, *Salones y otros escritos sobre arte*, pág. 383, 384, Visor, Madrid, 1999. En adelante citado como *Salones*, seguido del número de página.

<sup>3</sup> *Salones*, 385

La sensibilidad femenina es el último reducto donde lo bello se ha resguardado. Tras el triunfo del pensamiento ilustrado, la mujer ha impedido que lo bello sea convertido en pasado. El siglo XVIII no sólo es el siglo de la Ilustración, también, aunque menos divulgado por los intelectuales, es el siglo del gusto, el siglo de las mujeres, el siglo de la civilización. Que Baudelaire haya focalizado el último refugio de lo bello en la mujer, no quiere decir que en el pasado inmediato esto hubiera sido sujeto a tan innoble reducción. Innoble, porque hasta el siglo XVIII el reino del artificio protegía de la naturaleza tanto a las mujeres como a los hombres, la comprensión de las cosas bellas o de gusto no se había restringido a la sensibilidad femenina. El culto de la belleza concernía por igual a hombres y mujeres, era una actitud ética ante una sociedad, no una respuesta estética ante unos objetos.

Si bien en el siglo XIX la república de las mujeres le concedió asilo al amenazado sentimiento de lo bello, Baudelaire considera que cada vez más los artistas modernos, primeros en notar los más ligeros cambios en la sociedad, registran en sus trabajos la emergencia de una belleza inédita, equívoca, maléfica y melancólica<sup>4</sup>; a diferencia de los artistas-poetas clásicos que reverenciaban la alegría y las buenas costumbres, los artistas modernos –los románticos– reflejan en sus trabajos miedo, temor, un cierto malestar. La civilización, la vida citadina refinada, se muestra insegura de la normatividad que le proporcionaba identidad a la sociedad en su conjunto, su inseguridad la debilita, puede irrumpir en los escenarios sociales lo grotesco. Baudelaire recurre a la prostituta para mostrar un cambio de sensibilidad, se abre paso en la sociedad el gusto por el exceso, la desmesura y el descuido en el adorno: lo grotesco adquiere preeminencia: la gracia, la armonía, la alegría que caracterizaba al sentimiento de lo bello, trasmuta en tristeza, en melancolía, en incomunicación, en solipsismo. Grandes poetas como Víctor Hugo, argumentan que lo grotesco le proporciona más lustre a lo bello, logra que se destaque más, sin la presencia de lo grotesco, lo bello es mustio<sup>5</sup>. Al dejar las maneras del mundo civilizado, el hombre y la mujer del siglo XIX se entregan a la contemplación de naturaleza y devienen seres melancólicos: algún poeta romántico podría haber dicho: *melancolía te llamarás en adelante*.

Baudelaire recurre a la metáfora de la prostitución porque el arte, al igual que la prostituta, depende del favor que recibe de los ciudadanos y ciudadanas. El arte está flanqueado por la prostitución y la poesía; la primera lo conduce a la vida ruda de cafetín, es el camino a la desesperación, la segunda pone al servicio de hombres y mujeres la vida del espíritu –el pensamiento–<sup>6</sup>, abre la posibilidad de equilibrar nuestras emociones, instaura una alegre serenidad. Los artistas modernos optan por la vida que comienza a predominar en la época, la vida de cafetín, la del hombre: el espíritu enajenado en la vida citadina, huyó y se refugió en la naturaleza. El mundo construido en torno a la sensibilidad de la mujer comenzó a evaporarse con el vino y el humo de los cafetines. El cafetín es lugar de encuentro para hombres, no es un lugar para las mujeres, allí la mujer deja de ser mujer y se convierte en prostituta.

<sup>4</sup> Salones, 388

<sup>5</sup> Hugo, Víctor, *Cromwell*, pág. 3, sgts., Editores mexicanos unidos, México, 1978

<sup>6</sup> Salones, 389

La sede de la república de las mujeres del siglo XVIII es el Salón<sup>7</sup>. Allí la vida cotidiana se enriquece, se engrandece; en las prácticas sociales que se llevan a cabo en el Salón quedan superados los cotilleos y las trivialidades de la vida vulgar, por lo cotidiana. En este espacio se ejercita la libertad mediante la conversación libre como género intelectual. La mujer es la encargada de administrar los salones, de propiciar el encuentro de la sociedad en su conjunto con el mundo rígido del pensamiento abstracto. Interactuando, una y otro se fortalecen para defenderse de los «enemigos de la razón y de la belleza, las gentes de mentalidad mostrenca y de corazón insensible»<sup>8</sup>. Baudelaire constata que los temidos y temibles enemigos triunfaron, al menos los de la belleza. El proyecto de conversación libre liderado por las mujeres se malogró al cerrarse los Salones, también se frustró la esperanza de una república que tuviera como fundamento la sensibilidad, entendida como competencia para el diálogo. ¿Quiénes son los enemigos de la belleza y por qué?

## 2. EL SIGLO DE LA BURGUESIA

Las transformaciones que trae consigo el siglo XIX nos dejó a la intemperie en asuntos espirituales. La burguesía introdujo e impuso su manera sencilla, natural, de comprender el mundo. La burguesía abjura del artificio, no lo puede comprender. Poetas y filósofos importantes han reflexionado sobre este expolio<sup>9</sup>. Una de las razones para este cambio de sensibilidad la proporciona Paul Valéry: *el mundo de la burguesía puede sobrevivir sin poesía, sin arte*<sup>10</sup>. No existe peor enemigo que la indiferencia. La diferencia entre la sociedad cortesana y el mundo emergente de la burguesía se puede entender a partir de unas palabras breves sobre la poesía.

Para Valéry, el arte es poesía, es sentimiento; también para Baudelaire<sup>11</sup>. La comprensión de las artes se estructura como la experiencia de un sentimiento. Que éste no es un sentimiento privado o subjetivo queda mostrado por los teóricos del siglo XVIII. Paul Valery recuerda que el sentimiento poético que suscitan las artes desborda cualquier interés particular y adquiere relevancia universal, pues, es un sentimiento que involucra a toda

<sup>7</sup> «Las cortes de las musas del Renacimiento, los *bureaux d'esprit* de la ilustración y los salones del romanticismo y del inicio del naturalismo fueron también puntos de materialización de una conciencia modificada y modificadora, en tanto que espacios de libertad para la cultura y enclaves del espíritu. Espacios de libertad para el pensamiento, más allá de las doctrinas oficiales; espacios de libertad para el encuentro, más allá de las diferencias estamentales, y espacios de libertad para la emancipación femenina, más allá de las normas y sistemas sociales que, durante largo tiempo, habían adjudicado a la mujer una función inmutable y conformista». Von der Heyden-Rynsch, Verena, *Los salones europeos, las cinco cimas de una cultura desaparecida*, pág. 12. Península, Barcelona, 1998

<sup>8</sup> Hume, David, *Sobre el género ensayístico*, pág. 26, sts., en *Sobre el suicidio y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1988

<sup>9</sup> En repetidas ocasiones Martín Heidegger afirmó que lo duradero lo instauran los poetas-artistas. Cuando éstos están ausentes de sus comunidades, ya sea por marginación social o pérdida de orientación narrativa de la comunidad, se abre entre comunidad y poetas-artistas un abismo; con la indiferencia del artista-poeta todo en una comunidad se vuelve transitorio, inestable: la comunidad se precipita en el abismo: la unidad y fuerza narrativa de los discursos poéticos de un pueblo es la misma unidad y fortaleza de la comunidad. Cf. Heidegger, Martín, *Arte y poesía*, F.C.E., México, 1.958; Heidegger, Martín, *Caminos del Bosque, ¿Y para qué poetas?*; Alianza Editorial, 1.998.

<sup>10</sup> Valery, Paul, *Teoría Poética y Estética*, pág. 159; Visor, Madrid, 1998. En adelante citado como *TPE*, seguido del número de página.

<sup>11</sup> *Salones*, 392

una comunidad de habla<sup>12</sup>. La sensación de universo que suscita lo bello es un sentimiento poético que crea una atmósfera similar al espíritu religioso<sup>13</sup>, un sentimiento no manipulado por intereses económicos, pues, cuando irrumpen estos intereses, la libertad más originaria que expresa el sentimiento religioso, plural por definición, se transforma en opresión dogmática con propósitos individualistas, mercantilistas. Al igual que el sentimiento religioso, la emoción poética hace que los individuos aislados en su lucha individual por la sobre vivencia, por primera vez se perciban compartiendo un mundo, que se comprendan en relación a una totalidad, no como individualidad; la poesía hace posible ese mundo mediante la configuración de un mundo allende lo natural; la emoción poética muestra la totalidad de relaciones a partir de la cual hombres y mujeres nos proyectamos como seres para-un-mundo; este es un momento de musicalización, o mejor, que musicaliza a los que alcanzan el don de dones: la escucha: hombres y mujeres. El habla es un atributo general que identifica a hombres y mujeres, la escucha es su sofisticación: escuchar requiere gusto, refinamiento de las pasiones. En este ámbito creado por las artes poéticas,

*«Se llaman unos a otros, se asocian de muy distinta manera que en las condiciones ordinarias»<sup>14</sup>.*

Llamar no tiene sentido si no se posee el don de la escucha, el habla es insuficiente para construir comunidad<sup>15</sup>. Poesía y sociedad son consustanciales por la escucha. No puede existir sociedad sin poesía, ni poesía sin sociedad<sup>16</sup>. El sentimiento poético no solo desborda los intereses pragmáticos que enfrentan a unos hombres y mujeres con otros congéneres, también es una emoción que trasciende la experiencia que tenemos con la palabra poética. La poesía no se restringe al lenguaje natural, si es que la palabra hablada puede considerarse natural, si ella misma no es el sùmmum del artificio. Poesía en primer lugar

*(...) «designa un cierto género de emociones, un estado emotivo particular, que puede ser provocado por objetos o circunstancias muy diferentes. Decimos de un paisaje que es poético, lo decimos de una circunstancia de la vida, lo decimos a veces de una persona»<sup>17</sup>.*

Este sentido de poesía muestra un estado receptivo del ánimo que a la vez es productivo. La poesía abre caminos por los que hombres y mujeres podemos escapar del vértigo, las inclemencias y opresiones de la naturaleza, y del mundo cuando imita servilmente a la naturaleza. La libertad es consustancial a la poesía, por tanto al arte. Nuestra respuesta al influjo de personas, circunstancias, u objetos bellos, es un estado de ánimo que vincula a unos con otros, en él no experimentamos constreñimiento alguno o interposiciones entre los miembros de una comunidad. Este estado de ánimo propor-

<sup>12</sup> TPE, 160. Kant define Humanidad como un *sentimiento universal de simpatía* y la facultad de poder comunicar *universal e interiormente*; cf. Kant, Emmanuel; *Crítica de la Facultad de Juzgar*, pág. 261; Monte Ávila editores, 1992

<sup>13</sup> TPE, 161

<sup>14</sup> TPE, 137

<sup>15</sup> Para el análisis de la relación escucha y habla, cf. Heidegger, Martín. *Arte y poesía*, F.C.E., México, 1958.

