



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

Expresión artística y expresión natural
*La percepción expresiva como el nexo fundamental para una teoría de la
expresión humana*

Andrés Luna Bermejo

2023



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

Expresión artística y expresión natural
*La percepción expresiva como el nexa fundamental para una teoría de la
expresión humana*

Autor: D. Andrés Luna Bermejo

Director/es: D^a. Francisca Pérez Carreño y

D. Ángel García Rodríguez



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Andrés Luna Bermejo

doctorando del Programa de Doctorado en

Programa de doctorado en Filosofía

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Expresión artística y expresión natural. La percepción expresiva como el nexo fundamental para una teoría de la expresión humana

y dirigida por,

D./Dña. Francisca Pérez Carreño

D./Dña. Ángel García Rodríguez

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 8 de marzo de 2023

Fdo.: Andrés Luna Bermejo

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es resultado de un contrato predoctoral de formación del personal investigador financiado por la Consejería de Empleo, Universidades y Empresa de la CARM, a través de la Fundación Séneca - Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia. Sin su respaldo, esta investigación no podría haberse llevado a cabo.

A los dos directores de esta tesis, Paca y Ángel, agradezco enormemente todas las discusiones e ideas que me han aportado a lo largo de este proceso. Si en este trabajo hay algo intelectualmente valioso, no me cabe la menor duda de que ellos han sido abuelos y parteros. A ambos les debo todo el rigor y honestidad intelectual que este trabajo pueda reflejar.

De la facultad no puedo olvidar a otros tantos gracias a los cuales ha merecido la pena haber pasado todo este tiempo allí. A Mariajo, Salva y Matilde les agradezco tener siempre la mano tendida y guiarme en la docencia. A Paco Calvo le doy las gracias por insuflar algo de vida al pasillo de los doctorandos con toda clase de seres inteligentes. Sin la presencia, más o menos intermitente, de Rafa, Jesús, Natxo, Lucía, Carmen, Agustina, Irene, Pablo y María, la facultad habría sido un sitio más gris.

En la distancia, Antonio, Dani, Enrique, Héctor, Julia, Xavi y Marta también han contribuido a que doctorarse no sea tan aburrido. En general, les debo mucho a mis amigos de Murcia y provincias, en especial, a José Antonio y Pepa por no preguntarme acerca de la tesis. Sin ellos, ahora me doy cuenta, no habría sido posible mantenerme cuerdo.

No encuentro las palabras adecuadas para agradecer a Marta todo lo que ha hecho por mí. Sin su calidez y afecto diario, no podría haber continuado. Por supuesto, no puedo dejar de agradecer a mis padres, Andrés y Maribel, todo su apoyo incondicional y cariño sincero.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	11
<i>Expresión y expresividad</i>	12
<i>Algunos ejemplos de fenómenos artísticos de expresión genuina</i>	16
<i>Estructura del trabajo</i>	23
PRIMERA PARTE. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y DISCUSIÓN	26
0. INTRODUCCIÓN AL DEBATE ACTUAL	27
1. TEORÍAS DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA COMO EXPRESIVIDAD	29
1.1. Stephen Davies y la cualidad emocional de la apariencia musical	29
<i>Objeciones a Davies</i>	35
1.2. Dominic Lopes: las imágenes como dispositivos expresivos impersonales	38
<i>El problema de la persona perdida</i>	41
<i>La propuesta impersonalista</i>	45
<i>Objeciones a Lopes</i>	47
1.3. Jerrold Levinson: la expresión como base de la expresividad en música	51
<i>Objeciones a Levinson</i>	55
1.4. Contra la relevancia de la expresión genuina en la experiencia estética	60
<i>Contra el argumento de Davies</i>	65
2. TEORÍAS DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA COMO EXPRESIÓN	75
2.1. Jenefer Robinson: una teoría de la expresión artística de raigambre romántica	76
<i>Contra Tormey</i>	77
<i>Valoración del proyecto romántico</i>	81
<i>Una teoría neorromántica de la expresión artística: dos formulaciones</i>	85
<i>La expresión en pintura</i>	88
<i>Objeciones a Robinson</i>	91
2.2. Richard Wollheim y la expresión artística	107
<i>Las correspondencias desde el punto de vista del espectador</i>	108
<i>La dimensión agencial de la percepción expresiva</i>	111
<i>Las críticas de Malcolm Budd a la posición de Wollheim</i>	114
<i>La crítica de Levinson</i>	117
<i>Revaluación de la explicación de Wollheim</i>	121

SEGUNDA PARTE. UNA PROPUESTA ACERCA DE LA EXPRESIÓN Y LA PERCEPCIÓN EXPRESIVA	136
3. EL FENÓMENO DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA	137
3.1. Una concepción no relacional de la expresión	143
<i>La intencionalidad de la expresión</i>	146
<i>Expresión ordinaria y emoción</i>	148
3.2. Expresión artística	161
<i>Perfiles afectivos y expresión</i>	161
<i>Actos artísticos y contenido expresado</i>	168
<i>Expresión y causalidad</i>	191
4. PERCEPCIÓN EXPRESIVA (DE LA EXPRESIÓN)	207
4.1. Percepción de los fenómenos mentales	212
<i>El conocimiento de los demás</i>	214
<i>La importancia del marco conceptual del debate</i>	217
<i>La parte por el todo</i>	226
<i>La naturaleza de la asimetría y el alcance de la percepción</i>	259
4.2. Un modelo renovado para la percepción expresiva	287
<i>Percepción expresiva y percepción externa</i>	287
<i>El carácter complejo de la percepción expresiva</i>	291
<i>Una alternativa al modelo arqueológico</i>	295
<i>Cómo extender el modelo al fenómeno artístico</i>	319
5. CONCLUSIONES	353
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	361

INTRODUCCIÓN

Esta tesis tiene como objeto de estudio el fenómeno de la expresión. En particular, en ella se trata de arrojar luz sobre las continuidades y diferencias entre los fenómenos de expresión artísticos y los fenómenos de expresiones naturales u ordinarios. El título de esta tesis es pretendidamente general o poco informativo: únicamente señala aquellos fenómenos que son objeto de estudio. El subtítulo tiene su origen en las primeras discusiones sobre el proyecto que vertebraría esta investigación. A pesar de todos bandazos intelectuales y no tan intelectuales que se suceden en la elaboración de un proyecto como este, la tesis general ha permanecido más o menos intacta. De acuerdo con esta, a pesar de las diferencias notables entre los fenómenos artísticos de expresión y aquellos otros más ordinarios, atender a la percepción expresiva permite obtener una visión de conjunto, unitaria, de todos estos fenómenos. Con “percepción expresiva”, me refiero a nuestra capacidad para percibir o experimentar una figura o, en general, una porción del mundo como expresiva de cierta condición mental.

Esta tesis general se concreta a lo largo de este trabajo de distintas formas. Por ejemplo, se argumenta que los fenómenos de expresión —artísticos u ordinarios— son el tipo de cosas que *manifiestan* o *muestran* la condición mental que expresan, de modo que una descripción completa de ellos ha de hacer referencia a ello. En otras palabras, se defiende que los fenómenos de expresión son ellos mismos expresivos de cierta condición mental: la muestran o manifiestan. En ello estriba la importancia de la percepción expresiva: la expresividad es el tipo de cosa que se identifica *primariamente* en nuestra percepción de la misma. En otras ocasiones, la tesis general se concreta insistiendo en que la expresión toma el camino o la ruta de la expresividad. En esta misma línea, también se afirma que, en algunas ocasiones —aunque no todas—, la expresividad de una cosa (un movimiento corporal, una emisión lingüística, una obra de arte, etc.) responde al hecho de que es una expresión, de modo que percibir la condición mental de la cual es *expresiva* es captar la condición mental que *se ha expresado*.

Por este motivo, la tesis principal defendida a lo largo de este trabajo —a saber, que las *expresiones* (artísticas y no artísticas) no son ajenas a la expresividad— es compleja en el sentido de que involucra dos afirmaciones. Por un lado, la idea de que una descripción adecuada de los fenómenos de expresión necesita del concepto de expresividad; y, por otro

lado, que la expresividad no es, digamos, un añadido al fenómeno de expresión, sino que se debe al hecho de que aquello que la posee es una expresión. Esto no equivale a afirmar que todo aquello que pueda describirse como expresivo de una condición mental sea una *expresión* o, al menos, una expresión en sentido genuino (o robusto), es decir, de *alguien*.

La estrategia desplegada en este trabajo consiste en mostrar que, en los casos ordinarios de expresión, no hay tal desconexión entre expresividad y expresión (y que, de hecho, la primera responde al hecho de que esa cosa que la posee es expresión) y, después, mostrar cómo este mismo análisis puede extenderse a los fenómenos de expresión artística. Por esta razón, para entender el lugar de esta tesis en el debate actual, hay que atender precisamente a cómo se ha elaborado la distinción entre los conceptos de expresividad y expresión.

Expresión y expresividad

En los debates actuales sobre expresión artística, se distingue claramente entre los conceptos de *expresión* y *expresividad*. La distinción está bastante extendida en la literatura¹. Un breve vistazo a algunas formulaciones de la distinción puede ser de ayuda para entender su razón de ser.

En Robinson (2007), la autora describe el concepto de expresión como un concepto que presenta dos caras. Cuando hablamos de la expresión *como expresión*, la atención se dirige hacia aquel que profiere o realiza la expresión. En palabras de Robinson, la expresión (como expresión) se tiene por un concepto centrado en el autor [*author-centered*], esto es, en aquel que produce la expresión. En cambio, cuando hablamos de la expresión entendida *como expresividad*, el énfasis recae sobre el ítem producido y su relación con una audiencia. En concreto, sobre la capacidad que posee tal ítem o producto para comunicar o poner de manifiesto *a otros* cierto aspecto de la subjetividad humana. De acuerdo con Robinson, si la expresión se entiende así (*como expresividad*), estaríamos hablando de un concepto centrado en el público que aprecia el ítem expresivo [*audience-centered notion*].

La distinción de Robinson responde, en última instancia, a la misma motivación que ha llevado a los diferentes autores a remarcar esta doble dimensión del concepto de expresión. En *Art and its Objects* (1980/2018), Richard Wollheim diagnostica brevemente los

¹ Véase, por ejemplo, Tormey (1971), Aldrich (1978), Hospers (1955) o Kivy (1989).

problemas de reducir la expresión artística a su aspecto o dimensión centrada en el autor y, en concreto, a las condiciones mentales en las que este se encontraba. El primer problema que sale inmediatamente al paso es que una obra podría ser expresiva de cierta condición mental y su creador, en cambio, no haber estado en esa condición mental cuando la produjo; de hecho, la obra de arte podría ser expresiva de una condición mental diferente a la que tenía su creador al producirla (v. 1980/2018, pp. 50-51). No obstante, el principal problema de intentar explicar la expresión artística únicamente en términos de las condiciones mentales del artista consiste en que el hecho de que la obra de arte sea una expresión se convierte en un rasgo extrínseco de la misma. Su naturaleza expresiva se convierte en algo que no podemos experimentar, sino inferir; como indica Wollheim: se termina por desvincular de la propia obra de arte y se traslada a la biografía del artista (v. 1980/2018, p. 51). Wollheim reproduce de esta manera las críticas habituales a dicha concepción de la expresión artística. Por ejemplo, John Hospers denunciaba que:

[...] cuando realizamos un juicio sobre el valor estético de una obra, no estamos de ningún modo juzgando el proceso, incluido cualquier proceso de expresión que contribuyó a la compleción de aquel; por tanto, el acto de expresión no es tenido en consideración en el juicio crítico [*critical judgment*]. (1955, p. 321 [traducción propia]²)

De igual manera, Kivy describe mínimamente lo que él denomina “el paradigma de la expresión emocional” [*the paradigm of emotive expression*] (1989, p. 12 [cursiva en el original]) como aquel, de acuerdo con el cual, que el autor de cierto objeto deba encontrarse en la condición mental expresada por el objeto que produce es una condición necesaria para que dicho producto sea considerado la *expresión* de esa condición mental. En cambio, esta condición no es de ningún modo necesaria para que un ítem como la cara del San Bernardo —el ejemplo de Kivy— sea expresivo de tristeza (esto es, posea la propiedad de *ser triste*). En el caso de Kivy, su teoría de la expresión musical es una que intenta dar cuenta de “cómo la música puede ser *expresiva* de emociones; no es una teoría de cómo la música puede *expresarlas*” (1989, p. 14 [cursiva en el original]). En otras palabras, de acuerdo con Kivy, las descripciones emocionales de la música son *lógicamente independientes* de la condición mental de los compositores.

² En lo que sigue, cuando no haya una traducción al español disponible, ofreceré una traducción propia.

Como se puede ver, las ocasiones en las que se ha esgrimido esta distinción no son pocas. De entre todas ellas, me parece particularmente ilustrativo el caso de Wimsatt y Beardsley. A mediados del siglo XX, W. K. Wimsatt y M. C. Beardsley escribían conjuntamente un famoso ensayo que pone de manifiesto las diferentes sensibilidades que chocan frontalmente en numerosas cuestiones y problemas relativos a la crítica literaria. En “The Intentional Fallacy” (1954), Wimsatt y Beardsley reconocen que “apenas existe un problema de crítica literaria³ en que la aproximación del crítico no esté marcada por su concepción sobre la ‘intención’” (p. 3). Aunque Wimsatt y Beardsley hablen explícitamente de intención, entendiendo esta como lo que se pretende y, en concreto, como “diseño o plan en la mente del autor” (p. 4), ellos mismos apuntan que “la intención tiene obvias afinidades con la actitud del artista hacia su obra, cómo se sintió, lo que le hizo escribir” (p. 4). Son conscientes de estas conexiones precisamente porque la falacia intencional que denuncian consiste en establecer como regla o estándar de la crítica aquello que, según los autores, se encuentra fuera de la propia obra, en concreto: de tomar al artista y el proceso creativo como elementos cruciales para identificar el significado de la obra y su valor. Por esta razón, poco importa que se hable de intención en un sentido tan técnico. El problema que la falacia intencional pone de manifiesto concierne también a la expresión artística entendida *como expresión* de una condición mental.

Los autores señalan que la falacia intencional no es un fenómeno propio de su tiempo: su sombra es alargada. Por ello, aunque cataloguen la falacia intencional como una falacia *romántica*, no se trata de un problema del cual que únicamente acusaban los artistas y pensadores románticos, históricamente hablando⁴. De hecho, ilustran su tesis con ejemplos que se extienden desde siglo I d. C. en los escritos de Longino —a quien catalogan como romántico en cierto sentido del término—, pasando por Goethe y su crítica constructiva [*constructive criticism*] y el sistema filosófico de Croce, hasta sus coetáneos. A decir verdad, gran parte del ensayo lo dedican a discutir trabajos de académicos y críticos que desarrollaban su actividad intelectual en paralelo a ellos y a quienes acusan de dedicarse, en muchos casos, más a la indagación psicológica sobre el artista que a la crítica literaria.

³ Aunque los autores se centren en la literatura, la problemática que presentan recorre todo el espectro de las artes.

⁴ “No es tanto una afirmación histórica como una definición decir que la falacia intencional es una falacia romántica” (1954, p. 6)

La cuestión de fondo en la falacia intencional así comprendida reproduce la tensión entre entender la expresión artística *como expresividad* (o como posesión de propiedades expresivas —como *ser triste, ser melancólico, etc.*—) y entenderla como *expresión*. El concepto de *expresividad* tiene que ver con un uso del concepto de expresión que podríamos llamar *representacional* en la medida en que, al igual que el dibujo de un caballo hace referencia a un caballo con independencia de que este exista —i.e. es representativo de un caballo—, una obra de arte puede hacer referencia a una condición mental —puede ser expresiva de esta— con independencia de que su creador la sienta o tenga la intención de que lo sea. En cambio, el concepto de *expresión* está conectado con el uso que se hace de “expresión” a la hora de señalar un fenómeno expresivo *genuino*, esto es, uno donde alguien pone de manifiesto cierta condición mental.

El trabajo aquí presentado no pretende eliminar la tensión entre estos dos usos del término expresión (o entre los conceptos de expresión y expresividad) tratando de reducir o explicar uno en términos del otro, sino mostrar que no hay buenas razones para creer que tal tensión exista *siempre*. En algunas ocasiones, expresión y expresividad van de la mano. Como intentaré mostrar revisando algunas explicaciones de la expresión artística *como expresión*, es posible postular una conexión íntima entre ambos usos.

En concreto, la tesis aquí defendida es que el fenómeno de la expresividad puede ser de ayuda a la hora de arrojar algo de luz sobre los fenómenos expresivos genuinos: esclarecer en qué sentido los fenómenos expresivos genuinos están *orientados a los espectadores* permite conectar fenómenos que poco tienen en común, más allá del hecho de que son expresiones genuinas. Por este motivo, entiendo que el fenómeno de la *percepción expresiva* tiene relevancia aquí. Proporcionar una descripción adecuada de esta capacidad para percibir el contenido expresivo (i.e. mental) de un vehículo de expresión *genuina* contribuye a dilucidar en qué sentido el concepto de expresión guarda una conexión relevante con el de expresividad tanto en los casos de expresión ordinaria como en los casos de expresión artística.

Precisamente, como comentaba más arriba, esta es la idea da título al trabajo. Para que dicha idea tenga recorrido, se precisa, a su vez, de un concepto de expresión adecuado, uno que permita desembarazarnos de descripciones inadecuadas del fenómeno. El concepto no relacional de expresión articulado en la segunda parte de este trabajo busca satisfacer esta

condición. Tal y como intentaré hacer ver, una concepción no relacional de la expresión nos permite desterrar los fenómenos de expresión genuina de la irrelevancia estética en la medida en que la condición mental expresada no queda más allá de su vehículo de expresión.

El marco conceptual que se pretende defender aquí es uno que, alejándose de los excesos de las posiciones románticas, permite revalorizar la expresión genuina en el arte como un fenómeno *estéticamente* interesante y valioso. No se trata, por tanto, de defender simplemente que las obras de arte pueden ser justamente consideradas expresiones genuinas, sino que, además de poder ser consideradas como tal, su estatus como expresiones no escapa a la apreciación estética de la obra. Wimsatt y Beardsley ilustran perfectamente lo que está en juego:

Sería conveniente si las consignas [*passwords*] de la escuela intencional, “sinceridad”, “fidelidad”, “espontaneidad”, “autenticidad”, “autenticidad”, “originalidad”, pudieran ser equiparadas con términos como “integridad”, “relevancia”, “unidad”, “función”, “madurez”, “sutileza”, “adecuación”, así como otros términos de evaluación más precisos —en suma, si “expresión” significara siempre logro estético. Pero no es así. (1954, p. 9)

La investigación aquí desarrollada busca evitar los excesos de la “escuela intencionalista”, pero, al mismo tiempo, trata de llamar la atención sobre el hecho de que mucho del vocabulario clave para la crítica intencionalista puede utilizarse para señalar el mérito estético de una obra de arte que de voz a una condición mental, es decir, de una que sea una expresión genuina de una condición mental. La clave, como insistiré, está en hacer ver que ser una expresión no conlleva trasladar la atención en el proceso de crítica desde la obra hacia otra cosa que nada tiene que ver con esta.

Algunos ejemplos de fenómenos artísticos de expresión genuina

Antes de entrar en materia, es conveniente ilustrar a qué clase de fenómenos artísticos me he estado refiriendo a lo largo de esta introducción cuando hablaba de expresiones genuinas o robustas (frente a obras de arte representacional o meramente expresivas de una condición mental). La expresión “fenómenos genuinamente expresivos” (aplicada al dominio artístico) engloba toda una serie de fenómenos bastante heterogéneos que no tienen por qué compartir más propiedades que la de ser expresiones genuinas de una condición mental o aspecto de la subjetividad humana. Qué clase de condiciones mentales pueden ser genuinamente

expresadas, cómo son expresadas o por qué juzgamos estos fenómenos como estéticamente valiosos son cuestiones que no figuran entre los objetivos de este trabajo. En este sentido, el proyecto aquí desarrollado no es, en sentido *estricto*, un proyecto sobre la expresión *emocional* en el arte, sino un estudio sobre la naturaleza de los fenómenos expresivos. Aunque los ejemplos utilizados involucran la expresión de una condición afectiva o emocional y, en muchas ocasiones, las cuestiones que se van a discutir se centran en los casos de expresión emocional, el análisis propuesto no se circunscribe por su propia naturaleza a condiciones mentales de carácter afectivo.

Asimismo, aunque abordaré la relevancia y el papel de los vehículos de expresión en el fenómeno expresivo, mi tarea no es la tarea del crítico o el teórico del arte: mi objetivo no es *hacer ver* a otros *cómo* cierta obra de arte llega a expresar cierta condición mental, ni tampoco explorar o investigar los recursos de cada medio artístico para alcanzar tal expresión. En lo que respecta al valor, aunque el trabajo presentado a continuación no está libre de algunas sugerencias o insinuaciones acerca del valor estético de la expresión, estas sugerencias no son solo muy modestas, sino que responde a un objetivo muy concreto. Así, por ejemplo, ciertos autores como Collingwood (1938/1960) o Wollheim (1994a) ligan el valor o importancia de la expresión artística genuina al autoconocimiento.

Dejando a un lado estas discusiones sobre el valor de la expresión artística, la idea aquí defendida es que el fenómeno expresivo *puede* ser estéticamente valioso en la medida en que *está ahí* para ser apreciado. Si tanto la crítica articulada más adelante como las bases del proyecto esbozado son adecuados y consistentes, los fenómenos expresivos podrán ser el tipo de cosas que pueden formar parte de la experiencia estética de la obra. El proyecto de investigación desarrollado aquí no dice nada en concreto sobre el valor de la expresión artística. No obstante, si la expresión artística es valiosa, el proyecto desarrollado más adelante permite explicar por qué dicho valor no es algo que apreciemos o reconozcamos *simplemente* porque *sepamos que* la obra es una expresión genuina de una condición mental, sino porque sabemos que es tal cosa *gracias a que experimentamos* tal dimensión expresiva. En otras palabras, aunque en algunas ocasiones únicamente podamos saber gracias al testimonio de otros o ciertas inferencias que la obra de arte es una expresión genuina, en otras ocasiones *sí* será posible reaccionar a este aspecto de la obra en la medida en que se nos presenta *directamente* en nuestra experiencia (y no porque, por ejemplo, recordemos,

imaginemos o pensemos en la obra como *expresión*). En suma, aunque este proyecto no articule una concepción concreta del valor de la expresión artística, sí permite reconocer que la expresión artística genuina es algo que puede ser *estéticamente* valioso, es decir, algo que podemos valorar gracias a que podemos apreciarlo *experimentándolo* en la propia obra de arte.

Dos ejemplos pueden ayudar a ilustrar esta cuestión. Los ejemplos que he recogido provienen de dos contextos diferentes. El primero pertenece a la pintura, en concreto, al trabajo de un historiador de arte. El segundo proviene de la filosofía de la literatura, aunque no se trata de un mero ejercicio especulativo, sino de un caso particular a través del cual se trata de ilustrar una idea. Los ejemplos ayudan a ilustrar lo que más adelante se tratará de argumentar, a saber, que la expresión artística genuina (entendida como expresión y no como expresividad) no es un fenómeno extrínseco a la apreciación estética de la obra de arte. Dejando a un lado el contexto donde estos ejemplos se inscriben, ambos buscan ofrecer una imagen más o menos precisa del objeto de estudio de esta investigación que ya delimitado conceptualmente en la sección anterior.

Meyer Schapiro (1988) se centra en ofrecer al lector una guía no solo para entender las pinturas de madurez de Cézanne, sino sobre todo una descripción de lo que el espectador entrenado puede *percibir en dichas obras*. En palabras de Schapiro:

Que Cézanne fuera capaz de representar naturaleza muerta y paisaje de forma parecida muestra cuán profundamente estaba poseído por esta necesidad de pintar lo que es externo al hombre. Pero en la naturaleza muerta, como en el paisaje, es la elección de los objetos y su relación con ellos lo que es importante. Aquí, de nuevo, descubrimos una actitud única que es significativa para su arte como un todo.

La naturaleza muerta en la pintura anterior consiste principalmente de objetos aislados sobre una mesa concebidos como comida o decoración, como símbolos de lo social y lo doméstico, o como los instrumentos de una profesión o vocación; menos comúnmente son los símbolos de ideas morales, como la vanidad. Cosas que manipulamos y que deben su posición a nuestro uso de ellas, pequeñas cosas artificiales que se subordinan a nosotros mismos, que nos sirven y nos deleitan: la naturaleza muerta es una extensión de nuestra naturaleza como dueños de la naturaleza, como artesanos y usuarios de herramientas. Su desarrollo coincide con el crecimiento de la pintura paisajística; ambas pertenecen al proceso común de humanización de la cultura a través del descubrimiento del carácter omnicompreensivo de la naturaleza y el poder del hombre para transformar su entorno.

Las naturalezas muertas de Cézanne se distinguen por su distanciamiento de todo apetito exceptuando el de la contemplación estética. La fruta sobre la mesa, los platos y las botellas nunca son elegidos o dispuestas para una comida; no tienen nada

de la formalidad de un propósito humano; están repartidos de una manera azarosa y el mantel que a menudo los acompaña está arrugado, plegado accidentalmente. Raramente, si acaso alguna vez, encontramos en sus pinturas, como en las de Chardin, la fruta pelada o cortada, raramente se eligen *objets d'art* o instrumentos de una profesión o afición. Las frutas en sus lienzos ya no son partes de la naturaleza, sino que, aunque a menudo bellas en sí mismas, no son humanizadas como elementos de una comida o decoración de una casa. (Solo en sus obras tempranas, bajo la influencia de Manet, dispone sus naturalezas muertas con huevos). El mundo de las cosas próximas, como el paisaje distante, existe para Cézanne como algo para ser contemplado más que usado, y existe en una especie de desorden prehumano, natural, que en primer lugar ha de ser dominado por el método de construcción del artista. (1988, pp. 14-15 [cursiva en el original])

Este distanciamiento o desinterés por lo representado en el cuadro no es para Schapiro algo que pertenezca únicamente a la biografía del pintor, sino que se muestra en la propia obra:

La observación de sus temas muestra una actitud bastante uniforme o dominante. Dentro del amplio rango de temas —y ningún otro artista de su tiempo produjo esta variedad, al menos en estas proporciones— Cézanne preserva una actitud meditativa y un desprendimiento [*detachment*] del deseo característicos. Su tendencia coincide con lo que los filósofos han definido como actitud estética en general: la experiencia de las cualidades de las cosas sin consideración de su uso, causa o consecuencia. Pero dado que otros pintores y escritores han respondido a lo religioso, lo moral, lo erótico, lo dramático y lo práctico creando para la contemplación estética obras donde la esfera completa de la vida cotidiana es imaginada, está claro que la contemplación actitud estética de la obra de arte no excluye un tema de acción o deseo y que la elección singular de Cézanne representa un punto de vista individual en lugar de una aproximación necesaria de los artistas. Lo estético como modo de ver se ha convertido en una propiedad de los objetos a los que mira; en la mayoría de sus cuadros, la contemplación estética no encuentra nada que pueda despertar curiosidad o deseo. Pero en esta amplia restricción, que se ha convertido en principio para el arte moderno, Cézanne difiere de sus sucesores del siglo veinte en que él está unido al mundo directamente contemplado como su único objeto de meditación. Cree —como la mayoría de los artistas con ingenio que le han sucedido no han podido hacer sin alguna dificultad o duda— que la visión de la naturaleza es un pilar necesario para el arte. (1988, p. 17)

Schapiro no solo dedica varios párrafos a mostrar cómo sus obras encarnan esta propiedad expresiva⁵, sino que trata de hacer comprender al lector que *no percibir* esto mismo es pasar por alto el *significado* de todos los recursos pictóricos de los que Cézanne se sirve. Dicho de otro modo: la preocupación de Cézanne por su medio artístico, por mostrar los procesos propios de la pintura, no agota el significado de las obras a las que Schapiro se refiere:

La forma está en constante construcción y aporta un aspecto de lo encontrado [*the encountered*] y azar a la apariencia final de la escena que nos invita a una exploración sin fin. Las cualidades de las cosas representadas, simples como parecen, son efectuadas con medios que nos hacen conscientes de las sensaciones del artista y el proceso meditativo de la obra; los objetos bien definidos y acabados se construyen a través de un juego de toques de color abiertos, continuos y discontinuos. El nacimiento de esos objetos a través de las percepciones y las operaciones constructivas de Cézanne nos cautiva más que sus significados o sus relaciones con nuestros deseos y evoca en nosotros una atención más profunda a la substancia de la pintura.

La maravilla del clasicismo de Cézanne consiste en que él es capaz de hacer su sentir, sondear, dudar, su actividad de encontrar [*finding activity*] una parte visible de la pintura y dotar este aspecto íntimo, personal, con las mismas cualidades de noble orden que posee el mundo que ha imaginado. Exterioriza sus sensaciones sin sesgo notable o autoafirmación. El elemento sensorial es igualmente vívido y cada pincelada trae consigo algo de la frescura de una nueva sensación de la naturaleza. Lo subjetivo en su arte no es, por tanto, cosa caprichosa o aislada, sino una manifestación de la misma pureza que la bella tierra, montañas, frutas y formas humanas que él representa. (1988, pp. 19-20 [el énfasis es mío])

⁵ Por ejemplo:

Para los Impresionistas, quienes desearon superar la desnudez [*bareness*] y lo inerte del color local, estos “subjetivos”, volátiles, contrastes de color fueron los que le dieron a la pintura una mayor vitalidad y veracidad para la sensación, la evidencia de la sensibilidad viva del artista. Pero Cézanne, a diferencia de los Impresionistas, estaba mucho más preocupado con la forma constante del objeto y con el color local; y, a diferencia de los artistas anteriores a él, desarrolló esta forma del objeto y color local desde sus impresiones inmediatas, incluyendo los más sutiles e inestables efectos de contraste. [...].

Comparado con la línea quebrada [*broken line*] normal de un borde ininterrumpido y reemergente, la forma cambiante de Cézanne es más variada e interesante; multiplicando discontinuidades y asimetrías, incrementa el efecto de libertad y azar en el todo. Es una construcción a mano alzada a través de la cual su actividad de sentir y dar forma al borde de la mesa es tan clara para nosotros como la forma objetiva de la mesa original. Vemos el objeto en la pintura como formado por las pinceladas, cada una de las cuales corresponde a una percepción y operación distinta. Es como si no hubiera un objeto preexistente, independiente, acabado, dado de una vez por todas al ojo del pintor para la representación, sino solo una multiplicidad de sensaciones sucesivamente sondeadas —fuentes y puntos de referencia para una forma construida que posee de un modo notable los rasgos objetuales [*object-traits*] de la cosa representada: su color lacar, su peso, su solidez, su extensión. (Schapiro, 1988, pp. 18-19)

La ‘substancia’ de la pintura, los colores, la pincelada, todos estos elementos pictóricos contribuyen a la creación o constitución de las propiedades formales del cuadro. La perspicacia y el ingenio de Schapiro radica en su capacidad para hacernos ver que esta forma es *significativa* en un sentido muy particular. El hecho de que las obras descritas por Schapiro tengan la forma que tienen no responde meramente a la condición mental que el artista expresa a través del despliegue de todos estos elementos pictóricos, esto es, a que nos lleven a pensar o inferir que la condición mental que guía el proceso creativo, sino que, como Schapiro indica, esta condición mental se percibe *en la forma articulada* por Cézanne. La dimensión significativa de la forma no consiste en su capacidad para señalar la condición mental expresada, sino en que es capaz de *mostrar* (o manifestar —y, por ende, hacer perceptible—) aquello de lo que es expresión.

El ejemplo de Schapiro es interesante porque ilustra con agudeza la tesis que más tarde defenderé, a saber: el vehículo de expresión —en el caso de Cézanne, la forma construida al representar la vida o la naturaleza— puede ser *expresiva de* la condición mental que guía el proceso de creación. Sin embargo, hablar de *expresividad* en este tipo de casos no está reñido con que la obra sea una expresión genuina. Ambos aspectos están reñidos únicamente si el caso del “smiley” [☺⁶] se toma siempre como modelo para dilucidar la predicación o atribución de expresividad a un producto. No obstante, en la medida en que la dimensión expresiva del proceso de creación artística se hace *perceptible en* el producto, tiene sentido predicar expresividad de la obra de arte y asumir que el contenido del que la obra es expresiva no puede identificarse sin tomar en consideración el proceso creativo y, por tanto, al artista.

Con un espíritu parecido, aunque preocupado por otras cuestiones, Jacques Bouveresse se pronuncia sobre la novela. Para entender algunos de los ejemplos que ofrece, hay que tener en cuenta algunas tesis de fondo. De acuerdo con Bouveresse (2007/2014), el ‘fondo’ o contenido de la novela no es dissociable de la forma novelesca. La forma del relato novelesco tiene que ver con cómo la vida es representada en el relato. Bouveresse distingue entre lo representado por el texto y la forma o el cómo se representa. La idea a lo largo del libro es que el significado novelesco, susceptible de articular una verdad o conocimiento

⁶ En el caso de la cara sonriente, la felicidad que percibimos en la sonrisa no depende que quien la dibuja se encuentre feliz: la felicidad de la cara depende de ciertas propiedades del objeto como tal y no de la dimensión expresiva del proceso creativo.

(práctico), no puede ser expresado con independencia de la forma de la novela. No se niega que otros textos la forma sea importante. La idea es que la forma novelesca, ligada al *estilo* del escritor, es indispensable para transmitir cierto tipo de conocimiento acerca de la vida de forma adecuada. Este contenido expresado en la forma tiene que ver con lo que es importante, es decir, con lo que no es *valorativamente neutro*, sino que remite a una *concepción* o *modo de ver* el mundo. La línea argumental de Bouveresse persigue otros objetivos que aquí no nos interesan particularmente. No obstante, su tratamiento de la relación entre la forma y el contenido arroja ejemplos valiosos para ilustrar los fenómenos que aquí son objeto de análisis. En particular, me gustaría llamar la atención sobre el siguiente ejemplo que el propio Bouveresse extrae, a su vez, de Orwell:

Algunas de las principales obras maestras de la literatura universal, como por ejemplo *Los viajes de Gulliver*, se han construido basándose en un odio y un desprecio sin tapujos hacia el ser humano y su naturaleza. [...]. Como decía Orwell, la explicación de nuestro interés por *Los viajes de Gulliver* «reside sin duda en que creemos que la visión del mundo de Swift no es enteramente falsa, o, para ser más exactos, no siempre lo es. [...]. Con su constante reiteración en la enfermedad, la suciedad y la deformidad, Swift no inventa nada; se limita a ocultar todo el resto. De igual modo, el comportamiento del ser humano, principalmente en la política, coincide con la descripción que él da, pero también tiene otros rasgos más importantes que se niega a considerar»⁷. Así se comprende que la historia que se elige contar y la forma de contarla impliquen una toma de posición que en el caso de Swift es particularmente radical.

Sin embargo, la última afirmación de Orwell plantea un problema peliagudo. ¿Una descripción del comportamiento humano puede renunciar por principio a considerar ciertos rasgos del sujeto y al mismo tiempo a ser fiel a los hechos? ¿Y qué distingue una descripción simplemente parcial, a lo que en esencia toda descripción está condenada a ser, de una descripción parcial e injusta? De todos modos, un escritor satírico como Swift no es alguien que se preocupe de ser justo con la realidad que describe (evidentemente hablamos de la realidad humana). Se podría incluso decir que elige deliberadamente ser injusto con ella. [...]. También puede darse el caso de que para que surja la posibilidad de ver las cosas tal como las ve Swift y hacer creíble esta manera de verlas haya que ocultar precisamente todo el resto o, en todo caso, muchas otras cosas. Para pasar del estadio en que únicamente se llama la atención sobre elementos que no suelen tomarse en consideración a aquel en que interviene lo que los filósofos y los psicólogos llaman un «cambio de aspecto», hay que actuar como si los demás aspectos simplemente hubieran dejado de existir. (2007/2014, pp. 206-207)

⁷ En el original, la cita es la siguiente: “Orwell, G. (2001). *Essais, articles, lettres: Vol. IV (1945-1950)*, Ivrea/L’Encyclopédie des Nuisances, pp. 269-270”.

El ejemplo de Swift es interesante sobre todo porque pone de manifiesto que la dimensión expresiva de un relato novelesco tiene su raíz en el proceso de creación: qué se elige representar, cómo se representa, las palabras que se eligen, los recursos literarios y las estructuras utilizadas, así como la organización del material; todo ello queda plasmado en la novela y es capaz de *mostrar* ‘lo que importa’ a ojos del autor. El potencial expresivo del texto es tal porque se le concibe como un *artefacto*, como el resultado de un proceso *creativo*: el texto no presenta cierto modo de ver de la vida humana simplemente porque lo que hay escrito en él no habla sobre ciertos aspectos de la vida humana, sino porque Swift se *propone ocultarlo*. Precisamente por esto es significativo. Además, este ejemplo puede ser útil para volver sobre el final de la sección anterior. La sección anterior se cierra con una cita de Wimsatt y Beardsley donde los autores se lamentan de que el lenguaje de la crítica literaria no haya sido purgado por completo de ciertas expresiones como “sinceridad”, “autenticidad”, “originalidad” o “espontaneidad”. El repertorio del crítico debería estar compuesto por otros términos evaluativos únicamente relacionados con el valor estético como, por ejemplo, “integridad”, “adecuación”, “relevancia” o “unidad”. Para Bouveresse, la intención satírica de Swift le salva de ser *ingenuamente* injusto con su objeto y, por ende, de faltar a la verdad. No obstante, el ejemplo trata de ilustrar que la preocupación por el mérito estético de la novela como un producto no tiene por qué ser ajena a la preocupación por el trabajo intelectual o moral que se articula o expresa a través del despliegue de esos recursos formales.

Estructura del trabajo

En lo que respecta a la estructura, esta tesis está dividida en dos partes. En la primera parte, me centro en ofrecer una descripción detallada de cada una de las principales posiciones del debate entre expresividad y expresión en la expresión artística. Esta parte está dividida, a su vez, en dos capítulos precedidos por una breve introducción. El primero de ellos (“Teorías de la expresión artística como expresividad”) aborda aquellas posturas que se han centrado en explicar la expresión artística *como expresividad*, mientras que el segundo (“Teorías de la expresión artística como expresión”) es acerca de explicaciones de la expresión artística *como expresión*. Cada capítulo está dividido en varias secciones principales. Todas ellas presentan una estructura similar: tras la descripción de cierta postura, se comentan los problemas que plantea.

El primer capítulo tiene cuatro secciones. La primera sección (“Stephen Davies y la cualidad emocional de la apariencia musical”) versa sobre el análisis de la expresividad musical de Stephen Davies. La segunda sección (“Dominic Lopes: las imágenes como dispositivos expresivos impersonales”) está dedicada a la explicación de la expresividad ofrecida por Dominic Lopes para el caso de las imágenes. La tercera sección (“Jerrold Levinson: la expresión como base de la expresividad en música”) se centra de nuevo en la música, aunque a través de la explicación de Jerrold Levinson. Por último, el capítulo cierra con una sección (“Contra la relevancia de la expresión genuina en la experiencia estética”) donde me ocupo de un problema que me parece común a todas ellas.

El segundo capítulo tiene dos grandes secciones. La primera de ellas (“Jenefer Robinson: una teoría de la expresión artística de raigambre romántica”) se ocupa del análisis de la expresión artística como expresión presentado por Jenefer Robinson, mientras que la segunda (“Richard Wollheim y la expresión artística”) trata sobre la explicación de este mismo fenómeno articulada por Richard Wollheim a lo largo de su obra.

La segunda parte de este trabajo tiene tres capítulos. El capítulo tres (“El fenómeno de la expresión artística”) está precedido por una revaluación del problema presentado en la primera parte. Tras haber examinado el estado actual de la cuestión, se entiende que el problema de fondo puede ser evitado si se adopta una concepción de la expresión intransitiva o no relacional. Las dos secciones que conforman este tercer capítulo persiguen ese objetivo. La primera sección del capítulo tres (“Una concepción no relacional de la expresión”) explica en líneas generales el modelo para los casos de expresión ordinaria y, en concreto, para el caso de la expresión de una emoción. La segunda sección (“Expresión y actos artísticos”) trata principalmente de ilustrar cómo la explicación de la expresión artística ofrecida por Guy Sircello puede serle de ayuda a la concepción no relacional de expresión para trazar puentes entre los casos de expresión ordinaria y artística.

El capítulo cuatro (“Percepción expresiva (de la expresión)”) es el capítulo más largo. Este capítulo contribuye a afinar y desarrollar más en profundidad la concepción no relacional presentada en el capítulo tres. En concreto, trata de ofrecer una descripción adecuada de la percepción expresiva de la mente ajena y explicar cómo el modelo propuesto puede extenderse sin problema a los casos de expresión artística. Este capítulo se compone de dos secciones. La primera de ellas (“Percepción de los fenómenos mentales”) se centra en

discutir un modelo de la percepción de la mente ajena actual, inspirado en la tradición fenomenológica, con el objetivo de extraer lo valioso que haya en él y justificar por qué otros aspectos del mismo han de ser abandonados. En la segunda sección de este capítulo (“Un modelo renovado para la percepción expresiva”) se describe el modelo perceptual propuesto para los casos de expresión natural u ordinaria y se explica cómo puede aplicarse a los casos de expresión artística.

El último capítulo (“Conclusiones”) ofrece una panorámica general de lo defendido a lo largo del trabajo y sintetizar con claridad las ideas principales de este trabajo.

PRIMERA PARTE. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y DISCUSIÓN

0. INTRODUCCIÓN AL DEBATE ACTUAL

El objetivo de los siguientes capítulos es recorrer los argumentos en los debates más recientes sobre el fenómeno de la expresión artística con el fin de ilustrar con precisión el lugar que ocupan las tesis aquí defendidas dentro del marco conceptual del debate actual. Mi intención no es abarcar la totalidad de la discusión sobre los fenómenos expresivos. Me centraré en las propuestas presentadas por algunos filósofos y filósofas sobre la expresión en música y artes visuales. El primer capítulo lo dedicaré principalmente a exponer las propuestas de Stephen Davies y Dominic Lopes. Davies y Lopes ejemplifican perfectamente en música y artes pictóricas, respectivamente, una concepción de la expresión artística *como expresividad*.

Aunque ninguno niega que el artista pueda expresar sus emociones a través de la obra de arte, este fenómeno no es estéticamente relevante y, por ende, no tiene repercusión alguna sobre la apreciación de la obra de arte *como tal*. Ambos localizan el fenómeno artísticamente valioso en la propia obra. El fenómeno expresivo relevante para la apreciación estética de pedigrí consiste en la posesión, por parte de la obra de arte, de ciertas propiedades o cualidades expresivas. La expresión artística, por tanto, es entendida como expresividad de la propia obra.

Además de ocuparme de Davies y Lopes, he tenido a bien introducir en ese capítulo la explicación desarrollada por Jerrold Levinson. Esta elección responde al hecho de que creo que la postura de Levinson no constituye, en última instancia, una ruptura con el proyecto intelectual articulado por las propuestas anteriores. A pesar de las diferencias respecto de Davies y Lopes que, por supuesto, trataré de poner de manifiesto, la propuesta Levinson es una propuesta acerca de la expresión artística entendida *como expresividad* (de la obra). Por esta razón, dedicaré otro apartado de la primera sección de este capítulo a examinar la propuesta de Levinson. Por último, me centraré en discutir un problema que me parece común a todas ellas. Por ello, le he dedicado una sección propia.

En el segundo capítulo me centraré en dos autores que han insistido en el otro polo de la discusión. Tanto Jennefer Robinson como Richard Wollheim han recalcado que el fenómeno expresivo artísticamente relevante para la apreciación de la obra no puede entenderse *únicamente* como mera posesión de expresividad por parte de la obra, sino que la expresión artística propiamente entendida es, de hecho, la *expresión* de alguien, bien del artista, bien del artista implicado (o implícito) en la obra.

A continuación, desglosaré con más detalle las diferentes posiciones: los problemas que pretenden resolver y las objeciones que han de hacer frente. En concreto, empezaré por describir las posiciones que entienden la expresión artística como expresividad. La elección no es casual. Posturas como la de Davies, Lopes o Levinson no carecen de complejidad e ingenio; de hecho, como intentaré mostrar, ponen de manifiesto algunos excesos que se han cometido en la descripción del fenómeno por parte de otras posturas. No obstante, algunas de sus afirmaciones se dirigen contra una versión escueta o simplista de las posiciones que pretenden superar o simplemente pasan por alto el fenómeno en torno al cual se articuló la discusión. Por esto mismo, he decidido comenzar exponiendo aquellas posiciones que creo que salen peor paradas del fuego cruzado.

1. TEORÍAS DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA COMO EXPRESIVIDAD

1.1. Stephen Davies y la cualidad emocional de la apariencia musical

Stephen Davies ha presentado su posición en diferentes artículos y libros (1994, 2003, 2011), algunos de ellos recopilaciones de artículos anteriores, de ahí que, por mor de la comodidad, me refiera a las recopilaciones y no a las revistas donde dichos artículos aparecieron por primera vez. En general, la propuesta de Davies ha mantenido su esencia a lo largo del tiempo. Por ello, no me detendré en particular en ninguno de sus trabajos; más bien, intentaré dar una visión global que ponga de manifiesto su motivaciones, tesis y problemas a los que se enfrenta.

Una de las motivaciones, si no la principal, del trabajo de Davies es explicar cómo una obra de arte, en su caso, una pieza musical o un fragmento de esta puede tener significación emocional. En otras palabras, qué es para una pieza musical poseer un contenido o significado emocional.

Ciertas precisiones son necesarias. En primer lugar, la pregunta de Davies tiene un alcance restringido. Davies se centra en la música pura, esto es, en la música que no incluye elementos lingüísticos —como palabras, títulos o textos asociados a la pieza musical— ni siquiera la voz humana. El fenómeno al que se dirige Davies es al de la música tocada únicamente por instrumentos. En segundo lugar, Davies deja claro que el fenómeno expresivo que le interesa no tiene que ver con la asociación emocional. Algunos géneros musicales, instrumentos o estilos están asociados con ciertos eventos o periodos históricos, prácticas o ritos humanos, etc. que despiertan en algunas personas diferentes experiencias emocionales. Como el propio Davies indica, los mecanismos y resultados de la asociación no son filosóficamente desconcertantes (v. 2011, pp. 7-8). El fenómeno filosóficamente relevante está ligado a otro tipo de experiencias, cuya fenomenología es bien diferente. A Davies le interesan aquellos casos donde la emoción es percibida *en* la música como tal, donde la pieza (o un fragmento) como tal se percibe como poseyendo una cualidad emocional. Por este motivo, la pregunta filosóficamente interesante, según Davies, es la siguiente: ¿cómo es posible que la música exprese una emoción si se trata de un medio abstracto, no representacional, e inanimado?

La estrategia de Davies para afrontar esta cuestión consiste en apoyarse en la idea de significado natural introducida por Grice (1957). Sin entrar en detalles, ya que no son de especial interés para la cuestión que nos ocupa, Davies rechaza que la música signifique de la misma manera que los elementos de nuestra lengua o del modo en que un símbolo no lingüístico lo hace dentro de un sistema de símbolos fundado en ciertas convenciones (cf. 2003). La razón para tal negación radica principalmente en el hecho de que asumir que una obra de arte musical significa en virtud de ciertas convenciones equivale a abrir la puerta a que el significado artístico pueda analizarse través de la noción de significado del hablante, también introducida por Grice.

¿Por qué esto es problemático? Conviene recordar la noción de significado del hablante propuesta por Grice. De acuerdo con este, “un hablante *H* quiere decir (o comunica) *x* al proferir *x*” se analiza a través del recurso a una serie de intenciones del hablante que, si satisfechas, dan lugar inevitablemente a una instancia de comunicación. Para cierta audiencia *A*, el hablante *H* tiene la intención de (a) producir en *A* una cierta respuesta *r*⁸; (b) que *A* se dé cuenta de que *H* tiene la intención (a); y (c) que se satisfaga la intención (a) en virtud de (b). Esta serie de intenciones pretende dar las condiciones necesarias y suficientes para que un hablante pueda comunicar algo a través de un sistema de símbolos.

