

GÉRARD GENETTE: “LA OBRA DEL ARTE” Y LA INTENCIONALIDAD ESTÉTICA

Javier Barcia González
Universidad de Santiago de Compostela

Nacido en 1930, y todavía con vida, Gérard Genette nos deleita nuevamente con una magnífica obra como testigo de su fecunda trayectoria intelectual: *L'oeuvre de l'art*¹. Ningún aval necesita ya este emérito francés que trabaja bajo la inspiración de la corriente neocrítica. No obstante, su Cátedra en Literatura, su Dirección de la École Pratique des Hautes Études, su no menos importante Dirección de la Colección Poétique de Éditions du Seuil (en la que se publicaron originalmente una buena parte de sus textos y por supuesto la obra que aquí nos ocupa), así como sus lúcidas críticas literarias y sus numerosas obras, hacen de este autor un “paso decisivo” en lo que a Teoría de la Literatura y Estética se refiere.

La evolución desde sus primeros trabajos acerca de los *géneros, formas y códigos* literarios hasta estas últimas obras de estricta orientación hacia los problemas de la Estética Filosófica, no deja lugar a dudas —a quienes con estas cuestiones relativas a la estética y al arte disfrutamos— de que leemos

¹ Esta obra consta de dos volúmenes. El primer volumen con el subtítulo de *Immanence et Transcendance* ha sido publicado en francés en 1995 por la Editorial Seuil. La única traducción al español de Carlos Manzano ha sido editada en Lumen dos años más tarde. El segundo volumen subtítulo *La relation esthétique* fue editado en francés en 1997 también por Éditions Seuil. La ansiada traducción al español fue realizada por Juan Vivanco y la editaría en Barcelona la Editorial Lumen en el año 2000.

² Este subjetivismo estético aparece claramente tratado en el epígrafe titulado *Por una Estética subjetivista* (II, p. 103), que recomiendo encarecidamente al lector. Gérard Genette da cabida en el discurso estético no sólo a razones objetivas nacidas de “propiedades observables del objeto” (II, p. 92) que conforman *positivamente* la Estética objetivista, sino que incluye también a esas razones que los objetualistas han desechado por falaces: las razones genéticas y las razones afectivas.

Las razones genéticas, bajo la sospecha objetivista de hacer radicar el valor de una obra en su posible origen e incluso más allá, en las supuestas intenciones de su autor, supone asentar el valor de una obra en elementos prefigurativos y no esencialmente constitutivos de ella. Esta “ilusión de la intención” (II, p. 91) propia del formalismo anglosajón, no es compartida por Gérard Genette, el cual, antes bien, se sitúa en la tradición de la Estética subjetivista la cual considera imposible el juicio estético objetivo *ad intra*.

Las razones afectivas son también inapropiadas para los objetualistas por su virtualidad emotiva encenagadora, y es que, mediante ellas, tan sólo podemos emitir un juicio que creemos

a una pluma hábil que discurre cercana al hontanar de la Estética subjetivista.² Entre sus obras cabría destacar las periódicas recopilaciones de artículos que han ido conformando *Figures*, obra que se extiende en el tiempo a través de cuatro volúmenes,³ en los que se ocupa de la Retórica en cuanto posible teoría de la narración, que va más allá de esa acostumbrada gama de figuras de dicc n que amenizan, por lo común, el discurso. En sus obras, *Mimologiques* (1976) e *Introduction à l'architexte* (1979) nos presenta una novedosa y atractiva descripción estructuralista de la poética. En *Palimpsestes* (1982) trata el tema de "la literatura en segundo grado", de la intertextualidad en cuanto "paratexto". Finalmente, en *Ficción y Dicc n* (1991) la indagación acerca de la *literaridad* poética que ha venido vertebrando toda su obra mantiene solución de continuidad y comienza, a la vez, a hacerse notable este paulatino acercamiento a la Estética Filosófica, el cual se verá claramente consumado en estos dos volúmenes de *La obra del arte*, en la que sus preocupaciones fundamentales pasarán por hacer un análisis de la(s) obra(s) de arte en virtud de su *artisticidad*, estudiar sus posibles y diferentes modos de existencia (vol.I, 1997), y describir las relaciones estética y artística que con ella(s) el sujeto establece (vol.II, 2000). Es con esta obra con la que Gérard Genette hace sus más profundas incursiones en las sombras de la Estética Filosófica, siempre con motivo de la constante revisión de la filosofía analítica de Nelson Goodman y Arthur Danto, y como no, también, a partir de su lúcida interpretación subjetivista de la omnipresente aportación que Kant ha legado al  mbi-

portador de emociones, pero nunca llegar a justificarlo. Tales razones afectivas pertenecen al cerco de la subjetividad en cuanto que son razones de sentimiento y sensibilidad, alejadas del cerco propio del objeto. Gérard Genette muestra de nuevo su desacuerdo en virtud de esa posición subjetivista que venimos comentando y que él mismo resume en los siguientes términos: "el sujeto estético juzga bello un objeto porque le gusta, y cree que le gusta porque es bello" (II, p. 108). Observamos que se trata de una relación causal en la que la *apreciación* estética ha de sospechar, tomar distancia, ha de objetivarse para constituirse necesariamente como juicio estético.