<sup>16</sup> Paz Octavio, *El Arco y la Lira*, pág. 254, F.C.E., México, 1979

<sup>17</sup> TPE, 136

ciona la fuerza suficiente «para resistir a todas las ocasiones de dispersión y a todas las necesidades y maleficios de la vida»<sup>18</sup>. Respondemos de esta manera a los objetos o cosas poéticas porque percibimos en ellas una revelación-promesa: es posible un orden diferente al natural opresivo, en el que las relaciones de los hombres y las mujeres entre sí no son obstruidas por subterfugios individualistas: este orden es la misma felicidad. El arte-poesía pone en crisis a la naturaleza: por sus sueños de libertad, el humano es un ser en crisis permanente.

Valery considera que el individualismo atribuido a la época de la burguesía no riñe con el cultivo de las artes, de la poesía. La falta de sensibilidad para el aprecio de las artes y que el siglo XIX la señalaba por medio de la palabra *burgués*, es un error interpretativo de los románticos<sup>19</sup>. Hay burgueses cultos que se interesan por el cultivo de las artes. Lo que los románticos no alcanzaron a comprender bien fue que el burgués a pesar de que se interesa por las artes, no tiene *necesidad de poesía*<sup>20</sup>, el burgués puede vivir sin poesía, no le hace falta, la poesía no le es vital, para esta aristocracia comercial la vida sigue igual si le llega a faltar la poesía a la sociedad, sumido en la búsqueda compulsiva de altos dividendos, el señor burgués no alcanza a vislumbrar que sin poesía el lenguaje se extermina y con él la sociedad. Esto fue interpretado por los románticos como una carencia de sensibilidad para el aprecio de las artes, lo cual es diferente. El rompimiento con el siglo XVIII es manifiesto, pues, contrario al espíritu burgués, la sociedad cortesana no puede vivir sin poesía, su mundo lo estructura la poesía. El declive de la sociedad cortesana amenaza de extinción a la poesía y a la sociedad.

### 3. MUNDO URBANO VERSUS VIDA RURAL: CAMBIO DE PARADIGMA

La no necesidad de poesía en el siglo de la burguesía expresa el rompimiento definitivo del paradigma social vigente en el siglo XVIII<sup>21</sup>. Este relevo en la sensibilidad política trajo consigo cierta inseguridad con respecto a la comprensión de las formas plásticas<sup>22</sup>. La crisis política genera una crisis ética y estética. La crisis es prolífica cuando se despliega como ajuste, nociva cuando se impone como rompimiento. La manera de sentir cortesana, ese gusto por la poesía, por las cosas bellas circunscritas en las maneras urbanas, cayó mutilada por la guillotina en las últimas décadas del siglo XVIII. Lastimados por un modelo ético y estético excluyente, los revolucionarios no ponderaron las virtudes cortesanas, no hicieron concesiones al *ancien régime*, le cercenaron su cabeza y dejaron a la sociedad a la deriva en asuntos poéticos. La sociedad cortesana tenía la virtud de tener articulada la poesía a su forma de vida, no podía vivir sin aquellas cosas no utilitarias que son promesa de felicidad<sup>23</sup>. El eclipse del mundo urbano propicia el fortalecimiento de la vida rural, de la individualidad; hombres y mujeres anhelan respirar el aliento fresco que prometen los negocios. Lo bello, en adelante, se comprenderá como la promesa

<sup>18</sup> TPE, 161

<sup>19</sup> TPE, 159

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Elias, Norbert, *Estilo kitsch y época Kitsch*, pág. 60; en *La civilización de los padres y otros ensayos*, Norma, Bogotá, 1998. En adelante citado como *Kitsch*, seguido del número de página.

<sup>22</sup> *Kitsch*, 62

<sup>23</sup> «Lo bello no es sino promesa de la felicidad». Baudelaire atribuye a Stendhal esta frase. Cf. Baudelaire, *Salones*, 351.



de un buen negocio, como cuando usted compra un cuadro pensando que en el futuro lo podrá vender cincuenta veces más caro del precio invertido.

#### 4. ENTUMECIMIENTO DEL GUSTO

La irrupción de la burguesía en la vida pública como proyecto político, generó en las formas artísticas una decadencia, «un entumecimiento del gusto»<sup>24</sup>, de las prácticas sociales; las formas plásticas producidas bajo el nuevo régimen político eran mediocres y descuidadas, artificiosas y compulsivas<sup>25</sup>, eran reflejo de un gusto inseguro, expresión artificial de un grupo humano que buscaba acomodarse a un nuevo ordenamiento político, ético y estético.

La actitud del grupo social emergente es similar a lo que experimenta una persona cuando la invitan a una fiesta y debe prestar un vestido para estar acorde a otros invitados que desconoce: éstos perciben de inmediato que este invitado usa el vestido de manera insegura, que está en un lugar en el que no puede desenvolverse adecuadamente, porque no fue educado para este tipo de intercambios sociales. El siglo de la burguesía comienza identificándose con un mal gusto, entendido como el uso inadecuado de una ropa ajena y prestada; las maneras emergentes originaron el llamado estilo *Kitsch*<sup>26</sup>. El estilo con el que comienza a identificarse a la burguesía ya no es expresión de una manera de comprender y vivir la vida en una determinada comunidad, es más un objeto de estudio o de especialización al servicio de una clase social que no fue educada en estas maneras, pero que aún cuentan con alto reconocimiento social, inclusive por parte de los burgueses, a pesar de que el grupo humano que las había acreditado estaba en declive. Esta peculiar situación del estilo *Kitsch* desembocó en una tensión de gustos: la

*«tensión entre el rico y bien desarrollado gusto de los especialistas, y el subdesarrollado e inseguro de la sociedad de masas».*<sup>27</sup>

El gusto, el saber vivir, el vivir poéticamente, la manera de vivir que relaciona consustancialmente la ética y la poética, dejó de ser el modo de vida de una comunidad y se convirtió en objeto de estudio, de conocimiento, el gusto ya no se comprende como una manera de ser en comunidad, es *oficio* de y para especialistas. Estos se encargaban de *asesorar*, de dar cierto lustre a las maneras rudas de la emergente sociedad capitalista, sin que los que requerían estos servicios alcanzaran la delicadeza y refinamiento que caracterizó a la tradición cortesana. Por fuera de esta tradición, el gusto de la sociedad mercantil no es más que un remedo del *ancien régime*, un postizo, un artificio compulsivo, una nostalgia por las mieles del viejo ordenamiento. Esta sensibilidad constituye el estilo *Kitsch*, el mal gusto, es la expresión de la tensión que se genera entre especialistas de gusto y una sociedad de masas que ha invertido sus prioridades, lo fundamental ya no es saber

<sup>24</sup> *Kitsch*, 63

<sup>25</sup> *Kitsch*, 64

<sup>26</sup> La comprensión del estilo *Kitsch* se puede enriquecer mediante un análisis del esnobismo. No lo hacemos en este texto, porque el esnobismo implica un vicio en su primera fase, y posteriormente una problemática política. No son estos los propósitos de esta investigación. Para una comprensión del esnobismo, cf. Shklar, Judith, *Vicios Ordinarios*, F.C.E., México, 1984

<sup>27</sup> *Kitsch*, 71

vivir y cultivar el espíritu, lo es conseguir dinero para satisfacer necesidades sensuales, individuales, algunas secundarias; esta tensión se resuelve en una influencia mutua. Lo *Kitsch*, entonces, es el resultado de un proceso de *hibridación*, similar al que experimentaron los pueblos llamados *bárbaros* o *góticos*, cuando confrontaron la pretensión de la tradición greco-romana de globalizar su cultura, cuando el imperio romano las sometió, anexionándose<sup>28</sup>; la imposición de la cultura greco-romana generó en los pueblos que sometió, nuevas sensibilidades, nuevos gustos.

El estilo *Kitsch* logra desprenderse de su inicial connotación peyorativa, una vez se ha consolidado el proceso de hibridación; ahora,

*(...) se trata de un estilo que, por cierto conforme con la estructura de la sociedad que le sirve de sustento, es más suelto, multiforme y rico en contraste que los anteriores.*

El estilo *Kitsch* se consolida y legitima como expresión y gusto de una sociedad transformada por el desarrollo intelectual y económico, se expande de la mano de la burguesía hasta el nuevo mundo e inicia nuevas transformaciones, nuevas hibridaciones, como resultado del encuentro de la cultura europea con las sensibilidades de América. El estilo *Kitsch* es un estilo de transición presente en aquellas épocas en que unas formas culturales se anexionan otras. El artista colombiano Nadin Ospina configura en los últimos años una propuesta *Kitsch* en la que muestra unos cuerpos tomados de la tradición prehispánica a los cuales se les ensambla cabezas del mundo *Disney*. Ospina constata crítica y sarcásticamente una nueva hibridación: el colonizador aporta la cabeza y el colonizado el cuerpo. Cuerpos que son expresión de ricas cosmogonías, son decapitados y se les injerta una cabeza de tira cómica.

Radicada en Nueva York y con la amplia perspectiva que le proporciona su interés por la cultura europea, Susan Sontag reelabora el concepto de gusto, desde el corazón de la sociedad capitalista. No se trata del gusto tradicional cortesano, ni del *kitsch* de la sociedad capitalista o de masas. El gusto de la comunidad que describe Sontag es una sensibilidad fracasada, es la teatralización de la experiencia, es su transmutación en seres que son personajes de ficción, es una búsqueda frenética y obsesiva de placer. Esta comunidad no busca experiencias u objetos refinados, su sensibilidad expresa la connivencia con placeres comunes o vulgares, se lanza a gozar del gusto de la sociedad de masas, la sensibilidad poética se la manda de vacaciones. Este gusto es esteticismo, sensualismo toscos:

*(...) «La primera sensibilidad, la de la alta cultura, es básicamente moralista. La segunda sensibilidad, la de los estados extremos del sentimiento, representada en gran parte del arte contemporáneo de vanguardia, obtiene su fuerza de una tensión entre la moral y la pasión estética. La tercera, la sensibilidad camp, es enteramente estética»<sup>29</sup>.*

<sup>28</sup> Wilhelm Worringer desarrolla este argumento por extenso en defensa de los pueblos llamados bárbaros. Cf. *Ibíd.*, *La esencia del estilo Gótico*, Nueva Visión, B/Aires, 1957.

<sup>29</sup> Sontag, Susan, Notas sobre lo «camp»; en *Contra la interpretación*, pág. 370, Alfaguara, Buenos Aires, 1996.

La sensibilidad *camp* es la sensibilidad de los años sesenta en Nueva York, está *Contra la interpretación*, según Sontag, porque mediante la interpretación –el juicio– somos coaccionados a atribuir significados a lo que debe ser puro goce: el estilo *camp* es más una sensualidad que una sensibilidad. Los trabajos artísticos que sugieren significados son defectuosos, porque, con base en una deficiente interpretación de Kant, tanto críticos de arte como creadores consideran que una propuesta artística debe carecer de significados. Para las nuevas élites comerciales, la importancia de una propuesta poética estriba en su no significatividad, en la espontaneidad del placer que suscita en el espectador, la inmediatez pura, intraducible a lenguaje, sensual<sup>30</sup>. El esteticismo de la sensualidad *camp* pretende ser *desinteresado*, en el sentido que Kant le dió a este concepto, sólo que la «sensibilidad» *camp* suprimió la orientación del entendimiento; ya no es el refinamiento, la regla, lo que hace que las cosas sean bellas, es la sensación en toda su espontánea crudeza la que cuenta, es sensualidad. A su pesar, el *camp* es interesado, en el peor sentido del término. Es el reino de la simplicidad, de la individualidad, de la incomunicabilidad, de la ausencia de lenguaje, de poesía, pues, todo aquello que consintamos en llamar lenguaje debe portar significados. Sontag tiene razón cuando afirma que de la sensibilidad *camp* no se puede hablar. Kant también lo entendió así. Lo individual es incomunicable, no alcanza a estructurarse como lenguaje. Solo es comunicable lo compartido, lo sujeto a regla. El gusto que Kant alcanzó a atribuir a su época era comunicable, trascendía el interés particular, por lo tanto, pretendía universalidad. (Hay que mencionar que estas reflexiones sobre el gusto de Sontag en los años sesenta son corroboradas por la autora en el prólogo de la reedición de estos textos treinta años después, en 1996).