Ahora bien, según Davies, la comprensión estética de la obra de arte, si es propiamente estética, no necesita que se cumpla (c). De hecho, el objetivo de la comprensión propiamente estética no es el mismo objetivo que una audiencia podría tener al intentar comprender un caso de comunicación. Como indica el propio Davies (2003, p. 126), un lector podría responder a un poema como el poeta pretendió que se respondiera a dicho poema; de hecho, el lector podría incluso reconocer que el poeta quería que se respondiese de tal manera. Sin embargo, la respuesta del lector no está fundada en (c), esto es, en la intención, por parte del poeta, de que el lector responda de tal manera porque se haya dado cuenta de que el poeta pretende que él responda así. La respuesta al poema, si es genuinamente estética, estará fundada en el propio poema y no en algo fuera del mismo, es decir, en las características del poema que demandan tal respuesta.

⁸ En el modelo de Grice, esta respuesta depende de lo que se quiera comunicar. En algunas ocasiones se pretende producir una creencia acerca del mundo, en otras que la audiencia lleve a cabo cierto tipo de acción. En general, la respuesta puede acomodarse dependiendo del contexto y el contenido comunicativo y ampliar así el rango de aplicación del análisis griceano.

Sin embargo, en la medida en que la literatura se vale de un sistema de símbolos convencionalmente estructurado, las obras literarias, y algunas obras pictóricas, *podrían* entenderse de una forma estéticamente impropia. La pregunta que se hace Davies es si música pura podría entenderse de esa manera, aunque la clase de comprensión que le es propia en virtud de su naturaleza artística no se asemeje a la comprensión de lo que un hablante intenta comunicar a través de vehículo lingüístico. Esto equivale a plantear si la clase de significado adecuado para el caso musical es, utilizando la terminología de Grice, natural o no natural.

A diferencia de la significación no natural, algo puede significar naturalmente sin pertenecer a un sistema de símbolos. Entre los ejemplos clásicos de ítems que significan de forma natural, se encuentran los sarpullidos o manchas rojas en una persona o el humo que, respectivamente, significan naturalmente sarampión o fuego⁹. Otro ejemplo, más interesante para el tema que nos ocupa, podría ser el de un ceño fruncido. El ceño fruncido presenta un caso especial. Aunque podría pensarse que se trata de un caso de significación natural —un ceño fruncido significaría naturalmente una condición mental, por ejemplo, molestia o enfado—, en ciertas ocasiones alguien podría fruncir el ceño de manera intencionada, de modo que cabría analizarlo a través de la noción de significado no natural. En algunas ocasiones, parece que una persona puede fruncir el ceño con la intención de que otras se formen una creencia acerca de su estado mental a través de reconocer que la configuración de su cara es intencionada.

La cuestión que cabe considerar entonces es si la música es como el ceño fruncido de forma intencionada. Según Davies, el interés que tenemos por la música no es de la misma clase que aquel que tenemos por el ceño intencionadamente fruncido. Mientras que al interesarnos por una configuración facial (normalmente) nos preocupamos por el estado mental de otra persona, en el caso de la música nuestro interés no se dirige a los estados mentales de una persona sino a la *apariencia* de una emoción (2003, p. 127). En la medida en que nuestro interés en la música es un interés *estético*, la obra de arte significa naturalmente la *apariencia* de un estado mental. Por esto mismo, poco importa, a diferencia del caso del

⁹ Las diferencias entre significado natural y no natural que Grice señala en su artículo de 1957 no son de especial relevancia aquí. Simplemente es suficiente con tener en mente que un signo significa naturalmente otra cosa si la relación entre el signo y lo simbolizado no depende de ninguna convención, lingüística o de cualquier otro tipo.

ceño fruncido, si el compositor tenía la intención de que la música tuviera dicha apariencia emocional: sus intenciones son irrelevantes (2003, p. 128). La ausencia de dichas intenciones no tiene ninguna consecuencia sobre la expresividad percibida en la pieza: o la pieza tiene tal cualidad expresiva —porque presenta cierta apariencia emocional— o no la tiene. Es decir, Davies entendería la expresión artística como expresividad. En lo que sigue veremos que esta expresividad se basa en la semejanza de la apariencia de la música y de las personas bajo un estado emocional determinado.

En último término, Davies pretende negar de esta manera que la música pueda constituir un sistema de símbolos que permita referir a emociones. De acuerdo con Davies, la música no es un lenguaje de emociones. El significado expresivo no está, según Davies, determinado por convenciones. Davies no niega que existan convenciones en música, sino que las convenciones no tienen una dimensión semántica; su papel es solo formal y estilístico (*ibidem*). Davies se aleja de cualquier explicación intencionalista del significado expresivo. La comprensión de la expresividad de la obra de arte no solo se funda en la obra de arte como tal, sino que también, dado que las obras musicales no forman parte de un sistema simbólico, el modo en que la música adquiere expresividad es especialmente único para cada pieza (*ibid.*).

Davies profundiza en esta idea de la siguiente manera: las obras musicales significan naturalmente cierta emoción, pero su relación no es causal, como en el caso del humo y el fuego o los sarpullidos y el sarampión¹⁰. Para este, la música presenta la *apariencia* de una emoción. Por este motivo, Davies sostiene que la relación entre la música y las emociones humanas es icónica¹¹. La propuesta de Davies, no obstante, se distancia de otras propuestas basadas en la iconicidad. Sin entrar en detalles, Davies rechaza la idea propuesta por Susan Langer (1942) de que la relación entre la música y la emoción es una relación entre la forma del símbolo musical y la forma de la emoción. Para Langer, la música es expresiva de una emoción si su forma es idéntica a la de la música¹², esto es, si son isomórficas. A diferencia

¹⁰ Recuérdese que el interés por la obra musical es un interés por la obra misma y no por algo diferente a ella. Plantear que la relación es causal conllevaría presuponer la existencia de una emoción en el compositor o, eventualmente, en la persona que ejecuta la pieza.

¹¹ Davies no niega que la música pueda funcionar como un símbolo, sino que las obras de arte musicales constituyan un sistema de símbolos convencionalmente gobernados.

¹² Davies rechaza la propuesta de Langer porque comporta cierta ininteligibilidad que debilita toda su teoría. La crítica aparece recogida en Davies (2003, pp. 130 y ss.).

de Langer, Davies entiende que la semejanza no se da entre las formas de la emoción y la música, sino entre el carácter dinámico de la música¹³ y la conducta humana que es expresiva de cierto estado emocional. Percibir la expresividad de la música consistiría, por tanto, en percibir su forma o carácter dinámico como semejante al de una expresión humana.

Esta posición se enfrenta a una objeción fundamental, de la que Davies se vale para terminar de caracterizar su posición. La objeción es la siguiente: normalmente cuando se utilizan términos emocionales para hablar de la expresividad de cierta conducta, este uso depende de que esa conducta sea apreciada como la expresión de una *emoción sentida* por la persona que se comporta de dicha manera. Ahora bien, dado que la música no es un ser animado o sentiente, parece que la analogía carece de fuerza explicativa. Para Davies, esta objeción únicamente demuestra que los términos emocionales no se utilizan en su sentido habitual cuando se trata de explicar la expresividad que posee la música. Este nuevo uso secundario es parasitario del uso primario, de aquellos usos donde los términos de emociones se utilizan para hablar sobre el estado emocional de cierta persona. Si no fuese así, Davies se vería en el aprieto de explicar por qué deberíamos estar interesados en apreciar esas cualidades que nada tienen que ver con el mundo emocional que nos es familiar y encontramos valioso.

Davies cree que existe tal uso. Este uso secundario incluiría todas aquellas ocasiones donde utilizáramos los términos emocionales para describir el carácter expresivo de una apariencia. Entre estos casos se encuentra, por ejemplo, el que se hace de “triste” cuando se habla de la cara de un San Bernardo. La posición que resulta de estas consideraciones es la siguiente: la música es expresiva de una emoción porque su estructura o carácter dinámico posee la apariencia emocional que poseen el porte o las formas de las personas que presentan esa apariencia emocional. Dicho de otro modo, la música es expresiva de una emoción porque presenta la cualidad emocional¹⁴ (de esa emoción) en su apariencia. Y esto es posible

¹³ Davies recuerda que la música no es percibida como instantes separados unos de otros, sino que es escuchada como un flujo. Este movimiento es lo que permite establecer la analogía con la conducta humana. Para una explicación más detallada, véase, por ejemplo, Davies (2003, pp. 140 y ss.).

¹⁴ Me inclino aquí por traducir la expresión “emotion characteristics in appearance” tan recurrente en los escritos de Davies como “cualidad emocional de la apariencia” o “cualidad emocional en la apariencia”.

por su semejanza con esos modos de caminar, portes, ademanes, etc., que también presentan en su apariencia dicha cualidad emocional¹⁵.

En resumen, la postura que defiende Davies —etiquetada como “Appearance Emotionalism”¹⁶ por él mismo— defiende que la expresividad de una pieza de música es “una propiedad objetiva y literalmente poseída, aunque dependiente de respuesta, de esa pieza” (2011, p. 8). Como en el caso de las propiedades secundarias, Davies sostiene que la expresividad de las obras musicales es la capacidad de las propias obras para producir en el espectador una determinada respuesta. Así, al igual que ocurre con los colores, aunque la atribución de un color a cierto objeto no pueda entenderse con independencia de cómo ese objeto aparece en la experiencia de alguien, no por ello el color carece de objetividad.

La atribución de expresividad no es solo objetiva, sino que también es literal. De este modo, Davies se desmarca de posiciones como la Goodman (1968/1976), según la cual los términos emocionales se predicen metafóricamente de las obras de arte. Davies entiende que la metáfora es una figura del lenguaje y que, en consecuencia, debería poder darse una explicación de qué se está diciendo cuando se llevan a cabo estas atribuciones metafóricas.

En cuanto a la respuesta, Davies defiende que se trata de una “experiencia de una semejanza entre la música y la esfera de la emoción humana” (2011, p. 9), en particular: “la semejanza que más cuenta para la expresividad musical es, a mi juicio, la que hay entre estructura dinámica de la música que se despliega en el tiempo y las configuraciones de la conducta humana asociadas con la expresión de una emoción” (2011, p. 10)¹⁷.

¹⁵ Dado que aquello que presenta la apariencia emocional es el movimiento escuchado en la música, Davies evita la comparación con elementos que no se extienden en el tiempo como caras o posturas corporales.

¹⁶ En lo que sigue, lo traduciré por “emocionalismo de la apariencia”.

¹⁷ También afirma, por ejemplo, que “la música es expresiva porque la experimentamos como poseyendo un carácter dinámico que la relaciona con la conducta humanamente expresiva” (2011, p. 10) o:

Más en particular, pienso que la música es expresiva al recordar los andares [*gait*], la actitud, la atmósfera, el porte, la postura y el comportamiento del cuerpo humano. [...]. Al igual que alguien que salta y brinca rápida y suavemente, que realiza gestos amplios [*expansive*], etc., tiene una apariencia feliz, la música con una vivacidad y exuberancia similar tiene una apariencia sonora feliz. (2011, p. 10)

Objeciones a Davies

Davies también ha dedicado bastante espacio a contestar a diferentes objeciones que podrían debilitar su propuesta. Entre todas las objeciones, hay una que encuentro particularmente reveladora de los presupuestos sobre los que descansa la posición de Davies¹⁸. Me refiero a la objeción señalada por Stecker (1999). El núcleo de su objeción consiste en señalar que la expresión de una emoción, si se quiere presentar como tal, precisa que la emoción sea expresada por alguien que la sienta. Dado que poseer la apariencia de una emoción, el concepto clave sobre el que descansa la postura de Davies, no requiere la presencia de una emoción en el artista o una *persona*¹⁹ musical, resulta que la teoría de Davies no explica lo que precisamente debería explicar: la expresión de una emoción en la música. La crítica de

¹⁸ Aunque no son las únicas. Davies también se ha ocupado, por ejemplo, de aquellas objeciones que señalan la incapacidad su postura para explicar cómo la música puede expresar emociones elevadas o cognitivamente ricas y no únicamente un conjunto de emociones básicas cuya expresión puede identificarse fácilmente, como alegría, tristeza o enfado. La respuesta de Davies a esfuerzos como los de Robinson y Karl (1995) por apoyar la idea de que la música puede expresar emociones elevadas o cognitivamente complejas puede encontrarse, por ejemplo, en Davies (2003, 2011).

¹⁹ Aquí “persona” no es usada en su sentido habitual en español, sino tal y como se usa en inglés, de ahí que, en lo que sigue, utilice la cursiva para marcar que la estoy usando en este sentido. En inglés “persona” y su plural “personae” se usan en literatura para designar a aquel que se entiende que habla, por ejemplo, en una novela o en poema lírico, esto es, el narrador o el *yo lírico*. Este recurso, como veremos a lo largo de las siguientes secciones, se ha extendido a otras artes, de modo que se suele hablar de la presencia de una *persona* en una imagen o en una pieza musical. Además de la *persona* implicada en una novela, un poema, una imagen, una pieza musical, etc., se suele hablar de un *autor implicado* [*implied author*] o autor *implícito* o *aparente*:

“Persona”, “máscara” y “narrador” son usados algunas veces, pero normalmente hablan de la voz [*speaker*] en la obra que es a fin de cuentas uno de los elementos creados por el autor implicado [*implied author*] y que puede distanciarse de este a través de grandes ironías. Con “narrador” normalmente se quiere hablar del “yo” de una obra, pero el “yo” es rara vez el mismo que la *imagen implicada* [*implied imagen*] *del artista*. (Booth, 1961/1983, p. 73 [el énfasis es mío])

En estos mismos términos ha sido definido también por Budd cuando, al hablar del rol del poeta en la creación del poema, afirma:

El poema dará la *impresión* de haber sido escrito por una persona de cierto tipo: el lector recibe de él una *imagen* de la *persona* que fue responsable de su composición. Esta *persona* es el autor implicado del poema —el poeta implícito o aparente. (Budd, 1995, p. 87 [la cursiva es mía])

En general, siguiendo a Robinson, el autor o artista implícito, aparente, implicado es “el autor tal y como interpretamos que es” (2005, p. 159). Ahora bien, en algunas ocasiones también se habla de *persona* autoral (o artística) [*authorial persona/artistic persona*] o *persona* del autor (o artista) para referirse al autor implicado o implícito (véase, e.g., Robinson [2005, pp. 255, 280] o Booth [1974, p. 181, 4]). No obstante, en última instancia, solo parece tratarse de una cuestión terminológica o lingüística. Además de autores o artísticas implicados o implícitos, también se habla de autores aparentes [*apparent authors*] (v. Walton [1987]) y postulados [*postulated authors*] (v. Nehamas [1981]). Para una revisión y crítica de estas distinciones, véase Stecker (1987).

Stecker señala, por tanto, que la teoría de Davies no explica el fenómeno que se suponía que debía explicar.

Davies responde a esta crítica aclarando las relaciones entre la apariencia expresiva de la música y las intenciones y emociones del compositor o ejecutor de la pieza. Como ya se señaló, Davies entiende que las intenciones del artista son estéticamente irrelevantes. El hecho de que la obra posea cierta apariencia emocional no depende de las intenciones del compositor o su intérprete, sino que depende de las cualidades objetivas que tiene la propia música. Ahora bien, podría darse el caso de un compositor que, sintiéndose triste, creara intencionalmente una pieza musical que poseyera, local o globalmente, la apariencia de tristeza. De este modo, el compositor crearía una pieza musical cuyo carácter expresivo se ajustaría a su estado de ánimo.

No obstante, según Davies, el problema con este tipo de casos es que no son lo que Davies ha llamado en otro lugar (2007) expresiones primarias o directas, esto es, aquellas cuya comprensión no depende de las intenciones del hablante o, en este caso, del artista. Ejemplos de estas expresiones primarias son gritos, llantos o sonrisas. De hecho, Davies sostiene que el problema fundamental de la teoría del arte como expresión —tanto en sus versiones originales como en sus sucesivas modificaciones— es haber considerado la expresión artística como expresión directa o primaria de una condición mental, cuando, si existen verdaderamente tales casos, la expresión artista descansa más bien sobre el reconocimiento de las intenciones del artista o de ciertas convenciones²⁰.

La respuesta de Davies busca poner de manifiesto que ese acto de expresión continúa descansado sobre la apariencia expresiva la música. Esta apariencia expresiva no consiste en la capacidad de la música para indicar una emoción fuera de la propia música, sino que es una propiedad de la propia música. Y lo que es más importante para Davies: puesto que esta apariencia expresiva no depende de que el artista consiga plasmar sus intenciones, sino que depende de la música como tal, las intenciones del artista son estéticamente irrelevantes. Conocerlas no es una condición necesaria ni suficiente para captar la expresividad de la obra. Conocerlas podría ser de ayuda para conocer el estado mental del artista. Sin embargo, diría Davies, el interés propiamente estético no es el interés que podría manifestar un psicólogo por un dibujo realizado por su paciente, sino un interés por la obra como tal y por nada más

²⁰ Davies (2007) denomina a este tipo de expresiones secundarias y terciarias, respectivamente.

(externo a ella). Los estados mentales del artista, aunque relevantes para su terapeuta, no son estéticamente relevantes.

En pocas palabras, Davies replica a la objeción de Stecker asumiendo el potencial explicativo de su posición: el emocionalismo de la apariencia no es propiamente una explicación de la expresión artística entendida como expresión, sino de la expresividad de la obra²¹. Es cuanto menos curioso que, a pesar de esto, Davies parezca satisfecho con su respuesta a Stecker, ya que, en sus propias palabras: “El emocionalismo de la apariencia no desconecta la presentación de apariencias emocionales de la expresión *genuina* a través de actos del compositor o el intérprete” (2011, p. 13 [el énfasis es mío]). Al reconocer que los actos de expresión genuinos son otros, Davies está precisamente reconociendo la incapacidad de su teoría para explicar lo que Stecker había señalado como el fenómeno a explicar. Su propuesta, aunque capaz, según él, de relacionar la apariencia emocional de la música con los actos *genuinos* de expresión, los condena, no obstante, a la irrelevancia *estética*. Sobre esta cuestión volveré más adelante²².

Por ahora, merece la pena señalar dos cosas acerca de esta respuesta. En primer lugar, aunque mi intención no sea entrar a valorar la explicación de la expresividad ofrecida por Davies, hay cierto aspecto de esta explicación que llama la atención. Según Davies, su explicación de la expresividad musical *tiene la ventaja* de explicar o acomodar cierto fenómeno artístico, en particular, la expresión artística entendida como expresión de la condición mental de un artista. No obstante, al mismo tiempo, su explicación de la expresividad ‘emplaza’ este fenómeno artístico (la expresión artística como *expresión*) fuera del alcance de nuestra experiencia estética de la obra, despojándolo, por tanto, de relevancia estética. Esto sucede porque la expresión artística, entendida como expresión, descansaría, en última instancia, sobre la expresividad tal y como es caracterizada por su análisis, esto es, como un fenómeno que no está intrínsecamente relacionado con proceso de expresión alguno por parte del artista. En el análisis de Davis, la expresividad, como se ha señalado anteriormente, es una propiedad que la música posee con independencia de la condición mental de su creador. Por este motivo, no parece adecuado, entonces, que Davies describa este aspecto de su explicación como una *ventaja*.

²¹ Una conclusión muy similar, si no idéntica, es la que Robinson (2005) extrae de la posición de Tormey (1971).

²² Véase la sección “Contra la relevancia de la expresión genuina en la experiencia estética”.

En segundo lugar, la postura de Davies implica una visión cuanto menos polémica sobre la naturaleza de la apreciación artística. Si las referencias explícitas a piezas musicales concretas desapareciesen de los escritos de Davies, uno no sabría si Davies está hablando de la apreciación de la expresividad sonora de ítems naturales o, en cambio, de productos artísticos. Frente a Davies, otras posturas como la de Robinson o Wollheim no han pasado por alto las diferencias entre la apreciación del arte y la naturaleza que introduce la consideración del arte como un producto intencional. Por mi parte, no creo que Davies haya olvidado que las obras de arte musicales son productos creados por el artista, pero sí me parece que su rechazo a considerar cualquier rol de las condiciones mentales del artista (real o hipotético) en la expresividad de la obra descansa sobre una concepción de la relación entre estos y la obra de arte que merece la pena examinar. Sobre estas dos cuestiones volveré más adelante cuando me ocupe de la caracterización que Davies (2007) ofrece de los fenómenos de expresión.

1.2. Dominic Lopes: las imágenes como dispositivos expresivos impersonales

Dominic McIver Lopes ha desarrollado principalmente su teoría de la expresión artística para las imágenes en su libro *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures* (2005). Lopes se sitúa en un marco conceptual muy parecido al de Davies, aunque no idéntico. La diferencia principal tiene que ver con el hecho de que las imágenes, a diferencia de la música pura, son dispositivos miméticos, es decir, son capaces de representar (pictóricamente) sus contenidos.

El énfasis en la cuestión mimética es clave para Lopes. De hecho, constituye el punto de partida de su reflexión sobre la expresión en imágenes. El presupuesto central de toda la discusión de Lopes es que las imágenes, en tanto que dispositivos o vehículos miméticos, tienen que ser evaluados como tales. Si esto es así, la noción de expresión entendida como *expresión* —i.e. como una actividad a través del cual el artista expresa una condición mental— no parece apropiada para la apreciación de las imágenes. No lo es, según Lopes, porque esta noción hace descansar la atribución de propiedades a la obra —y, con ello, la evaluación— sobre el proceso creativo que, a su juicio, nada tiene que ver con el funcionamiento de las imágenes *como dispositivos miméticos*. En este sentido, Lopes toma el mismo camino que Davies. En última instancia, para Lopes —en la misma línea que Davies—, una teoría de la

expresión artística para las imágenes es *primariamente* una explicación de la *expresividad* que las imágenes poseen.

Lopes no entra a discutir ninguna teoría de las emociones ni se propone distinguir entre los diversos fenómenos afectivos que se suelen agrupar bajo la etiqueta de “emoción”. La razón es que para entender, aunque sea de manera general, los presupuestos y tesis centrales de una teoría de la expresión artística para las imágenes simplemente basta con asumir una noción de expresión de sentido común, según la cual la expresión está “conceptualmente ligada a las emociones” (2005, p. 51). Teniendo esto en mente, Lopes identifica el conjunto de fenómenos pictóricos hacia los que una consideración filosófica preocupada por la expresión en el arte debería dirigir su mirada. ¿Cómo identifica esos fenómenos? El plan de Lopes consiste en registrar las diferentes atribuciones emocionales que se realizan a las imágenes en tanto que dispositivos miméticos con el fin de investigar qué relación guardan en cada caso con una emoción. En suma, Lopes se propone describir en qué sentido las imágenes, en tanto que dispositivos miméticos, son *vehículos expresivos de una emoción*.

Lopes clasifica en tres grupos las diferentes atribuciones emocionales que se llevan a cabo sobre las imágenes como vehículos representacionales, identificando así tres modos en que una imagen puede expresar (i.e. *ser expresiva de*) una emoción. Así, Lopes enumera los siguientes modos de expresión pictórica:

- A. *Expresión de la figura* [*figure expression*]: una expresión que es enteramente atribuible a una persona o personas representadas en la imagen (v. 2005, p. 51).
- B. *Expresión de la escena* [*scene expression*]: una expresión que es atribuible, al menos en parte, a una escena representada y no enteramente a una persona representada en la imagen (v. 2005, p. 52).
- C. *Expresión del diseño*: una expresión que es enteramente atribuible al diseño de la imagen o su superficie y no a figura o escena alguna representada en ella (v. 2005, p. 57).

Entre los ejemplos preferidos de Lopes se encuentran *Disciplina paterna* de Daumier para el caso de la expresión de la figura; *La balsa de la Medusa* de Géricault para ejemplificar no solo la expresión de la escena por parte del mar o el barco del fondo, sino

también la relación entre la expresión de las figuras y la de la escena donde se sitúan. Explora también esta relación a través de *El grito* de Edvard Munch. Otro ejemplo de expresión de la escena es *Trigal con cuervos* de van Gogh. En cuanto a la expresión del diseño, Lopes señala principalmente la cualidad expresiva del trazo de Daumier para contribuir a la expresión de los personajes representados o la confrontación entre los colores utilizados por Munch para hacer contribuir a la cualidad emocional de la escena. Posiblemente el fenómeno de expresión del diseño es a la que Lopes dedica menos espacio. La mayoría de los ejemplos que proporciona Lopes no parecen ejemplificar con claridad aquello que supuestamente deberían. Por ejemplo, Lopes se dedica mayormente a señalar cómo ciertas propiedades de la obra, como el trazo o el diseño de la perspectiva, pueden contribuir a la experiencia de una figura o una escena, y no a su valor en sí mismos²³. Aunque Lopes no ilustre claramente el fenómeno que pretende señalar, no parece que haya desechar la distinción propuesta.

Dentro de esta taxonomía, pueden identificarse claramente dos grupos. Mientras que la expresión de la figura y la expresión de la escena tienen que ver con el contenido representacional de la imagen, la expresión del diseño tiene que ver con elementos formales de la imagen, como su composición, los colores o el trazo del dibujo, entre otros.

Mientras la expresión a través del diseño no tiene que ver directamente²⁴ con el contenido representacional, la expresión de la figura y la de la escena sí. Ahora bien, como apunta Lopes, esto no significa que la expresión en estos dos casos pueda reducirse a representación pictórica, a pesar de que esta se alcance a través de la representación pictórica, esto es, mediante la representación de una figura o una escena como expresando cierta emoción. Este aviso responde a la intención de Lopes de distinguir claramente el alcance de nuestras facultades perceptuales. Así, mientras la percepción expresiva en los casos de expresión mediante el diseño es independiente (al menos *de iure*) del ver representacional (o *ver-en*), en los casos de la figura y la escena la percepción expresiva trabaja mano a mano con el ver-en²⁵.

²³ Véase, por ejemplo, su explicación de *Cabeza de mujer llorando* de Picasso (Lopes no especifica a qué obra en concreto se está refiriendo) o el caso de *El grito*. En el caso de Picasso, Lopes afirma, por ejemplo, que “los planos violentamente fracturados de *Cabeza de mujer llorando* de Picasso contribuyen a la expresividad de la figura” (2005, p. 55).

²⁴ En otro sentido, está claro que los recursos formales contribuyen a que la imagen sea representativa de algo.

²⁵ “Luego, las expresiones de la figura y la escena se ven en las imágenes” (Lopes, 2005, p. 56).

En cuanto a las relaciones entre los diferentes tipos de expresión pictórica, Lopes dedica bastante espacio a indicar por qué son irreducibles y señalar los modos en que pueden complementarse (v. 2005, pp. 53-57). Con todo, para desgranar la posición de Lopes, creo que resulta más relevante exponer la problemática que motiva su postura. Dos preguntas lanzadas por Lopes son aquí útiles. ¿Por qué una rana no se espanta al ver la cara asqueada de la princesa que está a punto de besarla? O, ¿por qué un zombi no puede sonreír? De acuerdo con Lopes, estas preguntas ponen de manifiesto un aspecto central del concepto de expresión. Lopes se refiere a este aspecto del fenómeno como “condición de conexión” [*connection condition*] (2005, p. 57). La condición de conexión señala que una expresión no es simplemente una configuración física, sino que es una configuración física *conectada* a una emoción. Por esto mismo, el labio arqueado de un zombi no es una expresión de alegría: los zombis no tienen estados mentales, de modo que su configuración facial no puede estar conectada, en este ejemplo, con la alegría. En el caso de la rana, lo que ocurre es que la rana es incapaz de ver la configuración facial de la princesa como conectada con su estado emocional: simplemente ve su configuración facial.

Lopes cree que esta conexión es mereológica, aunque su justificación es bastante escueta. Brevemente esbozada, viene a ser esta: las emociones son estados que comienzan con una evaluación del entorno y terminan derivando en ciertas conductas a través de las cuales un sujeto lidia con ese entorno. Esa conducta es considerada, por tanto, parte de la emoción. Lo importante es que una expresión *genuina* no puede no estar conectada a los estados emocionales que, según Lopes, “manifiesta exteriormente [*outwardly manifest*] e *indica*” (2005, p. 58 [mi énfasis]).

El problema de la persona perdida

Esta condición es precisamente la que desencadena toda la problemática en torno a la cual Lopes va a construir su posición. Los casos de expresión de la figura no presentan grandes dificultades para su análisis: la conexión parece estar asegurada por el tipo de cosas que las imágenes representan pictóricamente (o son pictóricamente representativas). Sin embargo, ¿qué ocurre cuando la expresión se predica de la escena o del diseño? Si la condición arriba señalada ha de ser satisfecha (y, por consiguiente, la escena o el diseño han de estar conectadas con una emoción), ¿a quién se le debería atribuir esa emoción? Esto es lo que se

conoce como el *problema de la persona perdida* [*Missing Person Problem*]. Este problema es el desencadenante de todo el proceso dialéctico a través del cual Lopes va dando forma a su teoría impersonal de la expresión pictórica.

En líneas generales, pueden ofrecerse, según Lopes, tres clases de respuestas diferentes a este problema. El primer grupo de respuestas se distinguiría por negar explícitamente que la expresión de la escena y del diseño sean fenómenos genuinos de expresión. Otro segundo grupo de respuestas resolvería el problema recurriendo a una *persona* que no estuviera representada en la imagen pero que fuera responsable de su aspecto expresivo. En el último grupo, se encontrarían todas aquellas respuestas que, a diferencia del primer grupo, no pretenden negar el fenómeno de expresión, sino el requisito de que la emoción expresada tenga que atribuirse a alguien con el fin de asegurar la expresión pictórica. La propuesta de Lopes pertenece a este último grupo.

Su estrategia es la siguiente: dado que los ejemplos de expresión de la escena y del diseño no son extraños o contraintuitivos, recurrir a alguna respuesta de la primera clase parece que debería ser la última opción. Luego, hay que decidir entre la segunda o tercera. Para ello, antes de nada, uno debería considerar qué razones hay para aceptar alguna respuesta del segundo tipo frente a otra que figure en el tercero. Si no hay razones para preferir alguna respuesta del segundo tipo frente a cualquiera del tercero, entonces se debería dar preferencia este último tipo de respuestas a la hora de buscar una teoría de la expresión pictórica adecuada.

Entre las respuestas que conforman el segundo conjunto, sobresalen tres clases de opciones. En primer lugar, aquellas que atribuyen la emoción al creador (real o hipotético, esto es, alguien que, dada las propiedades de la obra, tiene sentido pensar que podría haberla creado —en suma, el autor implícito—). En segundo lugar, las que señalan que la emoción pertenece a una *persona* que no está representada en la imagen pero que ocupa un lugar dentro de lo representado (i.e. una especie de espectador implícito). En tercer y último lugar, aquellas otras que predicen la emoción del espectador que contempla imagen. En resumen, habría respuestas personalistas, hipotético-personalistas —las dos primeras— y del contagio o evocacionistas [*arousalist views*].

Aunque el alcance de esta sección no es discutir la crítica de Lopes a estas posturas, diré algo sobre esto, empezando por las teorías personalistas. Siguiendo a Wollheim y

Hospers, Lopes señala que hay problemas para atribuir la emoción al creador real o hipotético. En concreto, las emociones que supuestamente el creador expresaría creando tal imagen podrían ser incompatibles con un estado mental propicio para el ejercicio de la creación. El problema que se plantea no es, por tanto, sólo que el creador podría haber tenido otras emociones²⁶, sino el problema que Diderot señalaba, *mutatis mutandis*, para el caso del actor de teatro.

Este no sería el único problema. Lopes imagina el caso de una persona (real o hipotética) que dibuja una cara sonriente cien veces. En este ejemplo, el hecho de que la cara sea expresiva de alegría es independiente de la condición mental en que su autor (real o hipotético) se encuentre. Lopes se plantea si este caso puede extrapolarse al caso de la escena y el diseño. Para ilustrar su argumento, se vale de una viñeta de la novela gráfica *Maus* donde la escena representada expresaría un sentimiento de preocupación por lo que el futuro deparará a los personajes representados. Lopes señala que no tiene mucho sentido sostener que ese sentimiento era el de Spiegelman (su creador) o un creador hipotético, dado que es más plausible pensar que la condición mental con la que se creó la viñeta era bien diferente, en concreto: cierto propósito narrativo que, aunque busque o persiga la expresividad de la escena, no cabe identificarlo con esa condición afectiva. Esto conduce a Lopes a afirmar que, incluso si una teoría romántica de la expresión artística fuera plausible —y cita el intento de Robinson (2005)—, sucedería que esta teoría sería incapaz de explicar en qué consistiría atribuir una emoción a una figura, una escena o un diseño, ya que “lo que una imagen expresa puede no ser lo que el creador siente” (2005, p. 62).

En cuanto a las teorías que descansan sobre una *persona* hipotética que pertenece al mundo de la imagen —aunque no aparece representada en ella— y expresa una emoción *a través de*²⁷ la escena representada o el diseño, Lopes reconoce que no hay ninguna razón para rechazar que la emoción expresada pueda ser atribuida a dicha *persona* hipotética. A diferencia del caso anterior, ningún descubrimiento sobre el creador podría ser un impedimento para desechar la atribución de la emoción.

²⁶ La figura del creador hipotético o implícito evitaría este escollo.

²⁷ Nótese la ambigüedad de “a través de”. A diferencia del caso del creador, la *persona* hipotética no expresa una emoción representando o creando un diseño. Es la escena representada o el diseño creado por el artista los que servirían como vehículos expresivos para esta *persona* implícita.

No obstante, como señala Lopes (2005, p. 64), esto mismo constituye tanto la fortaleza como la debilidad de este tipo de propuestas. Recurrir injustificadamente a una *persona* hipotética convierte la atribución de emociones en un asunto trivial, ya que postular tal sujeto de predicación parece responder únicamente a la intención de satisfacer la condición de conexión. No habría otro motivo independiente para justificar esta atribución.

Lopes compara este caso con el de la música, donde la *persona* imaginada o hipotética permitiría postular un sustrato para escuchar la sucesión de cualidades expresivas como la sucesión de las emociones en la historia de una persona. De este modo, postular una *persona* hipotética permitiría incorporar una dimensión narrativa a la apreciación de la pieza musical, redundando en un enriquecimiento de la experiencia de la misma. En cambio, apunta Lopes, el caso de la imagen no es similar. Es cierto que la atribución de emociones a figuras representadas permite arrojar luz sobre las acciones representadas y establecer un contexto narrativo. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la escena o el diseño. La *persona* hipotética que serviría de sujeto para esas atribuciones sería altamente indeterminada (2005, p. 65) porque toda razón que poseyéramos para atribuirle una condición emocional sería también, al mismo tiempo, una razón para afirmar que la escena o el diseño simplemente son expresivos de cierta emoción. En suma, Lopes está afirmando que no poseeríamos justificación alguna para postular tal *persona* más allá de cualquier justificación que poseyéramos para atribuir expresividad a la propia imagen. Luego, Lopes no encuentra una razón demoledora para rechazar el personalismo hipotético, pero intenta hacer ver que las razones que apoyan una atribución emocional a una *persona* hipotética son a menudo las mismas por las que vemos una escena o un diseño como expresivos de una determinada emoción sin que medie atribución a *persona* alguna.

Por último, Lopes desecha el evocacionismo [*arousalism*] de la misma forma que descarta el personalismo hipotético. Defender que la emoción expresada por la escena o el diseño habría que atribuírsela a la persona que ve la imagen —en la medida en que esta responde con esa emoción o con otra apropiada— podría resolver el problema de la persona perdida. También podría satisfacer la condición de conexión introducida más arriba, puesto que explica en que consiste ver una configuración como una expresión y no como una mera configuración física: verla como una expresión sería verla a la luz de la emoción despertada por dicha configuración.

No voy a analizar en profundidad este debate. Basta con señalar que alguien podría rechazar de plano el problema de la persona perdida y simplemente asumir que no hace falta atribuir la emoción a una persona. Simplemente tendría que ofrecer una explicación de la expresión como algo más que una configuración física. Este es el camino de Lopes. Las otras estrategias presentarían conclusiones decisivas y cabe dudar de que puedan salir indemnes de otros tantos problemas. Ofrecer, por tanto, una teoría que explique el fenómeno sin entrar en el tipo de consideraciones que, a juicio de Lopes, acaban por debilitar la propuesta es la estrategia más atractiva.

La propuesta impersonalista

Así pues, descartar el problema de la persona perdida es, por tanto, una de las razones que motiva la propuesta de Lopes. Una vez se desestima dicho requerimiento, se abre la puerta a una teoría impersonal de la expresión artística para las imágenes, modelada, como el propio Lopes reconoce, con un ojo en las teorías del contorno o la apariencia emocional en música defendidas por Davies o Kivy. Sin embargo, a diferencia de Davies, Lopes no va a hacer descansar su teoría sobre la idea de semejanza o parecido.

Lopes no ve viable una teoría robusta del contorno para la expresión pictórica. Por “robusta”, Lopes entiende una teoría que hiciera descansar la expresión de la figura, la escena o el diseño en dos condiciones:

- (i) Tener la apariencia de una expresión [*expression-look*]
- (ii) Asemejarse a la apariencia de una expresión natural de la condición expresada.

El problema de (ii) es que cualquier cosa se parece a otra en algún respecto y, por tanto, sería difícil determinar qué semejanza sería determinante para identificar la condición expresada por la imagen. Al rechazar (ii), Lopes se embarca en la tarea de defender lo que él llama una teoría del contorno mínima [TCM], de acuerdo con la cual

[TCM] El *diseño* de una imagen o una *figura* o *escena* representada en ella expresan una emoción *E* si y solo si tienen la apariencia de una expresión [*expression-look*] de *E* (cf. 2005, p. 71).

Esta teoría mínima no está exenta de problemas, puesto que compromete la condición de conexión mencionada más arriba. En la teoría robusta, la idea de semejanza con la apariencia de una expresión natural de cierta emoción mantenía la conexión entre la expresión de la imagen y la emoción (manifestada por una expresión natural). Al desechar esa parte de la teoría, se está comprometiendo el potencial explicativo de la misma. No obstante, Lopes cree que la teoría mínima puede satisfacer la condición de conexión y que una teoría de la expresión natural puede aportar los instrumentos para satisfacer dicho propósito.

¿Cómo conecta, entonces, las apariencias expresivas [*expression-looks*] con los contenidos expresivos —normalmente emociones— manteniendo el aspecto impersonal como un rasgo central de la explicación? Lopes comparte con Davies la idea de que describir la apariencia emocional de algo no es describir el estado emocional de alguien. Uno podría describir una cara como alegre sin decir nada acerca del estado emocional de la persona que tiene esa cara. Esto no quiere decir que la apariencia expresiva no guarde relación alguna con una condición mental. Es cierto que la presencia de una apariencia expresiva no garantiza la presencia de una emoción o, en palabras de Lopes, una apariencia expresiva no siempre *indica* cierta emoción (v. 2005, p. 73). No obstante, no por ello se pierde la conexión, ya que una apariencia expresiva es aquella que, en las circunstancias adecuadas, *tiene la función de indicar* la condición mental de la que es expresiva.

Este análisis se puede aplicar, en primer lugar, a la expresión natural. El resultado es una teoría del contorno para la expresión natural [TCEN], de acuerdo con la cual:

[TCEN] Una configuración física expresa cierta emoción *E* si y solo si (i) es una apariencia expresiva [*expression-look*] que (ii) tiene la función, en las circunstancias adecuadas, de indicar²⁸ *E* (cf. 2005, p. 73).

Las circunstancias adecuadas para que la apariencia expresiva indique la condición mental que expresa consisten básicamente en que dicha apariencia expresiva esté causada por la condición mental que se supone que expresa. Esta teoría de la expresión natural permite sentar las bases de una teoría del contorno para la expresión en imágenes porque es esencialmente impersonal. TCEN admite que las apariencias de expresión no tienen por qué indicar siempre, de hecho, una condición mental, basta con reconocer que pueden indicar

²⁸ Nótese que hay que distinguir entre indicar y tener la función de indicar.

dicha emoción si las circunstancias son las apropiadas, es decir, que posean tal función. Dado que TCEN no exige la presencia de una emoción, el problema de la persona perdida no se tiene por qué plantear. No hay, de hecho, emoción alguna que precise ser atribuida a alguien. Al mismo tiempo, en la medida en que la expresión no es una simple configuración facial, puesto que está conectada con la emoción en virtud de su función indicativa, TCEN cumpliría con la condición de conexión.

Es importante tener en mente que TCEN se propone explicar *únicamente* en qué consiste ser una expresión. Tal y como se ha indicado, la explicación se basa principalmente en las nociones de indicación y función. Esta teoría mínima *no* pretende explicar a través de qué medios se consigue desempeñar esta función. TCEN no busca explicar *cómo* es que una configuración física puede tener la función de indicar cierta condición mental. Para Lopes, estas son dos tareas diferentes. TCEN, al igual que la explicación que pretende elaborar para el caso pictórico, no se ocupa de descubrir por qué cierta configuración física tiene la función que su teoría le adjudica. De acuerdo con Lopes, esta búsqueda de los mecanismos de la expresión sería una tarea para una teoría de la indicación que, en el caso de la expresión natural, como parece desprenderse de las opiniones de Lopes, caería bajo el alcance de la psicología o, en general, de la ciencia cognitiva.

Así, extendiendo estas intuiciones al fenómeno de la expresión pictórica, Lopes presenta su teoría del contorno para la expresión en imágenes [TCEI], de acuerdo con la cual:

[TCEI] La configuración física de una figura, escena o diseño expresa una condición mental *M si y solo si* (1) es una apariencia expresiva [*expression-look*] que (2) tiene la función, en las circunstancias adecuadas, de indicar *M* (2005, p. 78).

Este es el núcleo de la teoría de Lopes. Tras presentarlo, Lopes dedica algunas páginas a resolver algunas dudas y objeciones que la teoría podría suscitar. No obstante, estas cuestiones no son relevantes para la tarea que aquí nos ocupa. En relación con los objetivos de esta investigación, merece la pena llamar la atención sobre otras cuestiones.

Objeciones a Lopes

La postura de Lopes no está libre de tensiones y problemas. En primer lugar, recuperando la crítica anterior al emocionalismo de la apariencia, la propuesta parece dirigirse a un

fenómeno diferente. Aunque Lopes no niega que pueda ofrecer una teoría de la expresión artística como *expresión*, cree, al igual que Davies, que la dimensión expresiva de las imágenes no está relacionada con este fenómeno y, por tanto, este último fenómeno no puede ser apreciado si lo que se pretende es apreciar las imágenes únicamente como dispositivos miméticos. En otras palabras, aunque las imágenes puedan utilizarse para expresar ciertas emociones por parte de un artista (o su *persona*, esto es, el autor implícito), este fenómeno expresivo *no está ahí* para ser apreciado cuando nos enfrentamos a una imagen en tanto que dispositivo mimético.

Como ocurría con Davies, este movimiento termina por reducir *en exceso* la presencia del artista en la obra de arte, al equiparar demasiado el potencial expresivo de las imágenes con su potencial representacional²⁹ (o mimético). En el fondo, podría decirse que el artista produce una figura, escena o diseño que se conecta con (o corresponde a) una condición mental por su apariencia; en definitiva, el artista crea algo (una figura, escena o diseño) *expresivo de* una condición mental, es decir, algo que es percibido expresivamente. Este es precisamente el núcleo de la teoría de Gombrich (1960/1998) de *making and matching* aplicada a la expresión. De hecho, para Gombrich, la expresión no es muy diferente, en última instancia, a la representación (entendida como la creación de una imagen que en el contexto adecuado se percibiría como del objeto representado):

Con la cuestión del estilo personal hemos alcanzado la frontera de lo que usualmente se llama “representación”. Se dice, en efecto, que en estos constituyentes últimos el artista se expresa a sí mismo. ¿Pero se da realmente una división tan tajante entre representación y expresión? Los resultados de nuestro capítulo anterior nos han llevado a ponerlo en duda, y la comparación con el lenguaje confirmará tal duda. (1960/1998, p. 310)³⁰

La posición de Lopes presenta otros puntos débiles que no han pasado desapercibidos. Tanto Robinson (2017a) como Pérez-Carreño (2013) han señalado algunos problemas del

²⁹ Ciertamente, la expresión del diseño está totalmente determinada por el contenido representacional de la obra. No obstante, se alcanzaría a través de los medios propios de la representación pictórica.

³⁰ O, por ejemplo:

No creo que este análisis hable necesariamente en modo alguno contra el intento de usar las formas y los colores únicamente como medio para representar el sentimiento. Porque si algo hemos aprendido en el curso de estos capítulos, es que una representación no es nunca una réplica. Las formas del arte, antiguo y moderno, no son duplicados de lo que el artista tiene en la mente, como no son duplicados de lo que ve en el mundo exterior. (1960/1998, pp. 313-314)

Luego, en el contexto adecuado la imagen creada se percibiría como expresiva de cierto sentimiento.

planteamiento de Lopes. Robinson (2017a) señala que Lopes, al tratar de diferenciar una configuración física de una apariencia de expresión [*expression-look*], postula que una apariencia de expresión es una configuración conectada con una emoción, en concreto: una configuración física que, en las circunstancias adecuadas, tiene la función de indicar dicha emoción. No obstante, la definición de expresión pictórica que ofrece después parece implicar que una apariencia de expresión podría no tener la función de indicar una emoción³¹. Robinson sugiere que la definición de Lopes podría reformularse evitando hacer mención a la apariencia de expresión, de modo que:

[TCEI-r] Una figura, escena o diseño expresa cierta condición mental *M* si y solo si esa configuración física tiene la función de indicar *M* en las circunstancias adecuadas (cf. 2017a, p. 251)

Esta reformulación pone aún más de manifiesto las dificultades que presenta la definición. En cierto momento, Lopes admite que hay dos maneras de ver una expresión:

Hay dos modos, entonces, de ver una expresión pictórica. En los mejores casos [*richer cases*], ves lo que una figura o escena expresa en virtud de ver la expresión *como una expresión*. Esto es, ves la expresión como teniendo la función de indicar la emoción, y esto requiere movilizar el concepto de emoción en cuestión. En los peores casos [*impoverished cases*], ves una configuración física que tiene la función de indicar una emoción, pero no la ves como una expresión —como teniendo esa función. Aquí ningún concepto de emoción es parte del contenido del ver expresivo [*expressive seeing*]. (2005, p. 87 [énfasis en el original])

Lopes señala que la principal diferencia entre ambos fenómenos reside *únicamente* en la riqueza de la percepción expresiva: en los casos en que la expresión se ve como expresión el concepto de la emoción entra dentro del contenido de la percepción o, dicho de otro modo, la percepción moviliza el concepto emocional. A este respecto, Pérez-Carreño (2013) ha observado que esta distinción plantea un problema central para la explicación de Lopes. Esta distinción es problemática porque de ella se desprende que sería posible ver una expresión sin

³¹ En efecto, tal y como es descrita por Lopes, su teoría posibilita que haya apariencias de expresiones [*expression-looks*] [(1)] que *no* tengan la función de indicar una emoción *E* en las circunstancias adecuadas [(2)]:

Teoría del contorno de la expresión pictórica: la configuración física del diseño de una imagen o la figura o escena representada en la imagen expresa *E* si y solo si (1) tiene la apariencia de una expresión [*expression-look*] que (2) tiene la función, en ciertas circunstancias, de indicar *E*. (2005, p. 78)

verla como una expresión o, lo que es lo mismo, según Lopes, sin tener *efectivamente* la función de indicar una emoción (esto es, sin que un concepto emocional —o en general, el concepto de una condición mental— formara parte de nuestra experiencia perceptual). Podríamos percibir una expresión o, mejor dicho, la apariencia de una expresión [*expression-look*] sin que ningún concepto mental fuera movilizadado en nuestra experiencia del mismo. No obstante, como Pérez-Carreño señala, percibir una configuración que tenga la función de indicar una emoción (aunque no esté de hecho cumpliendo tal función) no parece algo que pueda ser posible sin movilizar un concepto emocional:

Ver la apariencia de expresión [*expression-look*] de algo parece implicar, al menos, el pensamiento de una emoción o, mejor dicho, que el pensamiento de una emoción pertenece al ver. Parece necesario tener el concepto de una emoción para identificar la apariencia como expresiva. Como vimos antes, Lopes asume que se requiere la conexión expresión-emoción para ver la configuración como algo diferente de una configuración “meramente física”. Podría pensarse que la conexión no es perceptual, pero no estaría claro qué significaría hablar de la apariencia de una expresión. (2013, p. 343)

Por otro lado, insistir en que estos casos empobrecidos, donde una configuración es tal que tiene la función de indicar una emoción (pero que no está de hecho indicándola), son expresiones no cambia mucho las cosas, puesto que se corre el riesgo de equiparar completamente expresar e indicar o referir. Entre otras cosas, parece que una expresión o, al menos, la apariencia de una expresión [*expression-look*] es el tipo de cosa que demanda movilizar un concepto emocional (o, en general, mental) para poder ser percibida como tal, esto es, *como expresión* (o apariencia de expresión). En esta misma línea, se expresa Pérez-Carreño:

Lo que Lopes denomina casos *empobrecidos* [*impoverished*] no parecen ser casos de expresión, bien porque no se pretende que lo sean, bien porque fallan a la hora de integrar una emoción como contenido perceptual de la imagen. La distinción trazada entre casos enriquecidos y empobrecidos puede ser reformulada, a mi juicio sin tergiversarla, como imágenes “indicando una emoción expresivamente” e imágenes “indicando una emoción no expresivamente”. (2013, p. 345)

Nótese que esto no implica que siempre que identifiquemos o lleguemos a saber que algo es una expresión lo hayamos averiguado gracias al ejercicio de nuestra percepción expresiva. Algunas veces podemos inferir, apoyándonos en testimonios, convenciones u otro tipo de evidencia que algo es una expresión de cierta condición mental. Con todo, lo propio

de una expresión es que *muestra* (i.e. permite percibir en ella) su contenido expresivo, esto es, aquello que indica (o, dicho de otro modo, aquello *de* lo que es expresión).