Tal *apreciación* a la que haremos referencia a lo largo del segundo punto del artículo, y de la que ahora algo adelantamos, puede depender, en términos del autor: a) " nicamente del sujeto, sin ninguna determinación por el objeto", de modo que estaríamos abandonados al solipsismo de la teoría subjetivista más radical, y perdidos en un relativismo que haría imposible todo intento de discurso estético; b) " nicamente del objeto, sin ninguna determinación por el sujeto", estaríamos entonces atados a los criterios objetivos de cualidad estética, nuestro acto subjetivo de *apreciación* quedaría relegado a mera receptividad pasiva de esas propiedades objetivas que al objeto pertenecen. Alienado el sujeto por el objeto, el discurso estético caería en la sombra de la dictadura que éste establece sobre aquél. Sus palabras no serían fruto de un sujeto agente, sino resultado de las propiedades de un objeto que tiene al sujeto por mero cronista de las propiedades objetivas que él presenta. Evidentemente, no podría faltar la vía intermedia en la que Gérard Genette se hace incluir: la *apreciación* estética podría depender c) "de una relación doblemente determinada, de conveniencia o inconveniencia estética entre las propiedades del objeto y las disposiciones psicológicas y/o fisiológicas del sujeto" (II, p. 119). En estos términos resume la "verdadera posición subjetivista" (II, p. 119). Pendencia *habemus*. La *querelle* entre Estética objetivista y Estética subjetivista, mantenida ya por los comentaristas de Hume y Kant, está servida de muy antiguo, y hoy lector, afortunadamente, continúa enardecida.

³ *Figures I*, 1966. *Figures II*, 1969. *Figures III*, 1972. *Figures IV*, 1999. (Existe traducción al español de los volúmenes I, II, III)

to de la Estética con la elaboración de su tercera, y si se me permite la adjetivación, más brillante, *Crítica: la Crítica del Juicio*.⁴

1. La obra de arte y sus posibles modos de existencia

1.1. En busca de "la obra del arte"

Sabido, pues, que el objetivo del primer volumen de *La obra del arte* es el de analizar los diferentes modos de existencia que las obras de arte tienen de *presentar-se-nos*, y que el del segundo volumen es, precisamente, analizar la naturaleza de esa relación estético-artística que con ellas establecemos, estamos en la fácil disposición de entender que el gran objetivo que confiere unidad a ambos volúmenes no es otro que el intento de alcanzar a definir, no tanto *el arte*, sino *lo artístico*. O como gusta decir a Genette, definir la *artisticidad* como aquello que constituye fundamentalmente a las artes y que todas ellas, desde su singularidad, comparten. Observamos que estamos ante un autor no regionalista que mantiene que "lo artístico, por su acción general, es más definible con seguridad que cada una de las artes" (I, p. 9). Así es como G. Genette se separa de la apretada taxonomía conceptual y la pluralidad (en muchas ocasiones *genérica*) artificial que establecemos en y entre *las artes*, para reclamar *el arte* como unidad conceptual más allá de esa pluralidad aparentemente irreconciliable que las *artes* se declaran entre sí. Por tanto, con Croce, Gérard Genette, profundo conocedor del carácter de los *géneros* literarios, tal y como atestigua su dilatada carrera intelectual dedicada al descubrimiento del criterio estético-artístico de la obra literaria, se sitúa en la tradición de apostar por la unidad del arte como ejercicio de liberación ante el ostracismo que en muchas ocasiones los *géneros* practican sobre sus obras. Se pretende aquí no sólo designar la obra de arte en su particular especialidad, sino también a "la obra de dicha obra" (I, p. 8), que es evidentemente la del arte mismo. El desafío de la unidad plural es imperativo tanto para disfrutar de *las artes* conjugadas en plural, como para acertar a señalar aquello que, instituyéndo-

⁴ La obra de G. Genette es una constante referencia a un amplísimo elenco de autores provenientes de las corrientes más variadas, con los cuales va estableciendo un engranado diálogo. Entre ellos, son especialmente esclarecedoras las críticas a los síntomas goodmanianos que el francés nos presenta para caracterizar la *atención* estética en el segundo volumen de *La obra del arte*, y que el anglosajón presenta en su obra *Languages of art: an approach to theory of symbols*, (1968). No tienen desprecio alguno las críticas que lanza al instrumentalismo defendido por Beardsley, al que atavia de falso objetualismo, a la hora de dar cuenta del origen de la relación estética, ni tampoco las hechas a la utópica pretensión humeana de encontrar definitivamente la tan perseguida y anhelada "norma del gusto" que aspira a hacer de la Estética una disciplina objetivada en cuanto normada. Por supuesto que las constantes alusiones hechas a la estética kantiana suponen uno de los enclaves más interesantes de la obra si nuestra pretensión pasa por hacer una lectura compendiosa de las diferentes concepciones estéticas que G. Genette va personificando en no pocos autores a lo largo de estos dos volúmenes.