## 5. EL MAL GUSTO DE BEATRIZ GONZALEZ

La tradición especulativa griega sobre lo bello se transforma en el siglo XVIII en un análisis del juicio de gusto, en el siglo XIX en *Kitsch*, y en el siglo XX en sensibilidad *camp*. El gusto como *kitsch* es el horizonte que inspira la obra de una de las artistas colombianas más importantes de las últimas décadas del siglo XX: Beatriz González. La propuesta de González, propicia el encuentro de la sensibilidad popular colombiana con los iconos más representativos de las artes plásticas europeas. Como Nadin Ospina, González no pretende articular en su propuesta, sin embargo, ninguna hibridación, éstas surgen de un entrecruzamiento. Tanto en Ospina como en González no se presenta ningún cruce, no se pretende «*dar machos de distinta procedencia a las hembras de los animales de la misma especie para mejorar las castas*»<sup>31</sup>. De ninguna de las propuestas de estos artistas se puede hablar de mejoramiento, lo que ellos plantean es una crítica sutil al orden social establecido.

González fuerza un encuentro entre la cultura popular colombiana y la cultura europea y estadounidense, tiene como objeto contrastar las dos sensibilidades para mostrar lo ridículo, lo grotesco<sup>32</sup>, la frágil desmesura del gusto colombiano, de sus hábitos, de sus

<sup>30</sup> Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, pág. 33.

<sup>31</sup> El término *cruzar* se define de esta manera en el Diccionario de la Lengua Española.

<sup>32</sup> Traba, Marta, en *Beatriz González: una pintora de provincia*, pág. 31,32, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1988

costumbres, de su manera de pensar, de la manera como se comprende y proyecta el pueblo colombiano. La desmesura es expresión de fragilidad, de inseguridad, de dolor:

*«La obra de Beatriz González no es Kitsch en sí misma, sino acerca del Kitsch»<sup>33</sup>.*

González muestra en sus primeros trabajos artísticos un gusto cursi, frágil e inseguro. La pintora rehúsa usar ropa prestada para presentarse en los Salones de alta cultura en Colombia, no obstante que los elementos formales de su obra son inspirados por la campaña en los medios masivos de comunicación de los artistas Pop. Su proyecto consiste en glosar el gusto colombiano una vez ha observado los hábitos que tenemos hombres y mujeres con los productos más cotidianos. Estos hábitos revelan una manera de ser, una manera de comprenderse. Sus glosas socarronas muestran el abismo entre alta cultura y la cultura popular en Colombia, resaltan la incomunicabilidad de la clase ilustrada con las clases populares; así no se lo proponga de manera explícita, ponen de manifiesto –revelan– una sociedad que se comprende y estructura por medio del reconocimiento de la desigualdad desmedida, en esto consiste la desmesura, lo grotesco, ya no del gusto popular sino de la ética de las clases ilustradas colombianas, pues, si el ridículo que pone en evidencia las glosas de González, se centra inicialmente en los hábitos ingenuos de las clases populares cuando se trata del embellecimiento de objetos cotidianos, pronto dejamos de reír al respecto y el juicio de gusto se dirige al gusto de las clases responsables de la *ignorancia* o atraso de las clases de las cuales hacíamos escarnio inicialmente: qué más ridículo que cultivar un gusto tan divorciado y extraño al gusto popular, al margen de sus intereses culturales y esperanzas políticas; en términos estéticos, es ridículo ser tan rico donde la pobreza merodea por doquier, usar ricos brocados, traídos de tierras lejanas, para distinguirse de los que tienen nada, es humillante para estos últimos. Cuando esta actitud se asume de manera deliberada se configura un vicio tan común como la crueldad: el esnobismo. Como Nadin Ospina y Antonio Caro, Beatriz González constata el sometimiento de una sensibilidad, no con el propósito de «mejorarla».

Si bien la obra de González suscita estas reflexiones morales, cabe preguntar la pertinencia de sus comparaciones, de sus contrastaciones. Se puede decir que la autora muestra el uso ingenuo que las clases populares hacen de los grandes iconos de la historia del arte occidental, lo *Kitsch*, nuestro mal gusto; sin embargo, esta primera lectura es superficial, lo que en verdad se evidencia no es la manera ridícula de relacionar ciertas representaciones, muestra más bien el atraso de las estructurales sociales colombianas, la carencia de un programa de mejoramiento social e intelectual. El *Kitsch* burgués europeo y estadinense tiene otro contexto histórico, social y político. A su pesar, la comparación de González ridiculiza a las clases ilustradas colombianas, porque su propuesta no pretende ir

*(...) «al rescate de la imagería popular, de su gusto decorativo, de sus supersticiones o valores, ni es ésta su fuente única de inspiración. La mirada de Beatriz González es objetiva y analítica, (...) en la forma como se distancia de su modelo. Al representar imágenes populares, llevando al extremo sus*

<sup>33</sup> Ponce de León, Carolina, en *Beatriz González: una pintora de provincia*, pág. 15, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1988.

*características formales, parodiando sus temas, bajo el sesgo de su mirada acuciosa, penetra estas imágenes desentrañando la información oculta: **la medida de su ignorancia, de su inocencia, de su subdesarrollo.** Y en esto el gusto es revelatorio. El gusto, popular o no, es un sistema de codificación secreta o, por lo menos consciente, de la cultura social»<sup>34</sup>.*

No se puede ridiculizar a las clases populares sin poner en cuestión la totalidad del sistema de valores de la sociedad colombiana en su conjunto, resulta inútil culparlas de sus supersticiones, de sus valores, es irresponsable encapsularse en un gusto más refinado para acentuar las diferencias de clase. Más que revelar el gusto de las clases populares colombianas, lo que muestra la propuesta de González es un sistema social acorde con la sensibilidad de la burguesía del siglo XIX, que margina de la cultura a amplios sectores de la sociedad, que considera que la poesía y el arte no son necesarios para la vida en comunidad, que es incapaz de proporcionar o garantizar el acceso a una educación de calidad a todos los hombres y mujeres por igual. Del estancamiento del gusto de las clases populares no se puede responsabilizar a quien todo lo necesita, a quien todo se le ha negado, ni mucho menos ridiculizarlo: González no pretende que la desigualdad duela. Esto, repito, es esnobismo<sup>35</sup>. Se trata menos de establecer algún parámetro para medir la ausencia de refinamiento en la sensibilidad de las clases populares y más una reflexión sobre las causas sociales, políticas y religiosas de dicho estancamiento. Ahora, si la propuesta de González trata de hacer sentir que la desigualdad duela, tesis plausible, al mostrarse el gusto popular como ignorante, debemos comprenderla como una expresión de la época y reflejo de la manera de pensar de la clase dirigente colombiana.

El gusto estructura diferentes formas de vivir la vida, da razón de las estructuras sociales y políticas básicas de una comunidad; el gusto es el resultado de la interacción humana, hombres y mujeres en conjunto somos modelados por el gusto, la estructura de nuestras creencias sobre la muerte, nuestras expectativas de la vida, son expresión de gusto, inclusive cuando hablamos de la naturaleza hacemos referencia a un gusto. Nos causa vértigo pensar que asuntos tan fundamentales para nuestra comprensión y nuestro deseo legítimo de trascendencia, esté determinado por algo tan mundano como el gusto, no obstante, ésta es la condición humana:

*(...) «**el gusto gobierna toda respuesta humana libre – en tanto opuesta a maquinal-**. No hay nada tan decisivo. Hay gusto en las personas, gusto visual, gusto emocional; y hay gusto en los actos, gusto en la moralidad. La inteligencia es también, de hecho, un tipo de gusto: gusto por las ideas»<sup>36</sup>*

El gusto no es algo secreto, es lenguaje, es comunicable, por lo tanto, es de dominio público. Decir que algo es de dominio público no es afirmar que es universal, es más bien reconocer que el gusto relaciona a una comunidad, que sin su cultivo y refinamiento no tenemos posibilidad de pensarnos como seres libres. Si hablamos de gustos individuales, sensuales, y no de gusto como actividad social regulada por el entendimiento, podríamos afirmar que hay gustos privados, pasiones secretas, incommunicables. No obstante, el

<sup>34</sup> *Ibíd.*, pág. 18-19. (Negrillas mías).

<sup>35</sup> Cf. Shklar, Judith, obra citada.

<sup>36</sup> Sontag, Susan, obra citada, pág. 356. (Negrillas mías)

gusto, tal y como lo hemos expuesto hasta ahora, es una actividad social ampliamente compartida, trasciende, por tanto, lo individual, lo pasional.

Ponce de León acierta cuando afirma que (...) «*el gusto conforma un sistema de signos, una semiótica*», se equivoca cuando esta última es concebida como un sistema «*que connota una sensibilidad particular y una escala de valores*»<sup>37</sup>, presumiblemente también particulares. Ponce de León reitera con insistencia que en el gusto popular existen códigos ocultos que la artista devela, concibe el gusto popular como expresión de una secta secreta, la cual es infiltrada por el gusto refinado de la artista; es cierto que hablar del gusto de las clases populares en Colombia revela un estado de cosas, un sistema de clases larvado, marginante, también es posible pensar que el cultivo y refuerzo de este gusto sirve a intereses políticos oscuros, pero esta interpretación sociológica es cuestionada por ella misma. Que una propuesta artística como la de González suscite muchos pensamientos es más que suficiente; como planteaba Kant, no debiéramos desvelarnos pensando si devela o no códigos ocultos.

## 6. LA BELLEZA SUELE ACOMPAÑARSE POR LAS GRACIAS

Montesquieu considera que el objeto de gusto se constituye a partir de la respuesta que el entendimiento y nuestra sensibilidad genera al ser estimulada interna o externamente; el objeto de gusto genera en las facultades del espíritu una respuesta placentera:

*«Nuestra alma goza de tres clases de placeres. Unos los obtiene del fondo de su propia existencia; otros son resultado de su unión con el cuerpo; finalmente, otros están fundados en los pliegues y prejuicios que ciertas instituciones, ciertos usos y hábitos le han producido»*<sup>38</sup>.

Los objetos de gusto suelen ser muy variados y dependen en buena medida del papel que el entendimiento desempeña en su constitución. Están aquellos que son el resultado de la actividad autónoma del entendimiento, los que responden a los estímulos externos y los que están condicionados por la cultura; el esclarecimiento de cualquiera de estos tres casos depende de la comprensión y explicación que tengamos del placer que genera la actividad de nuestro entendimiento en los casos mencionados. La pregunta que debemos resolver es cuáles son las circunstancias que propician que el entendimiento responda placenteramente a determinados estímulos.

