

# *En defensa del cognitivismo en el arte*

Sixto J. CASTRO

Recibido: 2 de enero de 2005  
Aceptado: 10 de mayo de 2005

## **Resumen**

La cuestión de si el arte nos proporciona conocimiento no es nueva, sino que entronca con las reflexiones más antiguas en la teoría del arte. Sin embargo, contemporáneamente ha cobrado una gran importancia en los debates estéticos, porque buena parte del valor del arte se juega en la respuesta que se dé a esta cuestión. En el presente trabajo distinguimos dos preguntas: la epistémica (¿puede el arte proporcionar conocimiento) y la estética (si el arte proporciona conocimiento, ¿incrementa eso su valor como arte?), y exponemos los argumentos cognitivistas y los anti-cognitivistas más importantes, tanto del ámbito anglosajón como del denominado continental.

*Palabras clave:* Estética, Teoría del arte, cognitivismo, anti-cognitivismo

## **Abstract**

The question of whether art provides knowledge is not a new one, but goes back to the beginning and is one of the oldest reflections of art theory. Notwithstanding, it has become an important topic in contemporary aesthetic debates, since the issue of the value of art has much to do with the answer we give to this question. In this work, we seek to distinguish between two questions: the epistemic one (can art provide knowledge?) and the aesthetic one (if art provides knowledge, does that determine in any way its aesthetic value?). We also seek to expose the most important cognitivist and anticognitivist arguments, of both the anglo-saxon and the continental thinkers.

*Keywords:* Aesthetics, Art theory, Cognitivism, Anti-cognitivism.

## 1. La postura cognitivista

La cuestión de si el arte nos proporciona conocimiento es tan antigua como la filosofía misma y se remonta a Platón y Aristóteles. Esta disputa, contemporáneamente, es lo que se ha denominado la “cuestión epistémica”: ¿puede el arte proporcionar conocimiento a su público? Aunque raramente se distinguen las cuestiones, hay otro asunto que también necesita colocarse bajo la rúbrica general de arte y conocimiento, un asunto que puede llamarse la “cuestión estética”: si el arte tiene capacidad de proporcionar conocimiento, ¿aumenta esto su valor como arte, esto es, su valor estético? Platón y Aristóteles hubiesen contestado a esta segunda cuestión afirmativamente. Pero el surgimiento del formalismo en el siglo XX, heredado de una determinada lectura del kantismo, con su insistencia en una clara distinción entre lo estético y otro tipo de valores, volvió a dar una respuesta negativa a la pregunta. Beardsley, por ejemplo, parece conceder que se puede aprender de las obras de arte, pero niega que esto tenga algo que ver con su valor estético<sup>1</sup>. Ahora bien, el problema viene de antes. El siglo XVII convierte a la pintura, la escultura y la arquitectura en “artes liberales”, mientras que el XVIII las convierte en “bellas artes”. Este hecho, en palabras de Vitta, “marginó la función cognitiva y comunicativa de la representación artística, exaltando, en cambio, sus aspectos psicológicos. El arte ya no iba dirigido a la razón, sino al sentimiento; la intuición se sustituyó por la interpretación”<sup>2</sup>.

El cognitivismo<sup>3</sup> estético implica una conjunción de dos afirmaciones: primero, que el arte puede darnos conocimiento (no trivial) y, segundo, que la capacidad del arte de darnos conocimiento (no trivial) en parte determina su valor en cuanto arte, es decir, su valor estético. El anticognitivismo es la negación de una o de las dos afirmaciones. Entre los defensores del cognitivismo estético están Walsh, Beardsmore, Goodman, Novitz, Nussbaum y Kivy. Entre los anti-cognitivistas están Stolnitz, Diffey y, de un modo restringido, Lamarque y Olsen. En general, el debate ha sido dirigido hacia las artes representativas, tales como la literatura y la pintura, aunque puede ampliarse a las demás en mayor o menor medida.

Los cognitivistas defienden que el arte puede proporcionarnos conocimiento. Si es así, ¿de qué tipo de conocimiento se trata?

Algunos sostienen que la literatura en particular puede proporcionarnos un tipo de conocimiento filosófico, particularmente en el ámbito moral. Martha Nussbaum mantiene en su obra *Love's Knowledge* que algunas verdades acerca de la vida humana sólo pueden ser adecuadamente comunicadas en el arte narrativo<sup>4</sup>. Su aná-

<sup>1</sup> Cf. Beardsley, 1981, pp. 426-429.

<sup>2</sup> Vitta, 2003, p. 211.

<sup>3</sup> Buena parte de las razones a favor y en contra del cognitivismo aquí expuestas pueden encontrarse en Gaut, 2003, pp. 436-451.

<sup>4</sup> Cf. Nussbaum, 1990, p. 5.

lisis se centra en la inimitable capacidad de la literatura para revelar verdades morales. En su opinión, la prosa filosófica se autolimita, en la medida en que tiende hacia la abstracción y privilegia la razón a expensas de la emoción y es estilísticamente inapropiada para la expresión de nuestra situación moral, mientras que el estilo narrativo es apropiado: la literatura es más capaz de expresar la articulación de nuestra situación moral, porque antepone los particulares y reconoce la significatividad de la emoción<sup>5</sup>, es decir, la filosofía moral puede darnos un esbozo de la vida buena, pero para captar completamente los requisitos particulares de las situaciones necesitamos el tipo de visión moral que encuentra su encarnación plena sólo en la literatura<sup>6</sup>. Noël Carroll, por su parte, ha sugerido que por medio del arte podemos profundizar nuestra comprensión del conocimiento moral que ya poseemos<sup>7</sup>. Y R. W. Beardsmore ha afirmado que por medio del arte podemos expandir y profundizar nuestra comprensión de cómo las acciones pueden manifestar diferentes emociones y cualidades morales, y así nos permite llegar a ser más sensibles en nuestras percepciones<sup>8</sup>. Esta idea de que el arte puede enseñarnos acerca de los valores, particularmente los valores morales, es compartida también por Novitz, Eldridge, Sharpe, Kieran y Ricoeur. De hecho, la mayor parte del debate acerca del valor cognitivo del arte en los años recientes se ha centrado en la cuestión del conocimiento moral por medio del arte.