1.3. Jerrold Levinson: la expresión como base de la expresividad en música

Si la propuesta de Lopes se caracteriza por tratamiento impersonal de la expresión o, mejor dicho, la expresividad de las imágenes, Jerrold Levinson es conocido, entre otras cosas, por ser uno de los principales defensores actuales del *personalismo* en el terreno de la expresión musical. En la primera sección, se presentó el análisis de la expresividad musical propuesto por Davies. Resumiendo, el pilar fundamental de su propuesta es que los predicados emocionales aplicados a la música tienen un significado secundario pero parasitario de su uso normal, que consiste en la atribución de estados emocionales a personas. Este uso secundario y literal consistía en la atribución de una cualidad emocional a la música como tal en virtud del movimiento que se percibe en ella cuando los sonidos se van desplegando en el tiempo. Por ello, esas atribuciones no implican la presencia de un estado emocional en un agente, ya sea imaginario o real. Las atribuciones emocionales a la música tienen la misma naturaleza que esas otras atribuciones que se realizan sobre rostros, posturas o movimiento en virtud únicamente de su apariencia³².

La propuesta de Jerrold Levinson (1996, 2006), aunque similar en algunos aspectos, difiere radicalmente de la de Davies en su punto de partida. El núcleo de la explicación de Levinson consiste en rechazar que el uso de los predicados emocionales sea uno secundario, sino que, cuando son aplicados a la música, estos se utilizan en el mismo sentido que cuando se predicán de la expresión de un estado mental por parte de una persona. Para Davies, la expresividad de la música descansa sobre la experiencia de semejanza entre la estructura dinámica de la música y la de los movimientos humanos que normalmente expresan emociones. Levinson, en cambio, opta por analizar la expresividad de la música en función del concepto de expresión, en particular, en términos de la actividad de una *persona* imaginada gracias a la propia naturaleza dinámica de la música.

Creo que la propuesta de Levinson se entiende mejor teniendo presentes las condiciones que, según este, un análisis de la expresividad musical debería cumplir (1996,

³² En la sección anterior, se habló, por ejemplo, de la cara del San Bernardo, un ademán o los andares de cierta persona.

pp. 91-92) y, en concreto, cuatro de las siete que enumera. Levinson, como Davies, entiende que la expresividad de la música:

- (1) Pertenece a la música como tal y no está relacionada con la condición mental de quien la escucha, compone o ejecuta (requisito de exterioridad [*externality requirement*]).
- (2) Al menos en los casos menos complejos, la expresividad debe captarse a través de la experiencia o percepción de la música y no a través de otros caminos más intelectualizados, como las inferencias (requisito de inmediatez [*immediacy requirement*]).

Además, Levinson cree que la expresividad de la música:

- (3) Debe entenderse como algo que al ser experimentado produce como resultado un sentimiento o afecto (real o imaginado) en la persona que experimenta la música (requisito de afectividad [*affectivity requirement*]).

Ahora bien, la explicación de Levinson descansa fundamentalmente en el primero de los requisitos que enumera. Levinson llama “requisito de analogía” [*analogy requirement*] a la condición según la cual:

- (4) la expresividad debe ser entendida de forma paralela o análoga a la expresión en su sentido más literal, esto es, como “la manifestación de estados psicológicos a través de signos externos, y más en concreto, conducta” (1996, p. 91)³³.

Este punto se entiende mejor en el contexto de su crítica al emocionalismo de la apariencia [*Appearance Emotionalism*] de Davies. La crítica principal es que la expresividad no puede descansar sobre la mera semejanza entre la música y la conducta expresiva de cierta emoción puesto que todo se parece a todo en algún aspecto y, en consecuencia, parece implausible, si no imposible, determinar qué grado de semejanza ha de alcanzarse para que la música sea percibida como expresiva de cierta emoción. Levinson no niega que pueda experimentarse esta semejanza; su crítica es que dicha semejanza no forma parte del análisis de la expresividad musical.

³³ O “como ciertos filósofos ha subrayado con acierto, expresar es esencialmente una cuestión de algo externo dando evidencia de algo interno” (2006, p. 91).

De hecho, Levinson sostiene que la percepción de la expresividad descansa sobre nuestra capacidad para animar nuestras percepciones, ya propuesta por Kivy (1989), y que entiende como la habilidad que una audiencia apropiada tiene para escuchar la música como si fuera la expresión de una *persona*. La expresividad se conecta, entonces, con la expresión entendida como actividad, en concreto, la actividad de una *persona*. Para ser más exactos: la expresividad se entiende como una propiedad de la música que hace posible que un oyente la escuche como la expresión de una *persona*; de ahí que Levinson hable de “*expressiveness as hearability-as-expression*” [EHE].

En píldora, la explicación de Levinson es la siguiente:

Un pasaje musical P es expresivo de una emoción u otra condición psíquica E si y solo si P, en el contexto, es escuchado inmediata [*readily*] y correctamente por un oyente con el conocimiento del trasfondo adecuado como la expresión “musical”, *sui generis*, de E por parte de un agente indefinido, la *persona* de la música. (1996, p. 107)

Hay varios puntos que merece la pena comentar. En primer lugar, Levinson tiene en mente una noción de contexto bastante amplia: no solo se refiere al contexto constituido por la propia obra —las distintas partes que la componen y las relaciones entre ellas—, sino también al estilo individual y general que posee la pieza, así como la relación de la obra con otras que la preceden, ya sean del mismo u otros autores (1996, p. 107, 52).

También es objeto de discusión la utilización por parte de Levinson de “*aptly*”. “*Aptly*” tiene la función de asegurar, en la definición, la dimensión de objetividad que Levinson cree que las atribuciones de expresividad tienen. No obstante, en formulaciones posteriores (2006), Levinson ha modificado su explicación eliminando esta referencia³⁴. La razón es que, a la luz de las críticas, “*aptly*”, que pretendía diferenciar entre atribuciones de expresividad verdaderas frente a otras aparentes, no tiene la fuerza suficiente para cumplir el papel que se le suponía. Levinson cree que la normatividad (u objetividad) de las atribuciones de expresividad puede asegurarse haciendo referencia simplemente a la clase de espectador adecuadamente educado —con el conocimiento y las habilidades adecuadas para la apreciación de la música en general, no solo de su carácter expresivo— que ya aparecía en la definición anterior.

³⁴ El propio Levinson reconoce que dicha modificación se debe a la crítica de Stecker (2001).

En cuanto a la experiencia, Levinson sostiene que se trata de una donde quien escucha percibe la música como otra cosa, en concreto, una expresión de cierto estado mental. Levinson no ha pasado por alto la cercanía de su propuesta con la noción de ver-como utilizada por Wittgenstein. De hecho, tiene en mente la discusión de Wollheim sobre esta noción y su incapacidad para dar cuenta del ver adecuado para las representaciones. Levinson dedica cierto espacio a considerar por qué los problemas que presenta Wollheim para desechar la noción de ver-como para la representación pictórica —y en particular la cuestión del *twofoldness*— no afectan directamente a su propuesta (1996, pp. 109-112), de modo que la distinción entre escuchar la música *como* expresión y escuchar la expresión *en* la música no implica una diferencia en la naturaleza de la experiencia. En concreto, la música pura no tiene aspecto reconocitivo, por lo que no hay nada que oír *en ella*. Utilizar una u otra expresión depende, para Levinson, de la gramática de la oración en la que aparezcan. En resumen, Levinson se suma a una defensa de la percepción expresiva como percepción de aspectos, la cual entiende que se sitúa entre el conjunto de experiencias que, ya sea libremente o por necesidad, requieren de la participación de la imaginación.

Respecto a la calificación de la expresión musical como *sui generis*, hay que hacer una aclaración y tener en cuenta cómo Levinson responde a ciertas objeciones que podrían plantearse a este respecto. Cuando Levinson afirma que la música es un vehículo expresivo (de una *persona*) especial o poco habitual, no quiere decir que la música sea utilizada para expresar una condición psicológica por parte de un agente imaginario. Como él mismo aclara (1996, p. 107, 54), no hay que pensar en esta *persona* como una que, pudiendo expresar su condición de forma normal, elige tocar el piano o el violín, por ejemplo, para expresarse. Se trata más bien de percibir el movimiento de la música —el gesto musical, en palabras de Levinson— como la expresión de esa *persona*.

Esto no quiere decir que la emoción sea de un tipo especial o inusual, sino que los medios de expresión son de una clase especial. Esta apelación a un modo *sui generis* de expresión no ha estado exenta de críticas (v. 1996, pp. 120-121; 2006, pp. 94-95). La crítica principal consiste en señalar que uno no podría formarse una imagen de cómo sería expresar las condiciones mentales de forma natural a través de la música. Puesto que carecemos de este conocimiento, no podríamos hacernos una idea de qué significa que la música sea un medio de expresión *sui generis*.

En Levinson (1996) se ensayan dos respuestas diferentes: una que respondería a la crítica y otra que escaparía de ella. Levinson (2006) aboga directamente por la segunda respuesta, según la cual, la caracterización de la música como expresión *sui generis* no formaría parte del contenido de la experiencia perceptual. Quien escucha la expresividad de un pasaje musical simplemente escucha dicho pasaje como la expresión de una *persona*. La calificación de la expresión como *sui generis*, apunta Levinson, parece figurar explícitamente en el contenido de reflexiones posteriores sobre la percepción expresiva de la música, es decir: formaría parte de los pensamientos que surgen cuando uno se para a reflexionar sobre la percepción del aspecto expresivo de la música.

En cuanto a la *persona* en la música, Levinson es bastante claro: es, por definición, indeterminada e indefinida. Se trata simplemente del agente que lleva a cabo el acto de expresión y al que es legítimo, por tanto, atribuir la emoción expresada. Respecto a la polémica que suscita la naturaleza *imaginaria* de la *persona*³⁵, Levinson trata de esquivar la bala. Hace referencia a otros trabajos donde el tema se aborda más en profundidad y señala que las dudas acerca de la naturaleza de esta *persona* y, en concreto, sobre su carácter indeterminado, no afectan a su propuesta, con independencia incluso de que en última instancia resultaran ser irresolubles. Su posición simplemente hace un recurso mínimo de la noción de *persona*, de modo que puede suspender el juicio acerca de otras cuestiones relativas a dicha *persona* (v. 2006, p. 108).

Objeciones a Levinson

Por último, cabe mencionar algunas de las críticas que han intentado minar otros aspectos de propuesta. Me limitaré a exponer los que considero más acuciantes para la viabilidad de la teoría personalista de la *expresividad* propuesta por Levinson, así como sus intentos por superar estos problemas.

La principal objeción es que no parece necesario que los oyentes imaginen la música como expresión de un sujeto implícito o *persona* para captar la expresividad. Parece, *pace* Levinson, que los oyentes no son conscientes de este tipo de actividad imaginativa que constituye el núcleo de su análisis. La respuesta de Levinson no parece haber variado a lo

³⁵ ¿Cuántas *personae* deben imaginarse? ¿Las *personae* imaginadas en dos pasajes diferentes de una misma pieza son las mismas? ¿Podemos hablar de interacción entre ellas? Este es el tipo de dudas que se suelen presentar contra la *persona* imaginada.

largo del tiempo: su análisis no descansa sobre la afirmación de que el oyente deba ser consciente de dicho aspecto (v. 1996, p. 118; 2006, p. 104).

Levinson desarrolla esta sugerencia de dos maneras diferentes. Por un lado, sugiere que el componente imaginativo de la percepción podría operar de forma implícita o no consciente (1996, p. 118). Por otro lado, sostiene que no es necesario que el oyente perciba la música como expresión de alguien sino simplemente que se dé cuenta de que la música es fácilmente audible como la expresión de una emoción, aunque en dicha ocasión esta no provoque en él una experiencia perceptiva de la clase que su análisis indica (1996, p. 118; 2006, p. 104).

La primera sugerencia de 1996 no aparece reflejada en 2006. Posiblemente Levinson se dio cuenta de que parece poco convincente eliminar del contenido de la percepción —que se supone que debería ser consciente— aquello que constituye el núcleo de su propuesta personalista para situarlo dentro de un proceso plenamente inconsciente. Respecto a la segunda salida propuesta, creo que también cabe dudar de su viabilidad. Su explicación se postula como un análisis de las atribuciones de expresividad a la música que, a su vez, son *informes* de cierta experiencia perceptiva, a saber: una acerca de la música como poseyendo cierta cualidad emocional. Al sugerir que basta simplemente con que el oyente reconozca que la música puede dar pie a este tipo de experiencias, Levinson parece estar traicionando dos puntos claves del fenómeno que pretende analizar. En primer lugar, como ocurría con Lopes, la experiencia que Levinson entiende que es suficiente es una en la que música no se percibe como *expresiva* de una emoción, sino como el tipo de cosa que puede provocar ese tipo de experiencias. Mientras en el primer tipo de casos la música es percibida como expresiva, en el segundo no tiene por qué. Luego, Levinson no estaría ofreciendo un análisis de la experiencia que en un principio se propone analizar.

En segundo lugar, el reconocimiento de la música como capaz de producir esta experiencia no parece tener por qué descansar sobre la experiencia de la música: uno podría adquirir la creencia de que cierto pasaje musical pertenece al conjunto de cosas capaces de producir cierta experiencia, por ejemplo, sobre la opinión de un crítico musical. Dicho de otro modo: Levinson parece comprometer el componente subjetivo (estético) de las atribuciones de expresividad, de modo que no cabría considerarlas como *informes de la experiencia* que su teoría pretende analizar.

Otra tensión o dificultad en el análisis de Levinson puede presentarse de varias formas. De hecho, las aborda de distintas maneras, aunque creo que en el fondo se trata del mismo asunto. Mientras Levinson (1996) se centra en la cuestión del conocimiento de la expresividad (pp. 118-119); Levinson (2006) se preocupa por la objetividad o normatividad de las atribuciones de expresividad. Con todo, ambas cuestiones están íntimamente relacionadas porque tanto la cuestión del conocimiento como la de la objetividad se refieren al mismo elemento en su análisis: ambas se refieren al conjunto de oyentes propiamente educados y formados en música.

Levinson (1996) se preocupa por distinguir entre la aprehensión o percepción directa de la expresividad en la música y el conocimiento de que la música es expresiva de cierta emoción (p. 118). La diferencia entre ambos elementos estriba en que *saber* que la música es expresiva de cierta emoción está íntimamente ligado al conjunto formado por oyentes cualificados y buenos críticos, a cuyas atribuciones de expresividad alguien podría recurrir para contrastar su juicio sobre la cualidad expresiva de un pasaje musical. No siempre se requiere este proceso de contrastación: también es suficiente con que el oyente se haya asegurado —comparando previamente sus juicios con aquellos del conjunto citado— de que es alguien de quien cabe fiarse sobre estos asuntos³⁶. Levinson (2006, pp. 104-105) rechaza, como se observó más arriba, el uso de “correcto” [*apt*] para fijar la objetividad de la expresividad. Ahora identifica el conjunto de oyentes adecuadamente formados con aquellos capaces de escuchar la música como expresiva en su extra, inter e intracontexto, y cuyos informes sobre el carácter expresivo de la música convergen. Allí donde se pueda dar esta convergencia con las escuchas expresivas de ese conjunto de oyentes cabe hablar de normatividad y objetividad en la percepción expresiva (p. 105). En suma, para Levinson, esta convergencia o acuerdo intersubjetivo es índice de que se pueden distinguir casos donde lo que se percibe es la expresividad de la música y otros donde se *crea* percibirla. Es decir, donde la escucha no es correcta, o la adecuada.

Matravers (2010) ha examinado concienzudamente este movimiento de Levinson. El objetivo de Matravers es mostrar que si Levinson caracteriza la expresividad de la música como una *forma de aparecer* y concibe su naturaleza en términos de otras propiedades

³⁶ Esta respuesta le sirve a Levinson para acomodar la objeción de que la comprensión de la expresividad de la música no es un proceso tan directo y sensible como él había propuesto, sino que hay cierto componente intelectual o reflexivo que no puede ignorarse.

secundarias como el color³⁷, entonces tiene problemas a la hora de conectar las propiedades expresivas de la música a grupos de oyentes cualificados, donde tendrían lugar los acuerdos intersubjetivos genuinos (los cuales manifestarían la objetividad de los juicios relativos a la expresividad de la música). Para mostrarlo, Matravers se centra en dos posibles fuentes posibles de divergencia. Por un lado, puede hablarse de desacuerdo entre grupos de oyentes con diferentes sensibilidades y, por otro lado, entre los propios miembros de cada uno de esos grupos de sensibilidad. Ahora bien, a través de diferentes ejemplos (2010, pp. 177-184), Matravers trata de dinamitar la conexión entre las propiedades expresivas y un grupo de oyentes cualificados.

En primer lugar, no parece que las propiedades expresivas, caracterizadas del mismo modo que los colores, sean relativas a un grupo de sensibilidad concreto, tal y como Levinson afirma. En píldora, el argumento dice que las experiencias donde la música se nos revela como expresiva parecen deberse a ciertas propiedades no expresivas de la música, como su tonalidad o el ritmo. Si por el contrario se insiste en que las causantes de estas experiencias son las propiedades expresivas, que se definen teniendo en cuenta un grupo de sensibilidad, el problema es que las personas que forman ese grupo de sensibilidad no son cualquier persona, sino, como dice Matravers una que experimenta la música como teniendo esa propiedad expresiva. El problema puede resumirse, entonces, del modo siguiente: “la propuesta es que la forma de aparecer explica la experiencia de la gente que experimenta la música como teniendo una forma de aparecer, lo que parece bastante magro” (2010, p. 79).

Si, en cambio, nos centramos en los posibles desacuerdos dentro de un mismo grupo de oyentes, Matravers identifica problemas a la hora de caracterizar esas supuestas experiencias donde se nos revelaría la propiedad expresiva de la música. Recordemos: en la teoría de Levinson, una pieza musical es expresiva de cierta emoción si es escuchada fácil y correctamente por un oyente cualificado como expresión de esa emoción por una *persona* musical. Ahora bien, como Matravers indica:

³⁷ Matravers entiende que Levinson adopta una ‘concepción sencilla’ sobre las propiedades expresivas, modelada de acuerdo con una ‘concepción sencilla’ del color. Según esta última, los colores son el tipo de cosas que se nos relevan en experiencias de cierta clase. Del mismo modo, Levinson estaría, según Matravers, afirmando que las propiedades expresivas de la música son el tipo de cosas que se nos relevan o aparecen en experiencias de cierta clase (cf. Matravers, 2010, p. 175-176).

Muchos filósofos, notablemente Stephen Davies y Kendall Walton han mantenido que su experiencia de la música expresiva sencillamente no es así; lo cual deja a Levinson con un problema. Consideremos por un momento el problema análogo respecto al color. No podemos responder a alguien que objeta respecto a la tesis básica respecto al rojo con la objeción de que de hecho los extintores, los coches de bomberos y tal no le proporcionan una experiencia de la clase C. No podemos porque como hemos visto solo hay una manera de caracterizar la experiencia: como «rojo fenoménico». (2010, p. 182)

Como se ha indicado más arriba, Levinson sugiere que la experiencia consciente de la música no tiene por qué incluir esta *persona*, pero que una descripción o informe *adecuado* de esa experiencia, uno donde el sujeto reflexiona adecuadamente sobre ella, haría referencia a esa *persona* musical. Ahora bien, este recurso, como indica Matravers, debilita aún más la analogía entre las propiedades expresivas y los colores que Levinson utiliza para arrojar luz sobre los acuerdos intersubjetivos que, en última instancia, permitirían hablar de las atribuciones de expresividad como objetivas y, por ende, sujetas a corrección:

Esto hace la analogía con el color todavía más débil, creo yo. Hay una experiencia de la clase C, pero su contenido no le es transparente a quienes la tienen, y mucho de lo que es interesante sobre ella se construye en pensamientos posteriores. Nada de eso es verdaderamente fenoménico. Más aún, la evidencia de que experimentamos color es precisamente que estamos de acuerdo en que la experimentamos. ¿Cuáles son las otras consideraciones a las que Levinson puede apelar que fundamenten su afirmación de que la experiencia es realmente como él dice? ¿Solo que la gente (incluso los oyentes apropiadamente educados) no están de acuerdo sobre lo que están experimentando? Una vez más no está claro cual sería aquí la analogía con el color. (2010, p.184)³⁸

Ahora bien, con independencia de estos problemas y tensiones, el análisis que propone Levinson es similar al que ofrecen Davies y Lopes en un sentido crucial. Todos ellos están interesados en ofrecer una descripción adecuada de la expresión artística entendida como *expresividad*. Traten o no de conectar la expresividad con la expresión, el fenómeno del que pretenden ofrecer una descripción adecuada no es otro que la expresividad. En el caso de Levinson, el papel de la *persona* musical es, en última instancia, hacer inteligible la *atribución de expresividad* a una obra de arte, puesto que se entiende que el concepto de

³⁸ Matravers (2010) continúa criticando la analogía entre colores y propiedades expresivas. Además de la posibilidad genuina de acuerdo intersubjetivo, Matravers duda de que podamos hablar con propiedad de la expresividad como una *propiedad* de la música, esto es, que “seamos capaces de pasar de la experiencia de una clase C al objeto que tiene la propiedad C” (2010, p. 184), tal y como ocurre con los colores. El argumento lo desarrolla a partir de la página 184.

expresividad está necesariamente conectado con el de expresión. No obstante, con este movimiento, Levinson no busca reivindicar, por ejemplo, la importancia de ciertos términos de la escuela intencionalista —por retomar el vocabulario de Wimsatt y Beardsley (1954)— como “sinceridad”, “autenticidad” u “originalidad” en la crítica de arte, sino arrojar luz sobre qué es para una pieza o fragmento musical ser expresivo de cierta condición mental, en qué consiste poseer tal propiedad. Al igual que ocurría con Davies o Lopes, Levinson entiende que el proceso creativo no juega un rol determinante a la hora de explicar por qué la obra de arte es expresiva de cierta condición mental. La expresión artística, entendida como *expresión* (y no como *expresividad*), no es el fenómeno que todas estas explicaciones tienen como objeto de investigación. La expresión artística genuina o sustantiva, en el sentido descrito en la introducción, es, a lo sumo, un fenómeno que estas teorías podrían ayudar a explicar porque, en caso de tener lugar, descansaría, en última instancia, en la expresividad del producto artístico.

En el fondo, todas ellas reconocen de forma más o menos explícita que, de ser posible, este fenómeno expresivo sustantivo no sería relevante para la apreciación de la obra, puesto que, en cualquier caso, lo único que podemos apreciar verdaderamente *en* la obra de arte es su expresividad. El siguiente apartado discute precisamente esta idea.

1.4. Contra la relevancia de la expresión genuina en la experiencia estética

Este apartado está dedicado principalmente a discutir el artículo de Stephen Davies “The Expression Theory Again” (1986/2007). La elección no es arbitraria: el trabajo de Davies constituye una defensa clara y concienzuda de la tesis que pretendo criticar. El nombre de artículo es una clara alusión al famoso ensayo de Bouwsma (1950/1965) que continuamente es citado como un hito a la hora de establecer el marco para la discusión del fenómeno de la expresión artística. Su autor se propone poner al día las críticas contra la idea de que una obra de arte sea una expresión genuina es algo relevante para la apreciación *estética* de la misma.

El argumento de Davies tiene por objetivo despojar a las teorías del arte como expresión del posible atractivo que puedan suscitar, aclarando las intuiciones erróneas sobre las que funda este atractivo. Aunque se centre en las teorías expresionistas del arte, su crítica no solo alcanza al núcleo de estas teorías, sino también a cualesquiera que reivindiquen la importancia de la *expresión genuina* en la experiencia estética. O, si se prefiere, el argumento

combate la idea de que la expresividad de las obras de arte pueda derivar siempre o, al menos, en *algunas* ocasiones de la actividad o proceso creativo llevado a cabo por el artista.

Para entender el argumento, hay que traer a la palestra la distinción de Davies entre expresiones primarias, secundarias y terciarias de una emoción. Las expresiones primarias son aquellas que un sujeto realiza de forma no intencional y no reflexiva. Según Davies, estas expresiones —llantos, gritos, sonrisas, etc.— son expresivas en sí mismas de las condiciones emocionales de las cuales son expresiones. La idea de fondo es que este tipo de expresiones son parcialmente constitutivas de las condiciones emocionales de las cuales son expresiones y, en general, su expresividad radica en que normalmente revelan [*to betray*] o indican la presencia de una condición emocional. Las expresiones secundarias son aquellas que *brotan* de una condición emocional, pero que “podrían no ser vistas como expresivas en caso de carecer de conocimiento (independiente) de las intenciones del agente o las circunstancias”, ya que no son constitutivas *por sí mismas* de las emociones de las cuales son expresiones (secundarias). Las expresiones terciarias son aquellas que difieren de las secundarias en que la información necesaria para captar la expresividad del vehículo de expresión no pertenece a la historia acerca del origen del vehículo, esto es, a las intenciones y circunstancias del creador o autor del mismo. Para saber de algo que es una expresión terciaria de una condición mental bastaría con ser conocedor de ciertas convenciones o rituales a los que el vehículo de expresión no es ajeno. La propia naturaleza convencional o ritual del vehículo de expresión permitiría a aquellos que conocen esas convenciones o rituales captar la dimensión expresiva del mismo, con independencia de los motivos y circunstancias que rodean a su creador. El ejemplo propuesto es el de una mujer que encarga la construcción de un mausoleo en memoria de su marido muerto. Este encargo, dadas las convenciones y rituales propios de nuestra comunidad, es expresivo de pena con independencia de que esta mujer haga un uso sincero e intencional de las convenciones y rituales (cf. 1986/2007, p. 246).

El diagnóstico principal de Davies es que las teorías de la expresión artística han concebido de forma errónea la dimensión expresiva de las obras de arte, al sumir que la relación entre la condición emocional (o, en general, mental) del artista y la expresividad de la obra es la propia de los fenómenos *primariamente* expresivos, es decir, que la relación entre lo expresado y el vehículo de expresión es directa (incluso constitutiva) (1986/2007, pp. 246-247). Además, esta clasificación, indica Davies, de las obras de arte entre las emociones

primarias intentaría responder a la idea de que la expresividad de las obras de arte parece demandar a la audiencia una respuesta emocional, tal y como las expresiones primarias naturales. No solo nos resulta difícil mantenernos emocionalmente indiferentes ante la expresividad de las expresiones primarias, sino que también resulta inapropiado en la mayoría de las ocasiones. De igual modo, al introducir las obras de arte entre este tipo de expresiones, no responder emocionalmente a su expresividad evidenciaría una ausencia de comprensión.

No obstante, arguye Davies, esta caracterización de las obras de arte parece falsa. En primer lugar, las obras de arte se asemejan más a expresiones secundarias o terciarias, ya que no parecen productos carentes de intencionalidad (o reflexión): se trata de un producto ideado o deliberado por parte del artista. Tampoco parece apropiado hablar de expresión primaria en aquellos casos donde el proceso creativo se caracteriza por su espontaneidad o, al menos, falta de deliberación o planificación —un rasgo propio de las expresiones primarias—, ya que lo importante, al fin y al cabo, es que las expresiones primarias son “parcialmente constitutivas de y no meramente concomitantes con la emoción que expresan” (1986/2007, p. 247). De hecho, a diferencia de las expresiones primarias, la expresividad de las obras de arte no parece verse afectada si nos enterásemos de que el artista no estaba sintiendo la emoción de la que la obra es expresiva durante el proceso de creación. En cuanto a la respuesta emocional, el teórico del arte como expresión parece olvidar que la respuesta emocional a expresiones primarias no suele tener el mismo tono emocional que la emoción de la que estas son expresivas, sino una apropiada a la emoción expresada. Por ejemplo, las expresiones de enfado no tienen por qué evocar enfado, ya que, en ciertos contextos, lo apropiado sería sentir miedo o pena, por ejemplo. Las obras de arte, por el contrario, invitan normalmente al espectador a que *refleje* la emoción expresada.

Davies cree que un teórico de la expresión podría, intentado escapar de estas críticas, reformular su posición de dos modos diferentes. Ambas reformulaciones parten de la idea de que la emoción expresada no puede encontrarse literalmente *en* la obra de arte y que, por tanto, las obras de arte serían expresiones secundarias o terciarias de una emoción. Por un lado, uno podría sostener que la emoción expresada (secundaria o terciariamente) y experimentada por el espectador es la que el artista sentía. Por otro lado, otro podría afirmar que la emoción expresada (secundaria o terciariamente) por la obra y experimentada por el

espectador sería en realidad la propia emoción del espectador que, tras ser despertada por la obra, se proyectaría sobre esta. Me ocuparé principalmente de la primera reformulación³⁹. En ella se condensan muchas de las cuestiones que he venido discutiendo con anterioridad sobre la expresión, de ahí que merezca la pena ocuparnos de la crítica ideada por Davies contra esta primera reformulación.

En general, el ataque del autor a la relevancia estética de las expresiones secundarias y terciarias responde a una distinción entre los diferentes *modos de presentación* del contenido por el vehículo. Los vehículos de expresión son el tipo de cosas que presentan cierto contenido (lo expresado), pero no todos lo hacen del mismo modo, no todos son expresivos de ese contenido en el mismo sentido. El criterio al que Davies echa mano para efectuar esta distinción es el grado de *inmediatez* con el que se relacionan los vehículos de expresión y lo expresado por ellos:

Las emociones son expresadas *en* las expresiones primarias, mientras que normalmente son expresadas solo *a través de* las expresiones secundarias o terciarias. Nuestra experiencia de la expresividad del arte localiza el sentimiento en él. [...]. Las expresiones secundarias y terciarias de emoción son indirectas, mediadas, a menudo son tipos de expresión formalizados y, como tales, distancian a la audiencia de las emociones expresadas a través de ellas. En consecuencia, las expresiones secundarias y terciarias de emoción no parecen reclamar la respuesta emocional de otros. Por el contrario, las expresiones primarias de emoción enfrentan a los demás directamente con la fuerza del sentimiento de otro; la indiferencia emocional frente a las expresiones primarias de expresión es difícil de mantener, aunque, de todos modos, normalmente no es apropiada mantenerla. (1986/2007, p. 247 [énfasis en el original])

En el caso de las expresiones secundarias o terciarias, al ser expresiones mediadas o indirectas, lo expresado no tiene el mismo modo de presentación que lo expresado por los vehículos de expresión primaria. En los casos de expresión primaria, la relación entre ambos elementos es más directa o inmediata, de modo que los vehículos de expresión nos presentan *directamente* la condición mental del otro. Davies trata de comunicar esta ‘intimidad’ o *inmediatez* entre vehículo y contenido (en el caso de las expresiones primarias) afirmando que el contenido (lo expresado) es *expresado en* [*expressed in*] el vehículo de expresión (la expresión). Esta *inmediatez* entre vehículo y contenido redunda en un modo de presentación

³⁹ El concepto de proyección al que recurre la segunda formulación me parece problemático. Más adelante, en la sección dedicada a Wollheim (quien también hace uso de la proyección), trato con más profusión esta cuestión, por lo cual he creído conveniente no discutir la cuestión aquí.

distintivo. Las expresiones primarias nos presentan *directamente* lo expresado por ellas, su contenido. En palabras de Davies, este tipo de vehículos nos permiten confrontar directamente la condición mental de otros.

En cambio, el contenido expresado por las expresiones secundarias o terciarias no se presenta del mismo modo, puesto que la relación entre vehículo y contenido no es tan inmediata o directa, sino mediada o indirecta. Davies expresa esta diferencia afirmando que, mientras el contenido de las expresiones primarias se encuentra *en* el vehículo de expresión, el contenido de las secundarias o terciarias es expresado *a través de* [*through*] del vehículo. De ahí que, mientras las expresiones primarias nos permiten cotejar o confrontar directamente lo expresado por ellas, las expresiones secundarias y terciarias, en palabras de Davies, nos *distancian* de su contenido. Estas diferencias entre los modos en que las distintas expresiones presentan (o expresan)⁴⁰ un contenido conllevan una distinción entre dos modos de acceso al contenido expresado por el vehículo. Lo expresado por las expresiones primarias está ahí para ser experimentado directamente por otros, el contenido de las expresiones secundarias o terciarias no puede ser directamente experimentado o aprehendido por otros.

Es importante tener presente que Davies *no niega* que las obras de arte puedan ser expresiones secundarias o terciarias de una emoción. Su crítica consiste más bien, en señalar que una explicación que insista en tal hecho no es capaz de explicar “cómo las obras de arte son expresivas en sí mismas o cómo la expresividad en arte [si deriva de su naturaleza como expresión genuina del artista] es estética y artísticamente relevante” (1986/2007, p. 249). Para entender por qué esta conclusión está justificada, habría que atender al rol que cumple la información que es relevante para la comprensión de la obra de arte.

Por un lado, admite que hay cierta información relevante para captar la expresividad que percibimos *en* la propia obra, como la categorización de la obra de arte o el rango de propiedades con que el artista trabaja (su repertorio). La idea de Davies es que este tipo de información no es similar a la información que permite revelar el significado del hablante

⁴⁰ Utilizo indistintamente “presentar” y “expresar”. Utilizo “presentar” cuando hablo de *modo* de presentación del contenido en un vehículo y, por consiguiente, cuando quiero hablar de relación entre vehículo y contenido de un modo genérico. En todo momento, a no ser que se indique explícitamente, la relación de expresión que se da entre una condición mental y su vehículo de expresión. No hay que confundir, por tanto, esta relación de expresión con otro tipo de relaciones que algunas veces también se cifran en términos expresivos. Se suele hablar, por ejemplo, de que un enunciado *expresa* cierta proposición; sin embargo, no se trata del mismo tipo de relación. Un enunciado solo es expresivo dentro de un sistema lingüístico determinado por ciertas convenciones o reglas, mientras que un llanto es expresivo sin que medie regla alguna.

cuando atendemos a lo dicho por un hablante, sino que se trata de información parecida a aquella que permite captar la expresividad de las expresiones primarias. En otras palabras, se trataría de información cuyo objetivo es estructurar los diferentes elementos de una expresión, de modo que uno logre, gracias a esta información, captar el carácter expresivo del vehículo de expresión (v. 1986/2007, p. 250). En cambio, otros tipos de información son, según Davies, *arbitrarios*. Cuando Davies habla de información arbitraria, se refiere al hecho de que esta información “ni es pertinente ni impertinente” [*neither apposite nor inapposite*] (1986/2007, p. 250) para la apreciación de la obra o, dicho de otro modo: no nos ayuda a experimentar alguna propiedad intrínseca de la obra, algo que esté ahí, en la obra, para ser apreciado. Al contrario, como afirma Davies, este otro tipo de información nos anima a “mirar” a través y más allá de la obra de arte:

[...] es la propia arbitrariedad de las expresiones secundarias [y secundarias] lo que anima a la audiencia a mirar *a través de y más allá de* ellas, a las intenciones y emociones a las cuales dan expresión. Mientras tanto, por el contrario, las convenciones estéticamente relevantes del arte focalizan la atención de la audiencia sobre las propiedades intrínsecas de la obra de arte, en lugar de dirigir su atención sobre otra cuestión más allá de la obra de arte. (1986/2007, p. 250 [el énfasis es mío])

Contra el argumento de Davies

Antes de nada, merece la pena señalar que Davies insiste, a lo largo de su argumento, en el hecho de que la expresividad de las expresiones que él llama “secundarias” o “terciarias” tiene que ver con la emoción *sentida*. No obstante, autores como Wollheim (1994b, 1987/1997), cuya propuesta se centra en la expresión artística como *expresión*, tienen claro que la emoción expresada no tiene por qué ser entendida en términos de un episodio emocional que el artista tiene mientras trabaja. No me voy a detener ahora a comentar esta cuestión, puesto que volveré sobre ella más adelante. Basta con añadir que esta misma idea

puede encontrarse, con variaciones, en algunos de los teóricos ‘canónicos’ del arte como expresión como, por ejemplo, Dewey (1934/2008)⁴¹.

Ahora bien, el principal problema del argumento de Davies es que la caracterización de las expresiones secundarias y terciarias como vehículos de expresión mediados o indirectos no siempre justifica la conclusión, a saber: que la emoción no tiene un papel relevante en la experiencia estética y, por consiguiente, tampoco en la apreciación estética de la obra de arte como tal. Recuérdese que, para Davies, allí donde el vehículo de expresión no se relaciona inmediata o directamente con el contenido que expresa, hay que hablar de expresiones secundarias o terciarias, las cuales se caracterizan por no presentar su contenido *en la expresión, sino a través de ella*.

La conclusión de Davies falla en su clasificación de los diferentes fenómenos expresivos que, como indiqué más arriba, utiliza como criterio el grado de inmediatez con el que se relacionan los vehículos de expresión y sus contenidos. Creo que algunas de las distinciones que elabora Bar-On en su libro *Speaking my Mind* (2004) pueden ser de utilidad.

Bar-On, siguiendo a Sellars, distingue tres usos diferentes del concepto de expresión, dependiendo de la cosa de la cual se predique la expresión:

EXP₁ el sentido *agencial* [*action sense*]: una *persona* expresa su estado haciendo intencionalmente algo.

Por ejemplo, cuando te doy un abrazo intencionalmente, o digo “Qué bueno verte de nuevo”, estoy haciendo algo intencionalmente para dar expresión a mi alegría por verte.

EXP₂ el sentido *causal*: una emisión lingüística o cierta conducta expresan un estado subyacente al ser la culminación de un proceso causal que comienza con ese estado.

⁴¹ Así se expresa Dewey contra la idea de que la expresión es más ‘efectiva’ cuanto más sentida o convulsa es la emoción:

Hay otras obras de arte que están sobrecargadas de emoción. Según la teoría de que la expresión es la manifestación de una emoción, no podría haber sobrecargo; cuanto más intensa es la emoción, más efectiva es la “expresión”. No obstante, una persona abrumada por una emoción está por eso incapacitada para expresarla. En la fórmula de Wordsworth de “la emoción recordada en tranquilidad” hay al menos ese elemento de verdad. Cuando uno está dominado por una emoción, hay exceso de padecimiento (en el lenguaje en que se ha descrito cómo se tiene una experiencia) y muy escasa respuesta activa que permita una relación equilibrada para ser conmovido. Hay exceso de “naturaleza” para permitir el desarrollo del arte. Muchas de las pinturas de Van Gogh, por ejemplo, tienen una intensidad que despiertan una respuesta concordante, pero con la intensidad hay una “explosividad” debida a la ausencia de control. En casos extremos, la emoción provoca el desorden en vez de ordenar el material. La emoción insuficiente se muestra en un producto fríamente “correcto”; la emoción excesiva obstruye la necesaria elaboración y definición de las partes. (1934/2008, p. 80)

Por ejemplo, la mueca no intencional o las manos temblorosas de alguien pueden expresar en sentido causal su dolor o sus nervios, respectivamente.

(EXP₃) el sentido *semántico*: e.g., una oración expresa una proposición abstracta, un pensamiento o juicio en virtud de ser su representación (convencional).

Por ejemplo, la oración “Está lloviendo fuera” expresa en sentido semántico la proposición de que está lloviendo donde el hablante se encuentra al momento de emitir la oración. (2004, p. 248 [cursivas en el original])

Merece la pena prestar atención a los dos primeros sentidos: la expresión en el sentido agencial (o de acción) y causal. Según Bar-On, las personas son capaces de expresar su estado mental haciendo algo intencionadamente. Expresar significa aquí que la persona se comporta directamente *desde* esa condición mental, que su expresión se articula en función la condición mental en la que se encuentra. En tanto que expresiones en sentido agencial, estas acciones o, en general, actividades realizadas por el sujeto *dan voz* directamente a la condición mental que el agente expresa.

El sentido causal de expresión, tal y como es presentado por Bar-On, caracteriza la expresión de forma *extrínseca* al describirla como el efecto de una condición mental. El sentido causal de expresión permite distinguir entre fenómenos expresivos al señalar las diferencias en el *origen* de los mismos. A diferencia del sentido causal, el sentido agencial (o de acción) busca caracterizar en qué consiste la naturaleza del fenómeno de la expresión: que hay actividades que articulan o dan voz directamente a la condición mental, esto es, actividades en las que una condición mental entra en juego directamente y, por tanto, su desarrollo no puede explicarse sin echar mano de tal condición mental. Por esta razón, no basta simplemente con recurrir al sentido causal para distinguir adecuadamente los fenómenos expresivos: un fenómeno puede tener origen en cierta condición mental, pero ser expresiva de otra, en la medida en que es esta última la que se da voz en la actividad expresiva.

Ahora bien, con la distinción de Bar-On entre los diferentes sentidos de expresión en la mano, es posible reconocer en qué sentido las expresiones son indirectas y en qué sentido son directas o no medidas y, en consecuencia, por qué la conclusión de Davies no está justificada.

El sentido causal de expresión *de Bar-On* es útil para ver que los vehículos de expresión tienen una historia causal determinada, que algunas veces tendrían su origen en

cierta condición mental y otras veces en otra. Esto no equivale a afirmar que toda expresión *en sentido causal* de la condición mental *M* es también una expresión (en sentido agencial) que pone de manifiesto o hace *transparente M*, ya que quien expresa no tiene por qué hablar desde dicha condición. En este sentido, es cierto que las expresiones secundarias y terciarias son indirectas o están mediadas por otras condiciones mentales y otro tipo de factores de índole natural, convencional o ritual. No obstante, como indica Bar-On, algunas veces al realizar ciertas actividades intencionales, damos voz o manifestamos una condición mental determinada y, por tanto, nuestra expresión ‘brota’⁴² directamente desde la condición mental de la cual es expresión. El sentido de expresión relevante para darnos cuenta del carácter directo y no mediado de la expresión no tendría que ver con la historia causal relativa a la génesis del vehículo, sino con el papel de la condición mental en la articulación o constitución del vehículo. En definitiva, cuando se considera el fenómeno expresivo en su sentido agencial, el contenido no está relacionado indirectamente con el vehículo de expresión, sino que hay ciertas características del vehículo que no pueden explicarse si no es haciendo referencia directamente a la condición mental de la cual el vehículo es expresión.

Es sencillo, entonces, ver por qué la conclusión de Davies no está justificada. Cuando una persona hace transparente o perceptible su condición mental utilizando cierto vehículo de expresión, la condición mental no queda más allá del vehículo, sino que se manifiesta *en* el vehículo, en la configuración de este vehículo. En otras palabras, la emoción se transparenta o presenta *en* el vehículo, no es algo a lo que lleguemos *a través del* vehículo utilizando la información necesaria para entender qué tipo de vehículo que es. En el capítulo 4, dedicado a la percepción expresiva, ahondaré más sobre la tensión entre la percepción o experiencia directa del contenido expresivo en el vehículo de expresión y la información contextual.

Así, pues, la emoción es relevante para la experiencia estética de la obra y la apreciación de la obra en la medida en que, primero, su articulación explique por qué el vehículo es como de hecho es. Además, segundo, no solo explica, sino que se hace perceptible *en* el vehículo precisamente porque la articulación de dicha emoción hace que el vehículo tenga cierta configuración o forma expresiva de dicha emoción.

A mi modo de ver, la mayor dificultad de Davies para llegar a una conclusión parecida está íntimamente relacionada con los ejemplos que utiliza para ilustrar su distinción

⁴² En un sentido de expresión no causal, sino agencial.

entre expresiones secundarias y terciarias. Aunque la pena fuese la condición emocional que *llevaba* a la viuda de sus ejemplos, bien a diseñar y construir una casa, bien a encargar el diseño y construcción de un mausoleo, Davies solo señala la pena como la condición emocional a causa de la cual la viuda se embarca en ciertas actividades (cf. 1986/2007, pp. 245-246). En suma, la pena es presentada como una condición que motiva o, al menos, se encuentra en el origen de lo que hace la viuda y no como algo que se articule o muestre en los productos artísticos.

De hecho, este tipo de ejemplos evidencia que la descripción que Davies ofrece de su contrincante no es quizá la mejor. Davies resta demasiada importancia a la distinción entre *expresar* una condición mental y *darle rienda suelta*⁴³ en la que insisten autores como Collingwood (1938/1960)⁴⁴ y Dewey (1934/2008)⁴⁵ y que otros como Robinson (2005) aún siguen estimando relevante. Todos ellos se toman en serio la idea de que la expresividad de la obra no descansa únicamente sobre la emoción que tiene el artista. La expresividad de la obra no solo se debe a esta conexión, sino que no es separable del modo en que el artista trabaja

⁴³ “Dar rienda suelta”, “descargar” [*to discharge*], “revelar” [*to betray*] u “ofrecer síntomas” son expresiones que hacen referencia al mismo fenómeno. Las utilizo indistintamente en lo que sigue.

⁴⁴ En el caso de Collingwood:

Finalmente, la expresión de una emoción no debe confundirse con lo que puede llamarse la exhibición de ella, esto es, mostrar síntomas de ella. Cuando se dice que el artista en el sentido propio de esa palabra es una persona que expresa sus emociones, esto no quiere decir que si tiene miedo se pone pálido y tiembla, si está enojado enrojece y gruñe, etc. Sin duda a estas cosas se les llama expresiones; pero así como distinguimos sentidos propios e impropios de la palabra “arte”, debemos distinguir entre sentidos propios e impropios de la palabra “expresión”; y en el contexto de una discusión sobre el arte, este sentido de la expresión es un sentido impropio. El sello característico de la expresión propiamente dicha es la lucidez o inteligibilidad; una persona que expresa algo adquiere de ese modo conciencia de qué es lo que expresa, y permite a otros tener conciencia de ello en esa persona y en ellos mismos. (1938/1960, pp. 118-119)

⁴⁵ En palabras de Dewey:

No hay expresión sin excitación, sin perturbación. Sin embargo, una agitación interna que se descarga inmediatamente con risa o llanto pasa. Descargar es desembarazarse, despedir; expresar es quedar, impulsar un desarrollo, trabajar hasta la compleción. Un chorro de lágrimas puede traer descanso, un espasmo de destrucción puede dar salida a una cólera interna. No obstante, donde no hay administración de las condiciones objetivas, ni un modelado de los materiales, con la intención de dar cuerpo a la excitación, no hay expresión. Lo que algunas veces se llama un acto de autoexpresión podría mejor denominarse autoexhibición; revela a otros el carácter, o la falta de carácter. En si mismo es solamente una expulsión. (Dewey, 1934/2008, p. 71)

con el medio. La lucha con el medio en la que insiste Dewey⁴⁶ o la articulación de un vehículo (que es al mismo tiempo la articulación de una emoción) sobre la que llama la atención Robinson⁴⁷ ponen de manifiesto que la expresividad de la obra no descansa únicamente sobre la conexión con una emoción.

Aunque Collingwood o Dewey señalen que las revelaciones o descargas [*discharges*] de una condición mental no son *expresiones*, esta distinción responde a otros objetivos que no son relevantes para el argumento⁴⁸. Independientemente de los objetivos que motivan la distinción, las revelaciones o descargas de una condición mental se distinguen por su espontaneidad. Lo espontáneo de esta descarga estriba en que quien, por ejemplo, sonríe de alegría espontáneamente no tiene que ‘lidiar’ con su cara a la hora de sonreír. En este sentido, su cuerpo no es un obstáculo para esbozar su alegría en su sonrisa, más bien, por decirlo de alguna manera, le es ‘transparente’. En cambio, el medio artístico es algo que el artista ha de dominar (o ‘domesticar’) si quiere expresarse *artísticamente* con éxito.