Para Montesquieu los objetos de gusto se pueden clasificar en dos rangos, los útiles y los que no proporcionan utilidad inmediata, los primeros son buenos, los otros bellos; los objetos buenos podemos diferenciarlos entre los que son buenos por sí mismos y los que son agradables, entre los que son útiles objetivamente y los que lo son de manera subjetiva<sup>39</sup>. Solo los primeros son de interés para el pensamiento, pues, lo simplemente agradable es incomunicable, no se puede pensar.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, pág. 19

<sup>38</sup> Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*, pág. 19, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948. En adelante citado como *ESG*, seguido del número de página.

<sup>39</sup> *Ibíd.*

El entendimiento genera sus propios placeres en contraposición a los que se suscitan cuando él se relaciona con lo material. Los primeros son inherentes a todo ser racional, de los resultantes de la relación del entendimiento con lo material no dice lo mismo Montesquieu, no obstante, todos estos placeres son comprendidos como placeres naturales<sup>40</sup>. Esta categorización es importante porque el entendimiento produce ciertos placeres que resultan de su vinculación con *placeres naturales*, estos placeres son denominados *placeres adquiridos*<sup>41</sup>. El esclarecimiento de las características de estos placeres proporciona ayuda para rectificar ya sea el *gusto natural* o el *gusto adquirido*. Entre uno y otro se mantiene una simbiosis dialéctica –transformación de la experiencia mediante la negación–.

El placer que experimentamos ante cierto estado de cosas depende de nuestra constitución orgánica, un cambio en ésta modifica nuestra relación con las cosas que consideramos placenteras, bellas. La estructura formal de las cosas por sí sola no suscita placer. En el gusto natural aplicamos intuitivamente una medida, una norma que nos es desconocida y al hacerlo en su justa medida los objetos concernidos nos sorprenden gratamente<sup>42</sup>. Solo existe conocimiento –norma– del gusto adquirido, del gusto natural no sabemos nada, es incomunicable. No obstante, percibimos una relación importante entre uno y otro, que nos permite tener acceso al gusto natural y hacernos una idea de él mediante la historia de las modificaciones que ha introducido el gusto adquirido. El gusto natural solo es abordable por medio del gusto adquirido. La naturaleza sólo se puede comprender por medio de la cultura, lo que sea la naturaleza en sí misma nos es desconocido. Es más fiable la cultura que la naturaleza.

El gusto es una de las maneras de manifestarse el espíritu, es un placer que suscitan algunas cosas en las mentes de hombres y mujeres:

*(...) «es: lo que nos vincula a una cosa mediante el sentimiento; lo cual no impide que pueda aplicarse a las cosas intelectuales, cuyo conocimiento produce tanto placer al alma, que es la sola felicidad que ciertos filósofos pueden comprender»<sup>43</sup>.*

Cuando las relaciones que establece el entendimiento con cualesquier objeto interno o externo están mediadas por un placer, quedamos vinculados a estos objetos mediante un sentimiento, devienen, entonces, objetos de gusto. Montesquieu no reduce la comprensión de los objetos de gusto al ámbito restringido de las artes. Objeto de gusto es todo aquello que es susceptible de generar placer al entendimiento, de ahí que los objetos de conocimiento también sean objetos de gusto:

*(...) «El alma conoce mediante sus ideas y mediante sus sentimientos, pues aunque opusiéramos la idea al sentimiento, sin embargo, cuando el alma ve una cosa, la siente, y no hay cosas tan intelectuales que no vea o crea ver, y por consecuencia que no sienta»<sup>44</sup>.*

<sup>40</sup> ESG, 20

<sup>41</sup> Ibíd.

<sup>42</sup> ESG, 22

<sup>43</sup> Ibíd.

<sup>44</sup> ESG, 23

No hay nada en el entendimiento que no tenga un vínculo con nuestros sentimientos. Un entendimiento abstracto, desmaterializado no es humano. En todas las manifestaciones del espíritu, «el genio, el buen sentido, el discernimiento, la rectitud del juicio, el talento y el gusto»<sup>45</sup>, el entendimiento genera sentimiento, aunque es probable que en diferente grado. Tener espíritu consiste en contar con unas creencias y unas facultades intelectuales que nos permiten relacionarnos con las cosas que nos sorprenden, tener espíritu es tener competencia para comprenderlas y explicarlas<sup>46</sup>. Si el espíritu se manifiesta sobre eventos muy particulares se le llama talento, si lo hace en relación con el mundo de gente culta y delicada, le llamamos gusto:

*«Las gentes delicadas son aquellas que, a cada idea o a cada gusto, unen muchas ideas, o muchos gustos accesorios. Las gentes groseras no tienen más que una sensación, sus almas no saben componer, no agregan o suprimen nada de lo que las naturaleza les da; (...) quienes juzgan con gusto las obras del espíritu, tienen y se crean una infinidad de sensaciones de que los demás hombres carecen»<sup>47</sup>.*

Las gentes groseras no pueden ir más allá de la sensación, no tienen competencia para relacionar, para matizar y enriquecer sus pasiones, los estímulos individuales; su experiencia de las cosas es intensa pero inhibe el entendimiento, le impide proporcionarles pautas de selección; la experiencia de las gentes groseras es incomunicable.

Con las gentes feas acontece algo diferente. Con frecuencia observamos en ellas *gracias* raramente observables en gentes bellas<sup>48</sup>. La sorpresa inicial que causan las gentes bellas declina abruptamente, mientras que en el caso de las gentes feas, esa sorpresa se incrementa a medida que pasa el tiempo y nos familiarizamos con ellas. Las gentes bellas no cuentan con atributos para retenernos a su lado, con frecuencia nos defraudan. Las gentes feas nos sorprenden y atrapan con sus gracias, en las bellas no aparece gracia alguna, baste recordar nuestra sabiduría popular: *no hay bonita sin su pero, ni fea sin su gracia*. Ya sabemos por qué la suerte de la fea la bonita la desea.

Hemos encontrado un criterio indiscernible que nos permite comprender el encanto que suscitan en nosotros algunas cosas. Indiscernible porque todo lo que podemos decir de la gracia es que tiene un «*no sé qué*» que sorprende, que se nos muestra poco a poco ocultándose; la gracia juega a mostrarse ocultándose<sup>49</sup>; este juego incita a pensar mucho dice Kant. Lo bello sin gracia no es estímulo para el pensamiento. La pureza es una amenaza para lo bello.

La gracia es un conjunto de maneras, como tales deben ser adquiridas, la gracia no es un don natural; según Montesquieu, la gracia es atributo de las mujeres; no es del caso mostrar la debilidad de esta argumentación para sacar esta conclusión, sin embargo, resulta de sumo interés encontrar que Montesquieu es de los pocos teóricos del siglo XVIII que de manera explícita centra en las mujeres la reflexión sobre lo bello:

<sup>45</sup> *Ibíd.*

<sup>46</sup> *Ibíd.*

<sup>47</sup> *ESG*, 36

<sup>48</sup> *Ibíd.*

<sup>49</sup> *ESG*, 37



(...) «Como todo lo tienen que defender, todo lo tienen que ocultar; la menor palabra, el menor gesto, todo lo que, sin conculcar el primer deber, se muestra en ellas, todo lo que se pone en libertad, es en ellas una gracia»<sup>50</sup>.

Poner en libertad es mostrar ocultando, para ello se requiere gracia, lo que denominamos sentimiento de lo bello se muestra con discreción; éste es el arte que perfeccionaron las mujeres del siglo XVIII, es la historia misma de la cultura occidental: lo bello es un reflejo de hábitos que cuentan con alto reconocimiento social. Si es un arte debe ser aprendido. Afrodita por sí misma no place, le ha sido otorgado un cinturón que tiene la propiedad de hacer gustar, ningún otro dios lo posee, Montesquieu considera que solo a esta diosa le viene bien este accesorio. A pesar de que Hera y Atenea son bellas, sería impropio de ellas usarlo<sup>51</sup>, a la belleza de estas diosas debemos acceder por otros medios. Montesquieu no desarrolla este punto, pero si comprendemos a Hera como expresión de sabiduría práctica y a Atenea como expresión de saber teórico, los medios para acceder a estos bienes deben ser diferentes, pues, estas diosas placen por sí mismas, independientemente de su efecto en nuestra sensibilidad.

La imagen de una Afrodita que con toda su belleza requiere de un accesorio para gustar, nos muestra que la gracia es algo que hay que adquirir. Afrodita siempre ha de aparecer acompañada por las Gracias. La belleza que afecta los sentidos, lo es por las gracias. La gracia no es algo que se pueda adquirir, sin embargo, se la obtiene si se es ingenuo<sup>52</sup>. De ningún modo debe entendérsela como una actitud natural, la gracia es un justo medio: el alma goza cuando comprende que ha superado los extremos de la afectación y la contención<sup>53</sup>. La gracia es una virtud ética. Por medio de la gracia vinculamos las cualidades sensibles y las cualidades morales.

## 7. LA TRADICION EMPIRISTA PIENSA EL CONCEPTO DE GUSTO

El siglo XVIII explica todas las preguntas que han inquietado a hombres y mujeres a través del tiempo teniendo en cuenta el papel que desempeña el sujeto en la experiencia cognitiva; comprende y explica lo bello como juicio de gusto; sus teóricos más representativos reflexionaron por extenso sobre el particular (Francis Hutcheson, 1725; Alexander Gerard, 1756; Edmund Burke, David Hume y Montesquieu, 1757; Archibald Alison, 1790, e Immanuel Kant, 1764 y 1790.

John Locke es uno de los filósofos más influyentes en el pensamiento empirista del siglo XVIII. Posteriormente, la mayoría de autores reflexionan a partir de su propuesta epistemológica. Explicó la adquisición de conocimiento como un proceso intelectual iniciado por estímulos sensoriales que generan en la mente humana ideas simples e ideas complejas. La idea de lo bello es una idea compleja, no es una idea simple<sup>54</sup>. Este esclarecimiento conceptual, no desarrollado por Locke, despertó el interés de varios autores, entre los cuales se genera una controversia entorno a si los humanos poseemos

<sup>50</sup> *Ibíd.*

<sup>51</sup> *ESG*, 38

<sup>52</sup> *Ibíd.*

<sup>53</sup> *Ibíd.*

<sup>54</sup> Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, pág. 143, F.C.E., México, 2002

un sentido interno, además de los sentidos externos. A diferencia de estos últimos, el sentido interno permite establecer las características epistemológicas de la experiencia que tenemos en presencia de los objetos bellos<sup>55</sup>.