Algunos, por su parte, han afirmado que el arte puede darnos conocimiento de posibilidades, por ejemplo, de cómo puede interpretarse una situación, o de cómo una situación podría hacer sentir a alguien, etc. Frank Palmer, sostiene que gracias a la literatura aprendemos por medio de la identificación imaginativa cómo es ser una persona dada (por ejemplo Hamlet)<sup>9</sup>. Hilary Putnam, por su parte, afirma que la novela de Doris Lessing *El cuaderno dorado* nos muestra cómo una cierta "perplejidad moral podría haber sido sentida por una persona perfectamente posible en un período perfectamente definido"<sup>10</sup>. Putnam asimila estas funciones de generar hipótesis y determinar posibilidades al conocimiento conceptual, pero esto es demasiado restrictivo, dado que hay diferentes tipos de posibilidades aparte de las conceptuales. Y en el propio ejemplo de Putnam, "perfectamente posible" connota algo distinto de la mera posibilidad conceptual y abarca alguna noción de plausibilidad. Ahora bien, esta misma idea, en su sentido fuerte, se encuentra ya larvada en Aristóteles, en cuya *Poética* se defiende la capacidad de la poesía de dar al público conocimiento de universales. De ahí su célebre afirmación de que la poesía es más

---

<sup>5</sup> Puede verse a este respecto la reflexión de McMahon, 2001, pp. 215-232.

<sup>6</sup> Cf. Nussbaum, 1990, pp. 125-167.

<sup>7</sup> Cf. Carroll, 2001. Véase también, de Carroll, 2002.

<sup>8</sup> Cf. Beardsmore, 1971.

<sup>9</sup> Cf. Palmer, 1992.

<sup>10</sup> Putnam, 1978, p. 91.

filosófica que la historia, porque presenta lo universal, mientras ésta presenta lo particular<sup>11</sup>:

No es tarea del poeta contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no se diferencian por escribir en prosa o verso (pues sería posible poner en verso las obras de Heródoto y no sería menos historia con metro que sin metro), sino que se diferencian en que uno cuenta lo que ha sucedido y otro lo que podría haber ocurrido. Por eso, la poesía es más filosófica y grave que la historia, pues la poesía cuenta más bien lo universal y la historia lo particular.

Esta afirmación es suscrita por Hegel y por Heidegger. Por eso el artista puede introducir en la obra cosas imposibles, si lo requiere el objetivo que se ha impuesto. “Respecto a la poesía, afirma Aristóteles, es preferible una cosa convincente imposible a una cosa que no convenza y posible”<sup>12</sup>. A diferencia de la ciencia, que se impone universalmente, la poesía nos presenta lo que en la mayoría de los casos tendría que ocurrir, es decir, se trata de un determinado tipo de conocimiento, un determinado tipo de verdad al que le vendría bien la caracterización de verdad como coherencia en la realidad ficcional que el discurso artístico genera. La ficción, dice García Leal en términos fenomenológicos, supone

la invención de un mundo alternativo y consistente, o sea, no reducible en su lógica constructiva, ni temporalidad, espacio, acontecimientos, al mundo dado en la realidad. Se inaugura la ficción cuando se pone entre paréntesis lo actualmente dado, cuando se salta a otro orden de existencia cuyos parámetros se definen en su inicio por discontinuidad con lo ya vigente<sup>13</sup>.

En este sentido, es útil distinguir, como hace Karol Berger, entre obra, el objeto real y físico existente en nuestro espacio y en nuestro tiempo, y mundo, el objeto imaginario que surge una vez decodificado y transformado. “La obra que está realmente ahí fuera delante de nosotros demanda que la veamos o la oigamos imaginativamente en el mundo que en realidad no está ahí fuera”<sup>14</sup>, siguiendo la intuición heideggeriana de que cada obra establece un mundo. Por eso, la obra de arte tiene un papel fundamental en lo que se refiere a la constitución de mundos posibles. Es evidente que, como sostiene Kundera, “el hombre nunca puede saber qué debe querer, porque vive su vida y no tiene modo de compararla con sus vidas pre-

---

<sup>11</sup> Aristóteles, 1974, 1451 a 36.

<sup>12</sup> Aristóteles, 1974, 1461b 11.

<sup>13</sup> García Leal, 1998, p. 231.

<sup>14</sup> Berger, 2002, p.18.

cedentes ni de enmendarla en sus vidas posteriores”<sup>15</sup>, pero el hombre sí puede crear mundos ficcionales en el los que puede ensayar este “como si”, de manera que lo artístico tiene la posibilidad de realizar una suerte de epojé que permite al hombre explorar el qué hubiese sucedido si se hubiesen dado determinadas circunstancias o si se hubiesen tomado determinadas decisiones en lugar de otras. En el ámbito cinematográfico se ha explorado esto en varias obras, pero una de las más sugerentes es *El azar* de Kieslowski (1981), en el que el director polaco adopta diversos puntos de vista según el itinerario seleccionado por el protagonista: hay tres alternativas para el protagonista Witek y según elija una u otra su vida será completamente diferente. Lo que queda fuera del alcance de la vida “real” es precisamente lo que constituye el maravilloso ámbito de posibilidades de la ficción. Por otra parte, la ficción artística también nos permite acceder a las diferentes perspectivas que constituyen un mismo acontecimiento. En el ámbito literario, a todos nos viene a la mente la obra de Lawrence Durrell *El cuarteto de Alejandría*. En el ámbito cinematográfico se ha explorado esta ilusión estereoscópica en *Ciudadano Kane* (1940) de Orson Welles y *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa. Ambas obras maestras coinciden en que se relata en ellas un mismo hecho desde distintos puntos de vista encarnados en diversos personajes, constituyendo así las dos historias elaborados mosaicos, que llegan al espectador como realidades globales. Lo mismo sucede en *Doce hombres sin piedad* (Sidney Lumet, 1957) o en la más reciente *Hilary y Jackie* (Anand Tucker, 1998).