Ahora bien, desde el punto de vista agencial, la conexión entre el vehículo de expresión y lo expresado puede ser tan directa o inmediata en los casos de descarga como en

⁴⁶ Por ejemplo:

El segundo punto está más cerca del tema presente: la cosa expresada es extraída del productor por la presión ejercida por las cosas objetivas sobre los impulsos y tendencias naturales, es expresión en la medida en que es el resultado directo y puro de estos últimos. Y sigue el tercer punto. El acto de expresión, que constituye una obra de arte, es una construcción en el tiempo, no una emisión instantánea. (Dewey, 1934/2008, p. 74)

⁴⁷ Así lo expresa la propia Robinson:

También argumenté que este proceso es, de hecho, un proceso de ‘articulación’ e ‘individualización’ de una emoción, de modo que mi interpretación de la ‘expresión artística’ era capaz de capturar un aspecto importante de la teoría del arte como expresión, tal y como fue desarrollada por Collingwood. Argüí que el artista individualiza y articula esta emoción en el proceso de manipulación de su medio, [...]. (2005, p. 267)

⁴⁸ Como Robinson (2005) indica, Collingwood usa “expresión” en un sentido cuasitécnico en la medida en que atribuye al proceso de expresión un objetivo cognitivo, mientras que en circunstancias normales no utilizamos “expresión” o “expresar” de ese modo:

Está bastante claro, a partir del modo en que Collingwood define “expresión”, que está usando la palabra con un sentido cuasitécnico. En la psicología popular ordinaria [*ordinary folk psychology*], decir “Te amo” o “Estoy muy triste” parecerían modos paradigmáticos de *expresar* la propia emoción, pero para Collingwood, uno simplemente habría descrito o etiquetado su emoción, sin haberla expresado. De modo similar, en el lenguaje ordinario hablamos de los síntomas fisiológicos de una emoción como expresiones (recuérdese, por ejemplo, los estudios de Ekman sobre *expresiones* faciales), pero para Collingwood, estos síntomas espontáneos e inconscientes son exhibiciones [*betrayals*] (algunas veces los llama “expresiones psíquicas” [*psychic expressions*], pero no expresiones en el sentido en que él utiliza la palabra. La expresión es consciente y deliberada, y sus características cruciales son “la lucidez y la inteligibilidad”. (2005, p. 238 [cursivas en el original])

El caso de Dewey es bastante parecido. Véase, por ejemplo, Dewey (1934/2008, pp. 70-72).

los casos de expresión artista, puesto que lo relevante no es qué condición mental *origina* un producto (y los factores que median durante el proceso), sino más bien qué condición mental es *operativa* en la configuración de dicho producto o, dicho de otro modo, afecta la forma que adquiere el vehículo de expresión (haciéndose perceptible, por tanto, en dicho vehículo). A la hora de determinar el carácter inmediato o directo de la relación entre contenido y vehículo, lo importante no es la historia causal, sino si el último manifiesta (o hace presente) *en* él su contenido.

En los ejemplos de Davies, la pena solo se señala como la condición que da origen una actividad de cierto tipo y, en consecuencia, también un producto determinado. Davies no explica cómo la pena opera o se articula en dichas actividades y cómo se manifiesta, por consiguiente, en sus productos. Cabe dudar, por tanto, que Davies esté ofreciendo buenos ejemplos de *expresiones*, puesto que parecen ser más bien signos o consecuencias de una determinada condición mental o, si se prefiere, casos fallidos o incompletos de expresión.

Es cierto que hay otros sentidos en que las expresiones primarias y secundarias o terciarias no son el mismo tipo de cosa. Entre otras cosas, las expresiones primarias, a diferencia de otras conductas humanas y las obras de artes, no tienen su origen un proceso de expresión que pueda describirse como reflexivo o estudiado. En este sentido, en el proceso de expresión, el agente no tiene por qué estar expresándose de la forma que lo hace intencionalmente, o prestando atención a ciertas prácticas, convenciones o rituales⁴⁹. De hecho, esto no es algo que pasen por alto aquellos que se han preocupado por ofrecer una descripción adecuada de los fenómenos genuinamente expresivos (véase, por ejemplo, las secciones dedicadas a Robinson y Wollheim).

Ahora bien, en cuanto a la función operativa de la emoción, las expresiones primarias, secundarias y terciarias no tienen por qué diferir. Al intentar señalar cómo la tristeza se manifiesta espontáneamente en la cara de un amigo, una persona no se aleja mucho, en última instancia, de lo que un crítico hace cuando intenta guiar nuestra experiencia de la obra. Esta persona se encargará de señalar los diferentes elementos del rostro que justifican su descripción como de uno triste, esto es, cómo la tristeza opera sobre el rostro de su amigo,

⁴⁹ En otro sentido, como me ha señalado Paca Pérez-Carreño, las expresiones primarias son intencionales o están culturalmente moldeadas. A lo largo de nuestro desarrollo aprendemos a contener o controlar ciertos procesos de expresión, a llevarlos a cabo ante la presencia del objeto adecuado o en los contextos adecuados. Todos estos factores son en buena medida culturales y, por tanto, aprendidos.

mostrándose así *en* él. Para hacer esto tiene que saber, entre otras cosas, algo sobre la situación en que se encuentra la otra persona, qué apariencia tiene su cara en situaciones normales, así como estar familiarizado con el comportamiento de dicha persona, ya que no todas las personas realizan exactamente el mismo tipo de movimientos. Aunque el crítico utilice información de una naturaleza diferente, una que responda a la naturaleza del objeto que se ocupa; un crítico de arte no se encuentra en una situación muy diferente en lo que respecta al contenido expresivo de la obra como *expresión* (y no únicamente como objeto expresivo). Su tarea principal, cuando se centra en elucidar o explicar el contenido expresivo, consiste en llamar la atención sobre la propia obra para hacernos ver cómo una condición emocional se manifiesta *en* ella, es decir, qué es lo que hace que la obra, resultado de la actividad intencional o controlada del artista, tenga la apariencia expresiva que de hecho tiene. En otras palabras, el crítico también trata de justificar (y hacernos ver) porqué es adecuado describir la obra de arte (o alguna parte de ella) en términos expresivos. El ejemplo de Cézanne descrito por Schapiro citado en la introducción ilustra bastante bien esto mismo.

En resumen, como indiqué, el argumento de Davies trata de defender la tesis de que el hecho de que la obra de arte sea una *expresión* y no simplemente un objeto *expresivo* no puede poseer valor estético. Si las obras pueden ser *expresiones* de ciertas condiciones emocionales —cosa que Davies no niega en el fondo—, no es menos cierto que, llegado el caso, puedan cumplir ciertas funciones. Una obra de arte puede expresar cierta condición emocional por una diversidad de fines como, por ejemplo, políticos o religiosos. La utilización de los dibujos y las pinturas en ciertas terapias psicológicas también parece apuntar al potencial reparador de la función expresiva del arte o, al menos, al valor diagnóstico (y, por tanto, cognitivo) que la función expresiva puede tener. ¿Significa esto que el fenómeno artístico expresivo en sentido robusto (i.e. la expresión como expresión) no es el tipo de cosa que pueda apreciarse estéticamente?

A falta de poseer una descripción última o definitiva de la experiencia estética, me centraré únicamente en el carácter que Davies parece atribuirle a lo largo de toda su argumentación. Al insistir en que la información necesaria para comprender las expresiones primarias contribuye a percibir o, en sentido general, *experimentar* la expresividad de la obra, es decir, una propiedad *intrínseca* de la misma, Davies parece estar pensando en que la experiencia de la expresividad de dichas expresiones es desinteresada. Tal y como se expresa

Davies, dicho desinterés tiene que con que la experiencia de la expresividad no es instrumental, en el sentido de que no conduce nuestra atención hacia nada extrínseco al propio vehículo de expresión, es decir, la obra de arte.

Sin embargo, esta preocupación por el carácter desinteresado o no instrumental del valor estético es perfectamente compatible con el hecho de que la obra sea una *expresión*. Entre las distintas dimensiones que pueden ser de interés cuando una obra de arte es una expresión, se encuentra también la estética. De hecho, todas las descripciones anteriores incidían precisamente en dicho aspecto en la medida en que hemos hecho hincapié en la importancia de que la condición mental que opera en el proceso o actividad de expresión debía mostrarse en el vehículo de expresión para hablar de un proceso de expresión feliz o exitoso.

Al interesarnos estéticamente por la expresión artística como expresión, *no* nos interesamos directamente por el papel propagandístico, religioso o diagnosticador que pueda cumplir la obra de arte, sino por cómo el contenido mental que expresa se articula en la propia obra⁵⁰. De nuevo, el caso de Cézanne descrito por Schapiro es un buen ejemplo de ello. En cualquier caso, como más adelante insistiré de la mano de Robinson, hablar de la obra como una expresión lúcida, profunda o sincera descansa precisamente sobre la consideración de cómo el contenido expresado se articula *en* la obra, de cómo este se encarna en la misma. En el caso de la pintura, los ejemplos proliferan fácilmente. Por añadir algún ejemplo más, Pérez-Carreño (2013) también señala el caso de algunos autorretratos de Rembrandt⁵¹:

Consideremos los últimos autorretratos de Rembrandt. Según Malcom Budd, los autorretratos de Rembrandt “dan al espectador una sensación vívida de haber sido pintados por un hombre que es capaz de mirarse a sí mismo sin vanidad o sesgos, uno

⁵⁰ Esto no quiere decir que la obra de arte, en tanto que expresión genuina, no pueda contemplarse o apreciarse en otros términos o que no merezca la pena apreciarse en esos otros términos. Solo quiere decir que la expresión artística (como expresión) es un fenómeno susceptible de ser apreciado estéticamente o desinteresadamente.

⁵¹ También utiliza a Picasso como ejemplo:

Por ejemplo, los personajes de Picasso durante su periodo azul están a menudo inermes y tristes. Además, pintándolos de ese modo, Picasso expresó una compasión sentimental hacia ellos, un sentimiento que se extiende sobre la pintura entera. De nuevo, las figuras representadas contribuyen decisivamente a la expresividad de la pintura sin que la expresión se le pueda atribuir a ella, sino a una mirada compasiva demandada por el modo de representar los personajes tristes e inermes. Aquí sería necesario apelar al tono azulado de la pintura o la mirada ausente de las figuras. (2013, pp. 350-351)

que se preparó para pintarse a sí mismo tal cual era. Al presentar esta apariencia pura, sin adornos, están libres de autoengaño, pensamiento desiderativo [wishful thinking], pose, afectación o cualquier intento de sofisticación que tan fácilmente entran en la representación del yo” (Budd, 1995, pp. 71-72). La representación expresiva de Rembrandt hace posible reconocer la expresión sincera en la figura y, además, en la pintura como un todo; e ir más allá de la pintura hasta su creador. No se trata solo de la persona representada que es vista como expresando una condición mental, sino también de la pintura entera como expresión de la condición interna del pintor. Es la representación como un todo y el modo en que se representa la figura lo que funda la expresividad del todo y hace posible atribuir el contenido emocional al propio Rembrandt.

Obviamente los autorretratos son un caso especial de expresión de la figura, pero señalan lo que es más interesante acerca de la expresión, a saber: la conexión entre la apariencia y la emoción se lleva a cabo por alguien que se expresa a través de ese proceso. El autorretrato representa a una persona con cierta expresión, pero también por necesidad expresa algo acerca de su autor: la actitud que tenía hacia sí mismo. (2013, p. 347)

2. TEORÍAS DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA COMO EXPRESIÓN

Las teorías de la expresión artística como expresión parten de la idea de que la expresión artística, si se pretende considerar genuinamente como *expresión* (y no como *expresividad*), precisa ser analizada introduciendo la presencia de agente real o imaginado al que atribuir la actividad expresiva. En este sentido, la expresión artística es considerada un fenómeno sustantivo (o robusto). Las explicaciones robustas del fenómeno expresivo contemporáneas nacen como reacción a posturas como la de Bouwsma⁵². En los apartados que siguen, ahondaré en lo que, a mi juicio, constituye una clase de análisis y descripciones del fenómeno expresivo radicalmente diferentes a las de la sección anterior. Las teorías discutidas a continuación describen el fenómeno expresivo en arte en términos de *expresión genuina* y no de simple expresividad. Ciertamente, las posiciones teóricas aquí presentadas no son las únicas, pero creo que ilustran a la perfección dos aspectos del fenómeno expresivo (entendido como expresión) sobre los que me gustaría llamar la atención.

El primero no es otro que el papel central de la obra de arte en la descripción del fenómeno genuinamente expresivo. A este respecto, Jenefer Robinson despliega una serie de herramientas analíticas muy interesantes para intentar deshacernos por completo del prejuicio de que la preocupación por la *expresión genuina* va *más allá* de la obra de arte. El segundo es la importancia de la percepción (o, al menos, la experiencia en general) de la obra a la hora de captar el contenido genuinamente expresado en ella y, por ende, el estatus de la obra como expresión⁵³. A la luz de la importancia de la percepción expresiva en la comprensión del contenido genuinamente expresado en la obra, se entiende que haya dedicado el segundo gran apartado de esta sección a ahondar y poner en valor ciertos elementos de la explicación de la expresión ofrecida por Richard Wollheim.

El siguiente apartado está, por tanto, dedicado a exponer los puntos más importantes de la teoría romántica de Robinson y, en concreto, su aplicación a la expresión en pintura e imágenes contraponiéndola a la de Lopes. Sin duda, la teoría de Robinson resulta interesante

⁵² Entre estos primeros intentos por renovar y defender una concepción más robusta de la expresión artística dentro del campo de la expresión artística, destaca, por ejemplo, el artículo de Bruce Vermazen "Expression as Expression" (1986).

⁵³ Esto no significa que únicamente uno pueda llegar a saber que una obra es expresión experimentándola como expresión. Uno podría inferirlo a partir de cierta información o confiar en el testimonio de otros. Con todo, estos modos de captar la dimensión expresiva de la obra son más indirectos.

y está llena de agudos comentarios acerca de un fenómeno genuinamente artístico. Esta es la razón de que le vaya a dedicar cierto espacio a su análisis. A diferencia de Davies o Lopes (además de Levinson), Robinson está llamando la atención sobre un fenómeno que los autores anteriores destierran como estéticamente irrelevante.

Robinson trata de rescatar y actualizar algunas ideas centrales para algunos pensadores neorrománticos como Collingwood o Dewey. Es cierto que Levinson se distancia de Lopes o Davies cuando se trata de analizar la expresividad de una obra de arte. Sin embargo, como se indicó, su análisis sigue siendo un análisis de la *expresividad*. A diferencia de la propuesta de Levinson, Robinson no intenta dar cuenta de la expresividad entendida como la posesión, por parte del producto, de simples propiedades expresivas, sino de otro fenómeno expresivo artística y estéticamente valioso. Ahora bien, esto no quiere decir que la propuesta de Robinson no presente ningún problema. Tras presentar su proyecto, dedicaré algunos apartados a presentar algunos problemas y tensiones que entiendo que minan su propuesta e invitan a elaborar una modificación más o menos sustancial de la misma.

2.1. Jenefer Robinson: una teoría de la expresión artística de raigambre romántica

Mi uso de la etiqueta “neorromántico” o “romántico” es bastante liberal. Con estas etiquetas no busco capturar algún aspecto esencial o perenne de cualquier inclinación o espíritu romántico. Cuando hablo de propuestas románticas o neorrománticas, trato de poner de relieve únicamente que, en algún sentido, este tipo de propuestas otorgan un papel relevante al fenómeno de la expresión artística (como *expresión*) en la apreciación del arte. En *Deeper than Reason* (2005), Jenefer Robinson se esfuerza en recuperar algunas ideas valiosas de ciertas posiciones románticas, en especial la del esteta inglés R. G. Collingwood. La diferencia principal entre el proyecto de Robinson y el de los románticos reside en el hecho de que Robinson no retoma las premisas románticas con la intención de esclarecer cuál es la esencia o naturaleza del arte. Robinson, valiéndose de la distinción entre teorías del arte como expresión y teorías de la expresión artística⁵⁴, se propone mostrar cómo ciertas premisas románticas pueden ser recicladas para dar cuenta de un fenómeno artístico genuino evitando los excesos de otros proyectos declaradamente románticos (o neorrománticos).

⁵⁴ Véase, por ejemplo, Kivy (1978). Allí Kivy constata este tipo de distinciones y presenta a Thomas Reid como un autor protorromántico, una *rara avis* del siglo XVIII que ya mantenía una teoría sobre la naturaleza del arte muy cercana a la de sus predecesores románticos.

Robinson centra sus esfuerzos en estudiar en *qué* consiste el fenómeno de la expresión artística (como expresión), aunque no es hasta el final de la tercera parte de su libro, dedicada específicamente a la expresión en arte, cuando se embarca en la tarea de especificar sucintamente *cómo* una condición mental, principalmente una emoción, consigue ser expresada a través de los diferentes medios artísticos (v. 2005, pp. 277-287)⁵⁵. En lo que sigue, presentaré la posición de Robinson en líneas generales, para así obtener una buena comprensión del proyecto y su alcance y, después me centraré en especial en su aplicación a las imágenes. A diferencia del análisis de Lopes, Robinson no propone un análisis de la expresión en imágenes, aunque sí que tiene aplicación directa sobre estas. De hecho, hace no mucho aparecía una doble publicación de Robinson (2017a, 2017b) donde discute directamente la propuesta de Lopes.

Contra Tormey

La crítica de Tormey a las teorías del arte como expresión (cf. 1971, cap. 4) es útil para ahondar en las ideas románticas que Robinson intenta rescatar de esa crítica (y actualizar), en especial, aquellas desarrolladas por Collingwood en *The Principles of Art* (1938/1960)⁵⁶. Tormey define cuál es la tesis principal de las teorías del arte como expresión del siguiente modo:

(T-E) Si un objeto artístico O tiene la cualidad expresiva Q , entonces tuvo lugar una actividad anterior C por parte del artista A tal que, al hacer C , A expresó su F hacia X otorgándole Q a O (donde F es un sentimiento y Q es el análogo cualitativo de F). (1971, p. 103)

Al igual que Hospers, Tormey señala que las teorías clásicas de la expresión confunden las afirmaciones sobre la obra con afirmaciones sobre el artista. Las obras de arte pueden ser expresivas por sí mismas, sin necesidad de que el artista exprese una emoción. La crítica principal de Tormey no es que pueda darse el fenómeno que la teoría expresionista del

⁵⁵ Para Robinson, esta distinción entre qué es la expresión y cómo se logra expresar ya está presente en Levinson. En particular, Robinson se refiere a Levinson (1996, p. 106) (Robinson, 2005, p. 272). Esta distinción recuerda a la propuesta por Lopes (2005) entre la expresión y los mecanismos a través de los cuales se produce. Entre los mecanismos o medios a los que Robinson dedica espacio encontramos la poesía, la pintura, la arquitectura, la escultura o la danza. A la música le dedica la última parte de su libro (v. 2005, pp. 293-412).

⁵⁶ La crítica de Tormey contra las teorías del arte como expresión, aunque más refinada y elaborada — como Robinson señala—, comparte el mismo espíritu que la de Hospers (1955).

arte reivindicar, sino que dicho fenómeno es irrelevante para la apreciación de la obra o, lo que es lo mismo, que dicho fenómeno carece de relevancia estética y la filosofía del arte no debería gastar mucho tiempo en considerarlo.

La argumentación de Tormey (1971) en el capítulo IV “Art and Expression: A Critique” es bastante clara: hay dos sentidos en que decimos de algo que es una expresión, uno transitivo y otro intransitivo. Los románticos y sus acólitos, confundidos, han intentado dar cuenta del fenómeno artístico valiéndose del uso transitivo de “expresión”. Esta empresa ha resultado en una teoría que presenta diferentes problemas que, una vez tenidos en cuenta, son razones suficientes para abandonar la teoría y, lo que es más importante aún, hacernos ver que no merece la pena perseguir una estrategia similar puesto que involucra una *mala conceptualización del fenómeno*.

La argumentación de Tormey remite a la distinción señalada arriba entre el sentido transitivo e intransitivo de expresión. Tormey sostiene que una expresión es un garante [*inference-ticket*] para realizar cierta inferencia acerca de la vida mental de alguien. Así, decir de la conducta de alguien que es una expresión justifica nuestras atribuciones de condiciones mentales. La expresión es, para Tormey, un *proxy*, evidencia que justifica la inferencia sobre los estados mentales de alguien:

Si la conducta *B* de *A* es una *expresión de X*, entonces existe una inferencia justificada que va desde *B* hasta un estado intencional de *A*, de modo que sería verdad decir que *A* tiene (o está en el estado) *S*; donde *S* y *X* son idénticos. (1971, p. 43 [énfasis en el original])

Tormey habla de “expresión de *X*” —donde *X* es el nombre de una condición mental— para remarcar el carácter transitivo del uso en cuestión. A diferencia de este uso, Tormey señala otro uso del término “expresión”, no transitivo, que no legitima ninguna inferencia acerca de la condición mental de una persona. Tormey evita introducir la idea de una relación eliminando la referencia a una condición mental y se inclina por el término “expresión *X*”, donde *X* es un adjetivo derivado de un sustantivo que hace referencia a una condición mental. El término mental, predicado de un objeto intransitivamente, describe ciertas características de este, sin garantizar ninguna inferencia acerca de la vida mental de alguien. En suma, Tormey está haciendo hincapié en una cuestión ya señalada por Hospers (1955) y que, más tarde, todos los críticos de la expresión artística *como expresión* volverán a retomar.

No cabe duda de que existe una conexión entre, por ejemplo, las expresiones de tristeza y las expresiones tristes, pero la conexión, sostiene Tormey, no es lógica, sino genética (1971, p. 41). Ciertas características de las expresiones están relacionadas con determinadas condiciones mentales, pero la presencia de las primeras no implica la presencia de las segundas. Simplemente sucede que ciertas características de los vehículos que sirven para expresar una condición mental han cristalizado, dando lugar a una imagen convencional de esta condición y dotando así de contenido descriptivo al término mental. Sin esta dimensión convencional, no habría sido posible dotar de contenido descriptivo, por ejemplo, a “expresión triste”. Gracias a estas convenciones o cristalización, se explica que seamos capaces de identificar las apariencias expresivas en aquellos objetos del mundo cuya naturaleza no es humana.

En definitiva, Tormey rechaza la (T-E) —teoría expresionista del arte o teoría del arte como expresión— porque presenta erróneamente el fenómeno artístico como un caso de expresión transitiva. En los casos de expresión transitiva, el nexo entre la expresión y lo expresado no es contingente sino conceptualmente necesario. No obstante, esto no sucede con las obras de arte. Aunque pueda darse una correlación entre las propiedades expresivas de la obra y la condición mental del artista, el nexo no es necesario. Por esta razón, el sentido de “expresión” adecuado cuando se habla de arte es el intransitivo. La (T-E) únicamente estaría en lo cierto al señalar que en bastantes ocasiones las obras de arte tienen propiedades expresivas (v. 1971, p. 124).

El propósito de Robinson es mostrar por qué la crítica de Tormey —y todas aquellas que compartan el mismo espíritu— no es adecuada. Robinson los acusa de luchar contra un hombre de paja. Aunque teorías como las de Dewey o Collingwood no estén exentas de problemas e imprecisiones, la mayoría de los problemas señalados por sus críticos pertenecen a una clase de teoría que, como Robinson afirma, sería irreconocible para ellos (2005, p. 244). Robinson evita las conclusiones extraídas por Tormey reelaborando de un modo más caritativo la teoría que cree estar criticando y superando. La autora señala distintos aspectos en los que la presentación de Tormey no es adecuada.

En primer lugar, Tormey yerra al presentar la emoción como algo anterior a la obra, que tiene como resultado el que la obra acabe por poseer determinadas cualidades expresivas. Asimismo, la expresión artística tampoco consistiría en crear una determinada obra de arte

mientras uno se encuentra en determinada condición emocional. Como Robinson señala, la expresión, como actividad, no es algo previo a la creación de la obra, sino que es al escribir, pintar o diseñar un edificio, por ejemplo, cuando un artista expresa la emoción.

En segundo lugar, no solo se ha caracterizado mal cómo se desarrolla el proceso de expresión, sino que Tormey (y la mayoría de los críticos) yerran al describir la propia naturaleza del proceso. La expresión no se caracteriza por dotar de propiedades expresivas a una obra de arte para que estas sirvan de indicios o pistas sobre la condición mental del artista. Como ya he indicado más arriba, tanto Dewey como Collingwood diferencian entre la 'descarga' o mera revelación [*betrayal*] de la emoción y la expresión de la emoción. La expresión genuina es, según la reconstrucción de Robinson, un logro cognitivo que consiste en la *clarificación* o *articulación* de la emoción y no simplemente en dotar de cualidades expresivas a una obra de arte. Como remarca Robinson (2005, p. 246), cuando decimos de un artista que ha expresado una emoción, su expresión es *original* y, por consiguiente, también lo es la emoción expresada.

En tercer lugar, Robinson señala que, al insistir en la cuestión de las propiedades expresivas, Tormey está perdiendo de vista el fenómeno al que Collingwood o Dewey apuntan. A diferencia de Hospers (1955), por citar un ejemplo, estos no se preocupan por el tipo de relación que existe entre las propiedades expresivas y las propiedades no estéticas de la obra. No les preocupa, por tanto, cómo las propiedades expresivas pueden emerger a partir de las propiedades no estéticas. En palabras de Robinson, Tormey se equivoca al señalar que “la expresión artística debería identificarse con la posesión de cualidades expresivas” (2005, p. 247).

Por último, Robinson señala que los teóricos expresionistas no han confundido, como Tormey defiende, el sentido intransitivo de expresión con el transitivo. Según Robinson, eran conscientes de la distinción y su tesis principal era, más bien, que las obras de arte pueden — y *deben*— ser expresiones en sentido transitivo, y no poseer simplemente propiedades expresivas (es decir, pueden y tienen que ser expresiones de *X* y no simples expresiones-*X*).

En resumen, Robinson acusa a Tormey de haber malinterpretado el supuesto objeto de su crítica. Las teorías de Collingwood o Dewey no versan sobre las propiedades expresivas, sino sobre el concepto de expresión en arte. Una obra de arte puede ser una expresión sin poseer estas propiedades y, viceversa, puede poseer este tipo de propiedades sin ser una

expresión genuina de una condición mental. No están interesadas en la mera posesión de propiedades expresivas. Como recalca Robinson:

La Teoría expresionista [*Expression Theory*] es una teoría acerca de qué *es* el arte, que, de acuerdo a esta teoría, es *expresión*, y, además, acerca de qué *es* la expresión, la cual, según Dewey y Collingwood, es la articulación y clarificación de una emoción en un medio. La T-E dice que una obra de arte es una expresión y ofrece un análisis sobre qué es la expresión; no es una teoría sobre la génesis causal de las cualidades expresivas. (2005, p. 250 [énfasis en el original])

Valoración del proyecto romántico

Hasta aquí se extiende su defensa de los teóricos expresionistas del arte. Esto no quiere decir que teorías como la de Collingwood o Dewey carezcan de problemas. De hecho, Robinson señala los principales.

En primer lugar, no toda *obra de arte* es expresión ni, entre aquellas que lo sean, el mero hecho de serlo las convierte en *buen arte*. En segundo lugar, se ha hecho demasiado hincapié en que el artista debe ser *sincero*, es decir, que las emociones expresadas tienen que ser las del artista. Como Robinson reconoce acudiendo a la poesía lírica, las emociones expresadas pueden atribuirse simplemente a una *persona*, sin que importe demasiado si esta *persona* puede identificarse con el artista real de la obra.

Con todo, Robinson advierte que no tiene por qué considerarse siempre irrelevante que las emociones expresadas puedan atribuirse al artista real. Como esta indica, ser una expresión en sentido romántico o, al menos, collingwoodiano, también conlleva que el espectador sea capaz de recrear en él mismo la emoción articulada en la obra. Por esta razón, el espectador puede encontrar valioso no sentirse manipulado —esto es, verse presa de un resultado buscado o efectista— sino experimentar que, en cierto sentido, se ha convertido en altavoz de un gran artista al experimentar la obra como expresión. A través de esta recreación el espectador se convierte, como Collingwood defendía⁵⁷, él mismo en artista.

En tercer lugar, muchos malos artistas, o simplemente principiantes, parecen explorar sus emociones, pero no producir buen arte. Robinson reconoce parcialmente este hecho, pero advierte que “explorar” tiene un significado muy concreto para los teóricos del arte como

⁵⁷ Esta idea aparece explicada en Collingwood (1938/1960, pp. 115-118). Collingwood trata de hacer ver que el arte genuino —i.e., el arte que es expresión— puede romper la barrera entre el artista y su público.

expresión. Se trata de un logro (epistémico o cognitivo), esto es, un mérito que no siempre tiene por qué alcanzarse. Por último, Robinson indica que también hay una respuesta clásica para la ya clásica objeción según la cual el artista no tiene por qué estar experimentando la condición mental expresada a lo largo del proceso de creación (e.g. Wollheim (1994b, 1987/1997): basta con que el artista la recuerde o tenga en mente durante el proceso de creación.

Por este tipo de razones, Robinson no quiere defender la teoría de Collingwood como una teoría del arte, sino de la expresión artística, esto es, como una cuya principal virtud consiste en ser capaz de elucidar el fenómeno de la expresión (sustantiva) en las artes. Este proyecto se cimenta en cinco ideas básicas, heredadas de los teóricos expresionistas del arte, en concreto de Collingwood:

- (1) La emoción (o, en general, la condición mental) expresada es *individual* o *particular*. La emoción es tal porque *llega a ser* la que es en virtud del proceso de expresión. La identificación de dicha emoción descansa sobre las características de su vehículo expresión, no hay otra ruta por la que dicha emoción ‘adquiera’ realidad. En otras palabras, recurrir a la expresión es el modo más directo y completo de identificar lo expresado.
- (2) La imaginación juega un papel central en la expresión artística. A diferencia de la mera técnica o habilidad, el artista tiene que ser capaz de plasmar el proceso imaginativo a través del cual la emoción se articula en un medio.
- (3) La expresión artística es un proceso de elucidación o *articulación* de una emoción.
- (4) Entender una emoción precisa, por parte de la audiencia, que esta sea capaz de recrear imaginativamente la emoción expresada a través de la experiencia de la obra y, al igual que el artista, ser consciente de esta emoción.
- (5) El artista y el público toman rutas diferentes —creación asistida por la imaginación frente a la recreación imaginativa de la emoción a través del producto creado—, pero ambos ganan una clase especial de conocimiento acerca de la emoción. En este sentido, la expresión y su comprensión son un proceso *cognitivo*.

Unas aclaraciones adicionales ayudarán a dar forma al marco conceptual sobre el que Robinson presenta su análisis. Hasta ahora no se ha mencionado la cuestión de la

intencionalidad. La expresión, desde el prisma romántico, es una actividad intencional. El carácter intencional de la expresión no implica que el artista tenga que saber de antemano qué emoción quiere expresar: no tiene por qué tener una intención tan específica. Es suficiente con que el artista se involucre en el proceso de creación con la intención de expresar una emoción o, en general, su vida mental (v. 2005, pp. 262-263, p. 268). Como se ha indicado, la emoción expresada es individual, nace junto con el vehículo de expresión creado por el artista: no existe propiamente hablando hasta que la expresión hace aparición. En suma, Robinson quiere enfatizar que la expresión en arte no es algo que ocurre por casualidad, que simplemente sucede.

La actividad intencional es, por tanto, la de expresar una emoción o, lo que es lo mismo, la de articularla a través de la creación de una obra, una articulación cuya marca característica es la clarificación o elucidación de la emoción⁵⁸. Este aspecto es esencial en la propuesta de Robinson. Robinson, siguiendo a Collingwood (y Dewey) considera relevante trazar una distinción entre la expresión de una emoción y la exhibición de síntomas o revelación [*betrayal*] de una emoción. Así, por ejemplo, de muchos poemas que hoy día abundan en redes sociales y algunos comparten, sumándose y haciendo suya la voz del poema, podría decirse que son expresivos de amor, que poseen cierta propiedad expresiva (i.e. ser expresivos de amor). Ahora bien, Robinson no niega que puedan poseer esa propiedad, sino que quepa considerarlos expresiones de amor de pleno derecho. No muestran cómo es estar enamorado, puesto que no logran *articular* exitosamente la emoción que pretenden expresar⁵⁹.

Recuérdese que la expresión está considerada un logro epistémico. Expresar no es, por tanto, una cuestión de dar síntomas o signos, de ‘dejar fluir’ o descargar nuestra vida mental a través del proceso de creación. Antes bien, se caracteriza por la lucidez y la inteligibilidad de la condición expresada, cualidades que están íntimamente ligadas al vehículo de expresión. No se trata, por tanto, de la mera actualización de una condición

⁵⁸ Robinson recicla el *dictum* collingwoodiano según el cual la obra de arte genuina es el resultado de un proceso de autoconocimiento, de traer a la consciencia una emoción inconsciente, confusa.

⁵⁹ Para poder mostrar cómo es estar en una emoción, la obra de arte tiene que ser capaz de elucidar o articular adecuadamente una emoción. Realmente, ser capaz de mostrar cómo es estar en una emoción no es diferente de elucidarla o articularla. Más abajo se ofrecen algunos ejemplos de cómo una obra de arte puede articular una emoción para Robinson.

mental, sino de un esfuerzo imaginativo, cognitivo y, además, creativo o técnico por parte del artista.

Además, Robinson subraya que la comprensión de una expresión emocional no puede reducirse a un proceso inferencial. En este punto, recoge la queja de Levinson acerca del carácter excesivamente intelectualizado —o inferencial— del análisis de Vermazen (1986). No bastaría con asumir que es necesario inferir, a partir de una expresión, lo expresado, sino que su ‘expresividad’⁶⁰ debe ser perceptible en el vehículo de expresión (cf. 2005, p. 265).

Por último, antes de entrar de lleno con el análisis de Robinson, hay que mencionar que la autora hace descansar su teoría sobre una concepción de la emoción muy concreta, según la cual, una emoción es un *proceso* que empieza con una evaluación no cognitiva del entorno en función de los intereses, deseos y objetivos de la persona. Esta evaluación no cognitiva puede causar ciertos cambios fisiológicos o reacciones corporales. Y, por último, este proceso puede despertar un proceso de monitoreo o vigilancia —en suma, el procesamiento (cognitivo) de información— del entorno e información corporal, colocando así a la persona en posición de iniciar una acción adecuadamente motivada y no una mera reacción corporal. La autora lo resume del siguiente modo:

Para resumir, he estado argumentando que las evaluaciones afectivas son respuestas automáticas a los eventos del entorno (interno o externo) y desencadenan cambios fisiológicos que registran el evento de un modo corporal y preparan al agente para responder apropiadamente. Una respuesta emocional es una respuesta desencadenada por una evaluación afectiva, no-cognitiva. Especulé que probablemente hay un número limitado de sistemas de emociones básicas, cada uno identificado por una evaluación no cognitiva específica y cierto conjunto de conductas activadas por esta. Las emociones cognitivamente complejas son desencadenadas por las mismas evaluaciones no cognitivas como emociones “primitivas”, pero estas son sucedidas por actividad cognitiva compleja. En particular, los seres humanos reflexionan sobre sus procesos emocionales dándole nombres a sus emociones con las palabras disponibles para ellos en su lengua y cultura. Al igual que el asombro del cangrejo, la indignación humana es un proceso de tres fases compuesto de evaluaciones afectivas, respuestas fisiológicas y monitoreo cognitivo, pero, a diferencia del cangrejo sobresaltado, una persona indignada es probable que lo esté acerca de algo que requiere un pensamiento complejo, y también es posible que catalogue su estado emocional en palabras: estaba “dolido” o “indignado”, “avergonzado” o “incómodo”, “pesaroso” o “arrepentido”. La evaluación afectiva puede ser la misma para

⁶⁰ Reproduzco las “*scare quotes*” de la propia Robinson. Nótese que la propia autora no quiere hablar de expresividad, sino del contenido de la expresión, aunque no parece encontrar otra forma de hacerlo, por eso elige hablar de expresividad.

“indignación” y para “rencor” —**Ofensa!, Nooo!, Objetivo negado!** o cualquier otra —pero solo el monitoreo cognitivo puede llevar a cabo las distinciones detalladas [fine-grained] entre la indignación y el rencor. (2005, pp. 89-90 [negrita en el original])

Nuestros términos emocionales ordinarios, dice Robinson, no distinguen claramente entre todos estos elementos, sino que se refieren, por economía lingüística, a toda esta amalgama de episodios y relaciones, causales o no. La importancia de hacer manifiesto este compromiso teórico reside en el hecho de que la expresión artística tiene que ver principalmente con el monitoreo cognitivo que sucede a las evaluaciones más intuitivas y las reacciones no deliberadas o estudios del organismo. Por esta razón, Robinson insiste en que la expresión del artista no consiste en dotar de cualidades expresivas a un objeto, sino que se trata de un logro *cognitivo*. Además, al amparo de esta teoría de la emoción, Robinson enfatiza que las obras de arte no son causadas por una emoción, ya que no hay un “evento separado llamado “una emoción” que causa la expresión conductual. Más bien, las conductas expresivas son una *parte* normal de un proceso emocional” (2005, p. 269 [el énfasis es mío]). En resumen, la idea principal es que:

[...], una obra de arte que expresa una emoción es una reflexión sobre el proceso emocional como un todo, y, en cierto sentido, representa una especie de resumen de todo el proceso. Expresar una emoción en una obra de arte es un proceso cognitivo, como los teóricos expresionistas afirmaron: es un proceso de tomar consciencia acerca de [*getting clear about*] una emoción. La expresión artística no es un asunto de *elegir* materiales expresivos. (2005, pp. 269-270 [énfasis en el original])

Una teoría neorromántica de la expresión artística: dos formulaciones

Tomando en consideración todos estos factores, Robinson presenta una nueva teoría romántica de la expresión. La teoría no sólo se aplica a los artistas, sino también a las obras de arte. Empezando por los artistas (v. 2005, p. 270), si un artista expresa una emoción en una obra de arte, entonces:

- (1) Esa obra es evidencia de que una *persona* —que no tiene por qué ser el artista real— está experimentando o experimentó dicha emoción.
- (2) Además, el artista no solo presenta intencionalmente la obra como evidencia de esa emoción, sino que pretende que la obra sea percibida *como* evidencia de dicha emoción en la *persona* que la experimenta.

- (3) En consecuencia, la emoción de dicha *persona* es perceptible en el carácter de la obra de arte.

A parte de estos tres requisitos, que caracterizan la relación del vehículo expresivo tanto con quien lo produce como con quien experimenta, Robinson añade otros dos que ahondan en el rol que cumple la expresión, tanto para el artista como para el público:

- (4) La expresión tiene la función de *articular e individualizar* la emoción de la *persona*.
- (5) Tal es así [(4)] que, a través de la articulación y elucidación de una emoción en la obra de arte, tanto el artista como el público pueden aclararse respecto de ella, esto es, ser plenamente conscientes de la emoción.

El único problema que padece este análisis es que, como Robinson reconoce, precisa cautela a la hora de ser aplicado a las diferentes obras de arte, ya que, aunque hoy en día sea un lugar común hablar del artista como alguien que expresa sus emociones y del arte como un medio para tal fin, ni siempre ha sido ni hoy en día es una tarea que los artistas hayan emprendido (o emprendan) o hayan encontrado (o encuentren) atractiva.

Para Robinson, esto no es un impedimento fatal para su teoría. Simplemente basta con reconocer que ciertas obras, aun no siendo el resultado de cierta actividad intencional —i.e., la de expresar una emoción—, pueden considerarse casos excepcionales de expresión. El análisis puede incorporar estos fenómenos artísticos eliminando las referencias a la actividad intencional y la ganancia cognitiva por parte del artista. Así, si una obra de arte expresa una emoción, entonces:

- (1) La obra es evidencia de que una *persona* (que, de nuevo, no tiene por qué ser el artista) está experimentando o experimentó la emoción expresada.
- (2) Esta emoción es perceptible en el carácter de la obra.
- (3) La función de la obra, en tanto que expresión o vehículo expresivo, es la de articular e individualizar la emoción de esa *persona*.
- (4) De hecho, a través de la articulación y elucidación realizada en la obra, el público puede tener una idea clara de la emoción, tomando así consciencia de esta.

Esto es, según Robinson (cf. 2005, p. 271), lo que la expresión, desde un prisma romántico, *es*. Como se dijo más arriba, otra cosa diferente es *cómo* se consigue esta

expresión, cómo se lleva a cabo este proceso de articulación y elucidación. Resumiré algunas ideas centrales para pasar rápidamente a al caso de la pintura. Arriba ya se indicó que la emoción es, para Robinson, un fenómeno procesual. La expresión a través de una obra de arte —o, alternativamente, una obra de arte que es expresión— es el resultado de un proceso de monitorización cognitiva de ciertos elementos que componen el proceso emocional. Robinson profundiza en la idea de Wordsworth, para quien la expresión de una emoción (en poesía), aunque tenga la apariencia de un torrente espontáneo de material afectivo, tiene realmente su origen en la emoción recordada en tranquilidad [*recollected in tranquility*], sin sobresaltos. Por esto mismo, Robinson enfatiza que la expresión artística “es el resultado de la *reflexión* del artista sobre este proceso y una invitación para la audiencia a compartir esas reflexiones” (2005, p. 274 [énfasis en el original]).

En cuanto a la expresión o articulación de la emoción, Robinson señala que, en general, hay dos modos principales de lograrla. Dado que las emociones son procesos y, en concreto, procesos de interacción entre la persona y el entorno —el cual puede incluir también a otras personas—, la expresión de la emoción puede centrarse en uno de estos polos. Cuando se centran en el entorno, las obras de arte intentan representar el mundo de tal manera que consigan articular “*el modo en que el mundo se le presenta a una persona en ese estado emocional*” (2005, p. 275 [énfasis en el original])⁶¹. Si en lugar de poner el acento en el entorno, la obra de arte se centra en la persona que tiene la emoción, entonces la obra puede articular dicha emoción de varias maneras: a través de los pensamientos, creencias, puntos de vista, deseos, gestos, conductas, en definitiva, acciones de la persona que experimenta o expresa la emoción (2005, pp. 275-276).

Esta articulación no es simplemente un informe o descripción, resultante de una reflexión sobre la emoción. Robinson, siguiendo a Collingwood, va más allá y reivindica la relevancia de la expresión frente al descripción, cuya función es eminentemente generalizadora. Mientras una descripción captura o recoge la emoción de forma general y poco específica o ilustrativa, al articular la emoción, el vehículo expresivo no comunica

⁶¹ Como se puede apreciar, realmente no se trata del entorno sin más, sino del entorno en tanto que vivenciado por una persona. Ambos polos refieren a la persona, mientras el primero lo hace de forma indirecta, el segundo se centra directamente sobre el sujeto de la expresión. Otra forma de expresar esto es hacer ver que el entorno en tanto que objeto intencional de la emoción no le aparece a quien se encuentra en ese estado emocional de la misma forma que a otros que no se encuentran él. La emoción tiñe el modo en que el mundo se le aparece.

meramente el estado emocional de una persona, sino que presenta a una audiencia cómo es estar en dicho estado gracias a que permite experimentar ‘de primera mano’ aquellos elementos que forman parte del proceso emocional y, por ende, hace posible que esta audiencia “*sienta* hasta cierto punto el modo en que ellos piensan que la persona en ese estado emocional se siente” (2005, p. 277 [cursiva en el original]). Es por esto por lo que la reacción emocional ante una obra de arte que expresa cierta emoción —reacción que Robinson describe como recreación de la emoción expresada— no es mera reacción ante un material afectivamente cargado. Responder emocionalmente (i.e., recrear la emoción expresada) permite comprender cómo es estar en dicho estado mental y, lo que es más importante, hacerlo de un modo particularmente *reflexivo*, que no es habitual en nuestra vida ordinaria⁶².

La expresión en pintura

Robinson presenta diferentes ejemplos para ilustrar su análisis anterior. Para la pintura claramente representacional⁶³, Robinson aplica directamente la receta anterior. Por un lado, la pintura puede centrarse en la representación del mundo tal y como se le aparece a una persona que experimenta cierta emoción. Según Robinson, un claro ejemplo de ello es Caspar David Friedrich. En algunos de sus cuadros aparece una persona representada de espaldas, en otros simplemente se la presupone en la escena representada. Así, Robinson, citando el análisis de *El gran vedado* [*Das Große Gehege*] por Wollheim, pone manifiesto como la elección de la perspectiva —que tiene como resultado la representación del paisaje como mirado desde arriba— alcanza un rol central en la expresión de un estado emocional muy particular, a saber: el sentimiento del artista pietista del siglo XIX que, gracias al estudio y la meditación, alcanza a comprender los secretos de la naturaleza, los cuales, a su vez, son los secretos de su creador.

Por otro lado, la pintura puede articular una emoción centrándose en la persona que expresa o experimenta dicha emoción. Así Delacroix consigue expresar ciertas emociones a

⁶² El valor cognitivo de la emoción tiene un alcance aún mayor para Robinson: no se trata simplemente de aprender algo sobre una emoción, sino que, dado que experimentamos por nosotros mismos esa emoción, aprendemos de ese modo acerca de nosotros mismos (v. 2005, p. 277).

⁶³ Robinson habla de pintura representacional sin más. Pero si consideramos la distinción entre representacional y no representacional propuesta por Wollheim (e.g. 1980/2018 ó 1987/1997), deberíamos leer a Robinson queriendo decir *figurativa*.

través de los temas que elige y, en concreto, *el modo* a través del cual los aborda. En *Jinete árabe atacado por un león* [*Cavalier arabe attaqué par un lion*], Delacroix representa el lance entre las dos figuras de una manera muy particular. Robinson llama la atención sobre sus expresiones, la configuración de la propia escena y, en general, sobre el tratamiento de la escena por parte del pintor. Merece la pena señalar, por ejemplo, los colores vibrantes, las pinceladas violentas o la composición agitada en la que las figuras forman una especie de vórtice que se fagocita a sí mismo (v. 2005, pp. 280-281). Robinson señala que estos dispositivos pictóricos sirven al pintor para articular sus propias emociones —o, al menos, las de su *persona* pictórica— y es que a través de ellos el pintor consigue presentar a su audiencia cómo es vivir esa violencia o turbación que le zarandea el espíritu y que encaja a la perfección con la violencia de la escena representada y las emociones que experimentan sus integrantes.

Ahora bien, recientemente, Robinson ha discutido más en profundidad la propuesta de Lopes (Robinson, 2017a y 2017b). Su crítica principal contra Lopes es la siguiente.

Lopes ha realizado un trabajo útil al distinguir entre expresión de la figura, la escena y el diseño, pero puede defender su explicación como una de la expresión pictórica *en general* solo si debilita la noción de expresión hasta tal punto que acaba por guardar poca relación con cómo el término se usa en el día a día o los contextos artísticos. Por el contrario, creo que la expresión genuina de estados emocionales o actitudinales genuinos por parte del creador de la imagen (o su *persona* artística) es más fundamental para la expresión pictórica que la expresión de la figura, la escena o el diseño en sí mismas. Esto es así porque las actitudes y emociones que el artista expresa en la imagen son responsables de cómo las figuras, la escena y el diseño en sí mismos logran expresar (derivadamente) emociones u otros estados emocionales. Al manipular intencionalmente la expresión de la figura, la escena o el diseño, el artista es capaz de expresar una emoción o actitud general, la cual, a su vez, unifica la imagen como un todo. (2017a, pp. 259-260 [énfasis en el original])

La idea de Robinson es que los diferentes tipos de 'expresión' identificados por Lopes pueden ser utilizados por el artista para articular una actitud o emoción. No siempre están al servicio de la expresión genuina, pero en muchas ocasiones es a través de ellos como el artista (o una *persona* creada por él) expresa una emoción o actitud: “a mi modo de ver, estos tipos de “expresión” están típicamente subordinados a y *explicados por* la expresión global

de emociones o actitudes emocionales por parte del artista o su *persona* en la imagen” (2017a, p. 263 [cursiva en el original]).