El campo de los objetos bellos fue estudiado a partir de la comprensión y análisis del concepto de gusto. Para el pensamiento racional este concepto se muestra inasequible, de allí que importantes autores no lo hayan tenido en cuenta. Reflexionar sobre el problema del gusto parece ser una tarea difícil, si consideramos que dicha noción siempre estará ligada a un interés sensorial particular que varía en cada hombre y en cada mujer, y además también entre las diferentes épocas y culturas bajo las cuales los humanos nos hemos conformado. Edmund Burke es uno de los teóricos del siglo XVIII que pensó la aparente ambigüedad del concepto de gusto:

*«El término gusto, como todos los términos figurativos, no es totalmente exacto; lo que entendemos por él dista mucho de una idea simple y determinada en las mentes de muchos hombres, y, por consiguiente, es propenso a la incertidumbre y a la confusión»<sup>56</sup>.*

La idea según la cual el gusto obedece a sentimientos, emociones, placeres y displaceres diferentes en todos los seres humanos no tiene discusión. Sin embargo, y a pesar de la diversidad inobjetable de los gustos, algunos pensadores han reflexionado sobre el concepto partiendo de la siguiente hipótesis: *la diversidad de gustos en el ser humano es aparente, más allá de ella es posible establecer unos principios objetivos de la misma manera que lo hacemos respecto a cualquier otro tópico de los cuales se ocupa la razón*. Burke está convencido de que es posible encontrar unos principios universales que permitan explicar el gusto. Si esto no fue realizado en el pasado fue más por negligencia que por la esterilidad del tema<sup>57</sup>. A pesar de toda la variedad de opiniones existentes en el mundo, casi siempre estaremos de acuerdo en aplaudir y censurar ciertas cualidades asociadas con actitudes éticas, morales, políticas y estéticas que son compartidos por una comunidad determinada. Burke se propone establecer unos principios que permitan explicar universalmente cómo algunos objetos estimulan placentera y universalmente nuestra imaginación<sup>58</sup>.

El comportamiento y el pensamiento del hombre y la mujer dentro de una comunidad, exige que compartamos nociones básicas sobre la verdad y la falsedad, la censura y el elogio, para ser aplicadas en las prácticas sociales más elementales. El entramado de consensos alrededor de estos conceptos posibilita la comprensión y la convivencia. Este es el contexto que hace posibles y creíbles nuestros juicios morales, éticos, religiosos y estéticos. Los contextos varían, expresan maneras de ser específicas, que se conjugan y despliegan constantemente en una determinada tradición. Parece, entonces, que la manera como hemos aprendido a discernir sobre lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, lo bello y lo feo, lo masculino y lo femenino, está estrechamente relacionada con esta condición histórica.

<sup>55</sup> Dickie, George, *El Siglo del Gusto*, pág. 23, Visor, Madrid, 1996

<sup>56</sup> Burke, Edmund; *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Bello y lo Sublime*, pág. 8, Tecnos; Madrid, 1987. En adelante citado como *Indagación*, seguido del número de página.

<sup>57</sup> *Indagación*, 7

<sup>58</sup> *Indagación*, 8

Burke, inicialmente, no tiene claro si el gusto es una facultad o es la interacción de varias facultades de la mente, las cuales son estimuladas por los objetos de gusto o bellos<sup>59</sup>. Después de desarrollar su investigación deduce que:

*«El Gusto no es una idea simple, sino en parte hecha de una percepción de los placeres primarios de los sentidos, de los placeres secundarios de la imaginación y de las conclusiones de la facultad de razonar acerca de las diversas relaciones de estas y acerca de las pasiones humanas, costumbres y acciones»<sup>60</sup>*

El gusto es una sensibilidad compleja en la cual intervienen tres potencias naturales del hombre (los sentidos, la imaginación y el juicio), éstas son las facultades que establecen relaciones con propósito de conocimiento cuando somos afectados por algún objeto natural o artificial. En primer lugar, si partimos de *los sentidos* encontramos que los seres humanos reaccionamos de manera similar cuando somos afectados por algún estímulo ya sea interno o externo. Por ejemplo, si nos colocan en la punta de la lengua un grano de sal, todos experimentamos un mismo sabor, acontece lo mismo si aquello que se nos da a probar es una gota de miel. Entonces en materia de gustos –al menos en el ámbito de las sensaciones– se puede hablar de objetividad. No obstante, como seres históricos y culturales resulta difícil encontrar humanos en los cuales la estructura de su sensibilidad natural no haya sido afectada por alguna costumbre o hábito, de tal manera que alguien pueda encontrar repugnante el sabor de una gota de miel o agradable el sabor del picado de tabaco:

*(...) es sabido que la costumbre y otras causas han provocado muchas desviaciones de los placeres o penas naturales, que corresponden a los distintos gustos: pero, en tal caso, el poder de distinguir entre el apetito natural y el adquirido no desaparece nunca»<sup>61</sup>*

El *apetito adquirido* hace referencia a las alteraciones que experimenta el gusto natural, el del recién nacido. Cabe preguntarse si el gusto del recién nacido es natural, o si, por el contrario, la madre en su vientre con sus hábitos comienza a modelar los gustos de su bebé. Este gusto, natural o no, puede ser conducido por las diversas culturas hacia goces o rechazos peculiares, generando una diversidad de *placeres* a tal grado que muchos de ellos nos pueden resultar extraños o bárbaros. No obstante, *«podemos calificar de bárbara a cualquier cosa que se aleje mucho de nuestro propio gusto y aprehensión; pero hallamos al punto que este término oprobioso nos es devuelto»<sup>62</sup>*. Si la maleabilidad del gusto no es reconocida como una virtud de las culturas, se abre paso una sentencia de corte hobbesiano: *el hombre es un bárbaro para el hombre*.

Ejemplifiquemos en las artes plásticas el concepto de *gusto adquirido*. Con frecuencia encontramos que hombres y mujeres se deleitan en la contemplación de *La Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci. Nos place que el pintor haya captado las formas orgánicas con tanta precisión, nos sorprende encontrar tanto realismo espacial en sus trabajos. Podemos afirmar que a los humanos nos place *naturalmente* las representaciones fieles a la realidad,

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> *Indagación*, 16

<sup>61</sup> *Indagación*, 10

<sup>62</sup> Hume, David, *La norma del gusto y otros ensayos*, pág. 23, Península, Barcelona, 1989

a como son las cosas. Picasso pinta las *Señoritas de Avignon* y en su lienzo no se representa la mujer en su organicidad natural, al contrario, sus formas aparecen distorsionadas, no reales, aquello que percibimos como rostros son máscaras. El esteta del siglo XVIII no puede juzgar, solo puede espetar ante esta obra: ¡bárbaro! Quien se place en el gusto por lo *natural* de Leonardo no puede gustar de trabajos como el mencionado de Picasso. No obstante, podemos educar, enriquecer nuestro gusto y admirar a Picasso, a pesar de saber que la representación realista de las formas orgánicas placen naturalmente. *La Mona Lisa* es paradigma de gusto natural, *Las Señoritas de Avignon* son ejemplo de un gusto adquirido.

Burke considera que si los humanos no perdemos la habilidad de distinguir nuestros gustos «adquiridos» de los «naturales» no se pierde la objetividad del gusto, porque quien se deleita en el sabor amargo del tabaco no pretende por ello que ese sabor sea similar al dulce de la miel; por ejemplo, hay culturas que se deleitan con los sabores picantes, pero no confunden este sabor con uno dulce. De esto deduce que, a pesar de que el gusto experimenta cambios, los humanos mantenemos una memoria gustativa de los sabores naturales. A pesar de que estamos expuestos a diversos tipos de influencias, en nosotros permanece latente una *memoria* del gusto natural, o «gusto del cuerpo», como lo llamó David Hume.

La «desviación» de la que habla Burke se puede comprender como la formación gradual del gusto por medio de las creencias compartidas en una cultura determinada por contingencias históricas y geográficas. Los humanos interactuamos en una región flanqueada por dos campos: el campo del gusto «natural» y el campo del gusto «adquirido». La cuestión es saber hasta dónde es posible mantener aún en nuestros días esta dualidad entre cultura y naturaleza. Montesquieu mostró que lo natural sólo se muestra mediado por lo cultural, intuimos lo natural pero determinamos a través de nuestras creencias.

Las disposiciones naturales de los sentidos y su presunta «desviación» la podemos ejemplificar de la siguiente manera. Cuando a un niño o a una niña se le brinda una gota de vino su reacción inmediata va a ser de rechazo, porque su sentido del gusto aun no está familiarizado con estos sabores en los cuales el adulto se deleita. En esta medida el adulto tiene un gusto desviado con respecto al gusto del niño o de la niña, porque ya ha «adquirido» determinado hábito dentro de una cultura. Sin embargo, surge la siguiente cuestión: en el ejemplo del niño y del adulto, ¿quién se encuentra desviado con respecto a quién? ¿Podemos considerar a un niño o una niña «desviado» cuando que no logra asimilar la cultura a la cual pertenece por nacimiento? Si nos ubicamos del lado de las culturas, ¿cultivar un gusto natural no es cultivar un gusto desviado?

Al quedar establecida la objetividad del sentido sensorial del gusto, la discusión se centrará en saber si este mismo proceso acontece en aquellas respuestas, sentimientos y emociones, más sutiles que suscitan en los humanos la experiencia de objetos bellos. Estas respuestas están mediadas por el entendimiento y elaboradas por la imaginación y en la mente. Hume denomina a este gusto, «gusto de la mente».

Burke entiende por imaginación un poder creativo que está en la mente del humano, «a ella pertenece todo lo que llamamos ingenio, fantasía, invención y lo que se le

*parece*<sup>63</sup>. La imaginación recibe toda su información de los sentidos; su tarea consiste en disponer las ideas resultantes de los estímulos sensoriales y representarlas. En primer lugar, la imaginación se caracteriza por su capacidad de recomponer la información que recibe de los sentidos, pero es incapaz de crear algo por sí misma. En segundo lugar, es el campo más grande del placer y del dolor; finalmente es la residencia de nuestros miedos, esperanzas y pasiones. Ahora, de la misma manera que somos afectados por igual por una *impresión natural*, el efecto de los productos de la imaginación en la sensibilidad será igual en casi todos los hombres y mujeres:

Ya que la imaginación sólo es la representación de los sentidos, sólo puede complacerse o disgustarse con las imágenes partiendo del mismo principio por el<sup>o</sup> que los sentidos se complacen o disgustan con las realidades; y por consiguiente, tiene que haber una concordancia tan estrecha entre las imaginaciones de los hombres, como entre sus sentidos<sup>64</sup>.

Como la imaginación no dispone de otro material que aquel que le proporciona los sentidos, y ya se ha mostrado que a este nivel todos reaccionamos uniformemente, Burke considera que de la misma manera que establecemos objetividad en los sentidos, hablamos de objetividad en el campo de la imaginación. Podemos calcular cómo afectar la sensibilidad de los humanos de manera universal:

*«En la medida en que el gusto pertenece a la imaginación, su principio es el mismo en todos los hombres; no hay ninguna diferencia en la manera en que les afecta ni en las causas de la afectación; pero sí hay una diferencia de grado que procede principalmente de dos causas; sea de un grado mayor de sensibilidad natural, o de una atención más cercana y larga con respecto al objeto.»*<sup>65</sup>

La comprensión y explicación de la objetividad del gusto mediado por la imaginación se ha desdoblado en «sensibilidad natural» (fineza y agudeza de los sentidos), y en una familiarización con el objeto de gusto (conocimiento). La interacción de estos dos componentes origina el gusto que manifestamos ante las cosas bellas. Que se tenga una sensibilidad fina no es garantía de gusto. Una persona de gusto es aquella que además de contar con una sensibilidad fina, posee un conocimiento del objeto sobre el que recae la atención del entendimiento que lo ha de juzgar. El gusto se resuelve en el juicio. Un error de gusto no es otra cosa que un error en la manera de juzgar, es ausencia de conocimiento suficiente unida a la falta de hábitos para razonar<sup>66</sup>.