Más fuertemente, algunos han sostenido que el arte puede darnos conocimiento acerca no sólo de lo que es posible, sino de lo que es de hecho: se ha supuesto frecuentemente, por ejemplo, que la literatura puede darnos intuiciones de la naturaleza humana. Freud afirmó que muchas de sus ideas habían sido anticipadas por Sófocles y Shakespeare. Por eso, David Novitz ha defendido la visión de que la literatura puede enseñarnos acerca de lo que es de hecho el caso<sup>16</sup>.

Alejándonos del conocimiento conceptual y proposicional, los cognitivistas han defendido también que el arte puede proporcionarnos conocimiento práctico, el conocimiento de cómo acometer determinadas acciones, es decir, la *phrónesis* aristotélica. Se ha defendido que el arte puede enseñarnos a sentir apropiadamente, educando nuestras emociones (idea que está ya en una de las posibles interpretaciones de la catarsis aristotélica), que puede mejorar nuestro razonamiento práctico y que puede realzar nuestras capacidades imaginativas, requeridas para planificar y para entender a los otros. Collingwood supone que en el proceso de crear la obra, el artista refina y aclara una “experiencia psíquica” original hasta que puede ser reconocida como la emoción que es. La actividad de sentir y la de crear van de la mano, y “las emociones expresadas (...) son, pues, emociones que surgen de una situación

<sup>15</sup> Kundera, 1992, p. 12.

<sup>16</sup> Cf. Novitz, 1987, p. 132.

que no podría generarlas si no fuera aprehendida intelectualmente”<sup>17</sup>. Cada experiencia imaginativa es una experiencia sensible elevada al nivel imaginativo por un acto de conciencia. El artista, por su constitución imaginativa, transforma la emoción incipiente en una expresión articulada, en un proceso de autodescubrimiento. Aquí, de hecho, está su valor peculiar: autoconocimiento de nuestros estados emocionales (del artista y de la comunidad a la que pertenece) y una mayor conciencia del mundo que nos rodea. En esta línea Robert Irwin ha sostenido que el arte es “un examen continuo de nuestra conciencia perceptual y una expansión continua de nuestra conciencia del mundo que nos rodea”<sup>18</sup>. Noël Carroll resume así la teoría del arte auténtico de Collingwood:

si x es una auténtica obra de arte, entonces x es un proceso (1) de la propia (2) aclaración (3) de un estado interior, emoción o sentimiento (4) que la gente experimenta *en realidad* (5) como un impulso en principio vago (6) que se vuelve individual (único) cuando el agente trabaja sobre él (7)<sup>19</sup>.

De un modo parecido, Nelson Goodman defiende que las artes visuales pueden enseñarnos cómo mirar al mundo, descubriendo aspectos del mismo que habíamos pasado por alto previamente: “Lo que Manet, Monet o Cézanne significan en nuestra manera posterior de ver el mundo justifica tanto su elogio como su impugnación”<sup>20</sup>. Aunque saber-cómo es conceptualmente diferente de saber-que, claramente el último depende de las habilidades mostradas en aquél.

Algunos han afirmado que el arte puede enseñarnos la significación de los acontecimientos y han sostenido que éste es distinto de otros tipos de conocimiento. E. W. Beardsmore sostiene que la literatura puede ayudar a encontrar sentido o a encontrar significado en acontecimientos que previamente carecían de él: tras una crisis, una película, una novela, una obra de teatro pueden recomponer el sentido de la vida. Esta idea de que el arte proporciona un conocimiento propio y peculiar es característica de los románticos, para quienes el arte es *lugar de relación con el misterio esencial del mundo*. El arte queda sacralizado y se le confiere poder para decir la *verdad* acerca del mundo: para el poeta romántico, sólo a través del éxtasis poético es posible acceder a los fundamentos del mundo, situados en una esfera trascendente que, a menudo, se confunde con la de la religión, porque el éxtasis poético elimina la dualidad entre sujeto y objeto. La poesía, esencia del arte, nos pone en contacto con una verdad del mundo que ni la filosofía ni la ciencia han sabido encontrar. Para Schaeffer, al arte, según la teoría romántica, le es propio “un cono-

<sup>17</sup> Collingwood, 1978, p. 275.

<sup>18</sup> Citado por Freeland, 2003, p. 214.

<sup>19</sup> Carroll, 2002, p. 67.

<sup>20</sup> Goodman, 1976, p. 260.

cimiento extático, la revelación de verdades últimas, inaccesibles a las actividades cognitivas profanas, una experiencia trascendental que funda el ser-en-el-mundo del hombre; o más aún: es la presentación de lo irrepresentable, del acontecimiento del ser”<sup>21</sup>.

Contemporáneamente, algunos cognitivistas han sostenido que el arte nos da un conocimiento experiencial, un conocimiento de cómo es estar enamorado, o sufrir la pérdida de un hijo, etc., y lo hace expandiendo nuestra experiencia para incluir cosas que de otro modo no podríamos haber pasado o sentido. La experiencia que ofrece, imbuida de imaginación, difiere del tipo de experiencia que tendríamos de hecho si pasásemos por esas vivencias, siendo un tipo de “experiencia virtual”, pero que sin embargo funda nuestro conocimiento experiencial. Así lo afirma Novitz, para quien este conocimiento experiencial o empático está justificado si es coherente con nuestras experiencias:

Nuestra implicación imaginativa en la ficción nos permite responder emocional o sensiblemente a las tribulaciones y triunfos de las criaturas de ficción. Como resultado de estas experiencias (...) frecuentemente mantenemos ciertas creencias acerca de qué debe sentirse al ocupar situaciones semejantes a las de nuestros héroes y heroínas favoritos<sup>22</sup>.