Precisamente porque la expresión artística sirve para explicar por qué la figura, la escena o el diseño ‘expresan’ lo que expresan tiene relevancia para la apreciación estética. No es de extrañar, por tanto, que Robinson señale que la expresión es un *principio estético* (2017a, p. 263) que influye de forma notable en la apreciación de *algunas* imágenes⁶⁴, puesto que confiere *unidad* a las imágenes⁶⁵. Lopes identifica los tres tipos de elementos expresivos —figura, escena y diseño—, *independientes* el uno del otro. Es cierto que él mismo indica que estos pueden llegar a relacionarse de diferentes formas. No obstante Robinson señala que no parece del todo cierto afirmar que la expresión del diseño o, si se prefiere, a través de recursos formales pueda separarse del contenido expresivo de las figuras y la escena.

Al menos, esto no sucede, dice Robinson, en las mejores obras de arte, donde forma y contenido son inseparables, siendo así prácticamente imposible hablar del contenido sin hablar de la forma, y viceversa. En estos casos, forma y contenido son interdependientes. El diseño es clave a la hora de explicar otros aspectos expresivos de la imagen, como la expresión de la escena o los personajes representados en ellas. Por ejemplo, según Robinson, la escena representada en *La balsa de la Medusa* [*Le Radeau de La Méduse*] de Géricault expresa lo que expresa precisamente por cómo ha sido diseñada: no es fortuito que el mar luzca bravío y amenazante. Más bien, luce así porque la escena ha sido diseñada desde una perspectiva emocional muy particular, una de “horror e indignación” hacia lo representado en la pintura (v. Robinson, 2017a, p. 264). Se debe a esto y no a otra cosa que las figuras y la escena tengan una expresión determinada y no otra cualquiera⁶⁶.

⁶⁴ Recuérdese que no todas las imágenes tienen por qué articular una emoción. El arte, incluso el buen arte, no tiene por qué expresar una emoción.

⁶⁵ Nótese que Robinson está señalando la misma idea que desarrollé en mi crítica a la irrelevancia estética de la expresión (tal y como es articulada por Davies). Como Robinson apunta, el contenido expresivo, cuando es adecuadamente expresado, repercute sobre la apariencia del vehículo de expresión: hay ciertas características del vehículo —Robinson señala la unidad— que se explican en virtud del estatus de la obra como expresión genuina.

⁶⁶ Esto no quiere decir, como advierte Robinson, que, epistémicamente hablando, la emoción del artista o su *persona* sea anterior a la experiencia de los elementos expresivos de la imagen. No obstante, cuando llegamos a entender la emoción expresada por la obra, “entonces podemos mirar a la escena y las figuras representadas con una nueva comprensión de lo que ellas, a su vez, expresan” (2017a, p. 264).

Objeciones a Robinson

A pesar de la agudeza de muchos de sus comentarios o el valor de algunos conceptos que emplea en su análisis, la propuesta de Robinson no está libre de problemas. En lo que sigue, espero exponer algunos problemas y tensiones que, a mi juicio, son razones suficientes para modificar *sustancialmente* su análisis.

i. La sinceridad

Señalaré cuatro puntos flacos en el análisis de Robinson. El primero tiene que ver con la cuestión de la sinceridad. Tal y como se indicó más arriba, Robinson reconoce que los teóricos expresionistas clásicos exageraron la cuestión de la sinceridad, puesto que las emociones expresadas en la obra no tenían por qué haber sido experimentadas por el artista, ya que podían pertenecer a la *persona* artística del artista y no al creador real de del poema o cuadro, por ejemplo. Con todo, Robinson desecha prematuramente la categoría de la sinceridad. Este movimiento no entraña incoherencia alguna porque su teoría es, *en parte*, una *revisión* de la de Collingwood y, por tanto, no tiene por qué reutilizar todos sus conceptos. Sin embargo, es curioso que Robinson reconozca las diferencias entre la expresión y la mera exhibición —cuyo objetivo principal es suscitar una emoción en el público— y se desprenda tan fácilmente de la sinceridad como categoría estética. A mi juicio, el rechazo de Robinson descansa sobre una concepción demasiado estrecha o mínima de la sinceridad.

Es cierto que, si uno no se encuentra en cierta condición mental, pero intenta hacer pasar su comportamiento por uno que típicamente la expresa, cabe, entonces, decir de él que está siendo insincero. Como el artista no tiene por qué estar *efectivamente* en el *estado* emocional que la obra expresa, es normal que Robinson reste importancia a la cuestión de la sinceridad. No obstante, la sinceridad no tiene que ver únicamente con estar en la condición mental que uno expresa: la sinceridad puede ir más allá.

En ciertas ocasiones, estando alguien en cierta condición mental —digamos, por ejemplo, enfadado con un amigo—, encuentra que los versos de un poema, las líneas declamadas por un actor de teatro o, por abandonar el terreno del arte, la expresión de enfado de otro amigo (que también anda enfadado con aquel) harían las veces de expresión de su propio enfado. En tanto que expresiones de *enfado*, lo expresado por ellas no es una clase diferente de condición mental. En este sentido, no podría decirse de alguien enfadado que

está siendo insincero al utilizarlas como expresiones o señalarlas para mostrar a otros cómo se siente. Sin embargo, hay dos cuestiones, íntimamente relacionadas, que me parecen cruciales para esta cuestión.

En primer lugar, las expresiones no están simplemente dirigidas a un objeto⁶⁷, sino que, en tanto que expresiones de estados intencionales, heredan dicha intencionalidad. En segundo lugar, las expresiones, en virtud lo anterior, son reveladoras en dos sentidos (v. Tormey 1971, p. 28): por un lado, revelan algo sobre el sujeto, i.e. su condición mental, y, por otro lado, algo acerca de la situación u objeto hacia el cual dicha condición se dirige en virtud de su intencionalidad.

Por esto, aunque diferentes expresiones puedan tener el mismo objeto inmediato y ser expresivas del mismo tipo de condición mental, no todas las expresiones tienen por qué tener el mismo objeto intencional. O, mejor dicho, no todas las expresiones (y las condiciones mentales que estas expresiones) tienen por qué presentar su objeto intencional de la misma forma. Aunque puedan tener como objeto inmediato el mismo objeto, no todas presentan este objeto de la misma manera. Así, la expresión no simplemente revela la *clase* de condición mental en que uno se encuentra, sino que, al apuntar también a su objeto intencional, revela el carácter *individual* o *particular* de la condición mental que expresa.

Una expresión de enfado puede presentar su objeto de forma vulgar o simple, mientras que una expresión más *lúcida* presenta su objeto bajo una descripción más rica y profunda. Esto no es una cuestión meramente formal o superficial: no solo repercute sobre la descripción de la expresión, sino también sobre la descripción que haríamos del contenido expresado. Una expresión vulgar de enfado nos dice algo sobre la clase de enfado que uno tiene. Un enfado simple o vulgar no es lo mismo que uno lúcido o atento. Una expresión lúcida o atenta de enfado manifiesta un enfado diferente al que manifestado por una descripción vulgar o llana.

Ahora bien, ¿por qué es importante esto para la sinceridad? Es importante porque no de toda persona, en virtud de su naturaleza, cabe esperar el mismo tipo de expresiones. No se trata de que las personas vulgares no se enfaden, sino de que su enfado es *particularmente*

⁶⁷ Tormey señala esta distinción (cf. 1971, p. 18): una cosa es el objeto al que está dirigido el comportamiento y otra el objeto que la persona toma por el objeto de su condición mental: puedo estar enfadado y expresar mi enfado hacia la persona que no lo merece, a pesar de que tengo claro quién es la persona hacia la que mi enfado está dirigido. Mientras la primera es el objeto *inmediato* de mi comportamiento expresivo, la segunda es su objeto intencional.

diferente al enfado de una persona que ha dedicado su tiempo y su esfuerzo a desgranar y sopesar todos los elementos relevantes de su entorno. En pocas palabras, una persona de la que no cabe esperar, dada su naturaleza, cierto tipo de expresión puede pecar de insinceridad si manifiesta inadecuadamente su condición mental.

A la luz de este fenómeno se entiende que la forma de la expresión no *siempre* sea independiente del contenido de la misma, sino que, de hecho, cómo es el vehículo de expresión puede decirnos algo sobre lo expresado por él. Esta es otra forma de expresar aquello que Robinson señalaba sobre el concepto de expresión (romántico): una emoción (o, en general, una condición mental) y su vehículo de expresión son interdependientes (en algunas ocasiones). El *estilo* o, en general, la forma o apariencia de la expresión juega aquí un papel capital. No se trata de una cuestión meramente formal, sino que afecta al contenido y valor de la obra. La insinceridad se revela no solo en el desajuste entre lo que uno hace y la condición mental en que se encuentra, sino también en la forma como uno se expresa.

En cierto sentido, esta idea no es radicalmente original. Gombrich termina uno de sus ensayos sobre expresión y comunicación apostillando lo siguiente:

Por tanto, como un verdadero artista, nuestro corresponsal no cederá a la tentación de “romper la forma”, al menos mientras no haya agotado sus posibilidades. Lo que excita su imaginación es más bien el juego mismo, la riqueza de combinaciones, por un total de seis peniques, que el lector es invitado a explorar. Quizá los que verdaderamente se absorban en el juego tratarán de ajustar sus estados de ánimo a las combinaciones interesantes, en vez de hacer que el mensaje se ajuste al estado de ánimo. Sólo quienes lo hagan así, creo yo, tendrán quizá auténtico temperamento artístico... pero esa es una historia diferente. (1963/2002, p. 69)

Sin entrar a exprimir todos los detalles del fragmento, merece la pena señalar que Gombrich, en un lenguaje que recuerda al utilizado por Wollheim para hablar de correspondencias, está interesado en minar la tesis según la cual el proceso de expresión consiste en generar un producto que se ajuste a la emoción que el artista siente. El artista *genuino*, dice Gombrich, trata más bien de ‘encajar’ su emoción en el medio (estructurado)⁶⁸.

⁶⁸ Gombrich entiende que la mera percepción expresiva no es capaz de arrojar luz sobre la comprensión de una obra como expresión de una condición mental. En un medio no estructurado y sin el contexto adecuado, la percepción expresiva simplemente pone de manifiesto cómo estamos inclinados a reaccionar ante un objeto, y no sirve como una herramienta interesante para dar cuenta del *significado* expresivo de la obra. Véase Gombrich (1963/2002) para un desarrollo más profundo. En concreto, los ensayos “Sobre la percepción fisiognómica” (pp. 45-55) y “Expresión y comunicación” (pp. 56-69).

Al insistir en esto, Gombrich parece estar reproduciendo, a su manera, la misma idea que Collingwood al distinguir la expresión de la mera exhibición de la emoción. Es el *verdadero*⁶⁹ artista quien, en su pugna con el medio, encaja o *desarrolla* su emoción en el medio. Hablo de desarrollo porque Gombrich (como Collingwood, Dewey o Robinson) no cree que la emoción está formada de antemano y que, como si de un traductor se tratara, el artista se encarga de traducir su emoción al medio. En este sentido, Gombrich reconoce, a su manera, la distinción (romántica) entre la expresión y la mera exhibición, esto es, entre —siguiendo la terminología de Robinson— articular una emoción en la obra y dar mera evidencia de una emoción ya preconcebida de antemano a través de la obra.

Creo que tanto Gombrich —al señalar cómo procede el verdadero *temperamento* artístico— como Robinson —al insistir en la diferencia de Collingwood y Dewey entre expresión y exhibición [*betrayal*] de la emoción— están hablando veladamente del sentimentalismo como un tipo de falta estética (y moral). Como ha señalado Pérez-Carreño (2014), el sentimentalismo no consiste simplemente en una inadecuación entre el objeto (intencional) y la emoción (en concreto, la creencia o pensamiento que contiene), sino que tiene que ver con la (pre)fabricación de las emociones expresadas en la obra. En lugar de desarrollar la emoción —adecuada a su dominio del medio y capacidad imaginativa— el artista ya trabaja con emociones escogidas de antemano, dedicándose simplemente a manifestar dicha emoción ya preconcebida dando síntomas de la misma.

El sentimentalismo (así entendido) es un tipo de insinceridad tanto con las emociones *propias* como con el *público* que se enfrenta a la obra. No solo el artista evita desarrollar o articular en profundidad su propia vida emocional, sino que también la experiencia de la obra por parte de público se convierte en experiencia vicaria o falseada de una emoción genuina. Por esta razón, la insinceridad es también una categoría estética: no solo permite identificar un fallo *creativo* —i.e. *expresivo*—, sino que dicho fallo *repercute* sobre la experiencia de la obra. No es lo mismo percibir o experimentar una obra en la que la emoción se articula como única, genuina, original, que una obra en la que la emoción no se desarrolla o se articula con

⁶⁹ Si Collingwood o Gombrich están ‘legislando’ acerca de la naturaleza del verdadero artista no es algo que sea importante para esta discusión. Podemos interpretar “verdadero” simplemente en un sentido evaluativo, honorífico.

la obra⁷⁰. La experiencia de la obra insincera es la experiencia de un medio que evidencia haber sido forzado o violentado para hacer justicia a una determinada emoción. La emoción no parece, si me permite la metáfora, 'vivir' en el medio, sino fuera de este.

Robinson, por tanto, parece pasar por alto estas ramificaciones del concepto de sinceridad como categoría estética. Haber experimentado la condición expresada no siempre es lo único que importa para decidir la sinceridad de una obra de arte. Y, lo que es más importante, como he intentado hacer ver, tampoco quiere decir que el concepto de sinceridad (entendido, al menos, como ausencia de sentimentalismo) no ocupe lugar alguno en la crítica y apreciación de la obra de arte.

A mi modo de ver, esto revela una cuestión central en la apreciación y valoración de la obra de arte como expresión de una condición mental. Más arriba, cuando exponía las críticas de Robinson a la teoría expresionista del arte, indiqué que ella misma reconocía que ciertamente, en numerosas ocasiones, el público valora o gusta de participar de la emoción de un gran artista. Creo que hay dos lecturas de esta idea radicalmente opuestas. Una sería la biográfica, según la cual uno encontraría valiosa la emoción expresada *porque* es la emoción de un gran artista. Ciertamente no tiene relevancia estética. La otra sería la cognitivo-emocional, de acuerdo con la cual el valor de la expresión no descansa tanto en que se trate de la emoción *de* un gran artista, sino en que es cognitiva y emocionalmente valioso experimentar la obra de arte que se supone que expresa una emoción. De acuerdo con esta última alternativa, experimentar la obra es valioso por dos motivos. Por un lado, nos enseña algo acerca de la emoción, algo *original y particular*, y no un cliché o lugar común. Por otro lado, el modo en que lo hace es especial: no se trata de una expresión general o poco específica de una condición mental, sino que la obra, gracias a la imaginación y destreza artística, muestra esa condición mental de un forma radicalmente original y particular. De nuevo, separar contenido y forma al hablar de una expresión meritoria o valiosa parece imposible.

En suma, encontrar valiosa la expresión de un artista no implica una inclinación subjetiva, o un interés, por la vida del artista. No es valiosa por el simple hecho *de ser* la expresión de un gran artista, sino que por ser de un *gran artista* su valor emerge de *la*

⁷⁰ Recuérdese que Robinson insistía en que, en los casos de expresión romántica, la emoción nacía con la obra. La obra, como expresión, y la emoción se necesitan mutuamente.

articulación o expresión, un proceso que aúna al mismo tiempo el trabajo con el vehículo y el contenido expresado. Robinson no deja suficientemente claro si está pensando en el segundo polo de mi distinción, por lo que no encuentro razones suficientes para adjudicarle una postura concreta, aunque parece sugerir una postura autobiográfica.

ii. Revisión de la distinción entre expresión y expresividad

El segundo problema tiene que ver con la afirmación de que la expresión no tiene que ver con las propiedades expresivas de la obra⁷¹. Para mostrar por qué Robinson me parece que está equivocada al desligar la expresión de las propiedades expresivas intentaré ilustrar con un ejemplo por qué su argumento no se sigue. Antes de nada, una aclaración terminológica: en lo que sigue, hablaré de propiedades expresivas y expresividad indistintamente. No me parece problemático en absoluto, de hecho, creo que esta equivalencia es el pilar fundamental sobre el que se asienta la mayoría de las concepciones de la expresión artística como expresividad. Como indiqué, de acuerdo con estas, hablar de la expresividad es hablar de las propiedades expresivas de la propia obra. Véase, por ejemplo, Bouwsma (1950/1965) o Tormey (1971).

Sin embargo, en Robinson (2007) —aunque esta postura ya aparece esbozada en Robinson (2005)—, la autora se inclina por utilizar un concepto de expresividad muy particular, que no parece corresponder con aquel al que me he venido refiriendo a lo largo de las secciones anteriores. Para Robinson, la expresividad tiene que ver con la capacidad del objeto para comunicar cómo es estar en determinada condición mental y, en concreto, con su capacidad para recrear en nosotros la condición expresada. Sin entrar a discutir esta idea, es bastante obvio que este concepto no corresponde al que los demás utilizan.

De ser así, Robinson no estaría genuinamente en desacuerdo con aquellos. Si bien es cierto que los análisis de Collingwood o Robinson, a diferencia de los de aquellos, no tratan, por ejemplo, de dilucidar cómo las propiedades expresivas dependen de las propiedades no expresivas de la obra; no se sigue de ello que sus teorías no tengan nada que ver con esta clase de propiedades. Como Robinson sostiene, parece desproporcionado reducir (*à la Tormey*) el fenómeno de la expresión artística a la posesión de ciertas propiedades expresivas;

⁷¹ Por ejemplo: “Por recalcarlo, entonces: una obra de arte puede ser una expresión de ϕ en el artista sin tener necesariamente cualidades expresivas ϕ , como cuando un poema expresa la añoranza del poeta, pero el poema mismo no añora nada, [...]” (Robinson, 2005, p. 250)

pero, de nuevo, negar tal reducción no implica que las propiedades expresivas no tengan nada que ver con el fenómeno de la expresión en arte.

Los ejemplos, bien conocidos en la literatura, de caras sonrientes, melodías tristonas o versos pretendidamente melancólicos no son capaces de garantizar la conclusión que Robinson extrae, a saber: que las cualidades expresivas *no* guardan relación con la expresión genuina de estados mentales. Ciertamente, para explicar este tipo de fenómenos no es necesario hacer uso de una noción robusta de expresión o mencionar las condiciones mentales de aquellos que crean tales productos. Ahora bien, si bien las cualidades expresivas no siempre contribuyen o trabajan en favor de la expresión (romántica) genuina, ello no implica que la expresividad no tenga nada que ver con el fenómeno de la expresión. Un ejemplo puede ser de ayuda aquí.

Robinson contrasta un poema simple y burdamente triste (o expresivo de tristeza)⁷² con *Ode to a Nightingale* de John Keats que, según ella, es expresión de una añoranza por un mundo eterno de arte y belleza que dista mucho de la miseria y el tedio del mundo actual⁷³, *sin* ser expresivo de esa añoranza. A mi juicio, afirmaciones como estas entran en tensión con otro elemento de su explicación. A lo largo de su explicación, como se ha indicado más arriba, Robinson insiste en que la emoción expresada es *percibida* por el espectador *en* la obra de arte. El problema es que Robinson no ofrece una explicación alternativa que permita diferenciar entre la mera percepción de la expresividad (o propiedades expresivas) y la percepción de la condición mental en tanto que expresada en la obra o por el artista. Si la percepción de la expresión se entiende en términos de percepción de la expresividad o propiedades expresivas, entonces ¿cómo debería entenderse? Robinson no elabora tal distinción, dejando sin explicar un aspecto que parece central en su propuesta. Ahora bien, Robinson podría responder a este reto de varias formas.

Por un lado, podría *desechar* la idea de que las emociones expresadas tengan que ser *perceptibles*. Esto no parece una buena idea. No solo porque se corre el peligro de intelectualizar en exceso el fenómeno de la expresión artística, sino porque también se estaría poniendo en peligro la continuidad entre la expresión cotidiana y la artística. En la vida

⁷² “As I sit upon this log, / crying softly all alone, / I wish I had a little dog / To love me when I’m on my own” (Robinson, 2005, p. 246).

⁷³ “[...] es una *expresión* del anhelo del poeta por un mundo eterno de arte y belleza, apartado de la miseria y el tedio del mundo actual” (Robinson, 2005, p. 245 [cursiva en el original])

cotidiana, la expresión está íntimamente ligada con la percepción, ya sea porque lo manifestado (i.e. el contenido expresivo) por el vehículo de expresión se capte gracias a la percepción expresiva o porque la percepción de la expresión desencadene un proceso de comprensión. El lugar de la percepción dependerá de si uno se suma a la ola de las teorías de la percepción directa de los estados mentales —que examinaré en el último capítulo— o defiende una relación más indirecta. Sea cual sea la naturaleza de la relación, lo que parece claro es que la hay. Por tanto, si se quiere seguir manteniendo esta continuidad, y Robinson no parece inclinada a renegar de ella, la solución no pasa por rechazar la dimensión perceptual de la expresión.

Por otro lado, Robinson podría *aclarar* en qué consiste percibir un estado mental. Naturalmente, la otra salida es defender que la percepción expresiva no es simplemente la percepción de propiedades expresivas, sino que también incluye condiciones mentales. Robinson no profundiza mucho en esta idea. Por lo que dice, parece estar pensando en que percibir o, en general, experimentar que el poema de Keats, por seguir con su ejemplo, es una expresión no tiene que ver con la percepción de lo nostálgico que hay en el poema, puesto que el poema no es expresivo de nostalgia (o, en otras palabras, no es un poema nostálgico). Los problemas aparecen, como indiqué, tan pronto como uno se pregunta en qué puede consistir la percepción del poema como expresión de nostalgia (y no como expresivo de nostalgia o como un poema nostálgico).

Podría pensarse, por ejemplo, que uno se apercibe de la nostalgia articulada al captar el carácter, aspecto o, simplemente, propiedad expresiva de un verso en particular. Un verso podría sonar particularmente nostálgico. Robinson no parece estar pensando en esto. D ¿Esto quiere decir que el poema no posee cualidad expresiva alguna? Me parece que esta conclusión no está justificada. Del hecho de que el poema no posea un verso particularmente nostálgico o expresivo, no se sigue que el poema no sea nostálgico o, dicho de otro modo, no sea expresivo de nostalgia en el sentido de poseer la propiedad expresiva de ser nostálgico. De hecho, la propia descripción del poema ofrecida por Robinson es de ayuda aquí:

El poeta expresa su emoción en sus descripciones del mundo actual (“the weariness, the fever, and the fret”), en su evocación del ruiseñor como rapsoda, el creador de melodías eternamente bellas (“Thou wast not born for death, immortal bird”), etc. (2005, p. 245)

En suma, en el poema “lo que realmente está siendo articulado es una secuencia de pensamientos, deseos, sentimientos corporales, etc.”, esto es, “*cómo es vivir ese proceso emocional*” (2005, p. 274 [cursiva en el original]).

Robinson no distingue adecuadamente entre propiedades locales o regionales y aquellas otras globales o generales que la obra posee. Si pretende discutir la noción de propiedad expresiva sin estipular un nuevo significado, parece bastante contraintuitivo aseverar que el poema expresa nostalgia y, sin embargo, no es nostálgico, en el sentido de que la nostalgia no es un aspecto manifiesto del poema. Es posible que ningún verso o estrofa en particular sea especialmente nostálgico, es decir, es posible que no se pueda llamar la atención sobre un verso en concreto y decir algo así como: “¡Léelo bien —con este ritmo/con este tono—! ¿En serio no lo encuentras nostálgico?”. No obstante, el poema puede ser nostálgico en su totalidad, sin que esta nostalgia se manifieste en un verso o estrofa concreta. Más bien, todos esos elementos que Robinson señala forman un patrón o una configuración que es expresiva de nostalgia. La nostalgia es una propiedad de todos esos elementos considerados como un todo, como un patrón o configuración. Por esto mismo, tiene sentido señalar versos o estrofas en particular, pero no para llamar la atención sobre ellos aisladamente, sino sobre su contribución al todo, esto es, cómo hacen por articular la emoción que, de ser llevada a cabo exitosamente, dota al poema de un aspecto o propiedad nostálgica.

En definitiva, Robinson tiene razón al advertir que filósofos como Tormey han malinterpretado las posiciones románticas clásicas al afirmar que la expresión de un estado mental consiste *simplemente* en la creación de un objeto expresivo, en dotar al objeto de cualidades expresivas. La expresión consiste en *articulación* de un estado mental. De ahí no se sigue, en cambio, que la expresión o articulación no tenga nada que ver con las cualidades expresivas que discutían Tormey y otros autores. De hecho, como se ha enfatizado a lo largo de la discusión, la expresión no consiste meramente en la articulación de una condición mental en abstracto, sino en la articulación de dicha condición *en un determinado medio*. Por esta razón, el medio artístico no es ajeno, sino que, en la medida en que consigue articular una condición mental, la pone de manifiesto, esto es, la hace perceptible o experienciable, ya sea local o globalmente.

En general, Robinson parece pasar por alto que nuestra capacidad para captar la cualidad expresiva de un ítem es la misma capacidad que ponemos en juego para percibir la

condición mental manifestada por la expresión. Lo cual no quiere decir que los estados mentales únicamente sean accesibles a través de esta capacidad, sino que cuando se trata de captar el contenido de una expresión, su significado expresivo, la capacidad que ponemos en juego es la misma que aquella utilizada para ver la alegría en el dibujo de la cara feliz.

Parece cierto, entonces, que, en el caso de la carita sonriente, a diferencia de los casos de expresión artística genuina, percibimos una simple propiedad del dibujo, su propiedad de ser expresivo de alegría, y no la condición mental de alguien (que no sea el rostro representado). No obstante, al percibir la propiedad expresiva de una obra de arte que es expresión, no solo percibimos la expresividad de la obra, sino la condición mental del artista (o su *persona* artística) en la medida en que esta es articulada en la obra de arte. Somos capaces, por tanto, de percibir aquella condición que guía o, en general, es operativa en el proceso de expresión, gracias a la cual la obra posee el aspecto que tiene.

La noción de modo de presentación puede ser ayuda aquí. En el caso de la carita sonriente, su cualidad expresiva es el modo en que el rostro del dibujo se nos presenta: no tiene por qué remitir al estado mental de alguien (si acaso, al del rostro representado). Sin embargo, la cualidad expresiva de una obra que funciona como expresión (en el sentido propuesto por Robinson) no es meramente el modo en que se presenta la obra como tal, como un simple objeto, sino que este modo de presentación es el modo de presentación de la condición mental de artista (o su *persona*) en tanto que articulada en la obra de arte.

En consecuencia, el error de Robinson parece que radica en haber pasado por alto que las propiedades expresivas no son todas de la misma índole: no siempre ponen de manifiesto el mismo tipo de cosa o, si se prefiere, no siempre traen consigo el mismo tipo de información o contenido. Es cierto que no siempre es fácil distinguir los distintos tipos de fenómenos y, consiguientemente, es posible errar en la percepción, pero esto no es motivo suficiente para considerar la posesión de propiedades expresivas de una obra de arte un fenómeno totalmente escindido de la expresión genuina.

iii. Percepción versus inferencia

El tercer problema está íntimamente relacionado con el anterior. La cuestión de la expresividad pone de manifiesto una doble inclinación por parte de Robinson: en cuanto a la cuestión perceptiva, ella insiste que la emoción expresada por la obra tiene que ser

perceptible (o, en general, experienciable) *en* la propia obra. En cambio, en la medida que desestima el papel de las propiedades expresivas del vehículo de expresión, parece que tiende a separar, en algún sentido, el vehículo de la emoción expresada por él. Esta última inclinación seguramente explique por qué Robinson, a pesar de haber insistido en el aspecto perceptivo de la expresión, defiende que las expresiones nos permiten realizar una inferencia desde la obra hasta el estado emocional de una *persona*.

Es precisamente esta particularidad de la explicación de Robinson la que me llama poderosamente la atención. El capítulo “A New Romantic Theory of Expression” de *Deeper than Reason* evidencia una y otra vez esta cuestión. Por ejemplo:

En la vida corriente, una expresión de una emoción una conducta que manifiesta o revela esa emoción de tal modo que no solo podemos inferir la emoción de la conducta, sino también percibir la emoción en la conducta. Creo que una expresión artística es lo mismo: manifiesta la emoción de tal modo que podemos inferir a partir de la expresión que alguien tiene esa emoción y podemos percibir la emoción en la expresión. (2005, p. 258)

El artista romántico está haciendo algo intencionalmente que pretende que ofrezca evidencia de la emoción de un “productor” [*utterer*] y la *manifieste*. (2005, pp. 262-263 [cursivas en el original])

Se sigue que, incluso si necesitamos inferir, a partir de la expresión, aquello de lo que es expresión, su “expresividad” debe ser visible o audible. (2005, p. 265)

En suma, Robinson insiste en ligar el concepto de expresión tanto a la percepción como a un proceso inferencial. No es mi propósito aquí diagnosticar con exactitud las fuentes de esta elección. Con todo, creo que las intuiciones que confluyen u operan en la explicación de Robinson son bastante claras. Por un lado, *à la Tormey*, entiende que el vehículo de expresión no guarda una relación meramente contingente con aquello que expresa, sino que la expresión, si es genuina, permite *sacar conclusiones* acerca del estado mental de la persona que la lleva a cabo. La inferencia estaría garantizada por la propia lógica del concepto de expresión. Por otro lado, *à la Levinson*, es consciente de que captar un fenómeno de expresión no es asunto tan intelectual, sino que la percepción, entendida de forma amplia, también entra en juego a la hora de comprender la expresión, dado que una expresión *manifiesta* el estado mental que expresa.

De esta apuesta se desprende una dificultad bastante notable. Robinson está jugando con dos modelos epistemológicos que, si no incompatibles, casan bastante mal. Si nos

tomamos en serio la idea de que la expresión otorga acceso perceptivo a las condiciones mentales de otro, estamos apostado por un modelo caracterizado por el acceso no mediado, inmediato, a las condiciones mentales de otros. Por otra parte, la noción de inferencia nos conduce a un modelo de acceso donde nuestra relación primaria con lo expresado no es inmediata, sino mediada por la evidencia que sirve de premisa para extraer conclusiones acerca de lo expresado por el vehículo. La incompatibilidad o, al menos, la dificultad de casar estos dos modelos se manifiesta tan pronto como uno se para a pensar en la noción de evidencia que maneja cada uno de estos modelos.

Es normal preguntarse si cabe hablar de “evidencia” cuando la cuestión se cifra en términos perceptivos. Podemos sentirnos inclinados a afirmar, con Austin, que una barra de pan sobre la mesa no es evidencia de una barra de pan, a diferencia, por ejemplo, de unas migas sobre la mesa, que pueden ser evidencia o *signo* de que una barra de pan estuvo sobre la mesa (cf. Austin, 1946, p. 178). Por analogía, para el caso de la emoción, resultaría extraño pensar que la emoción, en tanto que manifestada por la expresión es evidencia de sí misma, esto es, de la presencia de cierta emoción. Sin atacar esta cadena de razonamiento, creo, no obstante, que podríamos estipular un uso especial de evidencia, por mor de la argumentación. Con el fin de hacer notable la incompatibilidad que pretendo mostrar, podemos hablar de evidencia inmediata o no relacional, insistiendo en que, a diferencia de los casos en que hablamos de inferencia, al hablar de la percepción la ‘evidencia’ no implica la existencia de un salto [*gap*] entre el vehículo y lo expresado por este⁷⁴.

Parece, por tanto, que Robinson se encuentra en una encrucijada epistemológica. Nos presenta dos modelos profunda, si no radicalmente, diferentes sin entrar a discutir cómo es posible que puedan funcionar *al mismo tiempo*. Esto es importante. No pretendo en ningún momento combatir la idea de que nuestro acceso a las condiciones mentales de otros, en este caso, el artista o su *persona*, pueda ser inferencial, sino que tenga que serlo *siempre*. Estoy poniendo en cuestión que el concepto de expresión pueda ser dilucidado *al mismo tiempo y respecto de la misma clase de fenómenos* haciendo uso de dos modelos epistemológicos profundamente opuestos. Es incompatible explicar el concepto de expresión utilizando, al

⁷⁴ Esta distinción está inspirada en la concepción no relacional de la expresión. Véase, por ejemplo, García-Rodríguez (2017). La idea es que el contenido expresado por el vehículo no está ‘más allá’ del vehículo, sino que este último es intrínseca o inmediatamente significativo: el vehículo evidencia el contenido de forma inmediata o intrínseca.

mismo tiempo, estas dos nociones de evidencia, donde cada una pertenece a un paradigma de acceso (epistémico) diferente, por no decir incompatible.

iv. Sobre el concepto de articulación

Según Robinson, articular una emoción consiste en su elucidación: articular una emoción es un logro cognitivo que permite hacernos conscientes de una emoción particular y original, íntimamente ligada al medio que la articula. La articulación se diferencia de la mera exhibición de una emoción, esto es, el mero hecho de exhibir material que, aunque pueda manifestar la emoción, no profundice en ella ni la singularice, mostrando así lo especial o particular de la emoción. La exhibición se caracteriza, entre otras cosas, por la ausencia de esfuerzo imaginativo o por su escaso valor cognitivo.

Como ocurría con el concepto de evidencia, el concepto de articulación es susceptible de dos lecturas. Mi propósito es hacer ver que la interpretación que parece operar en Robinson, no siendo problemática en sí misma, presenta dificultades si se pretende utilizar para arrojar luz sobre la expresión artística. Como sucedía con el concepto de evidencia, mezclar ambas lecturas generaría tensiones innecesarias.

Por un lado, “articular” puede entenderse en su sentido eminentemente epistémico. El papel de la articulación consistiría en aclarar, traer a la consciencia, algo que en cierto sentido ya está presente, pero de forma confusa o difusa. Podríamos pensar, por ejemplo, en la charla presentada en un congreso. Normalmente⁷⁵ uno tiene claro *qué* va a contar en la charla, puesto que, por ejemplo, ha enviado un *abstract* o ha sido invitado para presentar sus avances sobre un problema concreto. Sin embargo, uno no suele tener claro *cómo* lo va a contar, cómo va a estructurar la ponencia o qué puntos va a enfatizar. En este sentido, la articulación de dicho discurso juega un papel principalmente epistémico: a través de dicha articulación, el ponente estructura unas ideas que ya tiene, pero que no había ordenado antes, con un objetivo eminentemente pedagógico. Las explicaciones de Robinson están plagadas de alusiones, heredadas de la explicación de Collingwood, a esta dimensión epistémica de la expresión o

⁷⁵ Quizás no es tan normal, como me ha señalado Paca Pérez-Carreño, que uno tenga la idea que va a presentar en el congreso antes de articularla para exponerla ante otros. No obstante, este tipo de casos son sustancialmente diferentes a los del ejemplo. Tienen que ver con el segundo sentido de articulación que distingo más abajo. Por ahora solo me interesa el ejemplo tal cual es descrito a continuación.

articulación emocional. Sin embargo, cabe preguntarse si Robinson puede incorporar este sentido de articulación sin generar inconsistencias dentro de su propia explicación.

¿Se parecen los casos de expresión artística genuinos que señala Robinson al ejemplo de la charla? Como se dijo más arriba, Robinson insiste en que la expresión no consiste en la mera exhibición de la emoción, no se trata de aportar ‘material’ con el fin de mostrar al público una emoción preexistente. Además, en el caso del discurso tiene sentido presentar la articulación como la *clarificación* de un contenido *preexistente*, esto es, hay criterios que nos permiten identificar la articulación o expresión, en este caso, el discurso, como el desarrollo de ciertas ideas. Algunos posibles criterios podrían ser los siguientes: en una entrevista ya había hecho alusión a esas ideas; si revisamos su cuaderno, encontraremos anotaciones sobre ellas; si le preguntamos que le ronda la cabeza últimamente, alude a dichas ideas. Uno de los puntos más sugerentes de la propuesta de Robinson consiste en la idea de que las expresiones, a diferencia de las descripciones, individualizan o particularizan lo expresado por ellas. De hecho, esta individuación se pone de manifiesto en que el vehículo de expresión y lo expresado por este son interdependientes, no se puede describir adecuadamente uno sin hacer referencia al otro. Tanto es así que la única manera de identificar a uno es mediante el otro, y viceversa.

La dificultad radica, entonces, en cómo puede Robinson, al mismo tiempo, afirmar que la expresión elucida una emoción y que la emoción expresada únicamente es identificable a través de la expresión en la medida en que esta la particulariza o individualiza. Robinson podría insistir en que la emoción ya estaba presente como respuesta evaluativa no cognitiva, el primer paso del proceso emocional que más tarde da pie al monitoreo cognitivo. Sin embargo, este movimiento también es problemático. El monitoreo cognitivo puede acabar *transformando* cierta condición afectiva en una condición emocional *diferente*. Así, la evaluación no cognitiva del cierto entorno como peligroso puede convertirse en un estado de alivio o confianza una vez se monitorea el entorno y se cae en la cuenta de que el estímulo no constituye una verdadera amenaza. Equiparar, por tanto, el monitoreo cognitivo con la *elucidación* o *clarificación* de una emoción preexistente no parece adecuado.

En consecuencia, más que un proceso de autoconocimiento parece que la articulación de una emoción consiste en el desarrollo o la conformación de una emoción particular. Robinson no distinguiría, por tanto, con claridad entre aquellos fenómenos donde la respuesta

evaluativa no cognitivamente mediada da pie o permite desarrollar cierta condición emocional y aquellos otros donde la emoción articulada ya está presente, aunque de forma embrionaria, en la respuesta evaluativa, de modo que el monitoreo cognitivo consistiría en la elucidación o clarificación de esta condición emocional de la que uno no es consciente plenamente. No obstante, como ya he dicho, no parece que la emoción ya esté preformada, aunque de forma confusa, en las respuestas evaluativas no cognitivas. De hecho, la propia posición de Robinson respecto de la naturaleza de las emociones habla contra esta idea. Si las emociones son procesos, la emoción no puede identificarse con una parte o elemento de proceso, ni tampoco puede decirse que ya esté presente en uno de estos, pero de una forma especial.

Ahora bien, esta distinción que Robinson no parece registrar de manera clara es precisamente la que puede explotar una la lectura *expresivista* de la articulación. De acuerdo con esta, la articulación de una emoción no consistiría en la elucidación o descubrimiento de una condición emocional a partir de material emocional preexistente. Articular equivaldría, en cambio, al desarrollo o conformación de una condición emocional a través de un vehículo. Las respuestas evaluativas, si las hay, pueden jugar un papel importante en este desarrollo, en la medida en que dan pie a que el sujeto desarrolle una actitud emocional ante un evento u objeto del mundo. Con todo, la articulación tiene que ver más bien con la conformación de nuestra propia vida mental, con cómo nos perfilamos como seres emocionales.

La particularidad de esta actividad en el caso artístico es que la emoción no se desarrolla a través de un proceso meramente cognitivo o imaginativo. No se trata simplemente de pensar o imaginar cómo deberíamos sentirnos, qué emoción sería la más adecuada, o de especular con situaciones posibles con el fin de intentar elucidar qué emoción sería la más adecuada. El artista desarrolla la emoción *encontrando* o *creando* una expresión adecuada para ella. No se trata de elegir entre material prefabricado, sino de encontrar un medio genuino —i.e. único, original o particular— a través del cual *articular* una emoción, esto es, de *conformarla* en el proceso de expresión y, por tanto, hacerla *presente*. Esta es la razón de que me incline a hablar de una lectura *expresivista* del concepto de articulación.

Podría objetarse que, a diferencia de la interpretación epistémica, la expresivista parece despojar de valor cognitivo a la articulación o expresión de la emoción, puesto que la articulación no se contemplaría como un logro esencialmente cognitivo. Creo que la mejor

manera de lidiar con esta objeción es la siguiente. Según la concepción expresivista de la articulación, no sería adecuado entender *primariamente* la articulación como un proceso de autoconocimiento por medio del cual una persona se aclara acerca de una emoción *que ya posee*. En este sentido no cabe hablar de la articulación como un logro cognitivo.

Sin embargo, en otro sentido, articular sí posee valor cognitivo. En tanto que a través de la articulación se desarrolla una actitud o perspectiva emocional —una original y particular— acerca de algo, el proceso de articulación termina por arrojar luz sobre un aspecto de la vida humana que nos concierne, que encontramos valioso, i.e., el conjunto de respuestas emocionales que ‘colorean’ nuestra experiencia del mundo e influyen en cómo lo evaluamos. En pocas palabras: en la medida en que la emoción se manifiesta en un vehículo, el proceso articulación proporcionaría conocimiento sobre las condiciones emocionales, un conocimiento muy particular y especial. La expresión artística *ofrecería* un tipo de conocimiento muy particular y concreto sobre lo expresado, un conocimiento que se contrapone con aquel más general y poco determinado que podemos alcanzar a través de mera exhibiciones emocionales o descripciones de una emoción.

Esto no significa que la articulación, en su sentido expresivista, no pueda ser una fuente de autoconocimiento. Significa, más bien, que la articulación no es *primariamente* un mecanismo o proceso epistémico. No hay nada de especial en el proceso de articulación, en su sentido expresivista, que arroje autoconocimiento especial o privilegiado. Que puede haber autoconocimiento se manifiesta en que, en la mayoría de los casos, el artista ocupa una posición particular respecto a su obra. Extendiendo lo que Wollheim decía del pintor (cf. Wollheim, 1987/1997): en virtud de la posición que el propio proceso creativo impone, el artista no solo actúa como creador, sino que incorpora en sí mismo el rol del espectador. Por esta razón, Wollheim indica que el pintor no solo pinta para los ojos, sino *con* los ojos, siendo estos últimos a su vez el medio principal por el cual el espectador capta el significado pictórico. En consecuencia, si hay autoconocimiento, lo hay porque el artista ocupa en relación con sus propias creaciones una relación cualitativamente idéntica a la que otros podrían ocupar respecto de ellas. El autoconocimiento descansaría sobre el mismo tipo de acceso que otros tendrían acerca de sus estados mentales. En suma, desde una concepción expresivista de la articulación, el proceso de articulación ni *garantiza* que el artista obtenga

autoconocimiento sobre sí mismo ni es un proceso primariamente epistémico. No obstante, nada impide que dicho proceso pueda proporcionar evidencia para conocerse a uno mismo.

En definitiva, Robinson parece inclinarse hacia esta lectura en algunas partes, sobre todo cuando subraya el carácter particular o individual de la expresión. El problema que he intentado señalar es que no encuentro adecuado que pueda valerse de las dos lecturas al mismo tiempo. La naturaleza de la articulación es muy distinta en cada caso: cada una implica, por ejemplo, una concepción diferente del carácter del autoconocimiento que se podría extraer de la articulación. Como ocurría con el concepto de evidencia, Robinson no estaría obligada a abandonar la idea de articulación. Mi observación es que en caso de querer conservarla tendría que reajustar y abandonar otros elementos de su explicación, en concreto, tendría que evitar caracterizar la articulación como un proceso eminentemente epistémico.

2.2. Richard Wollheim y la expresión artística

Hasta ahora me he centrado en presentar las ideas centrales que Robinson despliega para volver a poner en valor la importancia de la expresión genuina en la apreciación de la obra de arte. El objetivo de esta sección es identificar, examinando algunas ideas de Wollheim sobre el lugar de la expresión en la pintura, algunas ideas valiosas para una descripción adecuada de los fenómenos a los que me he venido refiriendo como fenómenos genuinamente expresivos. Mi interés es mostrar qué hay de valioso en Wollheim y cómo ciertos elementos de su postura pueden ayudarnos a superar algunas dificultades del debate actual. Wollheim, al igual que Robinson, construye una teoría de la expresión artística en sentido fuerte, esto es, *como expresión* (y no como expresividad). No obstante, a diferencia de Robinson, no considera que todo el discurso sobre cualidades expresivas sea ajeno al problema (genuino) de la *expresión* artística. Sobre este punto insistiré más tarde.

Antes de nada, por tanto, es conveniente presentar la postura de Wollheim. Su explicación de la expresión artística descansa principalmente sobre el concepto de *correspondencia*. Wollheim no restringe la aplicación del concepto de correspondencia a los casos artísticos, sino que también la extiende al fenómeno de la expresión ordinaria (v. Wollheim, 1968) o fenómenos y (conjuntos de) objetos naturales (v. Wollheim, 1994b y 1987/1997). El concepto no ha recibido un tratamiento unitario a lo largo de su obra. Diferentes aspectos de este, así como modificaciones en el análisis del mismo, pueden

encontrarse en las publicaciones de Wollheim. Por mi parte, entiendo que hay dos aspectos principales de este concepto que requieren atención. El concepto de correspondencia puede explorarse tanto desde el punto de vista del espectador o público como del agente, independientemente de que este sea un artista.

Las correspondencias desde el punto de vista del espectador

Las correspondencias son un tema central en una explicación de la percepción expresiva. En general, por percepción expresiva entendemos la aprehensión sensible de las propiedades mentales (principalmente emocionales cuando se trata de arte) poseídas por objetos y fenómenos naturales, obras de arte o fenómenos corporales o conductuales, en un sentido amplio. A pesar de las diferencias entre todos ellos, la percepción expresiva permanece igual para todos o, al menos, estructuralmente idéntica para cada uno de ellos, de modo que solo varía lo captado cuando se la ejercita. En concreto, según Wollheim, la percepción expresiva consiste en la experiencia de algo como correspondiendo a, o *siendo de una pieza con*, una emoción o, en general, una condición mental. Así, por ejemplo, hablamos de percepción expresiva cuando, al mirar la cara de mi padre, me vuelvo consciente al momento de su enfado; o cuando viajando por el parque natural de Cabo de Gata-Níjar durante la primavera, el manto de flores rojas y amarillas que cubre el terreno bañado por el sol nos impacta como uno alegre. El arte también es una fuente de este tipo de experiencias. Así, al inspeccionar *Celebración del nacimiento* de Jan Steen, captamos no solo las caras felices o jubilosas de la mayoría de los personajes representados sino también la atmósfera de comicidad y mundaneidad que envuelve la escena representada. Una atmósfera que contrasta, por ejemplo, con la pintura de Vermeer, como *La lechera*, donde la mujer humilde del cuadro no es representada con ese tono humorístico, sino en una atmósfera de sencillez, serenidad y espiritualidad.

Wollheim trata la percepción expresiva en distintas ocasiones. Sus descripciones más completas pueden encontrarse principalmente en dos lugares. Uno es *Painting as an Art* (1987/1997) —PA en lo que sigue— y el otro es “Correspondence, Projective Properties and Expression in the Art” (1994b) —CPE de aquí en adelante—, siendo este último una versión modificada y refinada del primero. Según Wollheim, la percepción expresiva —esto es, la percepción de correspondencias— tiene dos características esenciales (cf. 1987/1997, pp.

103-104; 1994b, p. 149). Por un lado, la experiencia de las correspondencias no es meramente perceptual, sino que, al percibir cierto objeto como de una pieza con cierta emoción, el componente afectivo se halla ‘incrustado’ en la experiencia perceptual. En la percepción expresiva, el contenido representacional y el componente afectivo se funden. Por esto mismo, se indica que se trataba de una experiencia *compleja*.

Por otro lado, la percepción expresiva está moldeada por otro fenómeno que recibe el nombre de “proyección” [*projection*]. Para Wollheim, captar una correspondencia está íntimamente relacionado con el modo en que esta se forma, a saber: mediante la proyección. Más concretamente, las correspondencias se originan a través de la proyección compleja. La proyección compleja parte del proceso de proyección simple, un mecanismo más primitivo, principalmente inconsciente y dirigido por la fantasía, por medio del cual una persona derrama, por así decirlo, su vida emocional sobre un elemento del mundo. A través de este proceso, el sujeto dejaría de sentir esa misma condición y, en su lugar, experimentaría esa figura del mundo como el sujeto de una emoción (la misma u otra diferente de la original). Es decir, en la proyección simple el sujeto expulsa una emoción (que le causa ansiedad) sobre un objeto del mundo. Por el contrario, en la proyección compleja es el objeto o el mundo el que sorprende al sujeto con la apariencia que tendría si alguien hubiera proyectado una emoción sobre él⁷⁶.

Tras la proyección compleja, aclara Wollheim, la persona no cree que cierta figura del mundo esté, por ejemplo, triste o alegre. Se trata más bien de que una escena o un fragmento del mundo natural se vea correspondiendo o yendo con una emoción. El entorno evoca por su apariencia una emoción en el sujeto a la vez que impregna la propia percepción del entorno. La proyección compleja no conduce al antropomorfismo, puesto que los predicados psicológicos que se adscriben al mundo tras la proyección compleja no son usados en el mismo sentido que cuando se emplean para hablar de la condición mental de una persona. Estos predicados hacen referencia a correspondencias o *propiedades proyectivas* [*projective properties*].