Además del placer y el dolor que se suscita en nosotros a partir de las propiedades que emite el objeto, en la *imaginación* es perceptible otro grado de placer según el parecido que una *imitación* tenga con su original; hablamos de la inclinación del hombre y la mujer a trazar semejanzas y diferencias con propósito de conocimiento a partir de la experiencia de los sentidos, representadas unas y otras por la acción de la imaginación; las semejanzas se establecen de manera inmediata, mientras que las diferencias son el

<sup>63</sup> *Indagación*, 11,12

<sup>64</sup> *Indagación*, 12

<sup>65</sup> *Indagación*, 15

<sup>66</sup> *Indagación*, 16

resultado de un análisis detallado, este es el campo del juicio. Surgen dos maneras de conocer.

La imaginación y el entendimiento son dos facultades que le permiten al hombre y a la mujer interpretar y conocer el mundo, las dos procesan su información a partir de la comparación. La primera es común a la mayoría de las culturas, mientras que el segundo es inherente a aquellas sociedades que han organizado sus ideas, no a partir del establecimiento de semejanzas sino de la clasificación y sistematización de las diferencias que el entendimiento discrimina en los objetos. Este es el origen de la ciencia. Las culturas que centran su actividad intelectual en establecer semejanzas son muy poéticas, pero no elaboran conocimiento científico, porque la semejanza es el campo en el cual la alegoría y metáfora prevalecen<sup>67</sup>.

La imaginación se satisface en establecer semejanzas, mientras el entendimiento lo hace trazando diferencias. Cuando la imaginación es afectada sin que esta recepción del estímulo sea interferida por algún condicionamiento cultural, experimentamos de manera inmediata un gran placer, pues, la imaginación queda libre para ejercer su actividad de establecer semejanzas. Ahora, cuando aquello que prevalece está condicionado por diversos factores culturales, la imaginación comparte su actividad con el entendimiento y con la facultad de juzgar:

*(...), como muchas obras de la imaginación no se limitan a la representación de objetos sensibles ni a las obras de las pasiones, sino que abarcan también costumbres, caracteres, acciones e intenciones de los hombres, sus relaciones, sus virtudes y vicios, éstas pertenecen a la provincia del juicio. El cual mejora mediante la atención y el hábito de razonar.»<sup>68</sup>*

Aparece un primer indicio de la causa por la cual surgen las diferencias de gusto. Cuando la imaginación responde libre y espontáneamente a un estímulo corporal, no se presentan desavenencias sobre el carácter placentero y general de dicha experiencia, universalmente se responde de la misma manera, naturalmente, predomina el gusto del cuerpo. Cuando su ejercicio es orientado por condicionamientos culturales debe compartir su actividad con el entendimiento. La imaginación debe relacionarse con el entendimiento porque los hombres y las mujeres nacemos en medio de tradiciones en las que se ha regulado qué es lo bueno y qué es lo bello, las tradiciones orientan la interpretación del estímulo, predomina en ellas el gusto de la mente. No sabemos de hombres y mujeres que no estén inmersos en creencias sobre el mundo. Nuestros valores culturales son expresiones de maneras de ser y conocer el mundo. Estas creencias son causa de diversidad de gustos. Como es evidente la amenaza del relativismo, el entendimiento debe establecer pautas para que esta diversidad de gustos no sea obstáculo para la comprensión y la convivencia.

Ahora, cuando entramos de lleno en el terreno de la comparación que se ejercita mediante el entendimiento, este proceso de comprensión e interpretación finaliza con la formulación del *Juicio*. El juicio de gusto suscita placer. Es placentero porque a través de él adquirimos conocimiento. Las pautas que establezcamos para la formulación de

---

<sup>67</sup> *Indagación*, 13

<sup>68</sup> *Indagación*, 17

los juicios de gusto limitarán la amenaza de relativismo. En estas reflexiones Burke reseña dos vías de comprensión y argumentación para explicar la experiencia de los objetos bellos. Aquella en que la imaginación responde libremente y la que se resuelve con la acción del entendimiento mediante la formulación de juicios. La primera es universalista, la segunda contextual. Será necesario hallar un punto de encuentro entre una y otra<sup>69</sup>.

La diversidad de gustos, entonces, no surge en el campo de la sensación, ni en el campo de la imaginación sino en el campo del entendimiento; una falla de gusto no es otra cosa que un juicio mal elaborado, por tanto, debemos establecer las condiciones que debemos tener en cuenta para formular juicios de gusto correctos. En las *artes imitativas*, el elemento central para determinar un juicio correcto de gusto, va a estar determinado por la familiaridad que tengamos con el campo en el cual está inserto el objeto imitado por el artista; por ejemplo, cuando aquello que ha sido imitado es un zapato, es claro que quien tiene más experiencia y puede emitir un juicio sobre lo correcto de la imitación es el zapatero y no otra persona.

Ubicados en el campo del juicio, un elemento fundamental para considerar su corrección lo constituye el conocimiento. Un juicio de gusto es un juicio de conocimiento. Los críticos de arte más destacados son aquellos que tienen un conocimiento de los objetos de los que se ocupan, superior a cualquier otra persona, sus juicios reflejan este conocimiento aunado con una fina sensibilidad. Las diferencias en los gustos, son diferencias principalmente de grados de conocimiento, aunque también cuenta un determinado grado de sensibilidad natural<sup>70</sup>. La amenaza de relativismo queda superada una vez hemos encontrado el juez de gusto, con su conocimiento superior solventa la diversidad de gustos. Burke ha dejado claro que mientras la experiencia de los objetos bellos quede restringida a sus cualidades sensibles, el entendimiento no desempeña ninguna función, allí la única concernida es la imaginación, pero como la mayoría de los objetos bellos son productos de pueblos con tradiciones, el entendimiento debe establecer una norma para el gusto.

Mientras las prácticas artísticas sean expresión de los intereses de una comunidad, es decir, que hablen de las esperanzas de los humanos, de sus virtudes y sus vicios, la experiencia de los objetos bellos se resuelve en el juicio. Burke enfatiza que el juicio requiere práctica y rigor conceptual. Ejercitar la facultad del juicio sin esta preparación lleva a cometer errores de juicio. Cuando los errores en el juicio de gusto pasan desapercibidos se plantea una diversidad de gustos que lleva al relativismo. Cuando ampliamos nuestros conocimientos sobre las circunstancias en que surgen los objetos bellos y nos adiestramos en la formulación de juicios, orientamos el mejoramiento del gusto de una comunidad.

Jean H. S. Formey es otro de los teóricos del siglo XVIII que conceptualiza el gusto. Este autor nos proporciona otro punto de vista que nos ayuda a corroborar la siguiente idea de los teóricos prekantianos: en *los juicios de gusto se presenta una tensión entre sentimiento y conocimiento*. Formey define el gusto como:

<sup>69</sup> Para los pormenores de esta discusión, cf. Dickie, George, *El Siglo del Gusto*.

<sup>70</sup> *Indagación*, 15



*«el conocimiento de las bellezas, cuales sean que están repartidas en las obras de la naturaleza y del arte, en cuanto este conocimiento va acompañado de sentimiento».*<sup>71</sup>

En primer lugar destacamos que ya no se habla de belleza en singular, sino de belleza en plural. Esto significa que ya no se puede seguir pensando únicamente en la construcción y justificación de un canon universal de belleza. Tanto en el campo de la naturaleza como en el campo de la cultura, se trata de ampliar los principios de gusto mediante los cuales accedemos a las obras bellas. Estos principios son una elaboración del entendimiento, son conocimiento que presenta la característica especial de estar unido a un sentimiento. El conocimiento aún no ha sido restringido al campo científico, también se puede hablar de conocimiento, aunque involucre sentimiento: este es el caso del gusto. En la experiencia estética el sentimiento es un elemento imprescindible que se complementa con el ejercicio del entendimiento mediante la formulación de juicios. La experiencia estética consiste en experimentar, en percibir un sentimiento, el cual requiere una elaboración por parte del entendimiento. Hay personas que experimentan el sentimiento y sienten la necesidad de esta elaboración, sin embargo no pueden desarrollarla por incompetencia intelectual, se quedan en la experiencia del sentimiento<sup>72</sup>. Algunos teóricos,

*«Por falta de sentimiento llegan a condenar bellezas que solo pueden ser aprehendidas y sentidas por una facultad de la cual están desprovistas; quisieran marcar todo con el cordel, someterlo todo a la escuadra y entonces las Gracias, que sólo respiran soltura y libertad, huyen sin retorno, las buenas salidas, los rasgos de ingenio atrevidos, las licencias de los grandes maestros desaparecen y dejan en sitio a una triste y aburrida sequía»*<sup>73</sup>.

Encontramos nuevamente la imagen en la que la belleza suele aparecer con las Gracias. El racionalismo desprovee al espíritu del suelo fértil en el que se solazan las Gracias. André contraría los preceptos neoclásicos de la época, cuyo representante más reconocido es Nicolás Boileau. Este en su *Poética* reitera el papel protagónico que debe desempeñar la razón en la composición poética. Contrario a este poeta, Formey reivindica el sentimiento de libertad presente en el ejercicio de la imaginación. No obstante, anticipando de alguna manera a Kant, Formey considera que un sentimiento sin la guía del entendimiento es ciego, no puede comunicarse:

*(...) « los que sólo tienen por guía a un sentimiento ciego, caminando a tientas, algunas veces chocan fuertemente contra los principios del sentido común y no son sobre todo de ninguna utilidad para formar y dirigir a los demás ya que un simple sentimiento es una idea incomunicable »*<sup>74</sup>.

Si nos quedamos en el campo del sentimiento, su incomunicabilidad imposibilita la formulación de juicios. En este orden de ideas, resulta inútil hablar de gusto con

<sup>71</sup> Formey, Jean H. S., *Análisis de la noción de Gusto*; en *André, Yves-Marie, Ensayo sobre lo Bello*, pág. 119, Universitat de Valencia. Valencia, 2003. En adelante citado como *Análisis*, seguido del número de página. (El resaltado de la cita es de Formey)

<sup>72</sup> *Análisis*, 121

<sup>73</sup> *Análisis*, 119-120

<sup>74</sup> *Análisis*, 120



objetividad, pues, un sentimiento es esencialmente una experiencia interna (particular) y no puede pretender consenso a su alrededor. La incomunicabilidad niega la experiencia estética; por principio ésta debe ser comunicable, y la comunicación sólo es posible mediante juicios. Por lo tanto, requerimos una instancia externa que elabore y formule unos principios que interpreten con justeza el sentimiento que suscita la presencia de lo bello<sup>75</sup>.

Queda planteada la necesidad de explicar el juicio de gusto como el rendimiento de la interacción entre sentimiento y conocimiento. Ahora, aunque no hay humano que no experimente sentimientos, tenemos el caso de algunas personas que los manifiestan en diferentes grados. En el campo del entendimiento acontece algo diferente: no todos los humanos pueden desarrollar sus ideas. En este campo es más notoria la diferencia entre una y otra persona. La naturaleza es más generosa con los sentimientos que con el entendimiento<sup>76</sup>, de los primeros afirmamos que se dan universalmente, del segundo, que se desarrolla con limitaciones. No todos los humanos podemos formular juicios correctos sobre los objetos bellos. La necesidad de un juez de gusto queda justificada.