Un ejemplo conspicuo de esto son las novelas que podríamos denominar meta-novelas, en el sentido de que reflexionan acerca del papel de la literatura en la transformación de la propia vida. Un ejemplo de es la obra de Dai Sijie *Balzac y la joven costurera china*, en la que se nos relata cómo uno de los protagonistas comienza a leer una serie de libros prohibidos en la China revolucionaria, entre los que está *Jean-Christophe*, de Romain Rolland, respecto al cual el lector protagonista afirma: “al acabar de leerlo, ni la maldita vida ni el maldito mundo volvían a ser como antes”<sup>23</sup>.

El cognitivismo explica, al menos en parte, el valor que damos al arte sobre el entretenimiento y por qué el arte tiene ese estatuto tan elevado en nuestra sociedad. Así lo resume Cynthia Freeland:

1) Las obras de arte estimulan la actividad cognitiva que puede enseñarnos acerca del mundo (...) 2) La actividad cognitiva que estimulan es parte (...) del hecho de que funcionen como obras de arte. 3) Como resultado de esta estimulación, aprendemos de las obras de arte: adquirimos conocimiento nuevo, nuestras creencias se refinan y nuestra comprensión se profundiza. 4) Lo que aprendemos de este modo constituye una de las razones principales por las que disfrutamos y valoramos las obras de arte<sup>24</sup>.

<sup>21</sup>Schaeffer, 1992, p. 15.

<sup>22</sup>Novitz, 1987, p. 120.

<sup>23</sup>Sijie, 2001, p. 117.

<sup>24</sup>Freeland, 1997, p. 19.

Desde esta perspectiva, pues, el arte está en intrínseca relación con la verdad. Desde mi punto de vista, esta consideración se hace extensiva a todas las artes, pero no de modo indiscriminado, sino después de un análisis riguroso que permita a la obra de arte encontrar su verdadero lugar en el mundo de la vida.

## 2. Las objeciones anticognitivistas

Ahora bien, frente a estas tesis tan convincentes se han alzado las respuestas de los anticognitivistas, cuyo insigne iniciador puede ser Platón, quien, en la *República*, como es sabido, negaba que la poesía proporcionase conocimiento; más bien, lo que la poesía daba era una mera apariencia de conocimiento. En términos generales, podemos decir que Platón considera la poesía ligada a la inspiración de las Musas, como una locura sublime (manía)<sup>25</sup>. En el diálogo *Ión*, Platón trata de saber si Ión, el gran rapsoda de los poemas homéricos, es guiado por una *téchne*, lo cual supondría un proceso racional, un desarrollo de hábitos operativos y la aplicación de unas reglas, o si más bien los ha conseguido por influencia directa de una musa. En su opinión, la divinidad arrastra el alma de los humanos a través de una cadena formada por el poeta, el rapsoda, el actor<sup>26</sup>. En el momento de la inspiración, por vía emocional e imaginativa, el poeta accedería al mundo de las formas, al que el filósofo llega a través de la razón. Por eso, en la jerarquía de las almas expuesta en el *Fedro*, el poeta ocupa el sexto lugar, encima del artesano y el labriego<sup>27</sup>. El que crea llegar a las puertas de la poesía sin ayuda de las musas será un poeta imperfecto, porque la técnica racional, y por tanto el conocimiento, quedan excluidos de la poesía, que no es más que un tipo de manía y, por ello, irracional.

En este sentido, puede objetarse al cognitivismo que, aunque el público pueda hablar acerca del aprender del arte, generalmente no puede decir qué ha aprendido, o si puede decirlo, es completamente banal. Esto no es del todo cierto. Como dijimos, Freud afirmó haber encontrado sus teorías psicológicas anticipadas en Sófocles y Shakespeare, e independientemente de la verdad de las tesis freudianas, está claro que no son banales. Además, esta crítica asume que, si hemos aprendido algo, siempre es posible ponerlo en una forma proposicional general. Pero la mayoría de los cognitivistas insiste en que el aspecto más significativo de lo que obtenemos de las obras no es un conocimiento proposicional, sino más bien un conocimiento práctico o experiencial. Y estos conocimientos se resisten a ser puestos en forma proposicional: puede saberse cómo andar en bicicleta, pero ser incapaz de decir qué es lo que uno sabe. Recordemos la célebre pregunta del *Protágoras* de

<sup>25</sup> Platón, *Ión* 553e, 534c; *Fedro*, 245a, 249d.

<sup>26</sup> Platón, *Ión* 535e.

<sup>27</sup> Platón, *Fedro* 248e.



Platón: ¿puede enseñarse la virtud? Además, mucho de lo que podemos aprender del arte deriva de ver el mundo real en términos de un mundo ficcional. Podemos, por ejemplo, ver a un hipocondríaco en las claves que nos proporciona Woody Allen y llegar a entender más acerca de la persona real. Este es el tipo de conocimiento que se resiste a una paráfrasis, y es próximo a lo que se puede decir que se aprende de una metáfora cuando, al captarla, uno se compromete en una exploración sin final de algunas de las similitudes destacadas entre dos entidades distintas.

Otra objeción anticognitivista es que, aún asumiendo que se podría aprender alguna cosa a partir del arte, no hay verdades artísticas distintivas, al contrario de lo que sucede en la ciencia: mientras que hay expertos científicos, un método científico y verdades que sólo la ciencia puede proporcionar, el arte no tiene expertos (distintos de los expertos sobre arte), ni método ni verdades que sólo ella pueda proporcionar. Algunos cognitivistas han defendido la tesis del carácter único del arte. Nussbaum sostiene, como hemos dicho, que la gran literatura está inmejorablemente situada para tratar con las intuiciones morales. Pero esta afirmación de Nussbaum podría ser insostenible, porque se seguiría que nadie podría tener una captación completa de la moralidad sin atender a la gran literatura, lo cual es, a todas luces, falso. De este modo los anti-cognitivistas pueden tener razón en negar que haya verdades que sólo el arte pueda darnos. No obstante, la afirmación de este carácter único del arte no es imprescindible para defender un cognitivismo, ni necesariamente nos lleva a la afirmación de que el conocimiento proporcionado por el arte es redundante y, por ello, trivial, ya que podemos acceder perfectamente a ese mismo conocimiento a través de otras fuentes, pues aun en el caso de que no hubiese verdades distintivas y exclusivas del arte, ésta las acompaña de otros valores no cognitivos, como es el caso de la belleza, la densidad sintáctica y/o semántica, la apertura a la interpretación, la emoción, etc. Quizá encontremos el mismo conocimiento acerca de la psicología de la culpa en un tratado científico que en *Crimen y Castigo*, pero lo más probable es que prefiramos leer esta última obra por razones más que obvias.