las como tal, las une a todas por igual. El necesario y rico reconocimiento, así como la insistencia, en la pluralidad de *las artes*, resultará siempre útil en la medida en que nos insta a degustarlas y a la vez a trascenderlas para el ensayo de una posible definición de éstas en virtud de todo aquello que ellas tienen en común. De lo contrario, la obstinación en el regionalismo artístico y en la insalvable particularidad de cada una de las diferentes e infinitas obras de arte acabaría seguramente propiciando la muerte de *el arte* como unidad conceptual, desde el cual poder acercarnos a esos diferentes géneros artísticos y a esas diferentes formas de existencia que las obras de arte *de facto* (nos) presentan. Es por esto por lo que G. Genette deja a un criterio "relacional" la tarea de definir, no tanto *las artes*, sino el carácter *artístico* de tal práctica y de tales objetos considerados obras de arte. El acierto del intento de Genette no es responder a la pregunta ya clásica *¿qué es el arte?*, siempre carente de respuesta firme, sino afrontar una nueva pregunta aparentemente más asequible: *¿cuándo* estamos ante una obra de arte?⁵ En el segundo volumen dará una respuesta que aquí ya avanzamos: hay obra de arte *cuando* el espectador-receptor —cuya apreciación es tan válida como la del experto—, reconoce en la obra, bien autográfica o bien alográfica, la intención artística de su autor, sea ésta deliberada o involuntaria⁶. Definición ésta en la que la naturaleza de la relación artística descansa sobre la constitución que el receptor hace de ella. No se trata de una postura puramente subjetivista (aunque sí bien alejada del objetualismo), pues el autor ya define previamente al objeto-obra de arte como un "artefacto con función estética" (I, p. 10), o si se prefiere, como un "objeto estético intencional". Con esta definición más funcional que ontológica, es como G. Genette parece solventar el eterno problema de determinar si un objeto "es" o "no es" obra de arte, o más bien cuando "hay" o "no hay" ante nosotros una obra de arte. Lo más correcto, entonces, si nos atenemos a la definición anteriormente expuesta, sería formular la pregunta de otra manera: "¿cuándo *se recibe* un objeto *como* obra de arte?" (II, p. 255).

Tal y como venimos diciendo, la definición de obra de arte como "objeto estético intencional" puede bien ser interpretada ontológicamente, —para *ser* obra de arte, el objeto debe proceder de intención estética alguna— o bien funcio-

⁵ Adopta así la fórmula que ya Nelson Goodman nos proponía consistente en sustituir la pregunta *What is art?* por *When is art?* a la hora de intentar precisar cuáles son los elementos constitutivos de la obra de arte. Este giro aparentemente insignificante supone sacrificar la búsqueda de una definición substantiva de *el arte* en aras de un rastreo subjetivo con carácter funcional de *las artes* en virtud de los rasgos pertinentes comunes a todas ellas.

⁶ Su postura subjetivista (no relativista) capaz de mutua constitución entre sujeto y objeto, en la que define resuelve y resume el *quid* de la *relación estética* (II, p.119), así como su perseverancia en la alusión directa al carácter estético intencional del objeto —y de su recepción— como elemento necesario en todo objeto que aspire a ser "obra de arte", son las líneas generales de la definición que con carácter provisional da al comienzo del primer volumen y que reafirmará al final del segundo, asintiendo que hay obra de arte *cuando* el espectador se hace consciente de esa intención estético-artística presente en el objeto como tesoro y herencia que el autor le confiere voluntaria o involuntariamente.

nalmente, a lo que parece nuestro autor mucho más cercano: "para *funcionar como* obra de arte el objeto debe recibirse como algo procedente de una intención estética" (II, p. 257). Criterio, sin duda subjetivo el que nos presenta para dar cuenta de la artísticidad propia de la obra de arte. Todo esto se halla presente ya en el título de la obra que reza intencionadamente "La obra *del* arte", y no "la obra de arte", pues en el *del* va ya esa pretensión de trascender las regionalidades propias de cada *genero* y forma artística para apuntar un poco más alto: alcanzar la *artísticidad*. Por tanto, de *las artes a el arte* y de *el arte a lo artístico*, es el proceso de *abstracción* y definición que nos propone este autor francés.

En conclusión, de la pluralidad a la unidad y de la unidad a la pluralidad es el camino de ida y vuelta que el teórico del arte y de la estética ha de atreverse a trazar. Sin embargo, recorrer este camino resultaría imposible sin comenzar por analizar la obra de arte en cuanto en tanto se nos presenta, esto es, la obra de arte en cuanto presencia plural en busca de su artísticidad. Resulta, entonces, indispensable el análisis existencial de la obra como primer paso hacia sus adentros, hacia el allí en donde coincidirá indudablemente con otras muchas obras de arte. El definir la artísticidad como un reconocimiento de intencionalidades por parte del espectador es el ovillo que se va desenredando a lo largo de toda la obra. Precisar cómo existe y en qué consiste el "arte-facto-obra de arte" —haciéndose, para ello, necesaria la "ontología limitada" (I, p. 13) a la obra de arte, que nos desvela sus variadas formas de existencia—, es concretamente la materia del primer volumen. Analizar su "función estética", para acabar estudiando las íntimas conciliaciones y diferencias que entre relación estética y relación artística se establecen, será ya la materia del segundo volumen.