Formey comparte con otros teóricos del siglo XVIII varios puntos de vista. Explica el gusto a partir de dos fuentes: la *Corporal* y la *Espiritual*. La fuente corporal se encuentra en el ámbito de los sentidos y obedece a los estímulos que recibe de los objetos externos; se instala como una cualidad natural en los humanos, y es la encargada de experimentar un placer primario, que la mayoría de las veces es confuso. En primera instancia, dicha fuente corporal es la única que gusta, pero como carece de reflexión no podemos hablar todavía de gusto. Gusto es un rendimiento del entendimiento, tener gusto no se reduce únicamente a una experiencia corporal, sensorial.

La fuente espiritual pertenece al campo del conocimiento (ideas), es la encargada de elaborar y evaluar los estímulos recibidos por medio de los sentidos. La culminación de este proceso forma un criterio de gusto, éste sólo es posible cuando se ha *juizado* algo como bello o perfecto. Por eso, el sentimiento que suscita lo bello se manifiesta y se hace comunicable a través de un *juicio*. En la fuente corporal sólo encontramos un proceso sensible, por eso el gusto será tan puro como incomunicable, pues en esta instancia los sentimientos son confusos, mientras que por medio del entendimiento podemos establecer un juicio capaz de trascender no solamente el plano sensible sino la diversidad de opiniones, con el objetivo de establecer, en términos de Hume, la norma de gusto.

El campo corporal y el campo espiritual son inseparables, no es posible pensar la existencia de uno sin el otro; ningún hombre o mujer se encuentran desprovistos de alguno de ellos, aunque los posee en diferentes grados. Al igual que otros teóricos, Formey conjuga la actividad de estos dos campos que producen diversos grados de gusto dependiendo de la forma en la cual se encuentran distribuidos en las personas. Postula la existencia

<sup>75</sup> Alexander Gerard denomina a esta justeza «delicadeza de la pasión», la cual es comprendida como un justo medio. Cf. Dickie, George. *El siglo del Gusto*, pág. 97. David Hume es más explícito al respecto: «*Todo el mundo admite que la belleza, lo mismo que la virtud, reside en un justo medio*». Tanto el refinamiento como la sencillez exagerados perjudica a la belleza. Cf. *Ibid.*, Sobre la sencillez y el refinamiento en el arte de escribir, pág. 36; en *Ibid.*, Sobre el suicidio y otros ensayos. Alianza, Madrid, 1988

<sup>76</sup> *Análisis*, 121

de un grado supremo de gusto que determina la norma que estamos buscando, pues se trata del gusto en su máxima expresión. Para ello, considera dos tipos de inteligencia: la *inteligencia finita* que le corresponde a los hombres y la *inteligencia infinita* que le pertenece a Dios. Las dos originan dos tipos de gusto. 1) El gusto preciso, certero, supremo es el Divino porque no está contaminado por elementos sensibles. 2) El gusto humano tiene como punto de partida el sentimiento, por tanto, no puede ser perfecto.

En el campo humano, Formey nos definirá el *Gusto Supremo* como «*el más alto grado de conocimiento unido al sentimiento más exquisito*»<sup>77</sup>. En sus juicios de gusto, el humano no puede pretender universalidad absoluta, ésta le corresponde a Dios. Al humano le resta cultivar su gusto por medio del ejercicio del entendimiento y del refinamiento del sentimiento, para alcanzar el más alto grado de perfección. Formey considera que el ejercicio de estas habilidades debe emprenderse dentro de un estado mental y corporal sano. Hay épocas que han desarrollado gustos bajo estados alterados y han sido pasajeros, en esta medida sus juicios son parecidos a aquellos que emite un enfermo afectado por una fiebre.

Quedan sin resolver dos problemas: 1) ¿Cómo reconocemos a los humanos que han desarrollado el más alto grado de delicadeza para que se conviertan en jueces de gusto? 2) ¿Cómo se alcanza esta competencia? David Hume propone una respuesta.

Hume comienza por analizar las cualidades presentes en las manifestaciones artísticas con el objetivo de establecer una normatividad que dé cuenta de la diversidad de sentimientos que suscitan los objetos de gusto o bellos:

*«Es natural el que busquemos una **norma del gusto**, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres, o al menos una decisión que confirme un sentimiento y condene otro»*<sup>78</sup>.

El sentimiento sin norma nos arroja al campo del escepticismo. De ahí la necesidad de pensar cómo es posible establecer una norma para algo tan volátil y confuso como el sentimiento, una norma que proporcione algunas certezas sobre el gusto. Hume aborda el problema a partir de las respuestas afectivas que genera una experiencia estética. La norma que busca no depende de una explicación naturalista como aquella que propusieron autores como Hutcheson<sup>79</sup> y Gerard. La explicación de Hume no está basada en argumentos cognitivos.

Dentro de la tradición empirista inglesa, Hume considera que todo conocimiento proviene de la experiencia. Esta no es una experiencia epistemológica, es la interactividad que genera la conversación<sup>80</sup>. Esta nos proporciona los elementos necesarios para establecer la norma que ha de tener en cuenta el juez en asuntos de gusto. La experiencia es el

<sup>77</sup> *Análisis*, 128

<sup>78</sup> Hume, David, *La norma del gusto y otros ensayos*, pág. 27, Península, Barcelona, 1989. (El resaltado de la cita es de Hume)

<sup>79</sup> Hume evita explicar el sentimiento de lo bello como resultado de una respuesta que proviene de un sentido interno y natural, presente en todos los humanos; Hume toma distancia del planteamiento de Francis Hutcheson quien defendió la tesis de un sentido de belleza natural.

<sup>80</sup> Hume, David, *Sobre el género ensayístico*, pág. 27; En *Ibíd.*, Sobre el suicidio y otros ensayos, Alianza, Madrid, 1988

resultado de observaciones sobre las cualidades de los objetos de gusto. La experiencia se enriquece por medio del análisis de aquellas obras que han gustado en diferentes épocas y se han consolidado como modelos de cualidades estéticas. La norma es la herramienta que nos permite obtener una percepción adecuada de las bellezas y defectos de los objetos de gusto.

Hume se mostró condescendiente con las mujeres de «buen sentido y educación», cuando afirmó que «juzgan mucho mejor sobre cuestiones literarias que los hombres que poseen el mismo grado de entendimiento»<sup>81</sup>; las defiende de aquellos que las ridiculizan por mostrar una erudición que le corresponde solo a los hombres; les aconseja abstenerse de comunicar sus juicios a hombres estúpidos que no están a su altura y que seguirán presumiendo de superioridad por el solo hecho de ser hombres<sup>82</sup>:

*(...) «Pueden estar seguras de que todos los varones de buen sentido, conocedores del mundo, tienen mucho mayor estima por los juicios que ellas se forman sobre los libros que caen bajo su área de conocimientos –aunque sean juicios que no están guiados por reglas– que por los aburridos estudios de pedantes y críticos»<sup>83</sup>.*

El elogio del gusto de las mujeres es condescendiente porque hace la salvedad de que su juicio no es orientado por reglas. Si bien Hume reivindica la actividad de las mujeres como promotoras y juezes de las artes, no les reconoce competencias intelectuales como para que puedan aplicar reglas en sus juicios, es decir, el que puedan hablar con objetividad. A pesar de su fina galantería con las mujeres, sigue pensando que los jueces idóneos del gusto son los hombres. Surge la necesidad de una norma para el gusto, de una regla para el juez de las bellezas que animan la vida de hombres y mujeres.

Hume coincide con el pensamiento de su época: toda investigación sobre el gusto debe partir de lo que establece el sentido común: variedad de gustos. En principio, es infructuoso discutir acerca de los gustos del cuerpo (biológicos), de la misma manera resulta estéril discutir acerca de los gustos de la mente, es decir, de aquellas cualidades que consideramos manifestaciones de lo bello:

*«La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente. Una persona puede incluso percibir uniformidad donde otros perciben belleza, y cada individuo debería conformarse con sus propios sentimientos sin pretender regular los de otros. Buscar la belleza real o la deformidad real es una búsqueda tan infructuosa como pretender encontrar el dulzor o el amargor reales»<sup>84</sup>*

Aunque lo bello es una cualidad de la mente que percibe, responde a unas características materiales presentes en los objetos. Estas características son analizadas por el juicio para superar la relatividad que introduce el sentimiento. Aun así, a lo máximo que podemos

---

<sup>81</sup> Ibíd. Pág. 28

<sup>82</sup> Ibíd.

<sup>83</sup> Ibíd. Pág. 29

<sup>84</sup> Hume, David, *La norma del gusto y otros ensayos*, pág. 27-28, Península, Barcelona, 1989. En adelante citado como *Norma*, seguido del número de página.

llegar es a hablar de bellezas, no podemos establecer una norma de carácter universal. Se manifiesta una relatividad que no cae en el escepticismo del sentido común, presente en la sabiduría popular: «*entre gustos no hay disgustos*».

Así como el sentido común avala la variedad de gustos, también reconoce que algunas obras son expresión de un gusto más elaborado, más delicado, que otras. Por ejemplo, son pocos los que defienden que la serie de películas *Rambo* o *Terminator* tienen las mismas cualidades que las películas de Fellini o Passolini. Queda mostrado que hay diversidad de gustos, pero también que hay gustos más delicados que otros. Quien manifieste delicadeza de gusto es la persona indicada para orientar la comprensión de los objetos bellos.

Ha quedado planteada para la experiencia del arte una dualidad. Los objetos están constituidos por unas cualidades que les son inherentes y unas cualidades de la mente. (Recordemos que la epistemología de Locke planteaba unas cualidades primarias y otras secundarias). El sentimiento es la primera respuesta al estímulo de las cualidades materiales, le corresponde al entendimiento dar razón de ellas:

*«Todo sentimiento es correcto, porque el sentimiento no tiene referencia a nada fuera de sí, y es siempre real en tanto un hombre sea consciente de él. Sin embargo, no todas las determinaciones del entendimiento son correctas, porque tienen referencia a algo fuera de sí, a saber, una cuestión de hecho, y no siempre se ajustan a ese modelo»<sup>85</sup>*

Los sentimientos serán siempre correctos porque no buscan representar las cualidades de los objetos y no se refieren a nada fuera de sí mismos. El gusto de la mente –el que surge de la actividad del entendimiento– está relacionado directamente con el *juicio*. A diferencia de los sentimientos, no todos los juicios son correctos, pues sus referentes son principalmente externos, se encuentran fuera de la mente de quien emite el juicio. Hume coincide con Burke en que un error de gusto es un error en el juicio. Dentro de la multiplicidad de juicios, solamente uno tiene la delicadeza que garantiza su corrección. La delicadeza consiste en captar cualidades que escapan al discernimiento del hombre o mujer del común. Hay gustos delicados y gustos embotados<sup>86</sup>. Estos últimos son expresión de pasiones al margen del entendimiento. Aplicar los principios del gusto requiere un estado mental sano y condiciones ambientales favorables. Se da el caso de daños en los órganos internos que afectan la respuesta emotiva al objeto de gusto, e influencias ambientales y culturales que distorsionan los juicios<sup>87</sup>. Estas perturbaciones sesgan el juicio porque la norma se pone al servicio de intereses particulares. Hume manifiesta que estas perturbaciones son controladas por un «buen sentido», el que posee un entendimiento sano<sup>88</sup>.