Una tercera objeción anti-cognitivista sostiene que no podemos aprender del arte porque el arte suspende la referencia al mundo real. Ahora bien, no todo arte es ficcional, aunque sí hay que reconocer que el arte hace pasar el artefacto o evento por la subjetividad del autor. Además, en las obras ficcionales hay afirmaciones claras acerca del mundo real. No obstante, a partir de aquí algunos han extraído una objeción de más peso: el conocimiento no es simplemente un asunto de creencias verdaderas, sino de “verdades” justificadas y justificables, confiables, etc. Suponiendo que *El Nombre de la Rosa* de Umberto Eco sea apropiada para investigar las herejías eclesiológicas del siglo XIV, algunos sostienen que, una vez pasada esta historia por la subjetividad y la ficcionalización del autor, ya no constituye una evidencia histórica, sino que debemos acudir a manuales y libros autorizados de tal

disciplina, pues aunque el artista tenga un conocimiento relevante de lo que expone en su obra, no necesitaría, al menos en teoría, del arte para ofrecernos lo que conoce. Le bastaría una monografía científica. En ese caso, no podría decirse que estuviésemos aprendiendo del *arte* como tal<sup>28</sup>.

Ahora bien, incluso si aceptamos este punto, dada la diversidad de tipos de conocimiento a la que los cognitivistas han prestado atención, ello no minaría todas las versiones de cognitivismo. Putnam sostiene que mientras la literatura puede enseñarnos acerca de lo que es posible (incluyendo interpretaciones posibles de una situación, y de lo que podría ocurrir), nunca puede dar conocimiento acerca de lo que ocurrió de hecho, porque eso es un conocimiento empírico que requiere del examen<sup>29</sup>. De este modo, el conocimiento de posibilidades, incluyendo el conocimiento de hipótesis acerca del mundo, no sería negado por las afirmaciones anti-cognitivistas. Ahora bien, tampoco lo sería el conocimiento conceptual: el conocimiento de un nuevo concepto no requiere de ningún examen empírico. Por ejemplo, la introducción por parte de Unamuno de la noción de “nivola” en su obra *Niebla* no exige ningún test empírico para ser captada, basta un conocimiento por familiaridad.

Así, si la objeción de “no justificación” fuese correcta, minaría algunas versiones de la afirmación cognitivista, pero no todas. En el mejor de los casos, la objeción se aplicaría directamente sólo a obras de ficción, no a obras no ficcionales. Tenemos sobradas razones para creer que un retrato de Holbein o de Velázquez se adecua a la apariencia de los retratados. ¿Qué pasa con las obras ficcionales? Una respuesta cognitivista es que, si sostenemos que la ficción no imparte conocimiento, sino que sólo sugiere proposiciones, entonces esto, en palabras de Novitz,

también debe ser verdadero del humilde libro de referencia, porque es claro que de un libro de referencia sólo puede decirse que imparte conocimiento sobre el mundo real si estamos justificados para creer que es digno de confianza (...) Y nuestro conocimiento de su fidelidad no es adquirido de nuestras experiencias del libro mismo, sino de un espectro de experiencias totalmente diferentes<sup>30</sup>.

De modo que si mantenemos que el conocimiento requiere experiencia del mundo real para ser justificado, entonces la ficción y los libros de referencia están en la misma posición epistémica, de ahí que no haya más razón para sostener que la ficción no pueda proporcionar conocimiento que para sostener que las obras de referencia puedan. No obstante, hay que aclarar algo. Los libros de referencia están institucionalmente garantizados por expertos en un determinado campo que los cer-

---

<sup>28</sup> Cf. Stolnitz, 1992, p. 198.

<sup>29</sup> Cf. Putnam, 1978, pp. 89-90.

<sup>30</sup> Novitz, 1987, p. 132.

tifican como válidos, aunque sólo sea temporalmente, y de cuyo testimonio nos fiamos. Pero esta garantía no existe en el caso de la ficción, cuyas afirmaciones no son corroboradas al modo en que lo son las del libro de referencia. Ahora bien, también en este último caso *nos fiamos* de los autores y de sus posibles críticos.

Además, aunque no institucionalizado como en el caso de las obras de referencia, hay algo análogo al testimonio en el caso de las ficciones. A veces los autores de ficciones nos dicen en sus obras que lo que escriben es sustancialmente exacto y verdadero. En el caso del realismo, éste trata de informarnos de las cosas que sucedieron. Tomemos como ejemplo *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein. Independientemente de su carácter ficcional-artístico, nos informa de cómo pudieron suceder los acontecimientos de la Revolución de Odesa de 1905. Además, la existencia de una obra, incluso si no es realista, puede en sí misma ser una evidencia importante de las actitudes y creencias comunes en el tiempo de su escritura. Esto es evidente cuando consideramos obras de épocas de las que tenemos relativamente poca evidencia: la *Ilíada* y la *Odisea* son documentos históricos importantes acerca de las actitudes y presupuestos de la clase dirigente de la Grecia arcaica. Los análisis iconológicos, igualmente, muestran cómo determinadas obras de arte son un lugar privilegiado de acceso a creencias, *Weltanschauungen*, simbolismos y representaciones imaginarias de determinadas sociedades y épocas de la historia.