1.2. *La existencia de la obra de arte: Inmanencia y Trascendencia*

Los diferentes modos de existencia de las obras de arte son notables. Evidentemente, existen de forma muy diferente una pintura y una sinfonía, las artes encarnadas en objeto y aquellas que necesitan de una temporal *ejecución* para ser *in actu*. Es por ello, por lo que Genette divide el primer volumen en dos grandes capítulos: *el régimen de inmanencia* y *el régimen de trascendencia*, como los dos grandes, posibles y diferentes modos de ser de la obra⁷. Entre la obra de arte como objeto físico, inmediatamente perceptible, y la obra

⁷ La diversidad de modos de existir propios de la obra de arte viene motivando, ya desde la Época Clásica, muy variadas clasificaciones para las artes. Sus diferencias existenciales nos obligan a referirnos a *las artes* siempre en plural, y además son criterios últimos a la hora de presentar las posibles clasificaciones de las artes. Sabido es que el modo existencial de las obras no es el único criterio utilizado para formular tales clasificaciones, y de hecho, existen otros de índole exclusivamente material, o formal, o psicológica, o incluso sociológica para proponer otros tantos sistemas de artes. No obstante, hemos de ceñirnos aquí al criterio ontológico que es el que nos presenta Genette y el que parece subyacer y determinar al resto.

de arte como producción netamente ideal, o "cosa mentale", —dos claros monismos maniqueístas—, ha de haber necesariamente algún entendimiento. Entre las obras cuyo "objeto de inmanencia" es físico y otras en las que tal objeto es ideal, tiene que haber entendimiento alguno. Inspirándose en la terminología de una de las figuras que más páginas ha ocupado en su obra, Nelson Goodman, acepta nuestro autor denominar obras *autográficas* a aquellas cuyo objeto de inmanencia es físico, lo cual indica que su identidad específica varía constantemente y sólo alcanzan singularidad por su identidad numérica; y obras *alográficas* a las obras ideales de objeto mental, cuya identidad específica y numérica tiene la virtud de ser única y mediante la cual se definen. Las obras autográficas, objeto de percepción sensible directa, acostumbran a ser, bien *cosas*, bien *actos*, en los que será el *gesto* del artista lo que garantice su irrepetibilidad a pesar de ser objeto de numerosas *imitaciones y/o copias*. No obstante, hay artes autográficas de objeto múltiple, artes de producción en fases diferentes, con un alto índice de mecanicismo *técnico* en su proceso productivo. Estas son las únicas cuyo "patrón" se encarna indefinidas veces en tantos objetos como el artista desee, mediante *impresión* que garantiza fidelidad e identidad al modelo, y que, curiosamente, pudiendo no ser ejecutadas por el propio artista, conservan, sin embargo, su carácter artístico. El grabado, el tapiz y la escultura de fundición son claros ejemplos de estos tipos de artes que abren el debate acerca del grado de *originalidad* y *autenticidad* que guardan estas reproducciones. Del mismo modo, las artes que necesitan de *interpretación*, *actuación* o *ejecución* para ser *efectivamente*, nos acercan al problema de su identidad, autenticidad, esteticidad, individualidad y originalidad, que a la Estética mantiene hoy ocupada. Estas artes alográficas, al contrario de las autográficas, pueden bien ser de *inmanencia ideal*, instaurándose con ello la polémica ya anunciada acerca de la legitimidad de los "individuos

No es en absoluto extemporáneo el estudio existencial de la obra de arte que Gérard Genette nos presenta en este primer volumen de *La obra del arte*. Pocos años antes, el profesor, también francés, Étienne Souriau, nos proponía, a su vez, en la tercera parte de su obra *La correspondencia de las artes*, bajo el signo de la Estética Comparada, un "Análisis existencial de la obra de arte" (p.57) en el que enumera la pluralidad de los modos de existencia que toda obra de arte presenta, pues sólo tras "haber reconocido los distintos planos existenciales, sobre los cuales se establezca (la obra), será posible discernir exactamente las razones de esta pluralidad" (p. 57) y encontrar "la morfología general común a toda obra de arte" (p. 57). La obra de arte existe en una pluralidad de planos (físico, fenomenológico, reico y trascendente), cada uno parte indispensable para la configuración del todo que ha de ser siempre la obra.

A su vez, el Profesor Genette nos presenta también su personal clasificación de las artes a partir también de sus posibles modos de existencia. Para ello se servirá de los regímenes de Inmanencia y de Trascendencia, en clara correspondencia con los regímenes autográfico y alográfico goodmanianos.