Este es, a grandes rasgos, el análisis que Wollheim ofrece de la percepción expresiva en PA. No obstante, aunque la explicación en CPE sigue una línea similar, Wollheim

⁷⁶ La proyección simple es un mecanismo psicológico contemplado en la teoría psicoanalítica. El concepto de proyección compleja es de Wollheim.

introduce un nuevo elemento que no aparecía en su análisis en PA. ¿Qué motivo tiene Wollheim para introducir este nuevo elemento? Nótese que tanto el componente afectivo como la idea de proyección introducidas en PA ayudarían a aclarar en qué consiste o cómo es percibir algo expresivamente. Ahora bien, también permiten *distinguir* la percepción expresiva de otro tipo de experiencias. Como Wollheim indica, las correspondencias o propiedades proyectivas son el tipo de propiedades que únicamente pueden ser identificadas experimentándolas. En este sentido se asemejan a las propiedades secundarias como el color. El componente afectivo y los mecanismos de proyección tienen, por tanto, la función de mostrar que la percepción de propiedades secundarias carece de la complejidad que sí presenta la percepción expresiva (v. 1994b, p. 149).

En PA, Wollheim presenta el concepto de proyección como una herramienta para elucidar el concepto de correspondencia. Sin embargo, sin una justificación adicional del papel de la proyección en la percepción, cabría pensar que recurrir a ella es un movimiento *ad hoc*, una estrategia psicoanalíticamente interesada, que no haría justicia a la naturaleza del fenómeno. Esta parece ser la razón por la cual Wollheim introduce en CPE un nuevo elemento en su análisis del fenómeno perceptual. Me estoy refiriendo a la revelación o insinuación de una historia de su origen en una proyección [*intimation of a history*]. Un ejemplo puede ayudar a comprender en qué consiste este nuevo aspecto del fenómeno. Con el fin de que la proyección tenga relevancia en nuestra percepción, la pintura de Jan Steen —por seguir con el ejemplo— debe revelar o insinuar —en definitiva: poner de manifiesto por sí misma— una historia. Si no la historia particular a través de la cual esa pintura llega a ser expresiva de humor o ingenio —esto es, como su expresividad descansa en un proceso de *proyección*—, al menos que la experiencia que se tiene del cuadro es una experiencia que pertenece a la clase de experiencias originadas en la proyección. En resumen: la experiencia misma tiene que revelar, o bien que la experiencia misma es una que tiene en su origen un proceso de proyección, o bien que la experiencia del objeto (i.e. la percepción expresiva del mismo) pertenece a la clase de experiencias que tienen su origen en un proceso de proyección simple.

Todavía no he indicado cómo esta revelación repercute en la percepción expresiva misma. La idea de Wollheim es que somos capaces de percibir dicha revelación gracias a una capacidad para reconocerla (o, en general, detectarla), la cual poseemos gracias a nuestro

dominio de la proyección. Nuestro dominio de la proyección desarrolla en nosotros la capacidad para reconocer cierta parte del mundo externo como adecuada para proyectar en ella una condición mental. Dicho de otro modo, encontramos que cierta porción del mundo tiene una afinidad con una condición mental (1994b, pp. 153-154). Además, Wollheim subraya que no hay necesidad alguna de aportar más información acerca de cómo el mundo debería lucir para ser adecuado para la proyección de cierta condición mental. Tal y como leo a Wollheim, este requerimiento no podría verse satisfecho porque la adecuación de algún elemento del mundo para figurar como la base de una proyección no puede ser descubierta de antemano, sino únicamente a través de la percepción de la expresividad de cierta porción del mundo. En la medida en que las propiedades proyectivas se identifican únicamente a través de la propia experiencia de ellas no es posible que podamos ofrecer de antemano una lista de las propiedades que cierto elemento del mundo debería poseer para figurar base para un proceso proyección de una condición mental. Descubrir las propiedades que fundan o posibilitan la correspondencia entre un elemento del mundo y una condición mental es, más bien, una cuestión de ensayo y error (cf. Wollheim, 1994b, p. 83). Además, el propio arte y la cultura en general estabilizan la percepción de correspondencias.

La dimensión agencial de la percepción expresiva

Hasta ahora he hablado del tratamiento wollheimiano de las propiedades proyectivas o correspondencias (y, por ende, de la percepción expresiva) desde el punto de vista de un espectador. He presentado, por tanto, el tratamiento de la expresión realizado por Wollheim centrándome únicamente en la expresividad, es decir, como si la expresión únicamente tuviera que ver con una propiedad proyectiva o correspondencia percibida por el espectador. De hecho, esta parece ser la posición que Wollheim adopta en relación con la expresión en la naturaleza (1987/1997, p. 108). A diferencia de la expresión artística, la expresión en la naturaleza no obedece a ningún estándar de corrección: no hay modo de decidir qué modo de percibir (expresivamente) la naturaleza es el más adecuado. En cambio, cuando se trata de expresión artística, el estándar de corrección es la intención del artista, aunque entendida de forma laxa, de modo que incluya “los pensamientos, las creencias, los recuerdos y, sobre todo, las emociones y los sentimientos que tuvo el artista y que le hicieron pintar como lo hizo” (1987/1997, p. 109). En última instancia, la diferencia puede constatarse diciendo que

las correspondencias en la naturaleza se *encuentran* mientras que en arte son *creadas* (1994b, p. 155).

Es cierto que Wollheim insiste en que no puede explicarse la expresión acudiendo únicamente a la percepción expresiva, ya que la expresividad en arte tiene otra fuente además de la apariencia de la obra (1987/1997, p. 112). La expresividad también puede lograrse mediante el propio proceso creativo, en particular a través de los gestos que el artista ejecuta para marcar o modificar el medio. Los ejemplos más claros de este tipo provienen del expresionismo abstracto. Son casos donde la imaginación del espectador juega un rol crucial para reconstruir, a partir de la obra, los gestos expresivos del artista. Ahora bien, creo que cabe apuntar aquí dos cosas. En primer lugar, introducir la imaginación no implica que la experiencia no sea principalmente perceptiva, la imaginación viene al auxilio o colabora con la percepción para sensibilizar al espectador sobre la presencia del contenido expresivo. En segundo lugar, en la medida en que los gestos del artista están al servicio del ojo, de la percepción en general, la apariencia de la obra y la actividad del artista se encuentran coordinadas o, como Wollheim dice: “el gesto expresivo de la mano acaba adaptándose al aspecto de la marca que depositará y el aspecto de la marca a la manera expresiva en que el ojo la percibirá” (1987/1997, p. 112). En pocas palabras: aunque la expresividad puede tener otras rutas, estas rutas tienen que estar coordinados de algún modo con la percepción expresiva. Con independencia de la ruta que a través de la cual se exprese una condición mental, la percepción expresiva se sitúa en el núcleo del fenómeno.

Wollheim también se preocupa por no confundir la expresión pictórica con la expresión corporal. Hay tres diferencias fundamentales (cf. 1987/1997, p. 110). En primer lugar, en la expresión pictórica, el artista no necesita experimentar la emoción durante todo el proceso de creación para que la emoción sea *causalmente efectiva*. En segundo lugar, a diferencia de la expresión corporal, la expresión pictórica se logra “por la memoria reflexiva de la emoción” (1987/1997, p. 110)⁷⁷. Por último, la expresión pictórica no se desencadena simplemente por un evento interno o externo, “no reacciona a las circunstancias” (1987/1997, p. 111): la expresión artista se da dentro de una trayectoria o forma de vida [*career or form of life*] bien establecida⁷⁸ (1987/1997, p. 111).

⁷⁷ En el original: “by reflection upon, and by recollection of, the emotion”

⁷⁸ Esta diferencia parece encerrar la idea de que el estilo, entendida como principios particulares que guían el proceso creativo, es una precondition para la expresión (Wollheim 1987 y 1995).

A pesar de las diferencias, la percepción expresiva presenta una semejanza estructural en ambos casos. En cada uno de ellos la percepción expresiva responde a, por un lado, la apariencia de la obra de arte —pinturas en la discusión de Wollheim— y, por otro, lo que causa esa apariencia, esto es, la(s) emoción(es) que lleva(n) al artista a otorgar a la obra de arte la apariencia que tiene (1987/1997, p. 111). Así, en la percepción expresiva el espectador experimenta la obra como premiada por la emoción, en una experiencia que es perceptiva y afectiva a la vez. Si la percepción de la obra es correcta esta experiencia es la que el artista pretendía, es decir, coincide con la percepción que el propio artista tenía de la obra causada por su propia actividad y las condiciones mentales que le conceden la apariencia que posee. El artista, al crear la obra, está pendiente de cómo se ve la obra de manera que puede darse cuenta de si esta encaja —o corresponde— con la condición mental expresada, esto es, la causa de que la obra tenga la apariencia que tiene⁷⁹.

Volviendo a la discusión sobre las semejanzas y diferencias, la tesis de que la percepción expresiva mantiene una estructura idéntica con independencia de que el objeto percibido sea el cuerpo humano o una obra de arte invita a considerar cómo se ha distinguir entre la expresión artística y corporal. De acuerdo con Wollheim:

El espectador de una imagen expresiva, al tratar de adecuar causa y correspondencia, tiene la satisfacción de saber que lo que está tratando de hacer es una imagen-reflejo de lo que el artista intentó al pintar. (1987/1997, p. 111)

Por así decirlo, el artista, durante el proceso de expresión, trata de identificar o captar el ajuste [*fit*] entre la apariencia que está otorgando a la obra y la condición mental que le llevar a dotar a la obra de dicha apariencia. El espectador, al intentar captar la expresividad de dicha obra, estaría haciendo lo mismo que el artista, a saber: intentar percibir la obra ‘de una pieza’ con la emoción que causó que el artista hiciera que la pintura tuviera esa apariencia. En cambio, esto no ocurre en los casos de expresión corporal. Quien percibe un ceño fruncido no intenta reproducir o imitar aquello que quien frunció el ceño hizo para mostrar su condición mental. A diferencia del artista, quien frunce el ceño no se encuentra en posición de recibir información, i.e. *feedback*, acerca de su apariencia, al menos en los casos normales. Quien frunce el ceño se encuentra normalmente en una posición respecto de sí mismo que, por su

⁷⁹ Así, por ejemplo, lo expresa Wollheim: “la postura que el artista asume le permite ver si la obra corresponde a la condición interna que ha tenido en mente todo el tiempo” (1994b, p. 156).

propia idiosincrasia, no le permite retroalimentarse sobre su propia apariencia. Por el contrario, reflexionar sobre la apariencia de la obra de arte es algo que sí posibilita la propia perspectiva del artista sobre su obra⁸⁰. En la expresión natural, quien se expresa no trata de ajustar la apariencia de su expresión a la condición mental que causa su expresión.

Las críticas de Malcolm Budd a la posición de Wollheim

La explicación de Wollheim no está exenta de críticas. Entre todas ellas, ha sido posiblemente Malcolm Budd (2001/2008) quien ha elaborado una revisión profunda de la posición de Wollheim. Mi interés aquí no es tanto contestar a los argumentos de Budd⁸¹ como resumir sus principales objeciones de modo que, con ellas en mente, podamos ser capaces de rescatar lo que quede de valioso e interesante.

La crítica de Budd descansa sobre cuatro puntos. En palabras de este: “[i] un aspecto tiene que ser descartado, [ii] otro ha de ser explicado, [iii] cierto argumento debe ser ofrecido y [iv] la tensión que identifico necesita ser resuelta” (2001/2008, p. 240). Empezaré por el primero y el tercero, y dejaré el segundo y el cuarto para el final.

[i] ¿Qué hay que descartar? La idea de la revelación del origen en la proyección compleja del tipo de experiencia que la percepción expresiva ejemplifica debe ser apartada de la explicación de la percepción expresiva.

El motivo principal de Budd para rechazar que el fenómeno de la revelación de un origen en proyección compleja forme parte de la percepción expresiva tiene que ver con el lugar que esta revelación [*intimation*] ocuparía en la fenomenología de la percepción. Budd reconoce que hay diferentes modos en que la revelación podría figurar en la percepción. Podría figurar como un pensamiento como “Experiencias de esta clase se originan normalmente en proyección compleja” o “Esta experiencia se ha originado en [o “es el

⁸⁰ A pesar de esto, Wollheim considera que podría introducirse cierto tipo de *feedback* en la expresión corporal por una ruta alternativa. El agente, al expresar su condición emocional, trata de ajustar la apariencia de su expresión a la apariencia que otros agentes muestran cuando expresan esa emoción. Al expresar su condición mental no se trata a sí mismo del mismo modo que otros lo tratan. Sin embargo, el propio acto de expresión está moldeado por el modo en que otros manifiestan su condición mental. Este agente se expresa a través de patrones emocionales compartidos, intentando conseguir que su apariencia sea la que este cree que otros entenderán. Dicho brevemente: el *feedback* no tiene lugar durante la actividad expresiva, sino que su sucede *a posteriori*, cuando otros (o incluso él) moldean su expresión ajustándola a ciertos patrones compartidos.

⁸¹ El propio Wollheim ha respondido a Budd. Para su respuesta, véase Wollheim (2001, pp. 254-255). Wollheim no se centra en discutir ningún punto en particular, sino que recrimina la metodología de Budd, que ocultaría la naturaleza y el fundamento de su desacuerdo.

resultado inmediato de”] un proceso de proyección compleja”. Otra opción, mencionada arriba, sería que dicha revelación se introdujera en la percepción expresiva a través de una facultad para reconocer cierto objeto como adecuado para proyectar una determinada condición mental en él (cf. Wollheim, 1994b, pp. 153-154). Sin embargo, con independencia de la opción que elijamos, dice Budd, la revelación de un origen en proyección parece pertenecer al contenido pensado del estado perceptual, modificado así su intencionalidad y, en consecuencia, alterando su fenomenología. Si esto es así, entonces se deben satisfacer dos requisitos. Por un lado, quien percibe tendría que poseer el concepto de proyección compleja y, por otro lado, este concepto debería ser empleado por dicha persona, influyendo así en la percepción expresiva. En suma, quien percibe debería ser capaz de ser consciente de ello tras reflexionar sobre su experiencia de una correspondencia. No obstante, como Budd enfatiza, esto parece ser simple y llanamente falso: nuestra reflexión sobre esta clase de experiencias “no revela un pensamiento acerca de la proyección compleja” (Budd, 2001/2008, p. 247).

[iii] ¿Qué argumento debería ofrecerse? Debería ofrecerse un argumento para probar que la percepción expresiva, o percepción de correspondencias, es posible solo si quien percibe tiene la capacidad de llevar a cabo proyecciones complejas. Si no, la percepción expresiva dejaría de estar ligada a la proyección compleja.

Si el concepto de revelación del origen en proyección compleja tiene que ser desechado, entonces Wollheim necesitará un nuevo argumento para vincular la proyección a la percepción expresiva, puesto que sin este argumento no podría sostenerse justificadamente que la proyección está vinculada con las correspondencias y la percepción expresiva.

El propio Wollheim niega que toda instancia de percepción expresiva sea el resultado de un proceso de proyección que ha tenido lugar antes de la percepción. Pero, entonces, la proyección como tal no parece ser la clave para la percepción expresiva, dado que, aunque la percepción expresiva pueda ocurrir tras la proyección, no se sigue de ello que todos los casos de percepción expresiva cumplan dicho requisito (Budd, 2001/2008, pp. 244-245)⁸². Una vez la revelación (de un origen en proyección compleja) deja de considerarse como un recurso para mantener ligadas la proyección y la percepción expresiva, se precisa de un argumento

⁸² Budd traza una analogía para ilustrar lo que quiere decir: nos pide que pensemos en los dolores de cabeza. Podemos tener dolor de cabeza debido a un consumo excesivo de alcohol, pero cada vez que padecemos dolores de cabeza no es debido al alcohol o, al menos, no en la mayoría de los casos.

adicional. Si no, la proyección acabaría por ser algo externo o extrínseco al fenómeno de la percepción expresiva.

[ii] ¿Qué otra cosa tiene que ser explicada? Si Budd está en lo cierto, el concepto que la revelación (de un origen en proyección compleja) y la proyección pretendían clarificar se vuelve incierto. Aquello que se supone que la explicación de Wollheim clarificaría acaba por volverse indeterminado. Budd se refiere al concepto de correspondencia. Si el concepto de correspondencia pretende ser elucidado, Wollheim tendrá que explorar otra ruta para explicarlo.

Para Budd, la única alternativa que Wollheim tiene disponible consiste en insistir en el componente afectivo de la experiencia (2001/2008, p. 247). Este debería elucidar cómo el afecto, el sentimiento o emoción a la que el objeto corresponde, puede modificar el contenido representacional de la percepción. Si el componente afectivo está destinado a clarificar la noción de correspondencia, que forma parte del contenido representacional de la percepción, entonces el afecto tiene que jugar un rol central en la percepción expresiva, en concreto, en su contenido representacional.

[iv] ¿Qué tensión ha de resolverse? Presentada de esta forma, la postura de Wollheim genera una tensión respecto de este elemento afectivo en la percepción expresiva. En concreto, esta tensión surge si este elemento afectivo de la percepción expresiva se toma como un requisito para explicar tanto la percepción expresiva de la *naturaleza* como de las *obras de arte*.

Esta tensión sale a la luz tan pronto como reflexionamos sobre el rol de la emoción en la creación y apreciación artística. Wollheim afirma claramente en varios lugares que la emoción no tiene por qué ser realmente sentida por el artista durante el proceso creativo (e.g. 1987/1997, p. 110; 1994b, p. 157). El papel de la emoción en la expresión artística no puede equipararse con el que esta juega en la expresión corporal. Esto no significa que se haya de abandonar el relato causal. Wollheim cree que la emoción puede ser causalmente operativa en el proceso creativo a través de otras rutas que no involucran la experiencia de esta emoción durante el proceso. La emoción puede ser causalmente operativa en la distancia (v. 1987/1997, p. 110). Lo mismo para el espectador: experimentar la emoción no es un requisito adecuado para explicar la percepción expresiva del arte, dado que quien percibe no tiene por qué sentir la emoción captada en la obra. Wollheim resume este punto afirmando que:

Es suficiente que (como he estado diciendo) la emoción sea algo que el artista o el espectador tengan en mente, o (quizás mejor) sea algo con lo que ellos están en contacto, o (quizá lo mejor) sea algo en lo que puedan basarse, o en cuyo recuerdo puedan basarse. (1994b, p. 157)

En cambio, la naturaleza sí pondría a Wollheim en un aprieto, puesto que el afecto no puede pertenecer a otro que no sea el espectador. Por este motivo, Budd argumenta que, así articulada, la explicación de Wollheim de la percepción expresiva de la *naturaleza* tiene que lidiar con cierto dilema (2001/2008, pp. 247-248). Por un lado, si el componente afectivo que está fusionado con el contenido representacional de la experiencia es un sentimiento realmente experimentado, entonces esto contradice la opinión del propio Wollheim de que la emoción no tiene por qué sentirse para llegar a percibir la correspondencia. Por otro lado, si no se precisa de un sentimiento realmente experimentado, entonces Wollheim debería ofrecer una nueva caracterización del componente afectivo de la experiencia, de cómo este se halla presente en la percepción y modifica la experiencia. Si el componente afectivo pretende ser preservado como una parte esencial de la percepción expresiva, Wollheim debería articular, según Budd, un sentido no disposicional de acuerdo con el cual alguien pudiera tener una emoción sin realmente sentirla y, además, explicar el modo en que esa emoción no experimentada transformaría la percepción, permitiendo así la percepción de correspondencias.

El diagnóstico de Budd es que esta dificultad podría evitarse si nos deshacemos de un “concepto monolítico de percepción expresiva, aplicable tanto a la naturaleza como al arte” (2001/2008, p. 249). Budd se inclina a considerar este componente afectivo como esencial o central en la percepción expresiva de la naturaleza, mientras que sostiene que la experiencia de un sentimiento es una condición que puede desecharse en lo que respecta la percepción expresiva del arte.

La crítica de Levinson

Budd no ha sido el único que ha señalado dificultades en la explicación de Wollheim. Unos años antes de la concienzuda crítica de Budd a los conceptos de correspondencia y proyección compleja, Levinson, en una revisión de los diferentes tipos de aproximaciones al fenómeno de la expresividad, ya señalaba que el concepto psicoanalítico de proyección es

bastante indeterminado y, por ende, también el concepto de correspondencia que este pretende clarificar (v. 1996, 99 y nota al pie 24).

Ahora bien, según Levinson, este no es el problema más grave del análisis de Wollheim. Creo que merece la pena citar al completo la objeción de Levinson:

[...] la expresión (o expresividad) en arte, a diferencia de la representación en arte, no puede verse razonablemente como una cuestión determinada por la intención. Esto es así incluso si la propia posibilidad de la expresión como un aspecto del contenido artístico presupone intenciones artísticas de tipo categorial o clasificatorio. No puede pensarse que la expresión (expresividad) en arte generalmente requiera tener un origen causal en la vida del artista, en algo que el artista ha experimentado o imaginado. Más bien, debe permitirse que tal expresividad exceda esencialmente las fronteras de la vida mental real del artista, aunque entendida en un sentido amplio — incluso si, en otros sentidos y por otras razones, no puede exceder las fronteras de la vida mental que se le puede atribuir plausiblemente al creador de una determinada obra en un contexto determinado. (1996, pp. 99-100)

En general, Levinson parece malinterpretar el espíritu y las ideas centrales del análisis de Wollheim. Varios puntos merecen atención. En primer lugar, y con carácter más general, Levinson no deja claro qué está criticando. El análisis de Wollheim es complejo. Por un lado, encontramos un análisis del concepto de expresividad, relacionado con los conceptos de correspondencia y proyección compleja; en suma, un análisis de la expresividad a través de la facultad que se encarga de percibirla: la percepción expresiva. Por otro lado, en su totalidad, es un análisis de la expresión artística *qua expresión*, un análisis que no busca dejar a un lado la importancia de la expresividad de la obra de arte. Levinson no distingue claramente entre estas dos partes del análisis: un claro ejemplo es que insiste en añadir entre paréntesis “expresividad” cuando en principio parecía que iba a criticar la posición de Wollheim respecto de la expresión.

Si se trata de una crítica de la expresión, afirmar que esta tiene que escapar a la dimensión intencional parece a todas luces falso, como el propio Levinson reconoce al indicar que, al menos, ciertas consideraciones intencionales son condición de posibilidad para la expresión. Huelga decir que Wollheim también incorpora la intención en la explicación de la expresión artística. Si Levinson pretende elaborar una crítica de la expresividad —y de hecho así lo parece⁸³—, entonces está presentando a Wollheim de una manera que no hace justicia su posición real. El propio Wollheim sostiene que, al igual que ocurre con el ver

⁸³ En la última oración Levinson insiste directamente sobre la cuestión de la expresividad

representacional o ver-en [*seeing-in*], la percepción expresiva es lógicamente anterior a la expresión artística. Este es el modo en que Wollheim reconoce no solo que la percepción expresiva no es un asunto esencialmente artístico —recuérdese que la naturaleza también puede provocar ese tipo de experiencias perceptuales—, sino también que la percepción expresiva y, por ende, la mera expresividad no son asuntos esencialmente intencionales. Más bien, dicha intencionalidad es tiene que ser añadida al cóctel si lo que se pretende es ofrecer una teoría de la expresión artística en sentido fuerte. Luego, *pace* Levinson, Wollheim sí que permite a la expresividad trascender las fronteras de la vida mental del artista.

Casi con toda seguridad, la oposición de Levinson se funda en una mala exposición de la posición de Wollheim y, más en concreto, del papel que la intención juega en su explicación. Según Levinson, la postura de Wollheim (1987/1997) sería aproximadamente⁸⁴ la siguiente:

P [un pasaje o pieza musical] expresa E [una emoción] si y solo si, primero, características perceptibles importantes de P derivan de la experiencia de E del compositor; segundo, los oyentes perciben una correspondencia entre P y E; y, tercero, el compositor pretendió que los oyentes percibieran esta correspondencia. (1996, p. 99)

Antes de nada, hay que señalar que el mismo Wollheim puntualiza, como se ha indicado, que las características de la obra no tienen por qué ser el resultado del trabajo del artista mientras experimenta la emoción expresada. La mejor alternativa es, por tanto, leer a Levinson queriendo decir que la obra tiene las características que tiene en virtud de una emoción que afecta causalmente el trabajo del artista.

Ahora bien, el principal problema radica en la tercera condición que especifica Levinson. Simplemente es falso que Wollheim esté afirmando algo parecido. De hecho, en Wollheim (1987/1997) se trata explícitamente esta cuestión al hablar de la percepción expresiva (cf. pp. 119-122). Tal y como lo expone Levinson, parece que la expresión o, más bien, la expresividad es, en esencia, comunicación para Wollheim. Sin embargo, el propio Wollheim niega que la expresión artística sea primordialmente un modo de comunicar, puesto que, cuando hay comunicación, o bien el vehículo (de la comunicación) está dirigido a una

⁸⁴ Levinson adapta la explicación de Wollheim al caso de la música. No me parece relevante para el punto que señalo. Además, como se puede ver, la adaptación de Levinson no hace referencia a ningún elemento específicamente musical. Levinson se dedica simplemente a eliminar las referencias explícitas a la pintura.

audiencia concreta, o bien este se presenta con la intención de que una audiencia responda de una determinada manera como, por ejemplo, cuando un alpinista atrapado en la montaña lanza una bengala.

Ahora bien, en primer lugar, es cierto que algunas obras de arte pueden realizarse con la intención de presentarlas ante un público concreto, pero esto no significa (1) que todas las obras tengan la misma intención ni (2) que la obra solo pueda ser apreciada, como obra de arte, por el público al que fue destinada. En segundo lugar, en lo que respecta a la intención del artista de que los espectadores comprendan la obra de una determinada manera, Wollheim también es tajante. El ejemplo del alpinista pone de manifiesto que la audiencia, tal y como figura en la intención con la cual se presenta un vehículo de comunicación, puede poseer, en ciertas ocasiones, un carácter indeterminado. A pesar de esta indeterminación, la intención, o el pensamiento que se encuentra en el núcleo de intención, es categórico: “La audiencia (o el espectador) *x* tendrá tal-y-tal experiencia (o, en general, respuesta)”.

Sin embargo, dice Wollheim, la intención del artista no es categórica, sino hipotética. Por la actitud que este tiene respecto de la obra, impuesta por la propia naturaleza del proceso, el artista está en posición de anticipar cómo podría ser la experiencia de un espectador. La intención tiene más bien la forma: “Si hay una audiencia/un espectador, esta/este tendrá tal-y-tal experiencia”. De acuerdo con Wollheim, el pintor no está interesado, normalmente, en una audiencia particular, aunque en cierto sentido —uno hipotético— no es ajeno a una audiencia en la medida en que el pintor —en virtud de la actitud que impone su propia postura respecto de la obra— se preocupa por las experiencias que la obra que está creando produce o da pie. Que los objetos artísticos puedan cumplir una función comunicativa no significa que esta función sea intrínseca a la actividad creativa.

En consecuencia, el artista no necesita tener la intención, aunque pueda tenerla, de que una audiencia (o un espectador) determinado capte una determinada correspondencia o propiedad proyectiva. Wollheim declara, más bien, que es la experiencia (expresiva) de una audiencia la tiene que concordar o coincidir con la intención del artista. El artista no tiene por qué tener la intención de que esa audiencia tenga una experiencia determinada. En suma, Wollheim está pensando en que la audiencia ha de tener la experiencia *pretendida*, puesto que no toda percepción expresiva de la obra es una percepción adecuada de la misma. Con otras palabras, Wollheim está remarcando el hecho de que no todo lo que pueda experimentarse en

la obra merece ser descrito como su *contenido* (o *significado*). Captar el significado expresivo de la obra es tener la experiencia *pretendida*, la experiencia para la cual trabajó el artista. Levinson, por tanto, pasa por alto que no toda intención es una intención comunicativa, de modo que el proceso de expresión puede ser descrito como un ejercicio intencional sin postular la presencia de intenciones comunicativas.

Revaluación de la explicación de Wollheim

Hasta aquí la propuesta de Wollheim, sus principales críticas y posibles malentendidos. Cabe ahora preguntarse por qué es relevante su propuesta o qué puntos merece la pena rescatar de entre todo lo dicho. La comparación con Robinson puede ser útil. Ambos constituyen dos grandes intentos de rescatar el concepto de expresión para el arte en un sentido robusto, esto es, como *expresión* y no simplemente como expresividad. Ahora bien, aunque ambas guardan algún punto en común, existen profundas diferencias entre ellas.

En cuanto al punto en común, tanto Wollheim como Robinson, dado que defienden una teoría de la expresión artística como *expresión*, no se olvidan de la dimensión intencional de la expresión. La idea de fondo es que la expresión artística no acaece simplemente. Para hablar de una expresión genuina hay que asumir que el artista ha trabajado en pos de la expresión. No tiene por qué tener el pensamiento o la creencia de que estaba expresando una emoción o que esa obra es una expresión (al menos, no para Robinson⁸⁵). Se trata más bien de poder hablar de la obra como un vehículo de expresión conscientemente creado o articulado, donde los elementos que articulan el contenido expresivo están bajo el control del artista.

La complejidad del análisis de Wollheim radica en otro aspecto. De hecho, una de las críticas principales que presenté contra Robinson señalaba precisamente algo que constituye, a mi juicio, uno de los puntos fuertes del análisis de Wollheim. A pesar de la insistencia por parte de Robinson en que la expresión hace perceptible una condición mental, su análisis se alejaba deliberadamente de cualquier alusión a propiedades expresivas de la obra, puesto que consideraba que no guardaban relación alguna con el fenómeno genuinamente expresivo. Mis objeciones a Robinson respecto de este punto intentaban subrayar el papel de estas

⁸⁵ Recuérdese que Robinson ofrece dos explicaciones de la expresión: una atendiendo principalmente al artista y otra a la obra.

propiedades en la percepción de la expresión y, en consecuencia, hablaban a favor del análisis de Wollheim cuando se trata de explicar el lugar de la expresión en la experiencia de la obra de arte.

En lo que resta, me dedicaré a señalar, como he venido haciendo con el resto de las explicaciones, algunas tensiones o problemas del análisis de Wollheim y, al mismo tiempo, sugerir posibles salidas. Son dos los aspectos en lo que voy a centrar mi revisión de la postura de Wollheim. El primero es su concepción de las correspondencias y el segundo el concepto de proyección.

i. Correspondencias: ¿naturaleza relacional o no relacional?

En *On the Emotions* (1999), Wollheim trata de aclarar las diferencias entre los conceptos de correspondencia y ajuste [*fit*]. De acuerdo con Wollheim, ambos conceptos hacen referencia a *relaciones*, aunque de naturaleza diferente. A diferencia del ajuste [*fit*], las correspondencias son *relaciones* asimétricas, intransitivas⁸⁶, sensoriales —somos conscientes de ellas a través de la percepción— y están fundadas en cadenas de asociación (1999, p. 79). Por este motivo, mientras que las correspondencias son un fenómeno *subjetivo*, el concepto de ajuste [*fit*] remite a un fenómeno *objetivo* (cf. 1999, pp. 78-79). La idea relevante para este apartado es que el concepto de correspondencia se entiende como uno *relacional*. Se supone que registra una relación, aunque subjetiva, entre dos cosas, a saber: un objeto y, en palabras de Wollheim, un estado interno [*inner state*] (en definitiva, una condición mental).

Evidencia que respalde esta interpretación puede encontrarse recurrentemente en la obra de Wollheim, especialmente en *Painting as an Art [La pintura como arte]* (1987/1997) y “Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts” (1994b). Por ejemplo, al considerar las similitudes entre la percepción expresiva de los movimientos corporales y las obras de arte, Wollheim considera que el espectador se encuentra ocupado intentando ajustar —i.e. relacionar— la apariencia de un cuerpo o una obra de arte con el estado interno causante de que estos tengan la apariencia que, de hecho, tienen (cf. 1987/1997, p. 111).

Opuesta a esta lectura relacional de la correspondencia, podríamos hablar de una concepción *no relacional* de la correspondencia. De acuerdo con esta concepción, percibir

⁸⁶ No porque no involucren una relación con un objeto, sino porque si A corresponde a B y este, a su vez, a C, A no tiene por qué corresponder a C.

una correspondencia no consistiría en ser consciente de una relación que vinculara cierto objeto externo con una condición interna⁸⁷ o mental. Pero, entonces, ¿cómo deberían concebirse las correspondencias? Este punto no voy a abordarlo extensamente aquí. Más tarde, al esbozar una concepción no relacional de la expresión, quedará claro a qué me refiero. Con todo, no vendrán mal algunas aclaraciones sobre la concepción no relacional de las correspondencias.

A pesar de mi insistencia en señalar que una concepción no relacional de la correspondencia es posible, puede parecer intuitivo, sobre todo si atendemos a los términos lingüísticos, que hablar de correspondencias sugiere la existencia de una relación entre dos cosas. En última instancia, una concepción no relacional no tiene problemas para lidiar con este fenómeno lingüístico, puesto el fenómeno lingüístico y el fenómeno expresivo no operan en el mismo plano. La concepción *relacional* postula una relación efectiva o, mejor dicho, *material* (no meramente lingüística) entre dos ítems. Ahora bien, ciertamente podemos seguir hablando, de acuerdo con una concepción no relacional, de las correspondencias como relaciones entre dos cosas, a saber: los vehículos de expresión y el contenido de los mismos. Decir que la correspondencia es una *relación*, en la concepción no relacional, se trata simplemente de un apunte lingüístico o gramático. Así, afirmaciones como “X corresponde a M” —donde “X” es un objeto y “M” una condición mental—, cuando se utilizan para hablar de un objeto, no constatan una relación entre dos cosas. “X corresponde a M” pondría de manifiesto una característica esencial del concepto de vehículo o expresión, a saber, que una expresión o vehículo de expresión no puede carecer de contenido.

Ahora bien, “X corresponde a M” no solo se usaría, de acuerdo con una concepción no relacional, para registrar un fenómeno lingüístico o gramático, sino que también para registrar un tipo concreto de fenómenos. Afirmaciones de ese tipo sirven para hacernos ver que X es un objeto de un tipo especial, a saber: una expresión o vehículo de expresión. Afirmado de un vehículo de expresión, “X corresponde a M” no constata una relación *efectiva* entre dos cosas, sino que afirma que un determinado objeto es de una *naturaleza*

⁸⁷ Mi uso de “interna/o” [*inner*] no es especial, simplemente se trata de utilizar el mismo lenguaje que Wollheim. Si Wollheim tiene alguna motivación especial, no la pretendo hacer mía. “Interno” puede querer decir que las condiciones mentales están, por definición, ocultas y no se pueden percibir. No es este sentido al que me refiero cuando hablo de condiciones o estados internos. Si uno quiere decir simplemente que algunas veces las condiciones o estados mentales no están a la vista, sino que están ocultos, entonces no tengo problema alguno con este uso.

mental determinada, que se trata de un vehículo o una expresión de cierta clase; una afirmación de la que cabe esperarse que sea verdadera o falsa dependiendo de la condición mental en que se encuentre quien emite tal vehículo de expresión.

En suma, el concepto de expresión propuesto por Wollheim da pie a dos lecturas diferentes, dependiendo de cómo se interprete la noción de correspondencia. En diferentes ocasiones, Wollheim habla de correspondencia utilizando la expresión “ser de una pieza con” para relacionar los dos términos de la relación, la configuración o vehículo y la condición mental. Si la relación se entiende de forma material, *ser de una pieza con* se entendería como una propiedad relacional de los vehículos de expresión producidos por quien se expresa, los cuales actuarían como un *proxy* perceptual que mediaría entre la percepción expresiva del espectador de otro y la condición mental que supuestamente es expresada.

La otra opción es entender la relación de correspondencia como una formal (en el sentido de que registra la naturaleza o esencia), de modo que la correspondencia simplemente sería un modo de describir la naturaleza mental de cierta acción u objeto. Si se opta por una interpretación formal de la noción de correspondencia, no sería necesario hablar de la expresión como la manifestación de condiciones internas a través de signos externos⁸⁸.

Casi con total seguridad, dado que trato de aclarar cuál es el tensión que me gustaría identificar, mi exposición de Wollheim puede resultar un poco tosca. Wollheim no se compromete con esta posición tan simple, es decir, con la idea de una relación efectiva entre un objeto externo y la emoción que un artista sentiría. Posiblemente Wollheim solo aceptaría esta formulación para los casos de expresión corporal. Por esta razón creo que es más correcto hablar de estados internos en general, dado que el propio Wollheim rechaza que sea necesario que el artista sienta la emoción expresada por la obra. “En general” porque Wollheim también entiende que la clase de estados que pueden fundar una correspondencia

⁸⁸ Es casi inevitable sentirse inclinado a hablar de exteriorización de la vida mental, entendida como la producción de signos ‘exteriores’ de un estado ‘interno’. En el fondo, esto no constituye ningún problema para lo que estoy sugiriendo si se deja a un lado la lectura ontológica que se pretende imprimir. Me refiero a la interpretación internista-privada de la vida mental, según la cual trata de que el estado mental subsista en las interioridades de la persona y que esta más tarde ofrezca signos externos de aquello que habita en sus interioridades. Si este tipo de lecturas se dejan a un lado y la dimensión epistémica del fenómeno no se ve afectada por ellas, está al alcance de nuestra mano una interpretación epistémica bastante más sencilla. Hablamos de exteriorización simplemente porque las personas tienen la capacidad de ‘guardarse para sí’ sus condiciones mentales. En pocas palabras: las personas son capaces de evitar que otros sepan acerca de su vida mental, de reprimir sus expresiones. En este contexto, hablar de exteriorización es inocuo, ontológicamente hablando.

incluye no solo emociones sino también, por ejemplo, recuerdos de una emoción de los que un artista puede disponer para lograr que la obra corresponda a dicha emoción.

Como señalé al inicio de este apartado, Wollheim parecería manifestarse en este sentido cuando discute qué hace el espectador al apreciar las propiedades expresivas de las pinturas. Tal y como se dijo arriba, Wollheim afirma que en estos casos el espectador (al igual que quien percibe la expresión corporal de otro) intenta encajar [*to fit*] (perceptualmente) la apariencia de la pintura (o el cuerpo en el caso de la expresión corporal) con la *causa* de esa apariencia (1987/1997, p. 111)⁸⁹. Este intenta ver *en* la pintura algo que le es, en última instancia, extrínseco a esta, aunque se perciba de una pieza con la pintura.

Con independencia de qué concepción encuentre apoyo en la obra de Wollheim, basta con señalar que el concepto de correspondencia es susceptible de este doble análisis. Una concepción no relacional de la correspondencia otorgaría un acceso más sustantivo al fenómeno mental expresado, mientras que una concepción relacional permitiría un tipo de acceso más débil o indirecto. Un defensor de la concepción relacional podría replicar lo siguiente: “aunque la correspondencia es una relación entre una configuración (que hace de vehículo) y una emoción o, en general, una condición mental, el contenido es *uno*, en la medida en que percibir una correspondencia es percibir *una obra de una pieza con una condición mental*”. En suma, la idea es que, en nuestra experiencia, la expresividad no se presenta como una relación, sino como un fenómeno unitario.

Ahora bien, la diferencia entre ambas concepciones sigue siendo notable. Para una concepción no relacional de la correspondencia, al apreciar las propiedades expresivas de la obra (o el cuerpo), tratamos de captar el carácter o aspecto emocional de la pintura o cierta parte de ella (al igual que en la expresión corporal). No nos estamos preocupando por otra cosa que no sea la propia obra de arte o los movimientos corporales.

A diferencia de la concepción relacional de la correspondencia, una concepción no relacional permite defender un *acceso inmediato* al contenido expresado por la obra de arte en el sentido de que la obra es un episodio del fenómeno mental que expresa, esto es, tiene, en sí mismo, cierta naturaleza mental. Para una concepción relacional, aunque la obra de arte

⁸⁹ Esto es precisamente en lo que consiste la percepción de una correspondencia: en vincular la apariencia de una obra (sus propiedades no-estéticas o estéticas —no expresivas—) y una condición mental. Por esta razón, captar una correspondencia, la expresividad de la obra, es tener una experiencia perceptual cuyo contenido es de naturaleza relacional.

pueda experimentarse como expresiva de cierta condición mental (como *correspondiendo a* esa condición mental), su expresividad no es en realidad un aspecto o propiedad intrínseca de la obra, no caracteriza su naturaleza. La obra es expresión en la medida en que está *relacionada* con la condición mental del artista de la que la obra es expresión, que se concibe como otro fenómeno.

Por decirlo con otras palabras, para una concepción relacional de la correspondencia, lo expresado (el contenido, la condición mental) se percibe en la adecuación del vehículo para expresar dicha condición, pero no caracteriza intrínsecamente el vehículo de expresión. Hay, por tanto, una distinción entre lo que, *fenomenológicamente* hablando, presenta o podemos *experimentar* en el vehículo de expresión y lo realmente está ahí para ser captado, esto es, a lo que verdaderamente tenemos *acceso* a través de la percepción expresiva. Aunque, desde el punto de vista de la fenomenología de la experiencia, nos parezca que la condición mental está *en* el vehículo de expresión, lo que captamos a través de la experiencia expresiva es algo, en última instancia, extrínseco o externo al vehículo de expresión. Sobre la diferencia entre el punto de vista fenomenológico y epistémico volveré más abajo, en el capítulo dedicado a la percepción expresiva.

ii. Sobre el concepto de proyección

Por último, me gustaría hacer hincapié en un elemento que no ha estado exento de crítica. Me refiero al concepto de *proyección* del que Wollheim se vale para explicar el fenómeno de la percepción expresiva. Mi estrategia no consistirá tanto en arrojar dudas sobre el fenómeno de la proyección en sí mismo, sino en su capacidad para explicar aquello para lo cual se le moviliza, esto es, la percepción expresiva. Es conveniente, por tanto, volver sobre las ideas del autor. Wollheim introduce un uso técnico del concepto psicoanalítico de proyección. Wollheim distingue entre dos tipos de proyección: la simple y la compleja. Así lo ilustra el propio Wollheim:

En aras de ambos ejemplos, supongamos una persona que se siente melancólica, pero que no puede aguantar más su melancolía. El instinto le obliga a proyectarla. Si se trata de un caso de proyección simple, el resultado será este: (uno) la persona creerá que alguna figura en el entorno que no es ella misma siente melancolía, y (dos) habrá cierta remisión de su propia condición interna. Sin embargo, si se trata de un caso de proyección compleja, el resultado será el siguiente: (uno) la persona llegará a ver y

responder a cierta parte del entorno como melancólica, y (dos) tendrá lugar un cambio para mejor en su condición interna. (1994b, p. 151)

Aunque diferentes, Wollheim entiende que ambos procesos merecen ser catalogados como proyecciones en tanto que son un acto interno [*“an internal act”* (v. 1994b, p. 150)], a través del cual uno *expulsa* cierta condición mental sobre cierta parte o figura del entorno que le rodea. Que *ambos* son procesos de expulsión o *proyección* se pone de manifiesto en la segunda de las consecuencias que Wollheim señala para cada caso. Su condición mental, en un principio (antes de la proyección) caracterizada en términos de lo que se proyecta, cambia o remite, dando lugar a una nueva(s) condición(es) mental(es). En concreto, la diferencia es que en la proyección simple la persona termina, entre otras cosas, con una creencia acerca del mundo, mientras que en la proyección compleja el proceso acaba con la persona experimentando el mundo de un modo diferente, a saber: como siendo de una pieza con una condición mental:

[...], en el caso de la proyección simple, básicamente las creencias de la persona son las que cambian como resultado del acto interno, mientras que con la proyección compleja, aunque las creencias de la persona ciertamente cambiarán, lo fundamental es una nueva actitud hacia el entorno, un nuevo modo de experimentarlo que luego se consolida por cualesquiera nuevas creencias que la persona adquiere. (1994b, p. 151)

En lo que sigue me referiré a la proyección compleja, ya que es la piedra angular a partir de la que Wollheim analiza la percepción expresiva. La razón es que mientras la proyección compleja es un proceso atento o sensible a cómo es el mundo, la proyección simple no. Como indica Galgut (2010):

Con la proyección simple, no hay correspondencia obligada entre la persona y su mundo externo, el cual obtiene las características de su vida emocional solo como resultado del acto de proyección. La emoción fluye desde el agente hasta el mundo externo y “es por tanto indiferente al aspecto del escenario” (1987⁹⁰, p. 82 [aquí en 1987/1997, p. 103]). Así, la proyección simple, la cual es parte del desarrollo infantil y a menudo un rasgo de neurosis, es inadecuada para explicar tanto los casos ordinarios de propiedades expresivas de la naturaleza como las propiedades expresivas de la obra de arte. (p. 144)

En cambio, como *resultado* de la proyección compleja, la actitud o experiencia del mundo resultante es una en la que cierta condición mental fluye desde [*to flow from*] o es

⁹⁰ Wollheim, R. (1987). *Painting as an Art*. Thames and Hudson.

invocada por figura o porción del mundo. Ahora bien, la posición de Wollheim es más sutil, al menos en su estadio final. Wollheim no sostiene realmente que la percepción expresiva deba ser el *resultado* de una proyección compleja, esto es, de un proceso que comienza con el espectador (del arte o la naturaleza) teniendo cierta condición mental. En el caso de la naturaleza:

En resumen, la idea es esta: cuando se considera que alguna parte de la naturaleza corresponde a un fenómeno psicológico, se debe a que esta se percibe como siendo de una pieza con ese estado o como algo sobre lo cual *podríamos* o *podimos haber* proyectado el estado. (1994b, p. 154 [la cursiva es mía])

Y, para el caso del arte:

[...] ambas teorías se equivocan al exigir que la emoción que la obra de arte expresa es realmente *sentida*, ya sea (como afirma nuestra teoría) por el artista o (como la otra teoría afirma) por el espectador. Que la emoción sea sentida no es un requisito sostenible. Es suficiente que (como he estado diciendo) la emoción sea algo que el artista o el espectador tengan en mente, o (quizás mejor) sea algo con lo que ellos están en contacto, o (quizá lo mejor) sea algo en lo que puedan basarse, o en cuyo recuerdo puedan basarse. (1994b, p. 157 [cursiva en el original])

Como ya se señaló, es posible que haya que admitir con Budd que existen notables diferencias entre la percepción expresiva de la naturaleza y la percepción expresiva del arte, puesto que “la percepción expresiva de la naturaleza precisa que el espectador sienta realmente la emoción a la cual ve que naturaleza corresponde” (Budd, 2001/2008, p. 250); y, por tanto, admitir que este movimiento de Wollheim no es adecuado para explicar la percepción expresiva de la naturaleza. No obstante, esto no es determinante para la argumentación, puesto que la modulación de la explicación introducida por Wollheim parece ajustarse al fenómeno artístico.

¿Qué relación guarda entonces la percepción expresiva del arte con la proyección compleja? Aunque no tenga por qué ser una *consecuencia* o *resultado* de un proceso de proyección que tenga verdaderamente lugar, la proyección compleja es, por así decirlo, condición de posibilidad o, quizás mejor, de inteligibilidad para hablar de percepción expresiva, ya que percibir una afinidad o correspondencia entre cómo es cierta porción o figura del mundo y una condición mental es percibir ese algo como una *posible base de proyección* (1994b, p. 154). Por esta misma razón, Wollheim entiende que la percepción expresiva es la percepción de propiedad *proyectivas*. La percepción expresiva *descansa* sobre

el fenómeno de la proyección compleja, pero no en el sentido de que haya de ser *siempre resultado o consecuencia* de ella, sino porque la percepción expresiva es, por así decirlo, nuestra capacidad para reconocer cierta porción o figura del mundo como adecuada para un proceso de proyección. Recuérdese que la proyección compleja era un proceso sensible a cómo era el mundo, puesto que no toda porción o figura de este es adecuado para proyectar cierta condición mental. En suma, Wollheim entiende, o, al menos, así me lo parece, que la percepción expresiva está ligada intrínsecamente al proceso de proyección compleja en el siguiente sentido: no porque toda percepción expresiva sea *siempre consecuencia* (o tenga como antecedente) un proceso de proyección, sino porque explicar adecuadamente el fenómeno de la percepción expresiva remite a la proyección compleja, y viceversa.