De lo dicho puede concluirse que se puede aprender acerca de los seres humanos y del mundo en que viven desde el arte. Revelamos mucho de nosotros mismos y de nuestra cultura por medio del arte, para que el arte no sea una importante fuente de conocimiento. De hecho, Dewey considera que el arte es la mejor ventana que podemos abrir para establecer un contacto entre culturas. Es el arte de las culturas anteriores, más que cualquier otra cosa, la que nos ofrece un sentido de la presencia del pasado en el presente. En las artes encontramos las claves de la comprensión de la civilización de la que formamos parte y de sus modos de experiencia característicos, porque el arte constituye un modo de vida en común cuyo sujeto y tema lo suministran los demás modos de vida. Para Dewey, el arte es la extensión del poder que ritos y ceremonias tienen a la hora de unir a los hombres, a través de una celebración compartida, con todos los incidentes y escenas de la vida. En las artes buscamos la unidad cualitativa que distingue a una cultura de otras, pues el arte expresa las actitudes más genéricas y asentadas de una época, eso que define lo agradable y lo desagradable, lo propio y lo extraño, lo que cae dentro del alcance de la imaginación y lo que no.

En su opinión, además, lo estético y lo intelectual no están disociados, sino que sólo se trata de una cuestión de predominio de una experiencia u otra, pero sin ningún tipo de separación artificial. La experiencia estética, por ello, según Dewey, “es siempre mucho más que estética”. Nos dice algo sobre la naturaleza, la sociedad y la cultura en la que se da. Así como para los empiristas o positivistas lógicos la cien-

cia era el ideal y el paradigma de los logros humanos y la estética analítica, al menos inicialmente, fue el intento de aplicar los métodos rigurosos y lógicamente precisos de la filosofía científica al reino caprichoso y borroso del arte, para Dewey, el arte es la medida cualitativa de cualquier sociedad y, a pesar de su aprecio por el método científico, considera más débil la experiencia científica que el arte, porque la producción de una obra de arte genuino probablemente demande más inteligencia que la mayoría del así llamado pensar que encontramos entre aquellos que se enorgullecen de ser “intelectuales”. Para él, el arte es la culminación completa de la naturaleza, y la ciencia es propiamente una criada que conduce los acontecimientos naturales a un resultado feliz. Además, para Dewey, la ciencia es un arte, porque la cualidad estética puede ser inherente al trabajo científico y ambas experiencias cumplen la misma función esencial de ayudarnos a ordenar y a tratar con la experiencia.

Ahora bien, no se sigue que, como han hecho implícitamente algunos cognitivistas, dado que uno puede aprender algo del arte, por ello es mejor en cuanto arte. Lo que un cognitivista tiene que hacer es mostrar que los valores cognitivos del arte son estéticamente relevantes. Puede admitirse que las obras de arte antiguas tienen valor cognitivo al revelar mucho de la civilización que las produjo, pero el hecho de que tengan este valor histórico no muestra que por ello sean mejores obras de arte. Además, hay otros rasgos epistémicos de las obras que posiblemente sean estéticamente irrelevantes.

Hay mucho que decir en apoyo de la afirmación estética de los cognitivistas cuando uno considera rasgos comunes de la evaluación estética: por ejemplo, celebramos la intuición y la profundidad de las obras de arte, y pensamos que estos rasgos son estéticamente relevantes. Y nos mofamos de obras por su superficialidad y sentimentalismo y pensamos que son defectuosas. Aquí estamos haciendo evaluaciones estéticas que parecen ser también evaluaciones cognitivas o parecen depender de tales evaluaciones. Como hemos dicho, no todo mérito epistémico de una obra de arte es un mérito estético de la misma, pero es suficiente para que podamos defender una postura cognitivista que eso sea a veces así.

A nivel general, podemos suscribir, con Beardsmore, cuándo los méritos cognitivos al menos tienden a ser estéticamente relevantes. Este autor sostiene que “cuando aprendemos de una obra de literatura, entonces lo que aprendemos, el contenido del libro, está esencialmente vinculado con el modo en el que el escritor se expresa, ligado, eso es, con el estilo del autor”<sup>31</sup>. Es, pues, el modo en el que una obra comunica sus méritos cognitivos, el modo por el cual comunica sus intuiciones, lo que los hace de relevancia estética. Los méritos cognitivos de una novela son estéticamente relevantes cuando se despliegan en las descripciones de caracteres, los acontecimientos narrativos y los sentimientos particulares. Las afirmaciones que

<sup>31</sup> Beardsmore, 1971, p. 45.

una novela hace pueden ser generales, pero tienden a ser de valor estético cuando son hechas implícitamente por el tratamiento que la novela hace de los particulares. Por ejemplo, las intuiciones de Flaubert acerca de la naturaleza humana intensifican artísticamente su novela cuando son expuestas en su construcción del personaje de Emma y lo que está internamente relacionado con ella, en lo que Emma hace y cómo ella responde a los otros. En *Emma Bovary*, Flaubert ha construido un nuevo concepto, en el que se conjunta un determinado número de características, y podemos aprender a ver a la gente real en esos términos: podemos ver a una mujer joven como Emma, y aplicando este concepto podemos aprender más acerca de la persona real. Si el retrato de Flaubert tiene profundidad y plausibilidad, agrupa características que tienden a encontrarse juntas en la psicología de la gente, y es probable que encontremos un gran número de Emmas en el mundo.

Ahora bien, hay objeciones anti-cognitivistas a lo expuesto. La primera objeción es la afirmación de Beardsley de que el cognitivismo de Goodman no puede explicar valores no cognitivos, tales como la vitalidad, el equilibrio y la belleza<sup>32</sup>. Goodman es un ejemplo fuerte de cognitivismo. Sostiene que “el objetivo primario [del uso de símbolos más allá de la necesidad inmediata, y los del arte en particular] es el conocimiento en y por sí mismo; la practicabilidad, el placer, la compulsión y la utilidad comunicativa se apoyan en aquél”<sup>33</sup>. Si uno se adhiere a una línea más pluralista, según la cual hay una pluralidad de valores estéticos, de los cuales los cognitivos son sólo un tipo, y no afirma que los valores cognitivos son siempre primarios, entonces es fácil reconciliar el cognitivismo con estos rasgos de práctica crítica. De modo similar, los cognitivistas pueden sostener que el papel de los valores cognitivos variará hasta cierto punto en importancia con formas de arte diferentes: es más probable que sean de mayor importancia estética en las artes representativas, tales como la pintura y la literatura que en artes donde la representación tiene un papel más limitado, como la danza, la música y la pintura abstracta. Sin embargo, incluso en tales artes habrá frecuentemente valores cognitivos de importancia estética; los patrones que vemos u oímos pueden aplicarse al mundo, y podemos llegar a descubrir rasgos de interés en estos patrones abstractos. Por ejemplo, la audición de los preludios y fugas de *El clave bien temperado* de Bach puede expandir nuestros patrones de expectativa en la estructura musical, a través de las rápidas e inesperadas modulaciones, lo que, a decir de Doorman, podría, en principio tener su contrapartida en un incremento de la flexibilidad lógico-matemática del oyente<sup>34</sup>. Del mismo modo, quien contempla un cuadro de Mondrian, incluso sin asumir las intenciones de tal obra, puede desarrollar una mayor sensibilidad para la división espacial y las relaciones de colores al mirarlo. Igualmente, la poesía lleva