Analizar las posibles correspondencias entre esta triple propuesta de clasificación existencial de la obra de arte superaría con mucho el objeto de este artículo. Espero poder volver a citarme en otra ocasión con el lector para dirimir esta, creo, interesante cuestión.

ideales"⁸, o bien ser de *manifestación física*, como dos modos (onto)lógicamente distintos de existir. El entreveramiento de ambos es el problema crucial que atraviesa *a radice* al arte conceptual, sobre el cual G. Genette hace una lúcida digresión a partir del análisis intencional de la obra de M. Duchamps, que le conduce hasta el tratamiento esclarecedor del *happening* y el *ready-made* como *sabios* gestos de propuestas al mundo del arte, para percatarse de cómo el objeto (la cosa) remite al acto y cómo éste remite al concepto⁹. Así es como Gérard Genette nos presenta su personal propuesta de *reducción conceptual*. Y así es cómo a partir del análisis del fenómeno óntico obra de arte, lo *artístico* comienza a aparecer, es así cómo a partir del reconocimiento de esa intencionalidad estética impresa en lo fenoménico, la obra se constituye como obra de arte, de cuyo análisis lo artístico comienza a dársenos.

En conclusión, hemos reseñado las diferentes formas que las obras de arte tienen de *presentar-se-nos*. Indudablemente, hemos visto cómo el dirimir el modo de existencia propio de una obra de arte determina necesariamente esos rasgos que la constituyen como tal. Hemos visto cómo en el terreno del arte especialmente, el modo de existencia determina el modo de ser de la cosa-obra de arte. Veamos ahora cómo ambos (se) refieren y relacionan con el sujeto que las *atiende* y las *aprecia*. Hemos visto su posible manifestación, veamos ahora cómo ésta *afecta* al sujeto-espectador.

2. Lo estético y lo artístico

2.1. La intencionalidad estética como garantía de la obra de arte

En el segundo volumen de *La obra del arte*, una vez esclarecidas estas diversas formas de manifestación propias de las obras de arte, el autor pasa a hacer un análisis de cómo esas manifestaciones nos seducen, un análisis de las obras de arte en cuanto a la experiencia estética que en el espectador suscita. G. Genette afirma: "Si la inmanencia pertenece a la esfera del ser, la trascendencia pertenece a la esfera del hacer" (I, p. 293) y dicha distinción es el origen de la relación entre el objeto inmanente, autográfico o alográfico, de la

⁸ Cuestión que siembra polémica en torno al concepto husserliano de "idealidad". Con él mantiene las paradojas que se ciernen sobre las obras alográficas, suscitadas a la vez no sólo por el problema de la legitimidad del concepto de "individuo ideal", sino también por el de su posible aplicación a dichas obras. Edie presenta una suerte de correspondencia entre esta cuestionada teoría husserliana de los individuos ideales y el concepto goodmaniano de obra alográfica, lo que parece un importante punto de conexión entre ambas teorías y una más que considerable solución a los problemas planteados en este sentido por el oscuro fundamento ideal de las obras alográficas.

⁹ Su propuesta de *reducción conceptual* como método para alcanzar la esencia intencional del arte conceptual (I, pp.168-178), consistente en "saltar" de la cosa al acto y de éste al concepto, muestra la necesidad de recorrer ese camino de ida y vuelta del objeto a la idea y de la idea al objeto, como una forma apropiada de "acercarse" al arte contemporáneo.

obra y el efecto que ejerce en sus receptores, cuyo tratamiento será materia del prometido, y ya efectivo, segundo volumen. Así, si la inmanencia nos presenta la obra como algo recogido en sí mismo, la trascendencia supone el salir de ese objeto al encuentro del sujeto, otorgando a la obra vivacidad, movimiento, y sobre todo interés tanto estético como artístico. Nos muestra "la obra en acción y el arte manos a la obra" (I, p. 293). Si en el primer volumen había analizado los "modos de ser", se ocupará ahora de los "modos de acción" (I, p. 292) propios de la obra.

Si nos ocupamos ahora de la *afección* que la obra suscita en el sujeto, entonces indiscutiblemente el aspecto especialmente relevante de este segundo volumen es la diferencia que el autor evoca entre la relación estética y la relación artística. En la medida en que "la función artística (de la que se ocupa en el tercer y último capítulo) no es más que un caso particular de la relación estética" (II, p. 9), confiere al arte un dominio más estricto y restringido que el de la estética, pues "es específico y, por lo tanto, definitorio de las obras de arte el hecho de proceder de una *intención estética*" (II, p. 7). La función artística, una más entre otras funciones propias de la obra de arte, consistirá principalmente en la relación estética mantenida con la obra de arte. En este sentido es en el que afirma el autor que "lo propio de las obras de arte es la función estética intencional, o función artística" (II, p. 8). Por decirlo más claramente y continuar con los términos de Gérard Genette: "lo que confiere a un objeto la condición de obra de arte, es la sensación, fundada o no, de que dicho objeto ha sido producido con una intención estética" (II, p. 8). Sin embargo, no debemos confundir o tomar por la misma cosa la relación estética y la relación artística pues la gran diferencia habida entre ellas radica precisamente en algo que ya he querido remarcar en el título de mi artículo, esto es, en la ausencia o presencia (respectivamente) de un factor intencional. Para ello, el autor dedica los dos primeros capítulos a aclarar en qué consiste precisamente la *atención* y la *apreciación* estéticas, las cuales *con-forman* la experiencia y relación estéticas que el sujeto establece con la obra.