Wollheim da forma a esta tesis a través del concepto de revelación de un origen en proyección. Ciertamente, Wollheim es, de nuevo, bastante sutil y no afirma que toda experiencia de una propiedad expresiva revela *su propio origen* en una proyección, puesto que no toda experiencia de este tipo de propiedad ocurre justo después un proceso de proyección ni tampoco tenemos por qué recordar que este proceso haya tenido lugar⁹¹. Más bien, como Wollheim señala, este tipo de experiencias revelan cómo el tipo de experiencias del cual ellas son un ejemplo son originadas⁹², a saber, a través de un proceso de proyección compleja. Esta revelación de un origen en proyección —que no tiene, recuérdese, por qué el de esa misma experiencia— sería sentido percibido o sentido gracias a una capacidad reconocitiva de quien percibe:

Una sugerencia normal es que esta revelación [*intimation*] adopta la forma de una capacidad reconocitiva. En otras palabras, reconocemos partes de la naturaleza como aquellas sobre las cuales podríamos o pudimos haber proyectado esta o aquella clase de sentimiento. De hecho, podríamos pensar que tal capacidad reconocitiva es parte integral de la habilidad para proyectar. Si, entonces, tenemos tal capacidad, esta capacidad parece completamente idónea para extender la explicación de nuestra

⁹¹ En palabras de Wollheim:

Eso es evidentemente demasiado restrictivo, puesto que podemos percibir y, de hecho, percibimos la naturaleza como de una pieza con nuestros sentimientos en casos donde ya no podemos recordar haber proyectado esos sentimientos en ella; a decir verdad, en un sinnúmero de casos no hemos hecho tal cosa. (1994b, p. 153)

Aquí habla concretamente de la naturaleza, pero, *en este respecto*, la explicación del arte no es diferente, ya que tanto el proceso de expresión del artista como la percepción de la expresión por parte del espectador no tiene que estar originada efectivamente en una proyección.

⁹² En el original: “What later experiences do is to intimate how the sort of experience they exemplify comes about” (1994b, p. 149).

percepción de propiedades proyectivas más allá de la reducida base proporcionada por lo que he denominado la postrimería [*aftermath*] de la proyección. (1994b, pp. 153-154).

Luego, Wollheim sostiene que para ser capaces de percibir cierto estado mental de una pieza con una porción o figura del mundo es suficiente con que poseamos la capacidad para reconocer ese aspecto del mundo como adecuado para ser la base sobre la que proyectar cierto estado mental. En la sección dedicada a las críticas de Budd, enuncié cuál era el problema de recurrir a la idea de una revelación del origen en proyección. En resumen, el problema, según Budd, es que si este aspecto es percibido o sentido, entonces puede decirse que modifica la fenomenología de la experiencia. Si esto es así, continua el argumento, entonces el contenido representacional de la experiencia también se ha visto modificado; en concreto, debería incluir algún pensamiento del tipo “Experiencias de este tipo en general tienen su origen en proyección compleja”⁹³. Budd señala dos problemas a este respecto. En primer lugar, tener un pensamiento de este tipo requiere poseer el concepto de proyección compleja. Sin embargo, ello precisaría comprometerse de algún modo con una teoría psicoanalítica, requisito que no parece a primera vista defendible o, al menos, necesario. En segundo lugar, como ocurría con la introducción de una *persona* en la experiencia de la expresividad musical, cuando uno atiende o reflexiona sobre su experiencia de las correspondencias, este pensamiento no se le presenta claramente o, al menos, como reconoce Budd: “la reflexión sobre la experiencia de la percepción expresiva —al menos, sobre mi propia experiencia de la percepción expresiva de la naturaleza o de las propiedades expresivas del arte— no revela un pensamiento acerca de la proyección compleja” (2001/2008, p. 247)⁹⁴.

En este sentido, como Budd indica, no parece un requisito necesario incluir el concepto de proyección compleja o de origen en una percepción compleja en una descripción

⁹³ “Experiences of this sort in general originate in complex projection” (Budd, 2001/2008, p. 246).

⁹⁴ En realidad, Budd concluye la crítica añadiendo que no aprecia diferencia alguna entre experiencias de propiedades expresivas que revelan un origen en proyección y experiencias de propiedades expresivas que no revelan tal cosa:

Una experiencia que careciera del aspecto revelador [*intimation-aspect*] parecería tan buena candidata para el puesto de experiencia definitiva de percepción expresiva como una que lo poseyera. En otras palabras, no parece haber una buena razón para sostener que solo una percepción que posea el aspecto revelador deba constituir una percepción de una correspondencia. (2001/2008, p. 247)

adecuada de la percepción expresiva, puesto que Wollheim no ofrece un argumento ulterior que ayude a ver por qué la teoría psicoanalítica no es un requisito *ad hoc*.

Ahora bien, esta es la crítica de Budd. A decir verdad, esta capacidad reconocitiva no tendría por qué implicar la existencia de un pensamiento en la percepción expresiva del tipo que comenta Budd. Como se ha indicado arriba, percibir una porción del mundo como de una pieza es precisamente percibir esa porción del mundo como una base adecuada para la proyección⁹⁵. Con independencia de que Wollheim haya sostenido realmente esta idea, este puede ser un modo de mantener el vínculo intrínseco entre la capacidad para proyectar y la percepción expresiva. En lo que resta de sección, me propongo atacar este vínculo entre proyección compleja y percepción expresiva. Mi estrategia es la siguiente. Aunque, como Wollheim admite claramente, la percepción expresiva no tenga que ser el resultado o consecuencia de un proceso efectivo de proyección compleja, Wollheim establece el vínculo entre percepción expresiva y proyección compleja porque la proyección compleja tiene como resultado o consecuencia una experiencia particular del mundo, de este como de una pieza con cierta condición mental; en definitiva, una percepción expresiva del mundo. Mi propósito ahora es intentar romper este vínculo.

El término “proyectar” *normalmente* —obviando otros usos técnicos, como el urbanístico o arquitectónico— se usa para hablar de situaciones en las que una cosa se lanza o se arroja sobre otra. Por ejemplo, un objeto o una imagen sobre una pared. A causa de este proceso de proyección, aquello sobre lo cual se arroja el objeto presenta ciertas trazas o propiedades que remiten a lo proyectado. Un caso paradigmático podría ser, por ejemplo, una bala que atraviesa un madero dejando cierto rastro o una petanca que, tras un lanzamiento parabólico muy pronunciado, deja un pequeño pozo al rebotar contra el suelo. En estos casos cabe hablar de diferentes objetos y un proceso a través del cual unos generan ciertos efectos sobre los otros.

¿Qué obtenemos si aplicamos este modelo al proceso de proyección compleja que se halla en el núcleo de la explicación de la percepción expresiva en el análisis de Wollheim? Tenemos, por un lado, dos elementos: la condición mental proyectada y la experiencia del mundo resultante; y, por otro lado, un proceso desencadenado por la condición mental

⁹⁵ De hecho, Budd reconoce esta tendencia en Wollheim en una nota al pie. Véase Budd (2001/2008, p. 246, 9).

proyectada, a través del cual se termina descubriendo que cierta porción del mundo es de una pieza con esa condición mental. El proceso de proyección sería, en líneas generales, el proceso causal, desencadenado por cierta condición mental, que acabaría por producir una experiencia determinada en la persona. En cuanto a las trazas o rastro⁹⁶ donde percibiríamos el resultado de ese proceso de proyección, el análisis de Wollheim proporciona una respuesta directa y simple: las correspondencias o propiedades proyectivas. El resultado del proceso de proyección compleja es una experiencia perceptual que tiene como contenido una correspondencia, esto es, una donde el objeto de la percepción se experimenta *como de una pieza con una condición mental*, a saber, la proyectada.

Ahora bien, ¿hasta dónde puede explotarse esta analogía con los casos normales de proyección, donde sí tenemos claro en qué consiste proyecta algo sobre cierta cosa? Creo que esta analogía no proporciona un modelo claro para entender cómo la proyección compleja está vinculada a la percepción expresiva. La razón principal es que así construidas, las afirmaciones sobre la proyección no tienen un sentido claro. No lo tienen porque esas afirmaciones provienen de un juego del lenguaje completamente diferente, describen un fenómeno radicalmente diferente y extender su uso de forma *literal* al caso de la proyección compleja no está justificado. Creo que volver sobre los ejemplos puede ayudar a ilustrar este argumento.

En los casos de la bala o la petanca, no parece adecuado afirmar que una persona vea la *bala* en el agujero o la *petanca* en el socavón del suelo: “Yo veo una bala” o “Yo veo una petanca” no significan lo mismo que “Veo un agujero de bala” o “Veo el socavón dejado por una petanca”. Sin embargo, en otro sentido ver el agujero *de una bala* o el socavón *de una petanca* es percibir directamente una bala o una petanca. Por “directamente” me refiero a que no es necesario inferir nada a partir de lo que uno ve. En estos casos, el agujero se ve, por así decirlo, *como de una pieza con* el calibre de la bala; o el patrón dejado en la tierra *como siendo uno* con el patrón de la bola de petanca.

Hay un sentido definido en que cabe afirmar tales cosas: sabemos qué sucede cuando disparamos una bala sobre un madero y la atraviesa o cuando una bola de petanca cae desde

⁹⁶ Obviamente, Wollheim no habla de trazas o rastro. Sigo hablando de ello, por mor de la argumentación. La proyección compleja es un proceso o acto *interno* y no externo, como el lanzamiento de un proyectil. Esta es precisamente la analogía que se explota en el argumento para ver hasta qué punto es útil hablar de proyección compleja en los casos de percepción expresiva.

una altura considerable sobre un suelo medianamente blando. Tenemos constancia de los efectos, susceptibles de ser percibidos, que tales eventos pueden producir en el mundo. De este modo, cuando percibimos el agujero de bala o el socavón, somos capaces registrar perceptualmente información sobre la bala o la petanca misma. Por ejemplo, al ver el diámetro del agujero, somos conscientes del *calibre* de la *bala*: de hecho, al medir el diámetro del agujero estamos midiendo (aproximadamente) el calibre de la bala. Lo mismo ocurre con la petanca. Piénsese, por ejemplo, en la serie de motivos que decoran la petanca y que generan un negativo sobre el firme al impactar sobre este. Gracias a ellos somos capaces de identificar perceptualmente qué petanca (de entre las que se están utilizando) ha producido tal socavón y, en consecuencia, determinar el equipo al que pertenece. Precisamente en virtud de este tipo de fenómenos tiene sentido afirmar que percibimos *dos cosas* al mirar una sola o, de acuerdo con los términos propuestos, que mi contenido perceptual es relacional.

La afirmación central es que el fenómeno de la proyección compleja no puede ser correctamente modelado o descrito en estos términos. Ambos fenómenos son de una naturaleza radicalmente distinta. Como indiqué, la proyección compleja termina por provocar en la persona una experiencia perceptual de cierto tipo a través de la cual el mundo (o algún aspecto o elemento de este) se le presenta poseyendo ciertas trazas de aquello que se proyecta (i.e. una condición mental). Se trata de una experiencia en la que el objeto percibido aparece *correspondiendo a —o de una pieza con—* una condición mental.

Teniendo esto en mente, es esencial captar la diferencia entre este tipo de fenómenos y aquellos que ejemplifican claramente el uso normal que se hace del concepto de proyección. En concreto, pensemos, por ejemplo, en “El estuario es melancólico [o expresivo de melancolía]”, “Ese rostro es *expresivo de dolor*”, “El punto de vista representado en Celebración del nacimiento (de Jan Steen) es expresivo de comicidad”. Imaginemos que los siguientes informes perceptuales donde se manifiesta cierta percepción expresiva son el resultado de un proceso de proyección compleja⁹⁷.

Tomemos, por ejemplo, el caso del rostro expresivo de dolor (independientemente de que aquel que presenta el rostro esté expresando dolor). A diferencia de los ejemplos anteriores, al percibir las características de la cara uno no percibe una propiedad del dolor. El

⁹⁷ De nuevo, no tendrían por qué serlo necesariamente. No obstante, aquí nos interesan aquellos casos que sirven para establecer la conexión entre percepción expresiva y experiencia compleja.

contenido de nuestra percepción no es relacional en el sentido en que el contenido de la percepción del agujero de la bala lo es. En el caso de la bala o la petanca, “Percibo el calibre de la bala al mirar el agujero que ha dejado en el madero” es una afirmación con un sentido o uso determinado: sabemos perfectamente en qué situaciones tiene sentido proferirla. Tenemos, de hecho, criterios públicos para determinar la veracidad del informe perceptual (y, por ende, si la percepción es verídica).

Intentar incluir a la proyección compleja entre este tipo de fenómenos, es aplicar una descripción inadecuada al fenómeno de la proyección. Casos como los de la bala o la petanca no arrojan luz alguna sobre el fenómeno que se pretende comprender: percibir el dolor como de una pieza con el rostro no es percibir las trazas o el rastro del dolor. La razón principal es que si fuera así, al igual que en los casos de la bala o la petanca existen criterios públicos que gobiernan los informes perceptuales, cabría esperar algo parecido para el caso de la proyección.

Entre los criterios públicos de los que disponemos para dirimir la veracidad de una percepción en casos como los de la bala o la petanca se encuentra, por supuesto, el acceso perceptual a los objetos implicados o la posibilidad de poder comparar el agujero y la bala. ¿Tiene sentido acaso decir que puede percibir el dolor del que ese rostro es expresivo en sí mismo (sin ser de una pieza con el rostro)? No parece cierto, por tanto, que poseamos criterios públicos —esto es, intersubjetivos— para determinar que estamos ante un caso genuino de proyección. Hablar de percibir condiciones mentales de forma separada o independiente del vehículo con el que corresponden o son de una pieza no forma parte de nuestro juego del lenguaje de informes perceptuales acerca de las condiciones mentales. Las condiciones mentales son el tipo de fenómenos que, cuando se *perciben*, se perciben *en* los vehículos que las expresan.

Es conveniente aclarar dos cosas. En primer lugar, este argumento no es incompatible con el de Budd, sino que viene a ahondar en el hecho de que las herramientas psicoanalíticas no son las más adecuadas para dar explicar el fenómeno. En segundo lugar, de nuevo, el argumento no es adecuado porque Wollheim piense de hecho que este tipo de experiencias donde se percibe expresivamente cierta porción o figura del mundo estén originadas efectivamente en una proyección, sino porque este tipo de experiencias son la clase de experiencias que tienen su origen en la proyección compleja (aunque esas en particular no lo

tengan). El argumento sería adecuado porque ese tipo de experiencias, al pertenecer a esa clase, *podrían* haberse originado en la proyección compleja, esto es, *podrían* haber sido el resultado o consecuencia de un acto de proyección compleja. Esta es la posibilidad que explota el argumento, aunque Wollheim no haya, de hecho, afirmado tal cosa. Explotando esa posibilidad he intentado mostrar por qué es problemático ligar la experiencia expresiva al a proyección compleja.

Ahora bien, con independencia del éxito de este argumento, me parece que Wollheim acierta al señalar que lo importante es cuando percibimos expresivamente la naturaleza, el cuerpo humano o una obra de arte, aquello que percibimos invoca cierta condición mental por la forma que tiene, esto es, que el objeto de nuestra experiencia nos sorprende como poseyendo cierta propiedad expresiva. Esta condición mental entra el contenido de nuestra experiencia del objeto, de modo que este se experimenta como de una pieza con (o correspondiendo a) esa condición mental. Esta descripción de la percepción expresiva es la que trataré de articular en el capítulo 4 al abordar la percepción expresiva.

**SEGUNDA PARTE. UNA PROPUESTA ACERCA DE LA EXPRESIÓN Y LA
PERCEPCIÓN EXPRESIVA**

3. EL FENÓMENO DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Hasta ahora he dedicado mis esfuerzos a exponer, glosar y lanzar algunas críticas —en general, de corto alcance— contra las diferentes posturas que conforman, en líneas generales, el estado actual del debate sobre la expresión artística. Como ya admití, estas aproximaciones no son las únicas, ni cubren todo el campo de las artes, pero son valiosas en la medida en que permiten identificar las ideas principales que podrían ser de ayuda para ofrecer una descripción adecuada de la expresión en los casos artísticos. Mi propósito en esta sección es intentar describir con mayor exactitud que las propuestas anteriores los diferentes fenómenos que caen bajo el alcance del término “expresión”. Me interesa sobre todo que los parecidos y diferencias entre estos fenómenos salgan a la luz con la esperanza de que de ello emerja una visión del fenómeno más adecuada.

La mejor manera de abordar esta empresa no me parece, por tanto, la de ofrecer una teoría o una explicación de la expresión artística para cada uno de las artes ni una teoría unificada de la expresión. Esto no quiere decir que la agrupación de los diferentes fenómenos bajo el término de “expresión artística” sea una cuestión meramente convencional. Quiere decir, más bien, que no pretendo ofrecer una serie de descripciones que permitan representar con exactitud en *qué consiste* la expresión artística a través de las diferentes artes: algo así como qué tendría que hacer el artista para expresar una condición mental. Por esto mismo, no me propongo dar una representación exhaustiva de los diferentes recursos de los que un artista se podría valer para expresar una condición mental en función del medio con que trabaje. De hecho, tengo dudas de que tal cosa se pueda realizar; sobre todo porque cada medio artístico ofrece al artista un tipo de recursos que no están presentes en otros medios⁹⁸.

También tengo dudas de que sea *filosóficamente* interesante. Conceptualmente hablando, una de las tareas principales del crítico y/o historiador del arte consiste en hacernos ver por qué cierta obra de arte merece ser apreciada como expresión de cierta condición mental. Esta tarea conlleva identificar las razones que permitan modificar el modo en que experimentamos la obra de arte. Ciertamente, atendiendo a este tipo de explicaciones, podrían abstraerse generalidades sobre el modo en qué un artista puede expresar una condición mental en una obra de arte.

⁹⁸ Véase Stecker (1984 [en especial, p. 417]) para una discusión más detallada sobre este asunto.

No quiero decir que este tipo de explicaciones no puedan presentar problemas de interés o naturaleza filosófica, sino que esta tarea deja intacto aquello que se encuentra en la raíz del problema *filosófico* de la expresión artística⁹⁹. Todo lo contrario, este tipo de explicaciones y los fenómenos a los que se dirigen son los datos de los que emerge el problema filosófico sobre la expresión artística. El problema tenía que ver con la propia caracterización de estos fenómenos, a saber, su caracterización como expresiones genuinas de una condición mental. Este es el caldo de cultivo del que nacen las diferentes aproximaciones que he examinado en el capítulo anterior.

Pienso, entonces, que merece la pena hacer capitulación de las conclusiones más relevantes para la cuestión de la expresión extraídas a lo largo del capítulo anterior. En particular, no tanto aquellas más específicas, relacionadas con la articulación de las diferentes propuestas, como aquellas otras que fijaban el marco de la discusión y que caracterizaban la naturaleza de la propuesta. Dos son los corolarios que extraje en el capítulo anterior.

El primero estaba íntimamente relacionado con la originalidad y valor de la propuesta de Jenefer Robinson, aunque también lo hice notar al criticar las propuestas de Davies y Lopes trayendo a colación la crítica de Stecker al proyecto de Davies. La primera de las conclusiones fue que la discusión entre los proponentes de la expresión artística *como expresividad* y los proponentes de la expresión artística *como expresión* podía interpretarse de dos maneras diferentes, una de ellas más caritativa que la otra. Por un lado, se podría entender que los teóricos de la expresividad proponían reducir el fenómeno de la expresión artística al fenómeno de la expresividad, considerando que la expresión artística *como expresión* no era estéticamente relevante. Esta posición puede encontrarse, por ejemplo, en Davies (1986/2007).

Contra esta tesis, argumenté que el fenómeno expresivo genuino sí está ahí¹⁰⁰ para ser experimentado estéticamente, es decir, que la *expresión* sí repercute sobre la experiencia estética de la obra de arte. La crítica articulada en el apartado anterior no es el único camino para minar esta idea. Como señalé, el análisis de Robinson (2005), a través del concepto de

⁹⁹ Esta es otra manera de afirmar, con Lopes, que la elucidación del concepto de expresión no es lo mismo que la identificación de los mecanismos concretos de los que se vale un artista para expresar una emoción (v. Lopes, 2005, pp. 74-78)

¹⁰⁰ En otras palabras: puede caer bajo el alcance de nuestra percepción o experiencia de la obra de arte.

articulación, es útil para mostrar cómo la expresión (en cuanto articulación cognitiva de una emoción) influye directamente sobre la experiencia de la obra. Otro ejemplo notable es el de Guy Sircello (1972) y su insistencia en que hay predicados expresivos que se aplican a la obra de arte en virtud del tipo de *actos* que resultan en la creación de una obra con unas propiedades determinadas. En resumen, así interpretada la relación entre expresión y expresividad —esto es, sin entrar a considerar su análisis de la expresividad—, la tesis de los teóricos de la expresividad de que la expresividad es el único fenómeno expresivo estéticamente relevante es falsa.

La otra manera de interpretar el lance entre ambas posturas es afirmar que no están discutiendo el mismo fenómeno, de modo que los *explananda* que tratan de dilucidar son de una naturaleza diferente. Decía que esta era la forma más caritativa de interpretar la discusión porque, aunque, de hecho, algunos teóricos nieguen la relevancia estética de la expresión (como expresión), tanto Lopes como Davies admiten que en cierto sentido es cierto que un artista podría expresar su condición mental *a través de* la obra, valiéndose de la expresividad de la misma; pese, repito, a que este fenómeno no tendría relevancia estética. Esta era precisamente la crítica de Robinson al proyecto de Tormey: Collingwood y otros teóricos expresionistas no hablaban de la expresividad de la obra que, en cambio, es uno de los puntos centrales de la crítica de Tormey.

Independientemente de la interpretación por la que uno opte, lo que parece claro es que hay ciertos fenómenos artísticos estéticamente relevantes que puede ser descritos adecuadamente como *expresiones*, los cuales trascienden los fenómenos meramente expresivos, esto es, la experiencia de ciertas obras como expresivas de una condición mental. Es ahora cuando la segunda conclusión del capítulo anterior cobra relevancia.

Una de mis críticas principales a Robinson —y la razón principal que motivaba la reevaluación de la propuesta de Wollheim— era que la expresividad no es un asunto ajeno a la expresión como *expresión* y, por ende, al fenómeno sustantivo de la expresión en el arte. Concedí que muchas veces simplemente nos preocupamos por la expresividad de un objeto, por la apariencia expresiva que pueda presentar. Algunas veces un objeto, natural o artefactual, nos impacta como poseyendo una propiedad expresiva determinada. Otras veces, como en los ejemplos parodiados por Lichtenberg y que recoge Gombrich (1963/2002) en su ensayo sobre percepción fisonómica, podemos pasar el rato intentando moldear nuestra

experiencia de dichos objetos de modo que sea adecuadamente descrita por ciertos predicados expresivos.

No obstante, indiqué que esto no era óbice para cortar el vínculo entre el fenómeno sustantivo de la expresión artística y la expresividad. Mi tesis era precisamente que la expresividad, que traté como un aspecto o propiedad de la obra, estaba vinculada con el fenómeno expresivo. En particular, que era la ‘cara’ perceptible del fenómeno expresivo sustantivo. No quiero decir que haya una cara oculta. Metáforas a un lado, mi idea era que la expresión artística (i.e. el proceso de expresión) se manifiesta a través de la expresividad de la obra, que la expresividad de la obra es el modo en que la expresión artística (o proceso expresivo) se presenta en nuestra percepción. En el capítulo sobre Wollheim reivindicué precisamente este aspecto. El análisis de Wollheim para la pintura ponía en el centro de la reflexión que la obra de arte es un producto de una *actividad* intencional y, por ende, que la propia obra era un producto intencional. Por este motivo, captar la expresividad era *ipso facto* captar el contenido de la actividad expresiva.

Mi conclusión fue que “expresividad” o “ser expresivo de” no siempre se predica del mismo tipo de fenómenos y, por ende, aquello a lo que se refieren no siempre es el mismo tipo de cosa. Cuando hablábamos de los productos de la actividad de expresión de alguien, la expresividad era el modo de presentación de un fenómeno más complejo, que iba más allá del mero carácter expresivo de un objeto (de cómo este objeto se presenta en nuestra percepción o de nuestra ‘inclinación’ a percibir una correspondencia en un objeto externo). Ahora no es momento de abordar cuestiones relativas a la percepción expresiva. El siguiente capítulo intentaré esbozar un modelo que acomode la naturaleza del fenómeno aquí descrito. En lo que sigue, intentaré describir con más acierto el fenómeno de la expresión artística (y no artística).

El problema ilustrado en la primera parte de la tesis puede entenderse ahora con más claridad. Los teóricos de la expresión en arte como *expresividad* entienden que el concepto de expresión es *irremediablemente*, como sugería Tormey, uno transitivo, mientras que el concepto de expresión valioso para las artes es intransitivo. O, si caracterizamos el fenómeno como tal y no tanto el concepto, el fenómeno de expresión ordinario es relacional, mientras que el fenómeno de expresión no relacional, el fenómeno de la expresividad, era el fenómeno verdaderamente importante en arte. La sección dedicaba a Robinson tenía el objetivo de

empezar a resquebrajar la tesis de que la expresión artística entendida *como expresión* implicaba necesariamente un concepto transitivo de expresión o, en la terminología hasta ahora utilizada, hacía alusión a un fenómeno de expresión relacional. Al entender la expresión artística como un proceso de articulación, Robinson abre la puerta a la idea de que el proceso de expresión (o articulación) no queda más allá de la obra, sino que, de hecho, resulta en la propia obra, dándole una determinada apariencia. La sección dedicada a Wollheim trata de mostrar, en cambio, que esta articulación o trabajo a través del medio para dar forma a una emoción contribuía a dotar a la obra de arte de cierta propiedad expresividad, esto es, permita percibir el contenido expresado o articulado por el artista en la propia obra de arte. En suma, la expresión artística entendida como expresión no tenía por qué estar desligada de la expresividad, de la posesión de propiedades expresivas.

El objetivo de este capítulo es, por tanto, articular estas ideas ofreciendo una descripción del fenómeno de expresión genuino o sustantivo que no sea relacional. Para entender en qué sentido no es relacional, es conveniente ilustrar qué entiendo exactamente por relacional. Así, por ejemplo, Tolstói afirma lo siguiente:

El arte surge cuando un hombre, con la intención de comunicar a otras personas un sentimiento experimentado por él, vuelve a recordarlo y lo expresa mediante ciertas *señales externas*. (1898/2007, p. 64 [la cursiva es mía])

Levinson también recoge esta misma idea cuando, al presentar su análisis de la expresividad musical, describe la expresión en sentido *literal*:

1. La expresividad musical debería ser vista como paralela o estrechamente análoga a la expresión en su sentido más literal, es decir, la manifestación de estados psicológicos a través *signos externos*, en especial, conducta (requisito de “analogía”) (1996, p. 91 [el énfasis es mío])

Davies y Lopes también entienden la expresión natural en estos términos:

Puesto que estas [las expresiones primarias] no pueden emitirse intencionalmente y revelan [*betray*] estados “internos”, hay aspectos en los que las expresiones primarias de emoción son como *síntomas* (las manchas del sarampión) o *signos* naturales (el humo que *indica* la presencia de fuego)¹⁰¹. (Davies, 2007, p. 244 [mi cursiva])

¹⁰¹ Es cierto, no obstante, que Davies reconoce que no pueden equipararse las expresiones primarias a los síntomas o signos naturales como el fuego, ya que ni las erupciones en la piel ni el humo *expresan* el sarampión o el fuego. Esta diferencia es la que Davies intenta constatar arguyendo que las expresiones primarias son constitutivas de las condiciones mentales que expresan.

¿Qué es, entonces, una apariencia de expresión [*expression-look*]? Una apariencia de expresión es una configuración física que tiene la función, dadas las circunstancias, de *indicar* una emoción. Esto puede conectarse con una teoría del contorno de la expresión natural: una configuración física expresa E si y solo si (1) es una apariencia de expresión que (2) tiene la función, dadas las circunstancias, de *indicar* E. (Lopes, 2005, p. 73 [mis cursivas])

Para una concepción no relacional de la expresión, las expresiones no son signos o indicadores. La discusión de la noción de referencia o indicación sobrepasa los límites de este trabajo, pero creo que, al menos, puedo señalar el fenómeno al que me estoy refiriendo. Cuando distingo entre *signos* (además de *síntomas* o *indicadores*) y expresiones (no relacionales) de una condición mental, no pretendo traer a colación la cuestión de la espontaneidad. La distinción entre signo y expresión es una distinción que señala dos modos diferentes en que el comportamiento o, en general, un producto de la actividad de una persona presenta o da voz a cierta condición mental y, en consecuencia, dos modos diferentes en que un espectador puede tener acceso a ese contenido. La distinción pone de manifiesto dos modelos epistémicos diferentes.

Un signo de una condición mental *muestra que* la atribución de una condición mental a una persona es adecuada. La expresión también cumple este papel, aunque de una forma distinta. La peculiaridad de una expresión es que hace posible que un espectador perciba, si está lo suficientemente entrenado y posee la sensibilidad adecuada, la condición mental *en* el vehículo de expresión. Por utilizar los mismos términos, las expresiones se caracterizan por mostrar *en* ellas (en tanto que vehículos) el contenido que expresan. Como los signos, las expresiones de una condición mental *muestran que* quien se expresa da voz o se comporta desde esa condición mental, pero, a diferencia de los signos, sus contenidos se presentan o manifiestan *en* ellas¹⁰².

Aunque, para las concepciones relacionales de la expresión, una expresión sea capaz de mostrar en qué condición mental se encuentra alguien, las expresiones, tal y como las describen, *no* hacen presente en un sentido fuerte aquello que expresa, puesto que la indicación o referencia implica la distinción entre el indicador y lo indicado que no puede colapsar si se quiere seguir hablando de referencia o indicación.

¹⁰² Este punto se desarrollará más tarde, en el capítulo 4, dedicado a la percepción expresiva.

En cambio, una *concepción no relacional* de la expresión es una que *no* considera el vehículo de expresión como un ítem intermedio entre un observador y la condición mental expresada, sino que caracteriza el vehículo como un episodio, evento o, en general, un fenómeno de naturaleza *mental* en la medida en que la expresión pone de manifiesto *en* ella la condición mental que expresa (esto es, la condición mental es el tipo de fenómeno que se manifiesta o expresa *en* un vehículo de expresión). Por esta misma razón, hablaré de la expresión como un fenómeno con un significado mental *intrínseco*. Esto es lo que se pretendía poner de manifiesto al indicar que la condición mental se mostraba *en* la expresión. La condición mental, en tanto que condición *expresada*, no se concibe como algo *externo* o *extrínseco*¹⁰³ a la expresión. En definitiva, la diferencia epistémica —i.e., la diferencia en el modo en que una expresión *muestra* su contenido— refleja una diferencia ontológica: las expresiones son una clase de vehículos con *pedigrí* propio.

3.1. Una concepción no relacional de la expresión

Es posible que el mejor punto de partida sea constatar cuál es el alcance de una concepción no relacional de la expresión. La mejor forma de entender una concepción no relacional de la expresión es como una descripción general de los fenómenos mentales o psicológicos, esto es, como un marco o programa de investigación de los fenómenos mentales. En este sentido, una concepción no relacional de los fenómenos mentales es una que entiende lo mental como una clase de fenómenos esencialmente expresivos y, por tanto, públicos (esto es, intersubjetivos). No constituye, por tanto, una explicación de la naturaleza particular de cada una de las diferentes condiciones mentales.

Así, por ejemplo, abrazar una concepción no relacional de la expresión no equivale, por ejemplo, a sostener que poseer una creencia *es expresar* o tener una disposición a expresar el contenido de dicha creencia profiriendo, por ejemplo, “p” o “Creo que p”. La concepción no relacional únicamente impone un marco conceptual o un modo de contemplar el fenómeno mental de la creencia. De este modo, la concepción no relacional es compatible con sostener, por ejemplo, que creer algo es comprometerse con la verdad de una proposición o que una emoción consiste en una condición afectiva inherentemente evaluativa donde el

¹⁰³ Ciertamente, como señalaré en el siguiente capítulo dedicado a la percepción expresiva, la condición mental trasciende a la expresión en cierto sentido. Aquí hablo únicamente de la relación que se da entre condición mental y vehículo expresivo en el fenómeno de expresión.

mundo se le aparece a la persona que la posee como “coloreado” de la forma que le sería propia a la emoción que siente.

Una concepción no relacional de la expresión impone un modo de ver o entender dichas explicaciones. Un compromiso con la verdad o una evaluación sentida acerca de una parte del entorno no serían cosas de una naturaleza extraña o fantasmagórica, sino condiciones o modos de ser (mentalmente hablando) de una persona esencialmente públicos (en el sentido de que son expresables o, en general, encontrar expresión en algo de lo que hace un sujeto). Una concepción no relacional de la expresión tiene como objetivo, por tanto, proveer de una descripción adecuada de los fenómenos psicológicos: permite identificar una serie de fenómenos —i.e., los psicológicos— como hechos claros y distintos del mundo que nos rodea. De este modo, la concepción no relacional de la expresión evita condenar al discurso psicológico a la obscuridad o al reduccionismo. En suma, una concepción no relacional de la expresión no pretende arrojar luz sobre la función o naturaleza concreta de cada condición mental, sino describir *adecuadamente* la clase de objetos de cualquier investigación posterior, llamando la atención sobre la naturaleza pública, o sea, expresable, de lo mental.

En esta línea, una concepción no relacional de la expresión trata de evitar describir la expresión, bien en términos de procesos *puramente* ‘mentales’, bien como si se tratara una especie de transmutación de una condición psicológica en un vehículo o correlato objetivo, bien como consistiendo en la tarea de ofrecer signos o síntomas de una condición ‘interna’. De acuerdo con esta, los vehículos *de expresión*, cuando son tal cosa y no simplemente cuando nos parecen tal cosa, son inherente o intrínsecamente significativos de su naturaleza mental. Esto quiere decir que su naturaleza como fenómenos mentales no deriva de su relación con otro tipo de *evento* que los acompañe o con el cual concurren.

Retomando la terminología de Bar-On, un vehículo es el tipo de vehículo expresivo que es —de dolor, de creencia, de tristeza— en función de la condición mental *desde* la cual actúe o, más generalmente, se comporte una persona. Un vehículo de expresión, por tanto,

posee la naturaleza mental que de hecho posee porque la persona lo produce desde la condición mental de la cual ese vehículo es expresión¹⁰⁴.

Esta concepción no relacional de la expresión ha sido explorada en profundidad por García-Rodríguez (2017, 2018, 2020 y 2021). La tesis principal es que la concepción no relacional de la expresión no pretende reducir los hechos psicológicos a vehículos expresivos (corporales o de cualquier otra naturaleza). No pretende eliminar la distinción entre fenómenos corporales y fenómenos psicológicos, sino llamar la atención sobre el hecho de que hay fenómenos corporales que son también psicológicos y cuya naturaleza no se puede reducir a lo corporal. En este sentido, una concepción no relacional sostiene que los vehículos de expresión, del tipo que sean —corporales, lingüísticos, artefactuales, etc.—, poseen intrínsecamente contenido expresivo, esto es, son expresiones de (o intrínsecamente significativos¹⁰⁵ de) una condición mental.

En lo que a la posesión de contenido o significado expresivo por parte de un vehículo respecta, las concepciones relacionales y no relacionales están teóricamente a la par. La discusión descansa más bien sobre cómo entender lo que García-Rodríguez ha denominado la intencionalidad de la expresión (v. 2018, sección 3), esto es, que las expresiones sean expresiones de algo, en concreto, una condición psicológica o mental. En definitiva, la diferencia radica en cómo se articula la idea de que un vehículo posee contenido expresivo. Según este, la intencionalidad de la expresión puede explicarse de manera relacional o no relacional.

¹⁰⁴ Aunque parezca estar sugiriendo que un vehículo solo puede dar expresión a una condición mental, creo que una concepción no relacional de la expresión puede acomodar la idea de que un mismo vehículo puede dar expresión a varias condiciones mentales. Simplemente basta con asumir que el sujeto puede encontrarse en varias condiciones mentales al mismo tiempo y que su comportamiento puede ser una función de estas condiciones. Por ejemplo, una persona terca puede insistir en que cierta cosa es como él dice que es. Al expresar su creencia acerca de cómo es el mundo, esta persona puede al mismo tiempo estar expresando su terquedad, ya que no solo profiere “*p*” desde su creencia de que *p* —esto es, no se trata simplemente de introducir “*p*” en la conversación o sopesar las razones que hay a su favor, sino de un episodio de su compromiso con que la proposición *p* es verdadera—, sino también desde su terquedad puesto que, dado el contexto, insistir en proferir “*p*” no es un hecho fortuito que se deba quizás a un problema en el canal de comunicación. Un observador que conozca a la persona que profiere “*p*” y esté al tanto del contexto será capaz de reconocer “*p*” como un hecho de naturaleza mental, en concreto de creencia y terquedad o, quizás, de creencia recalitrante.

¹⁰⁵ Esta idea es precisamente la que se busca enfatizar al decir que las condiciones mentales se expresan *en* los vehículos de expresión.

La intencionalidad de la expresión

De acuerdo de la concepción relacional, “ser expresivo de” o “ser expresión de”¹⁰⁶ ha de entenderse relacionamente, a saber, indicando una relación entre dos elementos: el vehículo de expresión y su contenido (i.e., la condición mental). Esta relación puede explicitarse de diferentes maneras. Por un lado, podría tratarse de una relacional causal entre una condición mental y su vehículo de expresión. También podría entenderse como una relación concomitante que tiene sus raíces en una cadena causal: un evento u objeto podría ser al mismo tiempo la causa de una condición mental y de cierto vehículo, el cual, en virtud de su concomitancia (fundada en última instancia en una causa común) con esa condición, podría ser descrito como la expresión de dicha condición mental.

Por otro lado, la relación también podría concebirse mereológicamente, como una relación entre las partes y un todo¹⁰⁷. No obstante, como indica García-Rodríguez (2017), aunque la concepción relacional mereológica no conciba la expresión y lo expresado como dos entidades completas por sí mismas, sí que concibe una relación material entre dos cosas, los vehículos y otros elementos —como los aspectos (neuro)fisiológicos o la cualidad sentida o subjetiva de la condición, los cuales suelen identificarse con ‘lo interno’— sin los cuales la atribución de contenido expresivo al vehículo no estaría justificada¹⁰⁸.

En cambio, una concepción no relacional de la expresión es una que entiende la intencionalidad de la expresión como una característica o propiedad *esencial* de ciertos fenómenos corporales, lingüísticos o, por ejemplo, artefactuales. Según esta, el contenido expresivo entra en la *determinación* de la naturaleza del vehículo de expresión (García-Rodríguez, 2018, p. 4). No es un problema para la concepción no relacional en sí misma que

¹⁰⁶ Me refiero aquí a aquellas situaciones donde estas dos expresiones se utilizan en el mismo sentido. Como ya se apuntó anteriormente, existe un uso de “ser expresivo de” a través del cual *simplemente* se pretende describir la cualidad expresiva de algunas propiedades del objeto. Este no es el uso al que me refiero aquí.

¹⁰⁷ Así la concibe, por citar algunos ejemplos variopintos, Tormey (1971, p. 26 o p. 47) —siguiendo a Austin (1946, p. 181)— o Stecker (1984) cuando habla de los vehículos expresivos como “componentes” de la condición mental. Sobre esta concepción volveré más tarde a través de formulaciones más actuales.

¹⁰⁸ Un ejemplo más mundano puede ilustrar la cuestión. Cuando vemos un trozo de hielo puntiagudo en el mar helado, decimos que estamos viendo la punta de un iceberg si bajo el agua hay una gran masa de hielo. La punta del iceberg y el iceberg no son dos cosas distintas, pero el trozo de hielo que vemos es la punta del iceberg precisamente porque forma parte de la masa de hielo sumergida. Sin esta masa de hielo, el hielo que vemos es simplemente un casquete de hielo puntiagudo flotando.

existan casos donde no seamos capaces de distinguir entre vehículos expresivos y simples fenómenos corporales u objetos naturales. Esto simplemente constata nuestras limitaciones a la hora de discriminar la naturaleza intrínsecamente mental de ciertos vehículos.

Tal y como ha señalado García-Rodríguez (2018), una concepción no relacional de la expresión también puede entenderse como una concepción adverbial o formal de la mente:

Adverbial, porque en la medida en que algunas características corporales y conductuales son no relacionamente expresivas, los rasgos psicológicos expresados no son ítems extra. Son, más bien, el modo de ser de algunas características corporales y conductuales. Formal, porque en la medida en que esta es el único modo de ser de algunas características corporales y conductuales, este modo de ser figura en la determinación de algunas características corporales y conductuales como las características que son. (p. 5)

Al caracterizar *el modo de ser* de un vehículo, el contenido expresivo hace referencia a la clase de fenómeno mental que una persona está vehiculando —esto es, manifestando— a través de su expresión. En otras palabras, “de amor”, por ejemplo, describe naturaleza mental del vehículo, una propiedad intrínseca o esencial de este. En este sentido, el modo de ser un vehículo es a su vez, cuando la expresión es genuina, el modo de ser o condición mental de una persona haciéndose manifiesto. El vehículo posee tal modo de ser en virtud del modo de ser (mentalmente hablando) de la persona que está expresándose haciendo uso de él. Así, como he señalado anteriormente, una concepción no relacional de la expresión acarrea consigo la idea de que los fenómenos mentales son esencialmente públicos. Esto no significa ninguna de las dos cosas siguientes.

Por un lado, una concepción no relacional de la expresión no afirma que todo fenómeno mental tenga que estar siempre publicitándose, es decir, que tenga que estar siempre expresándose o mostrándose. Una condición mental no siempre es operativa ni tiene por qué serlo fácilmente. Ciertos factores ambientales (sociales y naturales), físicos, biológicos o psicológicos pueden evitar que una condición psicológica encuentre expresión. Una concepción no relacional simplemente sostiene que los fenómenos mentales tienen esencialmente un carácter público o expresable. De hecho, las dificultades fácticas para que una condición mental encuentre expresión juegan, en última instancia, a favor de la concepción no relacional. Nuestra comprensión, por ejemplo, de los casos de creencias inconscientes, deseos reprimidos o dificultades para interactuar con otros o el propio entorno

descansa sobre la premisa de que una persona no manifiesta en absoluto o, al menos, de cierta manera las condiciones mentales que, dado el contexto y su situación, debería manifestar o ser capaz de hacerlo. Dicho de otro modo, la descripción completa de la creencia como una condición mental no solo incluye episodios abiertamente expresivos, sino que también incluye lo que podríamos llamar silencios *expresivos*, aquellas situaciones en las que la creencia no es manifestada a través de algo que hace una persona.

Por otro lado, como ya se señaló, una concepción relacional no equivale a afirmar que estar en determinada condición mental es tener una disposición a hacer ciertas cosas. Una creencia, una emoción o un dolor no se pueden reducir a tendencias de acción. Una concepción no relacional esgrime, más bien, la tesis de que ciertos productos de una persona —entendidos en sentido amplio, incluyendo gestos, emisiones lingüísticas, objetos creados o modificados, etc.— tienen un modo de ser muy particular, a saber, son fenómenos mentales, es decir, tienen contenido expresivo intrínseco.

Las ventajas de adoptar una concepción no relacional de la expresión no pueden explorarse aquí en profundidad. García-Rodríguez (2017 y 2018) ha defendido las ventajas de esta concepción para dar cuenta del fenómeno de la transparencia en la deliberación doxástica u ofrecer una explicación más parsimoniosa de la percepción de otras mentes. En las siguientes secciones me propongo defender que la concepción no relacional de la expresión puede aplicarse a las obras de arte y que, por tanto, la expresividad de las obras de arte *no siempre* descansa *simplemente* sobre sus propiedades representacionales o no estéticas¹⁰⁹. El objetivo, por tanto, es mostrar que una concepción de la expresión no relacional de la expresión permite dar apoyo a la tesis de que ciertas obras de arte son expresiones genuinas en un sentido no relacional.

Expresión ordinaria y emoción

Antes de dar el salto al fenómeno artístico, es conveniente mostrar cómo se concreta lo dicho hasta ahora para el caso de la expresión de una emoción, ya que las emociones o, en general, las condiciones afectivas, son el tipo de cosas que normalmente se expresan en arte. Como se

¹⁰⁹ Dicho de otro modo: la expresividad que se le atribuye a una obra de arte no tiene por qué descansar en la expresividad que cabe atribuírsele a la obra en virtud del contenido representado (o, en general, imitado) en ella o ciertas propiedades no estéticas que posee. Más abajo se ilustra qué se quiere decir con ello.

ha señalado más arriba, una concepción no relacional de la expresión, aunque defiende un modo particular de entender la naturaleza de las condiciones mentales, no constituye por sí misma una explicación de cada una de estas condiciones. Así, por ejemplo, no nos dice qué es una emoción, sino que la emoción es una condición expresable, pública, a la que los demás pueden acceder primariamente gracias a aquellos episodios donde se expresa y que cuando esto ocurre, la expresión es tal —una expresión de amor, por ejemplo— no porque se relacione con otro evento ‘mental’ —el amor—, sino porque constituye un episodio del amor como tal.

Conviene, entonces, afinar un poco más y mostrar cómo la concepción no relacional de la expresión puede ayudar a concretar (e incluso llegar a corregir) una teoría de la emoción. Ofrecer una explicación adecuada de las emociones excede los objetivos de esta tesis. Ahora bien, una explicación un poco más elaborada puede ayudar a ilustrar lo que vengo diciendo. La teoría ofrecida por Robinson (2005) puede ser de ayuda por varias razones. En primer lugar, cree que las emociones son procesos, por lo que permite ver con claridad que la vida emocional de una persona no es un cúmulo de eventos emocionales deslavazados, sino que las emociones evolucionan, pasan por diferentes etapas. En segundo lugar, Robinson trata de incorporar evidencia de otros campos de saber como la neurología o la psicología, tratando así de evitar los excesos intelectualistas y las reflexiones de butaca. Además, es útil en tanto que Robinson busca incorporar diferentes ideas de teorías en boga, de reconocer qué hay de valioso en cada una de ellas.

La explicación que ofrece Robinson (2005, parte 1) nace del diálogo entre lo que ella llama teorías del juicio [*judgement theories*] y aquellas otras teorías que hacen hincapié en el sentimiento o el afecto como elemento conductor del proceso emocional. Las teorías del juicio de las que Robinson habla también son conocidas normalmente como teorías cognitivistas de la emoción. Según estas teorías —dependiendo de la versión que se adopte—, el juicio o creencia con contenido evaluativo *es* la emoción, es condición *suficiente* para tener una emoción o, en las versiones más débiles, es una condición *necesaria* para tener una emoción, puesto que se necesita algo más, como algún tipo de afecto o sentimiento. La idea que estas teorías tratan de articular es que las emociones son intencionales, son acerca de algo y, además, representan ese algo de determinada manera. Con un lenguaje más técnico, se suele decir que las emociones no solo tienen objetos intenciones, sino también objetos

formales. El objeto formal de una emoción es el modo (evaluativamente cargado) como se me presenta ese objeto intencional. Así, se suele decir, por ejemplo, que cuando me tengo miedo del perro de mi vecina, mi miedo tiene como objeto intencional el perro de mi vecina y como objeto formal el carácter amenazante del perro o su peligrosidad, esto es, lo amenazante o lo peligroso del perro. Este modo en que el perro se me presenta estaría encapsulado en esa creencia o juicio evaluativo característico de la emoción.