---

<sup>32</sup> Cf. Beardsley, 1978, pp. 113-115

<sup>33</sup> Goodman, 1976, p. 258.

<sup>34</sup> Doorman, 2003, p. 141.

a cabo nuevas posibilidades del lenguaje, con lo que aumenta la riqueza cognitiva del lenguaje mismo.

Una segunda objeción es que frecuentemente no parece que nos preocupemos en nuestros juicios estéticos de si un autor ha tomado bien sus datos: no nos importa que Shakespeare estuviese equivocado en las fechas de las batallas de Julio César. Esto muestra que la verdad no es siempre artísticamente relevante. Pero no muestra que nunca lo sea. Nos interesan las obras de Shakespeare en parte por su exploración de los temas del heroísmo, la guerra, el amor, la traición, y si apunta visiones superficiales y falsas sobre éstos, puede ocurrir que la rebajemos en cuanto obra de arte. Naturalmente, el cognitivista no debería sostener que todo mérito o demérito cognitivo en una obra es un mérito o demérito estético.

Una tercera objeción concierne a la naturaleza de la atención estética que otorgamos a las obras de arte. Diffey sostiene que “una respuesta estética al arte implica la suspensión de la referencia al suponer que la obra muestra estados de cosas a la inspección, al escrutinio, o, para usar el termino tradicional, a la contemplación. Así, aprender de una obra de arte, es decir, moverse desde lo mostrado en el mundo de la obra a una afirmación de lo que obtiene en el mundo, requiere un rechazo de la postura estética”<sup>35</sup>. Ahora bien, la postura estética no tiene tal rasgo. La evaluación de lo apropiado o no de las referencias al mundo real en una obra es frecuentemente importante para su evaluación estética. Esto es verdad de obras de no ficción, tales como documentales y retratos, donde una mala representación de su objeto es un defecto estético. Y también lo es de las ficciones: la evaluación de cualesquiera afirmaciones implícitas de verdad hechas por una obra puede ser estéticamente relevante; es difícil, por ejemplo, ver cómo podría haber una novela seria y exitosa –en realidad, habría que dejar de lado la cuestión del éxito editorial– dedicada, por ejemplo, a defender y demostrar la proposición de que el nudismo hace inteligentes a las personas. De modo semejante, los géneros de ficción tales como la sátira requieren para su éxito que el público reconozca la referencia a las personas que son su objetivo, y que haya alguna base para la sátira en las características reales de esas personas, aunque se exagere el tratamiento de esas características. Así, tanto el reconocimiento de la referencia al mundo real como la evaluación de lo apropiado de su representación son a veces relevantes a la posición estética, y por ello no pueden ser incompatibles con ella.

La última objeción anti-cognitivista se basa en un supuesto rasgo de la posición estética. Lamarque y Olsen defienden una teoría de “no verdad” del valor literario, que sostiene que la verdad de cualquier afirmación hecha por una obra literaria nunca es relevante a su valor literario (donde el valor literario es el tipo de valor estético poseído por las obras literarias). Hay naturalmente muchos méritos cognitivos aparte de la verdad (una obra puede ser original, pero falsa en sus afirmacio-

<sup>35</sup> Diffey, 1997, p. 30.

nes, por ejemplo), y Lamarque y Olsen conceden que las obras pueden tener tales méritos; es más, sostienen que “la literatura se ha desarrollado en un clase especial de conocimiento”<sup>36</sup>. Pero la verdad de las afirmaciones de una obra nunca es relevante para los méritos literarios de la misma. Adoptar la posición literaria para una obra es adoptar una expectativa de valor literario estético en el texto, y esto a su vez implica buscar en la obra un contenido humanamente interesante que tenga forma compleja y coherente. Este contenido humanamente interesante lo desarrollan los temas, particularmente los temas perennes, tales como los del destino y el libre albedrío, el sentido, la presencia de Dios, la finitud de la existencia, etc., que son explorados por la obra literaria. Pero decir que el contenido es interesante no requiere que sea verdadero. Ciertamente, según un argumento, que podemos llamar el argumento institucional, la verdad del contenido del tema es estéticamente irrelevante, porque la literatura, en su escritura y en su recepción, está constituida como una práctica institucional, especificada por un conjunto de convenciones y no por las intenciones de los autores individuales. Y mientras que hay ramas de estudios literarios dedicadas al estudio de las técnicas y motivos narrativos, no hay ninguna dedicada al estudio de la verdad o falsedad de las afirmaciones implícitas apuntadas en las obras literarias. Si contrastamos esto con la filosofía, donde el debate acerca de la verdad de las afirmaciones filosóficas apuntadas por los autores está en el corazón de la institución de la recepción de las obras filosóficas, la conclusión es que la postura literaria y el valor literario son indiferentes a la cuestión de la verdad.