La *atención estética*, el acto de considerar aspectualmente un objeto, totalmente necesaria para que comparezca la experiencia estética, no es, sin embargo, suficiente para definirla. Se trata de una atención aspectual, orientada hacia la apreciación propiamente estética. Es un primer contacto con el aspecto de la cosa, bien natural, bien artificial. Sin embargo, hemos de tener permanentemente presente que con Husserl descubrimos que toda producción de un objeto por un sujeto es *intencional*, y que toda recepción de tal objeto por un sujeto es también una actividad *intencional*. Esta intencionalidad, cuando es estética, funciona como criterio y garantía de la obra de arte. El que los objetos estéticos sean originalmente objetos atencionales nos permite abrir el campo de la estética más allá del delimitado para las obras de arte. Es esta la suerte de pertenencia que entre una y otra establece Gérard Genette. La relación estética no se agota, pues, en el sentido atencional que establecemos con

la cosa. Hemos de ir más allá, la *atención* ha de estar reforzada por la *apreciación* para que la actitud estética aparezca. Se nos hace necesario analizar en qué consiste esta relación estética para intentar aclarar cómo la función artística le pertenece. De hecho, conocer cómo la apreciación artística se diferencia de la apreciación estética es uno de los puntos calientes de este artículo.

La *apreciación estética* es la cuna de nuestros siempre libres juicios de gusto. En la *apreciación*, en la cuestión de gusto, de nada nos sirve ya el experto. No gustamos por el gusto de otro, sino por el nuestro, sobre el cual no se puede "actuar" *a fortiori* desde fuera. Ha de ser necesariamente el juicio estético ese momento libre, autónomo y desinteresado con el que a los hombres el arte nos obsequia. Así es como *lo bello* se torna materia subjetiva, algo que el sujeto produce con sus juicios, y que no permanece inalterable en el objeto. El subjetivista pone al objeto el valor que éste despierta en él, lo cual no significa que dicho valor estuviera ya presente o perteneciese en modo alguno al objeto, sin embargo, tampoco gusta o disgusta de un objeto sin motivo alguno. Esto es, si gusto de un objeto es porque entre "sus propiedades (objetivas) y mi gusto (subjetivo) hay una relación de placer" (II, p. 86). Es en este sentido en el que G. Genette define la *apreciación estética* como una relación mutua entre objeto y sujeto, en la que cada uno pone lo que le corresponde: al objeto le corresponde *aparecer* y al sujeto *gustar* —o *disgustar*— de las propiedades que en él considera estéticas. Frente al objetivismo, que parece querer usurparnos nuestra actividad valoradora, y conferir al objeto el total protagonismo habido en el *juego* que es toda relación estética, la teoría subjetivista revaloriza al sujeto, a quien corresponde juzgar y conducir las bridas de una relación estética de la que es activamente constituyente. En términos de G. Genette, la relación apreciativa es fruto de la relación mutua "de conveniencia e inconveniencia estética entre las propiedades del objeto y las disposiciones (de gusto) del sujeto" (II, p. 119)¹⁰. En definitiva, para que haya relación estética son necesarias la atención y la apreciación aspectualmente estéticas. Por otro lado, para que exista una obra de arte es suficiente con que el objeto-obra de arte pretenda esa apreciación estética. Independientemente de cuál sea el carácter de tal apreciación estética, basta con que la pretensión, la intención

¹⁰ Se comparte aquí la tesis también mantenida por el Profesor Nel Rodríguez Rial en el segundo volumen de su *Curso de estética fenomenológica*, Sada (A Coruña), Ediciones do Castro, 2000.

En la última lección de este segundo volumen, titulada "*Por un gusto urbi et orbi*", el autor concluye con un encomiástico panegírico del hedonismo que toda experiencia estética es cuando nace de un gusto libre y ecuménico. "Democratizar el gusto" (II, p. 216) significa que, en materia artística, toda actitud judicativa de gusto es válida, tanto la del crítico, como la del experto, como la del espectador "común", como la de la mirada virgen, que es por lo general la menos interesada. El juicio de gusto sólo ha de responder ante el "tribunal del Tiempo" (I, p. 101) y el "tribunal del Otro" (I, p. 104).

artística, el acto mismo de la petición, sea reconocido para que la obra *funcione* efectivamente como obra de arte.