Un juicio de gusto sólido es aquél que relaciona todas las partes que constituyen una composición. Poner en relación es comparar<sup>89</sup>, es buscar la pertinencia de los elementos respecto a los fines propuestos. A este respecto Kant hablará de finalidad. En esta

<sup>85</sup> Norma, 27

<sup>86</sup> Norma, 35

<sup>87</sup> Norma, 32

<sup>88</sup> Norma, 41

medida, toda composición artística es pensamiento, porque tiene una lógica intrínseca que hay necesidad de esclarecer<sup>90</sup>. Hume analiza las cualidades que deben tener los críticos de arte para proponer su juicio como norma de gusto:

*«solamente puede tenerse por tales a aquellos críticos que posean un juicio sólido, unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y libre de todo prejuicio; y el veredicto unánime de tales jueces, donde quiera que se les encuentre, es la verdadera norma del gusto y de la belleza»<sup>91</sup>.*

El juicio de gusto tiene como fundamento la *experiencia* y la *observación*. La práctica de éstas mejora el talento de juzgar. La práctica atenta y asidua de una actividad forma a los grandes maestros y a los mejores críticos. La norma se crea a partir de la experiencia con los objetos bellos. La norma no es una teoría extrínseca a la actividad artística, la norma surge de la interacción entre prácticas artísticas e interpretaciones críticas. A la vez que ejercita el entendimiento, la interpretación orienta y complementa la sensibilidad natural. Quien sepa conjugar estas dos facultades puede convertirse en gestor de una norma de gusto.

El juicio de gusto requiere *delicadeza*, consiste en percibir los detalles más sutiles de los objetos, las sensibilidades no refinadas sólo captan los estímulos fuertes. Lo dice la sabiduría popular: los paladares finos se prueban con sabores delicados. La *delicadeza* se alcanza por medio de la *práctica*, mediante la *experiencia* con los objetos. Cuando nos enfrentamos por primera vez a situaciones desconocidas, el entendimiento no es capaz de elaborar el mejor de los juicios por la falta de familiaridad con aquello que se manifiesta, más difícil será si abordamos este objeto sin el hábito de razonar: analizar y comparar. La *comparación* nos permite establecer y estimar las diversas especies y grados de belleza, proporcionando criterios objetivos para valorar o rechazar un objeto de gusto.

Para poder *comparar* correctamente es necesario mantener la mente **libre de todo prejuicio**, olvidándonos de nuestros intereses personales, para poder situarnos en el punto de vista que la obra o el objeto requieren; los *prejuicios* destruyen los juicios sólidos, pervierten los sentimientos naturales del hombre, pues desvían y perturbán el funcionamiento de las operaciones de las facultades intelectuales. Pero a pesar de ello y gracias al **buen sentido**, donde la razón y el entendimiento gobiernan, el humano es capaz de controlar dichos prejuicios. Hume comparte esta última idea con todos los pensadores modernos.

## 8. CONCLUSIONES

Recordamos en este ensayo que «progresar» en el arte no es separarse del pasado, de la historia entreverada en la cotidianidad, al contrario, es caminar con ellas hacia él, nuestro futuro está en el pasado no pensado, el progreso no acontece sin regreso. Lo

<sup>89</sup> *Ibíd.*,<sup>90</sup> *Norma*, 42

<sup>91</sup> *Ibíd.*, pág. 43

duradero lo instauran los artistas-poetas, plantea Heidegger, ellos sientan las bases de la construcción del carácter que identifica al humano. El arte es poesía, sensación de universo, dijo Valery; si la sociedad no es modelada por los poetas vernáculos, queda vulnerable, expuesta a la racionalidad de otros pueblos, con solaz éstos gobiernan su sensibilidad, imponen su gusto como el Buen Gusto. Escucharnos poéticamente quiere decir liberar el pensamiento de la coacción a la que nos somete la técnica como racionalidad sin dios ni ley. La técnica no habla, mucho menos dialoga, la técnica obstruye el despliegue del pensamiento democrático porque todo lo homogeneiza, aplana las diferencias. Si no hay cultura de escucha, si la poesía no es escuchada, resta solamente el servilismo técnico, moral e intelectual. Parafraseando a Heráclito, el discurso poético establece quién es amo y quién esclavo. La actualidad del arte como poesía, como manifiesto de libertad y de confianza en sí mismos, es más relevante que nunca.

La unidad y fuerza narrativa de los discursos poéticos son los pilares de una comunidad; proporcionan seguridad, pero sobre todo confianza, cualidades indispensables para la proyección de cualquier comunidad contemporánea en los países que se gobiernan bajo principios democráticos y liberales. Debilitar la relación entre arte y sociedad, desconocer su interacción, es contribuir pasivamente a erosionar la confianza de la comunidad en sí misma y en sus posibilidades de trascender su menesterosidad, sus ineludibles contingencias, es hacer inviable la realización de proyectos de justicia que trasciendan el interés particular, pasional, en muchos casos esnobista. Aunque bastante extendido, el esnobismo es un vicio inaceptable en las sociedades democráticas y liberales porque es una amenaza al principio de igualdad.

La transformación de una sociedad comienza con el remodelamiento de sus imaginarios. Los discursos poéticos constituyen identidad. Tanto el artista-poeta como la comunidad, deben urgirse a pensar cómo originar en hombres y mujeres una sensibilidad que haga posible pensar una sensibilidad ética y política inclusivas. Esta sensibilidad fundamental es la sensibilidad poética, cuando ésta flaquea, la sensibilidad ética y la política quedan a la deriva, tiemblan: la técnica despliega su imperio a discreción: usurpa todos los espacios de la experiencia humana. Lo que cuenta son los medios no los fines, la técnica es un medio, el hombre un fin en sí mismo. La técnica deja en la obsolescencia al hombre, a la poesía: la técnica deviene fin en sí mismo. Evidenciados estos síntomas, no existe otra alternativa que el cambio, pero cambiar no es desprenderse del pasado, tampoco menos preciarlo, cambiar es pensar el pasado y transformarlo, –es volverlo futuro, dijo Octavio Paz. Para que un cambio en el carácter –el arte-poesía conforma el carácter de los grupos humanos– sea prolífico, entonces, se hace necesario pensar y transformar el corazón narrativo que orienta al hombre y a la mujer.

Poesía significa encontrarse en las diferencias, es compartirlas en sus desequilibrantes pero vigorizantes contradicciones, dicho en términos lógicos. La transformación de la poesía en imagen poética nos conduce a vivir en una comunidad, nos persuade de que vale la pena. El arte-poesía conforma esa narración, el imaginario que identifica a un pueblo, en la Modernidad esta sensibilidad fue denominada *gusto*. El gusto se refina cuando incorporamos a nuestras prácticas hábitos de reflexión, cuando nos atrevemos a pensar por nosotros mismos. Nuestra flaqueza más ostensible es nuestra indigencia reflexiva, nuestro apego a lo sensorial, continuamente somos expuestos a técnicas discursivas novedosas, pensadas para otras situaciones y otros pueblos. Nuestra sensibilidad y entendimiento son rudimentarios, somos proclives a ser dominados por

discursos extraños a nuestra experiencia de vida. Nuestra única salida a la libertad es la poesía; la poesía no está mandada a recoger. En su menesterosidad e indigencia la poesía es expresión del hombre mismo.

Hemos expuesto el concepto de gusto. El juicio de gusto articula el sentimiento transformador que introduce el pensamiento poético, con la comprensión que de sí misma tiene una comunidad. El concepto de gusto puede hacer intuíble otros conceptos, inclusive los pensados para contextos tecnológicos e industrializados que han superado buena parte de sus necesidades materiales y espirituales. Muchos de los discursos aprendidos en las Academias no son comprensibles; en términos de Kant, no hay manera de hacerlos sensibles: intuíbles: no todas las plantas se pueden trasplantar exitosamente. Es posible hacer crecer una planta de clima cálido en un clima frío, pero muy difícil lograr que florezca.

Octavio Paz habló del abismo que separa a la estética de la ética, - al arte de la vida. Entre estos se interpuso la técnica. Paz es lapidario: la técnica nos dejó a la intemperie. A la pregunta de por qué la poesía perdió su vínculo con la comunidad, responde que la técnica se expandió como un cáncer. Su sino es la repetición incontrolada de lo idéntico a sí mismo, es negación de la pluralidad, del lenguaje. La universalización de la técnica impide que la veamos como amenaza para algunas prácticas esencialmente humanas como el arte-poesía. Cada vez menos, la poesía describe nuestra naturaleza: su lugar lo usurpó la técnica: la técnica devastó el lenguaje: el hombre.

¿Es plausible plantearnos la posibilidad de regresar a la construcción de un pensamiento poético acorde con la sensibilidad ética de nuestra época y bajo qué condiciones sería este regreso o progreso hacia el pasado por parte del artista-poeta? Hemos tratado de responder esta pregunta analizando y comparando lo que en el pasado se reflexionó sobre lo bello y lo sublime. Hemos dejado en segundo plano el tema de la *actualidad de técnicas*, de *tendencias* o de *fuentes*. Privilegiar la *actualidad* es afirmar, pretender ilegítimamente que el presente tiene una perspectiva privilegiada sobre el problema histórico planteado en cualquier actividad humana, pero ello no es así; la *actualidad de técnicas* o de *fuentes* puede aplicar a la resolución de otro tipo de problemas, no cuando lo que se debate es la vigencia y relevancia de la poesía, cuando lo que está en cuestión son los fundamentos del arte, la comprensión misma del ser humano. El «progreso» no está en la *actualidad o la moda de las técnicas*, «progresar» es tener competencia para dialogar con el pasado, para pensarnos a nosotros mismos y revisar nuestros condicionamientos. La competencia para dialogar la otorga la escucha.

Hemos reiterado que la significatividad del pensamiento poético proviene de la experiencia y la vida en comunidad, que la manera de ser de un pueblo legitima la experiencia artística, la ética se entrelaza con la poética.

Lo anterior debe llevarnos a reflexionar sobre el carácter y sentimientos de los pueblos encarnados en sus trabajos poéticos, y de manera más universal, sobre lo que constituye el ser de lo que hemos llamado ser humano. Los sentimientos más reflexionados son el sentimiento de lo bello y el sentimiento de lo sublime. El primero surge dentro de aquellas comunidades que consideran que el diálogo es la única instancia que legitima las acciones de una comunidad. Ese diálogo surge cuando mujeres y hombres se sienten, se comprenden y saben libres. Por lo tanto, el sentimiento de lo bello reconoce en la

escucha del Otro la única posibilidad de saber quién se es. Por el contrario, el sentimiento de lo sublime, el cual se genera a partir de sentimientos aparentemente negativos, como lo son la muerte, el miedo y el terror, rompe con la interlocución propia de lo bello. El sentimiento de lo sublime es redentor, milenarista, por lo tanto globalizador. Lo grotesco como imitación burda y bárbara, como esnobismo o como sátira, como ironía o burla, muestra las limitaciones de una comunidad que no tiene sensibilidad ni entendimiento para comprender los sentimientos que hacen posible el surgimiento de la confianza, por lo tanto, de una comunidad de habla dialogante.