Lamarque y Olsen prestan atención a una diferencia interesante que existe en la recepción institucional de la literatura y la de la filosofía y la ciencia. Sin embargo, exageran esa diferencia: los críticos debaten la verdad de determinadas afirmaciones literarias, y la discusión de la veracidad de la descripción de ciertas clases de personas, incluyendo mujeres, negros y pobres, es un pilar de buena parte de la crítica contemporánea. Además, incluso si Lamarque y Olsen tuviesen razón acerca de que la recepción institucional de la literatura es indiferente a la verdad, dado que autores como James, Dickens y Balzac estaban preocupados por comunicar lo que consideraban que eran verdades, eso mismo constituiría una base para reformar la práctica de la recepción literaria. La literatura, al igual que, por ejemplo, el cine o la pintura, es un intento de comunicación, y si nuestras prácticas institucionales son indiferentes a lo que está siendo comunicado, eso sería una razón para reformarlas. Finalmente, dada la explicación de Lamarque y Olsen del valor literario, es difícil encontrar convincente su teoría de la “no verdad”, porque sostienen que, aunque una obra trate con un tema perenne, la verdad o falsedad de la presentación de ese tema es irrelevante. Y eso significa que, mientras que una obra tal como *Macbeth* puede tener como tema que las aspiraciones humanas son frustradas por fuerzas que están más allá del control del individuo, podría, en principio, haber una obra igual-

---

<sup>36</sup> Lamarque and Olsen, 1994, p. 452.

mente válida que encarne la proposición de que las aspiraciones humanas nunca son frustradas de este modo, pero sería difícil ver tal obra más que como una fantasía. Así, si se mantiene que ciertos temas explorados por la literatura son de interés perenne, es altamente implausible pensar que nuestro interés literario en ellos sea indiferente a su verdad.

Aunque rechacemos la teoría de la “no verdad” del valor literario de Lamarque y Olsen, su postura sugiere una diferencia importante entre la evaluación literaria y la evaluación de las teorías científicas; el criterio último de éxito en una teoría científica es la verdad explicativa, y aunque sea elegante, original e inteligente (lo cual es un punto muy a su favor), si es falsa debe ser descartada. Pero con la literatura no descartamos automáticamente obras que incorporan serias falsedades, porque en muchos casos tienen méritos que equilibran y compensan esta imperfección. Sin embargo, estar de acuerdo en que la verdad en el arte no tiene la autoridad final que posee en la ciencia no equivale a estar de acuerdo en que la verdad nunca es relevante a la evaluación estética. Esta sería una postura bastante desfasada y heredera del neopositivismo, que excluye al arte del dominio de la verdad, dada la no verificabilidad de sus afirmaciones, y la encierra en el ámbito del sentimiento. Pero, ¿por qué separar sentimiento y verdad? La teoría cognitiva de las emociones deja bien claro, contra buena parte de la tradición de pensamiento occidental, que la emoción y el conocimiento van de la mano.

El debate entre el cognitivismo y el anti-cognitivismo estéticos ha sido importante en la filosofía reciente y es más complejo de lo que aquí hemos dado a entender. En cualquier caso, para continuar esta fructífera discusión, los cognitivistas deben mostrar tanto que el arte puede proporcionar conocimiento como que, al menos en algunos casos, su capacidad para proporcionar tal conocimiento es un mérito estético. Una vez desenredadas las dos afirmaciones del cognitivismo, podemos ver que probar la afirmación epistémica puede ser más fácil de lo que muchos anticognitivistas piensan, mientras que probar la afirmación estética puede ser más difícil de la que muchos cognitivistas han supuesto.

### Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, Madrid, Gredos.
- BEARDSLEY, M. C. (1978): “Languages of Art and Art Criticism”, *Erkenntnis*, 12, pp. 95-118.
- BEARDSLEY, M. C. (1981): *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett, 2ª ed.
- BEARDSMORE, R. W. (1971): *Art and Morality*, London, Macmillan.
- BERGER, K. (2002): *A Theory of Art*, Oxford-New York, Oxford University Press.



- CARROLL, N. (2001): "Art, narrative and moral understanding", en J. Levinson, (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARROLL, N. (2002): *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- COLLINGWOOD, R. G. (1978): *Los principios del arte*, México, FCE.
- DIFFEY, T. J. (1997): "What Can We Learn from Art?", en S. Davies, *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society*, University Park, Penn, Pennsylvania State University Press, pp. 26-33.
- DOORMAN, M. (2003): *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- FREELAND, C. (1997), "Art and Moral Knowledge", *Philosophical Topics* 25, pp. 11-36.
- FREELAND, C. (2003): *Pero, ¿es esto arte?*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LEAL, J. (1998): "Verdad en el arte", en J. A. Nicolás, y M<sup>a</sup> J. Frápolli (eds.), *Verdad y experiencia*, Granada, Comares.
- GAUT, B. (2003): "Art and Knowledge", en J. LEVINSON (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, pp. 436-451.
- GOODMAN, N. (1976): *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral.
- KUNDERA, M. (1992): *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, RBA.
- LAMARQUE, P. and Olsen, S. (1994): *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford, Clarendon Press.
- MCMAHON, J. L. (2001): "The Function of Fiction", en W. Irwin, M. T. Conard, and A. J. Skoble, (eds.), *The Simpsons and Philosophy*, Chicago and La Salle, Illinois, Open Court, pp. 215-232.
- NOVITZ, D. (1987): *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia, Temple University Press.
- NUSSBAUM, M. (1990): *Love's Knowledge*, Oxford, Oxford University Press.
- PALMER, F. (1992): *Literature and Moral Understanding*, Oxford, Oxford University Press.
- PLATÓN (1986): *Fedro*, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1993): *Ión*, Madrid, Gredos.
- PUTNAM, H. (1978): *Meaning and the Moral Sciences*, London, Routledge and Kegan Paul.
- SCHAEFFER, J.-M. (1992): *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris, Gallimard.
- SIJIE, D. (2001): *Balzac y la joven costurera china*, Barcelona, Salamandra.
- STOLNITZ, J. (1992): "On the Cognitive Triviality of Art", *British Journal of Aesthetics*, 32 (1992), pp. 191-200.
- VITTA, M. (2003): *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós.

Sixto J. Castro  
Área de Estética y Teoría de las Artes  
Departamento de Filosofía, Lógica y Filosofía de la Ciencia  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Valladolid  
sixto@fyl.uva.es