Sin embargo, atendemos a una "inflexión particular que experimenta la relación estética cuando se refiere a una obra de arte" (II, p. 143). Las obras de arte caracterizadas por ser intencionales, atencionales y comunicacionales, poseen una finalidad estética. Aunque esta intención estética a la que nos venimos refiriendo podría ser suficiente para definir mínimamente al objeto en cuanto obra de arte, no agota toda su complejidad. Ella es algo más: "nada es en sí mismo una obra de arte" (II, p. 219), sino que se constituye como tal en la relación estético-artística que objeto y sujeto entablan. Hay obra de arte, pues, cuando el sujeto considera que hay en ella una intención estética, aún más o menos determinada. Si aceptamos esta relación consistente esencialmente en el reconocimiento de intencionalidades, hemos de aceptar también que en nuestra relación con la obra de arte se establecen ya diferentes *niveles de recepción* (II, p. 224): el nivel estésico-estético de los datos perceptuales, fruto de la "atención primaria" y el nivel artístico de los datos conceptuales presentes en cada obra, resultado ya de la "atención secundaria"¹¹. Esta doble recepción que el sujeto puede y debe hacer del objeto-obra de arte significa que la intensidad y afectividad tanto perceptiva como cognitiva pueden discurrir con cierta desproporcionalidad. Lo específico de la relación artística es precisamente que en ella entran en *juego* los datos conceptuales *secundarios* que abren una nueva dimensión cognitiva en la obra de arte no necesariamente presente en la relación exclusivamente estética. Sin embargo, esta diferencia no debe confundirnos: "la recepción de una obra de arte es un complejo en el que toda clase de relaciones convergen en una apreciación que a la postre resulta globalmente estética" (II, p. 234). La atención secundaria no altera la apreciación primaria, antes bien se respetan y congenian. Una no invalida ni refuta el juicio de la otra. Por tanto, la relación artística es la atribución a un objeto estético de la condición de obra de arte, siempre de acuerdo con su carácter de "artefacto con función estética". Puedo gustar de un objeto independientemente de si (sé que) éste es una obra de arte o un objeto cualquiera dotado de animación estética. Lo verdaderamente importante, recuerda Genette "es saber si un objeto me gusta o no, y luego saber si me gusta o no como obra de arte; el objeto puede gustarme a condición de que no lo vea como una obra de arte, o por el contrario a condición de que lo vea como una obra de arte, o puede gustarme (o disgustarme) de distinta manera según lo vea o no como una obra" (II, p. 248). Después de todo, no podemos sino quedarnos con este laxo criterio: "hay relación artística con un objeto cuando un sujeto atribuye a dicho objeto una intención estética" (II, p. 247)

¹¹ Debe recordar aquí el lector la presentación que Genette hace de la *reducción conceptual*. (I, pp. 168-178).

Conclusión

En definitiva, no debemos preguntar ¿qué?, sino ¿cuándo? hay obra de arte. En virtud de nuestra definición funcional sabemos que un objeto necesita haber sido producido efectivamente por un sujeto siempre con intencionalidad estética. Esto, sin embargo, nos sitúa de nuevo en el punto de partida: ¿basta la presencia de un rastro de intención estética para el encumbramiento del objeto como obra de arte? Dejemos que sea el propio autor quien responda: "para que un objeto sea una obra de arte, es preciso y suficiente que proceda de una intención estética, por accesoria que ésta sea con respecto a su función práctica" (II, p. 260). Es la petición de apreciación por parte de la obra la que la constituye, con la oportuna colaboración constituyente del sujeto, como objeto estético, y por ende, como obra de arte. Es la *conmoción* del espectador a causa de la intención estética del creador, lo que hace de un objeto, obra de arte. Ese carácter estético intencional de la obra de arte, como esa trascendencia venida de la inmanencia, que sale al encuentro y es reconocida por el sujeto, hace de lo estético no sólo el umbral y la pérgola sino también el pilar central de lo artístico.

Llegados a este punto, el lector descubre con asombro, que este volumen termina más o menos donde comenzaba el anterior. Así es como "estos dos volúmenes forman un bucle, en el que cada uno de ellos pretende instruir sobre el otro y ser además su introducción" (II, p. 267). Se trata, en definitiva, de una lectura circular en la que nos acompaña constantemente el *philos* de una reflexión específicamente estética como algo a degustar en total libertad.

Corolario: El caso concreto de la literatura

No podría poner verdadero fin a este artículo sin referir todas estas palabras al caso concreto de la poética, sobre todo teniendo en cuenta la insigne trayectoria que en Teoría de la Literatura ha regentado el profesor Genette. Sería en cierto modo una traición, no intentar ahora, aún en forma de pequeña digresión final, un ensayo de aplicación de esta su teoría estética al género de la literatura, al cual consagró toda su obra.

Pues bien, el paralelismo está claro: si hasta ahora veníamos preguntándonos ya no por *qué* es el arte, sino *cuándo* hay arte, ahora lo haremos no por *qué es literatura*, sino *cuándo* hay literatura. Si antes perseguíamos la artisticidad constituyente de la obra de arte, ahora debemos preguntarnos por la literaridad constitutiva que permite que tomemos a la obra literaria por tal y no por ninguna otra cosa.

John Hospers en su obra *Estética. Historia y Fundamentos* nos propone una muy abierta, heterogénea y flexible clasificación de artes, en la que nos presenta tres posibles agrupaciones artísticas (las *artes auditivas*, las *artes*

visuales y las *artes mixtas*) entre las que destaca la curiosidad de que se reserva mención aparte para la *literatura*. Ella no es propiamente un *arte visual*, ni tampoco un *arte auditivo sensu estricto*. Sí lo es, sin embargo, en sentido laxo, ya que su objeto propio son las palabras e inherente a ellas va ligada la capacidad *ficcional* evocativa de imágenes. A nadie escapa tampoco la esencial importancia que tiene el sonido, la *dicción*, de tales palabras en artes tan rítmicas y musicales como la poesía.

Pues bien, Genette define también la literatura como el arte del lenguaje. Sin embargo, decir esto es a la vez decir todo y no decir nada sino conseguimos hacernos con la *literaridad* "que hace de un mensaje verbal una obra de arte" (*Ficción y Dicción*, p. 12). La pregunta jakobsoniana de ¿qué es lo que hace que un texto sea una obra de arte? puede entenderse de dos maneras diferentes: bien como un "preguntarse por las razones objetivas, inmanentes e inherentes al texto mismo" (*Ibid.*, p. 14), esto es, "¿cuáles son los textos que *son* obras de arte?" (*Ibid.*, p. 14) a lo que deben responder las cerradas y clásicas teorías *esencialistas* de la literaridad. O bien cabe, también, interpretarla como "¿en qué condiciones puede un texto *pasar a ser o dejar de ser* una obra?", a lo cual han de contestar las abiertas teorías *condicionalistas* de la literaridad.

El carácter poético, ficcional y desinteresado del lenguaje nos va acercando cada vez más a la literatura, a la vez que nos aleja del discurso ordinario tiranizado por la preocupación de verdad y sus normas deontológicas discursivas. Precisamente, porque el enunciado de ficción no es ni aspira a ser verdadero ni falso, el abandono a la conciencia del dato estético se consume y la literatura comienza a asomarse. Parece, pues, la *ficción* ese criterio que buscábamos que hace del lenguaje obra de arte. Sin embargo, aceptar esta condición supondría tener que dejar fuera de la literatura nada menos que a la poesía lírica caracterizada precisamente por su naturaleza íntima no ficcional confirmada por enunciados de realidad y, por tanto, de verdad. En este caso será su indisociable función poética el criterio que la incluya en el siempre heterogéneo género literario. Por tanto, si tomamos un criterio de literaridad constitutivo temático, veremos que será el imperio de la *ficción* el que ordene, admita y destierre los elementos constitutivos del gran género literario. Si por el contrario, adoptamos un criterio remático-formal, esencialmente diccional, será entonces lo poético lo que delimite qué es y qué no es literatura. Sin embargo, a este doble criterio literario esencialista aún escapa aquello que conocemos comúnmente como "literatura no ficcional en prosa" (*Ibid.*, p. 23), como pudiera serlo la historia, las memorias, los epistolarios, los discursos, e incluso los aforismos. Así, para las poéticas esencialistas sólo son literarios aquellos textos ficcionales y/o poéticos, pero están ciegas para aquellos otros textos que, sin pertenecer a estos grupos, dependiendo de las condiciones podrían bien pasar a engrosar el género literario. Para ellos se hace necesaria la teoría *condicionalista*, más instintiva que teórica, "pues confía al juicio de gusto, que, como todo el mundo sabe, es subjetivo e inmotivado, el criterio de

toda literaridad" (*Ibid.*, p. 23), de modo tal que acabe por considerar literario aquel texto que suscite en mí alguna reacción estética. Ambas poéticas, esencialistas y condicionalistas, no deben ser mutuamente excluyentes, sino más bien, complementarias, pues cada una posee su "resorte de legitimidad y de pertinencia" (*Ibid.*, p. 26) y ambas juntas hacen de la literatura un fenómeno plural apropiado para la madurez estética que siempre supone un gusto que degustando se ha hecho también plural.

Sin embargo, ¿qué tienen en común *ficción* y *dicción*, además de determinar ambas un juicio de literaridad? El rasgo común que presentan, apunta excelentemente Genette, "consiste en ese carácter de *intransitividad* que las poéticas formales reservan al discurso poético" dada la inseparabilidad habida entre significación y verbalización. Por otro lado, la *intransitividad* ficcional viene dada precisamente por el carácter figurativo de un objeto, "lo cual hace del texto un objeto autónomo y de su relación con el lector una relación estética, en la que se percibe el sentido como algo inseparable de la forma" (*Ibid.*, p. 32).

Por eso, ahora que debemos poner fin al corolario debemos recuperar y contestar la pregunta planteada inicialmente de ¿qué hace que un texto sea una obra de arte?, hemos de concluir, entonces, que las literaridades condicionales no parecen propiamente obras de arte, ya que su carácter intencionalmente estético no está garantizado, ya que no determina obras intencionales, sino sólo objetos estéticos atencionales. No hemos de buscar, pues, entre ellas el criterio o la respuesta más ortodoxa. Sí hemos de hacerlo frente a ellas, en las literaridades constitutivas que son producciones intencionales con carácter estético y, por ende, también artístico.