Las dos primeras versiones están expuestas a una objeción fundamental. Como apunta Robinson, uno puede juzgar o creer que algo es una ofensa contra él y, no obstante, no sentirse ofendido, incluso si el juicio es correcto (2005, pp. 14-15). En cuanto a la última clase de teorías, según las cuales el componente cognitivo es necesario, pero no suficiente para sentir una emoción, el argumento de Robinson toma otro camino. Su estrategia consiste en hacer ver que, a través de las críticas de Rorty y Greenspan (2005, pp. 19-25), las emociones, aunque involucren evaluaciones, es erróneo otorgarles una dimensión cognitiva. La idea de fondo es que más que creencias o juicios (que caerían, por así decirlo, del lado de la espontaneidad), el tipo de evaluaciones que parecen dar comienzo a los procesos emocionales se parecen más a una pasión, de una percepción o, en general, están relacionadas con nuestra sensibilidad o receptividad a algún aspecto del mundo. El mundo parece sorprendernos, nos impacta como siendo de cierta manera. De hecho, el segundo capítulo está dedicado en exclusiva a mostrar que las evaluaciones que son esenciales a los procesos emocionales no son cognitivas, sino afectivas [*affective appraisals*], puesto que preceden a cualquier esfuerzo cognitivo por parte del sujeto. Estas evaluaciones no cognitivas tienen relación con los deseos, objetivos o intereses del organismo; son automáticas y no están, por tanto, guiadas por evaluaciones o deliberaciones marcadamente cognitivas. A diferencia de las evaluaciones cognitivas, estas evaluaciones afectivas son capaces de provocar cambios fisiológicos en el sujeto, que no dejan indiferente al sujeto, sino que, más bien, responde *emocionalmente*:

Suscribo la idea de William James de que los cambios fisiológicos de cierto tipo son esenciales a las emociones y que, de hecho, no llamamos *emocional* a una respuesta a menos que sea una respuesta fisiológica que haya sido producida de cierto modo. Además, hay, hasta cierto punto, distintos perfiles fisiológicos para cada emoción. (Robinson, 2005, pp. 57-58 [cursiva en el original])

Robinson no suscribe, en cambio, la idea de que *toda* emoción pueda ser identificada a través de su perfil fisiológico. Es aquí donde entran en juego de nuevo los componentes cognitivos. Estas respuestas no cognitivas, pueden explicar las respuestas emocionales que comparten los humanos con otra serie de seres vivos, pero parece que ciertas emociones se identifican gracias a ciertos elementos cognitivos complejos. Sin estos elementos, parece difícil distinguir los celos de la envidia, por ejemplo. La idea de Robinson es que estas respuestas fisiológicas provocadas por las evaluaciones no cognitivas causan ciertas respuestas fisiológicas *sentidas*, es decir, en palabras de Robinson, introducen emocionalidad en la emoción [*“put the emotionality into an emotion”* (2005, p. 59)]. Ahora bien, estas respuestas fisiológicas también ayudan, entre otras cosas, a retroalimentar el proceso emocional, sobre todo centrando la atención sobre aquello que ha disparado la evaluación no cognitiva (2005, v. 47). Al controlar o modular la atención del sujeto, colocan al sujeto en posición para realizar evaluaciones cognitivas ulteriores o *monitorear* la situación. Este monitoreo cognitivo posterior permite introducir cambios sutiles en el *proceso emocional*, haciendo de la emoción un proceso más complejo. De este modo, Robinson respeta la intuición de los teóricos cognitivistas, para los cuales ciertas emociones se caracterizan por poseer cierta complejidad cognitiva gracias, entre otras cosas, a ciertos conocimiento que el sujeto posee de su entorno. Este monitoreo retroalimenta el proceso, modulando las respuestas fisiológicas y siendo capaz también de provocar otras evaluaciones no cognitivas. En palabras de Robinson:

Después la evaluación cognitiva entra en escena inmediatamente, chequea la evaluación afectiva para ver si es apropiada, modifica la actividad autónoma y controla la conducta. Los casos más complejos de emoción en seres humanos podrían involucrar respuestas evaluativas no a una percepción sino a un pensamiento o creencia, y el monitoreo cognitivo podría ser, en consecuencia, sofisticado; con todo, en el núcleo de la emoción siempre estarán las respuestas fisiológicas causadas por una evaluación afectiva automática y seguidas por el monitoreo cognitivo. (2005, p. 59)

La idea es que este monitoreo cognitivo no puede dar por sí mismo lugar a las respuestas fisiológicas que, para Robinson, constituyen el núcleo del proceso emocional en la medida en que gracias a ellas el sujeto se siente afectado o movido por la emoción. Este monitoreo cognitivo puede ser de ayuda para corregir evaluaciones afectivas inapropiadas, pero, en última instancia, este tipo de evaluaciones son esenciales para poner en marcha el

proceso emocional. El monitoreo cognitivo permite retroalimentar el proceso y ofrecer distinciones o evaluaciones sutiles que vuelvan, entre otras cosas, más sutil o detallado el objeto intencional hacia el cual se dirige la evaluación no cognitiva que origina los cambios fisiológicos sentidos.

Así, por ejemplo, imaginemos un trabajador que se incorpora a una nueva empresa. A los pocos días, el jefe, descontento con como marcha la empresa, se cruza con él y le espeta que debería trabajar más duro y rápido. Nuestro trabajador estaba ilusionado con su nuevo trabajo y estaba deseoso de contribuir. Ante tal comentario, el trabajador responde rápidamente con una evaluación no cognitiva del tipo “Sorpresa!”, “Frustra mi objetivo!”, “No me gusta!”, evaluación que le lleva, por ejemplo, a poner cierta cara de asombro, dar vueltas por la oficina, le baja la tensión, se queda pasmado, en suma, le provoca varias respuestas fisiológicas. Estas respuestas dirigen su atención hacia el suceso y el trabajador comienza a monitorear cognitivamente la situación. “Es imposible que haya podido evaluarme acertadamente con solo tres días de trabajo. Aún no he podido dejar mi huella en la empresa. Ni siquiera hemos cruzado palabra. Me parece que no me ha tratado justamente”. Esta reevaluación retroalimenta el proceso emocional, dando lugar a una nueva evaluación afectivas, ahora del tipo “Ofensa!” que, a su vez, causa que, por ejemplo, frunza el ceño, su corazón bombee sangre más deprisa o abra y cierre el puño bastante deprisa. Este proceso emocional, cognitivamente complejo, puesto que involucra monitoreo cognitivo (i.e. ciertos pensamientos complejos) sería uno propio de la persona que esta resentida, en este caso en concreto, por un trato injusto. La vida emocional de nuestro trabajador pasa por distintas etapas, se despliega hasta tomar forma de resentimiento.

Una de las razones por las que he presentado la teoría de Robinson es que permite observar que la emoción no es una condición dada ‘de una’, sino que nuestra vida emocional es una especie de corriente que evoluciona, donde cada fase puede volver a retroalimentar el proceso, dándole un nuevo rumbo. En este sentido, nuestra vida emocional puede encontrar expresión de muy diversas formas, dependiendo del momento del proceso emocional que encuentre expresión. Es importante tener en cuenta, como más tarde enfatizaré, que no todos los fenómenos expresivos dependen de que alguien haga algo. En ciertas ocasiones, las expresiones son episodios o eventos que le ocurren al sujeto, donde el sujeto no expresa cierta condición mental porque, como Bar-On (v. 2004, p. 248) sugiere, haga algo

intencionalmente. Como Tormey (1971) señala, hay expresiones que son involuntarias en la medida en que son episodios donde *uno reacciona* al objeto intencional¹¹⁰ (cf. 1971, pp. 20-21). Independientemente de si la expresión consiste en algo que hace o le pasa al sujeto, la idea de expresión, como Finkelstein (2003/2010) o Bar-On (2004) han enfatizado, trata de poner de manifiesto que el vehículo de expresión no está conectado con la condición mental de la que es expresión porque el sujeto haya detectado o reconocido previamente la condición mental en que se encuentra. La concepción no relacional de la expresión explota también esta misma idea. Al señalar que las expresiones son episodios intrínsecamente significativos de una condición mental, está describiéndolos como fenómenos mentales en sí mismos, sin que para ello se necesite que quien expresa trate de reconocer en qué condición mental se encuentra. Al expresarse (voluntaria o involuntariamente —esto es, haciendo algo o sufriendo algo—), está presentando su vida mental a los demás.

Robinson alude claramente a diferentes fenómenos de expresión en las primeras etapas del proceso o despliegue de nuestra vida emocional. Las evaluaciones afectivas se manifiestan claramente en ciertas expresiones faciales. De hecho, Robinson sugiere que las evaluaciones afectivas que ha identificado corresponderían aproximadamente a las emociones básicas, a lo que P. Ekman denomina “programas de afectos” [*affect programs*], caracterizadas entre otras cosas por sus expresiones faciales. Así, para una concepción no relacional, la cara de sorpresa o el ceño fruncido son fenómenos mentales en la medida en que son intrínsecamente significativos de la evaluación afectiva, esto es, episodios de la misma. Estas evaluaciones afectivas tenían la capacidad para provocar ciertas reacciones fisiológicas. Ciertamente, estas reacciones no son fenómenos mentales, ni tienen por qué ser expresados. No obstante, la idea de Robinson es que introducen emocionalidad en la respuesta emocional en la medida en que no son simples cambios fisiológicos, sino unos *sentidos* por el sujeto. Hay, por tanto, cierta cualidad sentida en algunos momentos del proceso emocional. En nuestro ejemplo, la sorpresa inicial del trabajador le lleva a empalidecer y tener un comportamiento errático. Para una concepción no relacional, estas conductas son emocionales en el sentido de que pueden describirse adecuadamente como

¹¹⁰ En palabras de Tormey:

Los respectivos objetos intencionales pueden encontrarse siempre que haya conducta involuntariamente expresiva. Una expresión involuntaria de miedo, vergüenza, enfado o asco es una *reacción* —en algún sentido de la palabra— al objeto intencional del estado expresado. (1971, p. 21 [cursiva en el original])

episodios de esos sentimientos. La idea es que esa cualidad sentida es un aspecto de la conducta que actúa como vehículo de expresión, de ahí que tenga sentido describirla como un episodio emocional¹¹¹.

Este tipo de situaciones no son muy complejas. No son estos casos los que pueden ayudar a juzgar el mérito de una concepción no relacional. Hay otro tipo de casos de casos donde hay más en juego. Me refiero a aquellas expresiones de la emoción relacionadas con el monitoreo cognitivo al que alude Robinson. En concreto, allí donde el monitoreo tiene como consecuencia que la persona se encuentre en posición de decir cosas como “Me indigna que...”, “Me ofende que...”, “Te amo”, “Me gustaría que me prestaras más atención que a él”¹¹². Robinson cree que estos casos son casos que constituyen “un intento de explicar la emoción con un nombre propio de los términos de la psicología popular [*folk-psychological terms*]” (2005, p. 79 [cursiva en el original]). En concreto:

Al buscar una explicación psicológica de mi conducta y de mi estado fisiológico, etiqueto mi experiencia con una de las palabras de emoción disponibles para mí en mi lengua, y puede que también realice inferencias sobre qué fue lo que desató mis “celos”, “enfado” o “rencor”. [...]. En pocas palabras, reflexiono sobre la corriente de mis respuestas emocionales y trato de determinar en términos de la psicología popular qué las provocó y cómo categorizarlas. (2005, pp. 79-80)

Para Robinson, las teorías cognitivistas han contribuido *únicamente* a afinar nuestra habilidad para *racionalizar* nuestras emociones, esto es, a mejor nuestras categorizaciones cognitivas *sobre lo que nos ha ocurrido*¹¹³. En suma, han contribuido a nuestra capacidad para realizar hipótesis sobre los hechos, sobre lo que ha contribuido a causar mi estado emocional:

¹¹¹ En el siguiente capítulo sobre la percepción expresiva explico más en profundidad esta idea. En 4.1. se defiende que no hay problema alguno en entender la fenomenología o cualidad sentida como un aspecto o propiedad intrínseca de la expresión.

¹¹² En el caso de los celos, no se suele decir explícitamente que uno está celoso. Seguramente, como Robinson señala, tenga que ver con que algunas emociones están asociadas con la idea de que uno ha perdido el control de su vida (cf. 2005, pp. 81-82).

¹¹³ En sus propias palabras:

El trabajo de filósofos como Solomon y Taylor es, entonces, concretar y precisar más de lo que yo he hecho en este resumen las situaciones donde es apropiado aplicar un término como “arrepentido”, “orgulloso” o “decepcionado”. (2005, p. 87)

O también:

Los mejores teóricos cognitivistas [*judgment theorists*] ofrecen análisis cuidadosos de las diferencias entre el rencor y la indignación, el arrepentimiento y el lamento, la vergüenza y el pudor, gracias a que aclaran las condiciones bajo las cuales es adecuado usar un término de emoción en nuestra cultura. (2005, p. 90)

Al atribuirme a mí mismo ciertos pensamientos, creencias o modos de ver y, por ende, describirme a mí mismo como “rencoroso”, estoy haciendo un poco de psicología popular *a posteriori* [*after-the-fact folk psychology*]: estoy realizando hipótesis acerca de qué contribuyó probablemente a causar mi estado emocional. (2005, p. 91)

Como he indicado, Robinson entiende que este tipo de monitoreo cognitivo (por el cual uno categoriza el proceso como uno de un determinado tipo) forma parte del proceso emocional. A mi juicio, Robinson está equivocada y en lo cierto al mismo tiempo. Falla al considerar que los teóricos cognitivistas *únicamente* nos han dotado de criterios adecuados para nombrar nuestras emociones. Esta en lo cierto al catalogar esta clase de monitoreo cognitivo como una etapa del proceso emocional, esto es, como un *episodio* del proceso emocional. De hecho, por paradójico que parezca, me parece que para entender por qué la autora se equivoca hay que comprender en qué sentido ese monitoreo es un episodio o evento del proceso. En este sentido, entender por qué Robinson está equivocada habla a favor de la concepción no relacional de la expresión, puesto que la concepción no relacional de la expresión entiende que la expresión es un *episodio* o *evento* emocional. Como la teoría de Robinson reconoce, no tiene por qué ser él único. La vida emocional de una persona se despliega, es un proceso, de modo que los episodios o eventos por los que pasa el proceso no tienen por qué ser iguales.

¿En qué sentido este dar nombre es parte del proceso emocional? Para Robinson, como acabamos de ver, este monitoreo consiste en elaborar hipótesis sobre mi proceso emocional, sobre los elementos que se involucran en él; es, en suma, me estaría comportando como una especie de psicólogo conmigo mismo. Ahora bien, ¿qué razones tenemos para considerar a este monitoreo cognitivo como una etapa o episodio *del proceso emocional*? Recuérdese que uno de los principales problemas de las teorías cognitivistas es la existencia de evaluaciones o, en general, monitoreos cognitivos *desapasionados*, esto es, que no mueven emocionalmente a quien los tiene, que no ‘reflejan’ un modo de sentir. Ciertamente, esto no se le ha pasado por alto a los teóricos cognitivistas. Robinson cita el caso de Solomon, para el cual los juicios o cogniciones implicados en la emoción son *intensos*. No obstante, como la propia Robinson señala:

[...], llamar “intenso” a un juicio parece raro a menos que uno esté ya convencido de que algunos juicios son emociones: las emociones pueden ser intensas, pero los

juicios no se consideran normalmente como la clase cosas que admiten grados de intensidad. (2005, p. 15)

Robinson soluciona este problema introduciendo evaluaciones afectivas no cognitivas, capaces de conseguir lo que las meras cogniciones no tienen a su alcance. Ahora bien, ¿tenemos razones de peso para considerar que los monitoreos cognitivos son del tipo señalado por Robinson, esto es, hipótesis o, en general, juicios donde me trato a mí mismo como otro, tal y como hace, por ejemplo, el psicólogo? Así concebidos, este tipo de monitoreos, como los que terminan dando un nombre al proceso emocional no son el tipo de cogniciones que parecerían formar parte del proceso emocional. ¿Por qué? Dejando a un lado si son capaces o no de mover emocionalmente al sujeto, cosa que, con Robinson, podemos admitir que son incapaces de hacer, estos juicios son realizados desde la perspectiva o *con la implicación* que podría tener un psicólogo o una tercera persona. Robinson es clara al señalar que las evaluaciones afectivas (no cognitivas) están íntimamente ligadas con nuestros objetivos, intereses o deseos, esto es, con lo que es *significativo* para el organismo (v. e.g. 2005, p. 58). No obstante, como ella misma comenta cuando extrae ciertas conclusiones sobre su evaluación de las teorías cognitivistas:

Dicho brevemente, con independencia de lo que sean las evaluaciones en una emoción, son evaluaciones en función de lo que queremos, nos importa o nos interesa. Si esto es cierto, entonces ayuda a explicar por qué las emociones son en general adaptativas y por qué tenemos emociones además de creencias desapasionadas. Porque las emociones parecen ser modos en que un organismo evalúa el entorno como satisfaciendo o frustrando sus deseos e intereses. (2005, p. 26)

El problema con el tipo de evaluaciones que Robinson señala o, mejor dicho, el rol que les adjudica no es propio de un proceso emocional, puesto que no muestran o manifiestan relevancia alguna para aquel que las realiza, no están conectadas con sus deseos, intereses u objetivos, esto es, su objeto intencional no es algo que parezca *importarle* al sujeto. Tal y como las describe Robinson, como hipótesis sobre las causas del proceso emocional, bien podría haberlas hecho otro, mi psicólogo, un compañero o yo mismo, en tanto que preocupado por descubrir qué me ocurre (es decir, en tanto que *otro*, tomándome como objeto). Robinson construye este tipo de monitoreos desde un punto de vista teórico, *desapasionado*, como un intento por *conocernos* mejor cuando en la mayoría de los casos constituyen, más bien, una manifestación o revelación de nuestra condición emocional. Un

ejemplo puede ser de ayuda para ilustrar lo que quiero decir. En cierto momento, Robinson escribe:

Si, cuando mi jefe sale de la habitación, me encuentro tembloroso, apretando y aflojando mis puños y con el corazón a mil, puedo pensar de mí mismo “Debo estar indignado. Cuando me dijo que no trabajé lo suficientemente rápido, debo haber encontrado sus palabras realmente injustas y ofensivas”. Al formular estos pensamientos, estoy, en efecto, ofreciendo una explicación propia de psicología popular para mi actual estado de excitación. [...]. En suma, subsumo este evento o serie de eventos bajo el concepto psicológico popular de “indignación”. Sin embargo, no tengo acceso a la secuencia completa de evaluaciones y reevaluaciones que (parece que) he hecho. (2005, p. 81)

Con lo anterior en mente, es fácil ver por qué el ejemplo es bastante poco plausible. Solo en casos excepcionales, mientras aún uno se encuentra afectado emocionalmente por un suceso, uno hablaría o pensaría para sí en esos términos: “Debo estar dolido/resentido/indignado” o “Debo haber encontrado injusto y ofensivo lo que me dijo”. Más bien, lo más plausible es que, tras sentirse como siente debido a las reacciones fisiológicas que ha provocado su primera evaluación afectiva de la situación, uno hable o piense en otros términos: “Estoy dolido/resentido/indignado” o “Me parece injusto y ofensivo lo que me dijo”. La primera clase de afirmaciones son más bien propias de aquel que no encuentra importante la situación que está viviendo; más bien, parece tener interés en conocer lo que ha pasado, como si lo ocurrido no fuera. Su interés no parece práctico, sino teórico.

De hecho, si, como Robinson apunta, este tipo de monitoreos son capaces de retroalimentar el proceso emocional, perfilándolo, haciendo más complejo (cognitivamente hablando) es porque se parecen más a los segundos que a los primeros. Difícilmente uno podrá evaluar afectivamente y, en consecuencia, reaccionar fisiológicamente ante el pensamiento de que “Debo haber encontrado injusto y ofensivo lo que me dijo”. No es tanto la hipótesis de que eso haya podido suceder como el pensamiento de que encuentro algo injusto y ofensivo lo que podría retroalimentar el proceso emocional.

A decir verdad, Robinson no pasa esto por alto. En cierto momento, la autora desliza lo siguiente:

Cuando catalogo mi emoción como “indignación”, estoy implícitamente haciendo alusión a una situación en la cual (pienso que) he sido tratado mal y que (pienso que) no lo merezco; y puede que estos pensamientos tengan un rol causal en el proceso emocional: de hecho, mi evaluación afectiva de **Ofensa!** puede ser una evaluación

afectiva de la situación tal y como *yo pienso que es*. Luego, sí, pensamientos, creencias y modos de ver una situación pueden figurar en la cadena causal que conduce a una evaluación afectiva, pero nunca son la historia completa. Tiene que haber también una “metaevaluación” de que esto es **Malo!**, una **Ofensa!** o **Frustramis objetivos!** Esta metaevaluación es parte de un mecanismo innato para detectar daño, ofensa o frustración de objetos y registrarlo de un modo corporal. (2004, pp. 90-91 [cursiva y negrita en el original])

Lo problemático es sostener que esa catalogación es *siempre* una hipótesis, puesto que las hipótesis no manifiestan una implicación o preocupación por el significado práctico (o, si se prefiere, para la vida de uno) que tiene cierto aspecto del entorno (o, al menos, que la persona cree que el entorno presenta). Los cognitivistas (al menos como son presentados por Robinson) no han pasado, en cambio, esto por alto. Estas evaluaciones cognitivas de lo que a uno le importa sí son candidatas para formar parte del proceso o despliegue de la vida emocional de la persona en la medida en que tienen que ver con lo que este encuentra importante o significativo de la situación.

No estoy negando que el tipo de monitoreos a los que alude Robinson no tengan lugar. A mi modo de ver, el problema radica en explicar por qué forman parte del proceso emocional cuando realmente no tienen su origen en una preocupación o reconocimiento por lo que afecta a los objetivos, deseos o intereses del sujeto, sino en un deseo por saber qué ha sucedido. A diferencia de la teoría de Robinson, una concepción no relacional de la expresión sostiene que ese tipo de expresiones son episodios o eventos intrínsecamente emocionales. En concreto, unos donde el sujeto articula o da una forma precisa a su vida emocional al presentarla como dirigida a algún aspecto del mundo que le impacta de cierta manera. Así, el trabajador del ejemplo de Robinson manifiesta su indignación o resentimiento, articulando lingüísticamente cómo “ve”, cómo evalúa la situación. Expresar su vida mental dándole cierta forma, la articula o conforma de un modo determinado. Sus primeras reacciones emocionales como, quizás, una cara de sorpresa o, por seguir con el ejemplo de Robinson, el temblor que padece el trabajador o su abrir y cerrar la mano son manifestaciones o episodios de la vida emocional del trabajador, pero, en otro sentido, esta su vida emocional es confusa o informe, va de un lado a otro. La vida emocional del trabajador es una especie de corriente que le zarandea: de sentirse sorprendido pasa a cierto estado de inestabilidad o desasosiego. Al expresar su indignación valorando como injusto y ofensivo lo que ha hecho su jefe articula su vida emocional, le da cierta forma determinada a su vida emocional.

Posiblemente Robinson se incline a hablar de hipótesis porque estos monitoreos no están libres de error, sino que en muchas ocasiones cabe desconfiar bastante de ellos: nuestro trabajador no tendría por qué sentirse indignado, sino quizás simplemente avergonzado. Tal y como la he descrito, parece que una concepción no relacional, al considerar que ciertas afirmaciones cognitivamente complejas como “Me indigna lo que me dijo mi jefe, lo encuentro injusto y ofensivo” son expresiones, está sugiriendo que no hay expresiones erróneas. La idea, más bien, es que las hipótesis no son el único tipo de cosas que pueden ser erróneas. Las expresiones de una emoción cognitivamente compleja pueden serlo en la medida en que son insinceras. Es importante, no obstante, tener en cuenta la insinceridad aquí no es una cuestión de fingir una emoción que no se tiene a sabiendas de que no se tiene. Estos casos no suponen problema alguno para la concepción no relacional, pues que la idea central no es que seamos capaces de reconocer infaliblemente qué expresión es un episodio emoción, sino que hay expresiones que constituyen una clase de eventos diferentes en la medida en que tienen una naturaleza mental, en este caso, emocional. El problema tiene que ver, más bien, con este otro tipo de situaciones:

Supóngase, por ejemplo, que mi marido de ya bastantes años atrás me abandonara por una mujer más joven. En esa situación, probablemente mi vida emocional sería bastante agitada: oleadas de pena, enfado, pudor y desesperación entremezcladas; con toda seguridad me sería muy difícil resumir mi experiencia en una sola palabra: el proceso emocional sería demasiado complejo y ambiguo. Después de un tiempo, cuando catalogo mi experiencia desde el recuerdo [*in recollection*], puedo *decir* que estoy *indignada* porque mi marido me abandonó por una mujer más joven, pero, de hecho, mi conducta y mis reacciones fisiológicas revelan que mis emociones primarias son vergüenza y pena. (Robinson, 2005, p. 81 [cursiva en el original])

El problema se pone de manifiesto tan pronto como reconocemos con Robinson que, a pesar de las reacciones iniciales, la posterior catalogación puede retroalimentar el proceso emocional:

Si etiqueto mi emoción como “pesar” y no como “pudor”, entonces mis tendencias de acción y mi conducta serán probablemente diferentes y, en consecuencia, empezaré a *sentirme* diferente a cómo me sentiría si etiquetara mi emoción como “pudor”. Si pienso que estoy apenado, entonces, me comportaré de forma apenada y no pudorosamente, y *comportarme* apenadamente puede hacerme sentir apenado, como William James observó hace ya bastante tiempo. (2005, p. 82 [cursiva en el original])

La mujer del ejemplo de Robinson puede de hecho sentirse indignada al expresar su indignación porque su marido la haya abandonado. Con todo, hay un sentido en que se trata de una emoción insincera o, en general, errónea, de la que se debe desconfiar. En el capítulo anterior, le objeté a Robinson que pensara en la sinceridad únicamente como una cuestión de sentir o no sentir la emoción que se supone que se expresa. En los casos más complejos, el insincero no es alguien que pueda describirse como una persona fría o no emocional. La sinceridad no solo tenía que ver con ser transparente, esto es, con manifestar la condición mental en que uno se encontraba. En muchas ocasiones, como Pérez-Carreño (2007 y 2014) ha señalado sobre el sentimental, el insincero peca de no ocuparse de su vida emocional, de no ser responsable de esta, de escapar, por así decir, de ella y no pagar el precio, aunque no sea responsable de lo que siente, como en el caso de la infidelidad. En este sentido, prefabrica su respuesta emocional, de modo que su expresión y lo que siente está desconectado de otras actitudes, sentimientos, creencias o deseos. El ejemplo de Robinson puede ser todavía de ayuda, puesto que como la autora señala después sobre la víctima de infidelidad:

En nuestra cultura, la indignación se trata como una forma de enfado, la cual es una emoción “poderosa” y para conservar la autoestima quiero evitar aparentar que he perdido el control de mi vida. La indignación también implica que detento la autoridad moral. (2005, pp. 81-82)

La indignación no está conectada, como la vergüenza o la pena, con una preocupación por la persona amada, por la relación que se tenía y, sobre todo, por la pérdida de esta en favor de otra persona. Por el contrario, la indignación está conectada con cierto escapismo emocional, con un deseo de aparentar que se tiene la vida bajo control sin realmente ocuparse de ella. En este sentido la indignación de la víctima de adulterio está desconectada con el resto de la vida emocional, puesto que ha dejado de importarle su marido y la relación que tienen. La indignación, por muy sentida que sea, no es real en el sentido de que está desconectada de los deseos, intereses, en general, de lo que le preocupaba a la mujer. Para el juez entrenado, la expresión de indignación no es tanto un episodio de indignación genuina como un caso de autoengaño o falta de autoconsciencia, puesto que se pasa por alto el deseo de preservar la honra y aparentar que uno tiene las riendas de su vida, los cuales son los que verdaderamente dan forma a la indignación.

3.2. Expresión artística

Perfiles afectivos y expresión

En la sección anterior he hecho hincapié en la relación entre el monitoreo cognitivo y la expresión. No obstante, esta articulación de la emoción a través de su expresión lingüística sucede en el nivel del concepto. En los casos artísticos, la articulación emocional no es tanto una cuestión de llegar a aplicar un concepto o, en general, aplicar un concepto, sino de un asunto imaginativo, de idear y trabajar con los materiales de cierto modo, de modo que la emoción vaya tomando forma. El papel de la imaginación a la hora de articular la expresión artística es una cuestión capital en aquellos trabajos que se han centrado en la discusión de los teóricos de la expresión, como Collingwood (1938/1960) o Croce (1902/1915). Como Kemp señala (v. 2003, p. 173), aunque ninguno de ellos pueda ser completamente catalogado como kantianos, ambos comparten con Kant la idea de que los contenidos mentales que conforman la *corriente de la consciencia* no aparecen *espontáneamente*: la mente no es una especie de recipiente que recibe contenidos desde fuera, sino que más bien participa activamente en la creación (o constitución) de esos contenidos¹¹⁴. De esta tarea, conocida como *síntesis* en la terminología kantiana, se encarga la imaginación (en su sentido *productivo*, y no en el sentido reproductivo). Su tarea es la de trabajar con las representaciones sensibles, en concreto: organizar lo diverso de la experiencia de modo que la representación resultante pueda ser subsumida bajo cierto concepto.

Precisamente en este punto ha insistido, por ejemplo, Wiltsher (2017) al intentar reconstruir o reinterpretar la teoría expresionista del arte que propone Collingwood. Según Wiltsher, la imaginación consiste en la articulación consciente de un sentimiento [*feeling*]. Más concretamente, la imaginación es un modo particular de atención: “ocuparse imaginativamente de un sentimiento es hacer algo con él: dividirlo, aclararlo, atenuarlo, intensificarlo” (2017, p. 14); a lo que también podría sumarse la combinación de diferentes representaciones¹¹⁵.

¹¹⁴ Esto no quiere decir que no sea un ‘recipiente’, sino solo que los contenidos no siempre surgen pasivamente.

¹¹⁵ “Collingwood parece pensar que los procesos de la imaginación son diversos. Además del refinamiento de ideas individuales, también describe una especie de combinación imaginativa”. (2017, p. 16).

Con todo, quizás ha sido Hopkins (2017) quien más ha profundizado, abordando precisamente el proyecto collingwoodiano, en esta idea de articulación de una emoción a través de lo que él denomina “perfiles afectivos” [*affective profiles*]. Hopkins desarrolla la idea de perfil afectivo por analogía con la noción enactivista de perfil sensorial [*sensory profile*]. En la explicación de Hopkins, “perfil” viene a significar patrón, esto es, el conjunto de diferentes manifestaciones en las que se incrusta un determinado afecto o sensación, dependiendo de los factores que entren en juego. Son estos perfiles los que iluminan la naturaleza de la sensación o el afecto, es decir, los que permiten identificar un afecto o una sensación como un afecto o sensación de una determinada *emoción* u *objeto*, respectivamente. Por sí mismos, las sensaciones y los afectos son incapaces de informar con precisión acerca de la condición emocional a la que pertenecen o el objeto del mundo con el que están ligados, respectivamente.

Un ejemplo puede ser ilustrativo. Uno puede tener una sensación de un objeto rectangular, pero esta sensación no se revela inmediatamente como la de una puerta. Esa misma sensación es compatible con la percepción de una puerta pintada en la pared de tal forma que engañe a la vista. No obstante, la sensación visual en cada uno de los casos, aunque quizás indistinguible desde el punto de vista de quien percibe, pertenece a un patrón o perfil sensorial muy diferente. Así, quien mira a la pared cambia de posición o intenta alcanzar el picaporte tendrá una serie de sensaciones en función de si se trata de una puerta real o una puerta pintada en una pared. La percepción verídica, a diferencia de la ilusoria, lleva asociada un patrón sensorial distintivo, que fluctúa dependiendo de si el sujeto cambia su perspectiva respecto del objeto o el objeto mismo sufre alguna modificación (por ejemplo, imagínese que alguien abre la puerta mientras la miramos de frente).

El caso del afecto sería similar. Así, por ejemplo, la experiencia afectiva negativa que tenemos cuando un amigo consigue algo que a nosotros también nos gustaría conseguir puede no llevar estampada en sí misma su significado emocional. ¿Es envidia o frustración personal? Podrían darse ambas, pero esto no es lo relevante para el ejemplo. Lo importante es que dependiendo del patrón al que pertenezca dicho afecto estaremos ante una experiencia emocional de un tipo u otro. Si consiguiéramos lograr también aquello que logró nuestro amigo y la sensación negativa no desaparece del todo, la envidia parecería, entonces, el candidato más apropiado. Como en el caso sensorial, el patrón afectivo o emocional varía

teniendo en cuenta diferentes factores como, por ejemplo, la persistencia del objeto intencional, la actitud de la persona ante dicho objeto o los deseos y objetivos de esa persona.

Hopkins, conectando con la tradición filosófica kantiana y siguiendo la estela enactivista, atribuye a la imaginación el papel de *sintetizar*, esto es, de reunir o traer a la consciencia del sujeto las diferentes representaciones, sensaciones o afectos que conforman el patrón sensorial o afectivo y permitir así que el sujeto gane cierta comprensión (no conceptual, sino imaginativa) sobre el mundo que percibe o su estado emocional, respectivamente. Al otorgar este papel a la imaginación, Hopkins está suscribiendo la herencia kantiana que también puede encontrarse en Collingwood; en concreto, el papel activo del sujeto en la constitución de su condición mental. En concreto, Hopkins se refiere al papel de la imaginación en la toma de consciencia del estado emocional en que uno se encuentra.

Ahora bien, ¿cómo se relaciona esto con la expresión artística? Hopkins cree que:

El punto de partida adecuado para una explicación de la relación del arte con la emoción no es la expresión, los procesos psicológicos en el artista y el público, sino la expresividad, el carácter indicativo de una emoción [*emotion-directed*] de la obra misma. [...]. Deberíamos usar la teoría collingwoodiana de la expresión para desarrollar una explicación de la expresividad y, de este modo, dar cuenta de cómo la obra y el público quedan integrados [*fit in*]. (2017, p. 370)

Hay que señalar dos cosas aquí. En primer lugar, Hopkins asume la tesis de que la teoría de la expresión de Collingwood es una teoría de naturaleza eminentemente epistémica, esto es, la expresión consiste principalmente en *tomar consciencia* de una emoción en un primer momento confusa o informe. Collingwood se expresa de este modo en un pasaje bastante famoso de *The Principles of Art*:

Cuando se dice que un hombre expresa una emoción, lo que se dice de él se reduce a lo siguiente. Que, en primer lugar, es consciente de tener una emoción, pero no consciente de cuál sea esa emoción. De todo lo que él es consciente es de una perturbación o excitación, que siente que ocurre dentro de él, pero cuya naturaleza ignora. Mientras se encuentra en este estado todo lo que puede decir acerca de su emoción es: “siento ... no sé lo que siento”. De esta condición de angustia y de opresión se libera haciendo algo a lo que llamamos expresarse. Esta es una actividad que tiene algo que ver con aquello que llamamos lenguaje: se expresa hablando. Tiene también algo que ver con la conciencia: la emoción expresada es una emoción de cuya naturaleza la persona que la siente deja de ser inconsciente. Tiene algo que ver con la manera en que siente la emoción. Mientras no la ha expresado la siente de una manera

que hemos llamado angustiosa y de opresión; una vez expresada la siente de una manera en la que esta sensación de opresión ha desaparecido. Su mente se aligera y tranquiliza de algún modo. (1938/1960; p. 108)

Ahondando en esta idea, Hopkins asume que “hacerse consciente de algo es expresarlo”¹¹⁶ (2017, p. 369). En segundo lugar, Hopkins entiende que aceptar las correcciones de los críticos de Collingwood y Croce no implica cambiar el objeto de la investigación, sino solo añadir cierta complejidad a la teoría de la expresión artística de Collingwood a través de su revisión y actualización. En pocas palabras: una teoría (de la expresión) no tiene futuro si no se aborda la cuestión de la expresividad de la obra. Si se recuerda, en esto consistía una de las diferentes críticas que elaboré contra la postura de Robinson y una de las mayores ventajas que encuentro en la posición de Wollheim.

Hopkins entiende que la teoría collingwoodiana de la expresión puede aplicarse a la cuestión de la expresividad, puesto que “apreciar el carácter expresivo de la obra involucra los mismos medios que empleamos para expresar nuestras propias emociones” (2017, p. 370), donde “expresar” quiere decir “hacerse consciente de una emoción” [*bringing an emotion to consciousness*]. Luego, “Si una obra W es expresiva de una emoción E, entonces reconocer ese carácter requiere que emprendamos una síntesis en la imaginación muy parecida a la que estaría involucrada en reconocer E como la emoción que sentimos” (2017, p. 370), o más concretamente:

Así, para W, ser expresiva de E es (en lo esencial) ser encontrada expresiva de E. Y, para W, ser encontrada expresiva de E es desencadenar la síntesis, si bien secundaria, que da lugar a que las características de W sean subsumidas bajo el mismo patrón que, en la síntesis interna, caracteriza E. (2017, p. 371).

De esta forma, el artista se encarga, según Hopkins, de idear un artefacto artístico que *exhiba* el mismo patrón que cierta emoción E, esto es, uno cuya apreciación también requiera articular imaginativamente el mismo patrón. Ciertamente no hay ningún problema para aceptar esto como una explicación de la expresividad. No obstante, como he indicado, la pretensión es otra. Hopkins habla reiteradamente de la *expresión* de una emoción. De hecho, es expresión porque no se trata de la mera exhibición de un aspecto de la subjetividad humana, sino de una emoción del artista.

¹¹⁶ “To bring something to consciousness is to express it”.

La propuesta de Hopkins intenta salvar este obstáculo haciendo hincapié en que el patrón afectivo de la obra de arte (el cual revela su expresividad —i.e. la condición mental de la que es expresivo—) *es el mismo* patrón afectivo del artista. Ahora bien, de lo que dice Hopkins se desprende que el artista no hace dos cosas, a saber, llegar a ser consciente el patrón afectivo de sus sentimientos y, luego, idear o ejecutar una obra con el mismo patrón, sino que más bien *descubre* el patrón de sus sentimientos articulando el patrón o perfil afectivo de la obra.

Hopkins se aleja bastante de Collingwood (o, al menos, del Collingwood canónico) al asumir los puntos centrales de las críticas clásicas a las teorías expresionistas del arte. Por ejemplo, cuando discute sobre si la obra propicia entendimiento o comprensión imaginativa, Hopkins defiende que no solo somos capaces de captar imaginativamente la expresividad de la obra, sino la emoción expresada, puesto que “la obra expresiva de cierta emoción no es, por tanto, una mera muleta [*mere aid*] para la comprensión imaginativa de esa emoción, sino su vehículo” (2017, p. 372). Comprender el carácter expresivo de la obra es comprender el patrón o perfil afectivo que exhibe la obra y, por tanto, obtener comprensión imaginativa sobre la emoción expresada. En suma: comprender imaginativamente el perfil emocional de la obra —su expresividad— es captar (imaginativamente) la emoción *en* la obra, i.e., la emoción en tanto que vehiculada por la obra. En este sentido, Hopkins está articulando, a través del entendimiento imaginativo, la misma idea que ya comenté en mi aproximación crítica a Robinson, a saber: que algunas veces¹¹⁷ las propiedades expresivas eran el aspecto o apariencia bajo la cual se presenta una emoción.

Ahora bien, la propuesta de Hopkins me parece inadecuada en otro sentido. El problema reside en la noción de perfil o patrón afectivo. La noción de perfil sensorial (o sensoriomotor) cumple un rol muy particular. Conocer el perfil sensorial de cierta sensación nos permite hablar de la sensación como sensación *de algo* y no meramente como algo subjetivo. La idea central es que percibir no es tener simplemente una sensación sino una que se comprende. Uno es capaz de comprender una sensación de mesa y, por tanto, percibir una

¹¹⁷ Al modular la fuerza de mi afirmación intentaba reconocer que algunas veces la percepción expresiva ‘juega’ libremente, sin atender a ningún criterio de corrección, como los ejemplos citados por Gombrich (1963/2002) ponían de manifiesto.

mesa porque conoce (no proposicionalmente)¹¹⁸ el perfil o patrón de esa sensación, esto es, cómo se modificaría si, dado el caso, el objeto o el observador cambiaran de posición o las condiciones de observación se vieran modificadas. En este sentido, se trata de conocimiento acerca de cómo mis sensaciones variarían en caso de que las condiciones de observación o mi posición respecto de eso que me provoca la sensación cambiara. Aunque este conocimiento sea necesario para comprender que mi sensación es acerca de algo, esto es, para constituirme como alguien que percibe ese algo; aquello que percibo y de lo cual depende mi patrón sensorial es independiente de mí. El patrón al que pertenece mi sensación es el que es independientemente de que yo lo conozca. Si tomo esa sensación como perteneciendo a un patrón que de hecho no pertenece, creeré que percibo cierta cosa cuando, de hecho, no la percibo.

Ciertamente, Hopkins entiende que los perfiles afectivos se diferencian de los sensoriales:

Por supuesto, los casos afectivos y los sensoriales difieren no solo en los elementos que han de encajarse en el patrón (figura visible, sentimiento crudo), sino también en los factores a los que ese elemento se ve sujeto. En el caso afectivo, todos esos factores no están conectados directamente con su entorno. Mientras la naturaleza de su entorno (o su mundo, en general) tendrá que ver con cómo se siente, otros factores de una naturaleza diferente también tendrán impacto, tales como sus deseos, su personalidad y su susceptibilidad a la emoción. (2017, p. 366).

El problema no es que estos factores no tengan que ver con los procesos emocionales o que las emociones no tengan perfiles o patrones, sino pensar que su perfil o patrón está dado de antemano y que, como en el caso de la sensación, comprender un afecto es comprender un patrón al que pertenece de antemano. Como Robinson (2005) señala, la vida emocional se despliega, las evaluaciones afectivas dan paso a diferentes reacciones fisiológicas y conductas que ponen al sujeto en posición de monitorear cognitivamente su entorno y sus propias reacciones. Todas estas etapas contribuyen a hacer de la emoción la clase de proceso que es. Esto no quiere decir que las emociones no tengan un patrón o perfil, sino que su patrón o perfil es el tipo de cosa que se va constituyendo en el proceso. El

¹¹⁸ El conocimiento que requieren los patrones sensoriales no es proposicional o conceptual (entendiendo los conceptos como el tipo de cosas que figuran en los juicios o pensamientos).Cuál sea la naturaleza exacta de este conocimiento no es algo relevante para el argumento.

monitoreo (ya sea cognitivo, como sostiene Robinson, o imaginativo, como sugiere Hopkins siguiendo a Collingwood) también puede contribuir a la formación del perfil.

En el fondo, este problema no es muy diferente al que expresé en el apartado anterior respecto de la concepción que Robinson tiene del monitoreo cognitivo o de mis sospechas sobre una concepción primariamente epistémica del concepto de articulación lanzadas en la sección 2.1. dedicada a Robinson. Si expresar una emoción es (en algunas ocasiones)¹¹⁹ articularla a través de lo que se hace, algunas veces lo que se hace le otorga a la emoción una forma particular que no poseía antes de articularla. Ciertamente al darle una forma determinada la vuelve más clara, pero no porque al articular se descubra un patrón que ya existía de antemano, sino porque el patrón mismo no tiene una forma precisa (o, al menos, no *tan* precisa) antes de que se articule la emoción. La mera perturbación emocional o, en general, respuesta emocional con la que se suele identificar el *inicio* del proceso emocional es informe en la medida en que precisamente es solo el inicio de tal proceso. Hasta que el proceso no sigue su curso, se despliega y articula gracias al monitoreo, difícilmente podrá decirse que la emoción es clara, en el sentido de *presentar* un perfil o patrón. Lo contrario es pensar que el patrón ya está ahí, determinado y que lo que hace una persona al articular su emoción no influye en el proceso, puesto que su objetivo al articularla es *conocer* el patrón al que pertenece su afecto, entiendo que este es algo que *estaba* ahí para ser conocido, como el caso del patrón sensorial. En esto consiste precisamente una noción epistémica de articulación. En cambio, una concepción expresivista de la articulación insiste en que la articulación consiste en hacer algo que contribuye a dar una forma determinada a nuestra vida emocional, manifestándola o haciéndola presente de este modo a otros.

En la siguiente sección me centraré en explorar una concepción de la expresión artística que puede ser de ayuda para entender la conexión entre la condición mental expresada y el proceso de articulación. En concreto, me gustaría hacer ver cómo la forma en que se ejecutan ciertos actos artísticos puede hacer de la obra de arte cierto tipo de expresión, cierto episodio o manifestación de la vida emocional del artista (o su *persona*).

¹¹⁹ No olvidemos que hay expresiones emocionales como algunas configuraciones faciales o modos de comportarse que le “pasan” al sujeto, esto es, de los que uno se ve presa.

A lo largo de esta sección intentaré mostrar que la concepción no relacional de la expresión artística encuentra un poderoso aliado en la explicación de la dimensión expresiva de los actos artísticos ofrecida por Guy Sircello en *Mind and Art* (1972). No pretendo defender que la concepción no relacional de la expresión sea idéntica a la explicación que Sircello ofrece de la expresión, sino que esta es capaz de explicar lo que Sircello persigue de una forma más clara y sencilla. Por esto mismo, dado que en cierto sentido intentaré actualizar las intuiciones más valiosas de Sircello, merece la pena comentar brevemente la visión general de Sircello sobre el asunto y la principal crítica que afecta al núcleo de su proyecto.

Mind and Art (1972) es una investigación sobre los diferentes usos de lo que Sircello llama “*anthropomorphic properties*” (y yo he venido llamando “propiedades expresivas”). El caballo de batalla al que se enfrenta Sircello es lo que él etiqueta como “posición canónica” [*Canonical Position*]. Bajo esta etiqueta, recoge la(s) corriente(s) que dominaban el panorama de la estética filosófica durante el siglo XX y, en concreto, aquellas que predominaban dentro de la tradición analítica¹²⁰. Dejando a un lado sus diferencias, todas ellas asumirían la tesis de que la expresividad a una obra de arte no deriva realmente de un supuesto evento de expresión por parte de la artista ni de la posesión de un alma por parte de la obra de arte, sino que, por parafrasear a Bouwsma, la expresividad es a la obra de arte como la rojez a la manzana (1950/1965, p. 49). En otras palabras, la expresividad no es más que una propiedad de la obra de arte que esta posee, en cierto sentido, del mismo modo en que posee su color o textura.

Según Sircello, esta idea atrajo la atención de la mayor parte de los partidarios analíticos y contribuyó a que sus esfuerzos se centraran en explicar qué es para una obra de arte poseer una de estas propiedades¹²¹, esto es, que es para ella ser expresiva de una condición mental. Junto a esta idea, también operaría, de acuerdo con Sircello, la intuición de que, a pesar de ser artefactos, las obras de arte se parecen mucho a los objetos naturales en lo

¹²⁰ Sircello tiene en mente a figuras como Beardsley, Bouwsma o Hospers.

¹²¹ Bajo esta luz, las explicaciones de Davies, Lopes y Levinson son herederas de este proyecto.

que respecta a su posesión de las cualidades expresivas¹²². En suma, Sircello atribuye a la posición canónica la idea de que, en lo que a la atribución de predicados expresivos respecta, el hecho de que la obra de arte sea un *producto de la actividad humana* no juega un papel esencial. En otras palabras: de acuerdo con la posición canónica, ser el producto de un proceso de expresión no regula nuestra predicación de propiedades expresivas a una obra de arte.

Sircello no pretende afirmar que la posición canónica esté errada por completo, sino denunciar sus excesos y algunos de los errores que los engendran. En este sentido, mi propósito no es diferente. Mi discusión de las principales propuestas actuales se centra principalmente en denunciar la perpetuación de ciertas intuiciones erróneas respecto del fenómeno expresivo (y, en consecuencia, de la atribución de expresividad a ciertos vehículos). La tesis central de Sircello a este respecto es que no hay solo un modo (o dos) de aplicar estos predicados expresivos —el que propone la posición canónica—, sino que un mismo predicado expresivo puede estar sujeto a distintos usos y que hay buenas razones para pensar así. Una consecuencia directa del rechazo de la tesis de que los predicados expresivos solo pueden aplicarse a la obra significativamente para atribuirle una especie de propiedad secundaria es que el modelo de la rojez y la manzana no tiene por qué ser extrapolable al resto de casos de expresividad.

Por último, un aspecto clave de la postura de Sircello es que, tal y como sucede la expresividad que se le atribuye al “smiley” [☺] o al aspecto de un girasol, los usos de predicados expresivos sobre los que Sircello quiere llamar la atención en el arte tienen su paralelo en la vida ordinaria. Unos ejemplos pueden ayudar a ilustrar la cuestión.

Por un lado, Sircello identifica casos donde una obra de arte es expresiva de una condición mental de un modo similar al que un ítem natural podría ser expresivo de la misma condición mental (1972, pp. 23-24). En pintura, las líneas, los colores o la composición son propiedades de una obra que podrían apreciarse con independencia de las consideraciones

¹²² Obviamente, Sircello no afirma que estos teóricos confundan los objetos naturales con los artefactuales. La distinción suele estar bastante clara. De hecho, por volver a la discusión anterior, tanto Davies como Lopes o Levinson tienen en cuenta que la música o las imágenes son productos creados por el artista.

acerca de su naturaleza como arte¹²³. Así, por ejemplo, *El rapto de las Sabinas* de David representa una escena, en principio, violenta y desgarradora (en virtud de su contenido) sin dotar al evento y sus integrantes de un dinamismo acorde con su situación. Con todo, la composición del cuadro es sutilmente furiosa o violenta porque las ‘modélicas’ poses de los personajes principales que gobiernan el centro del cuadro, detenidos en un instante preciso como si estuvieran posando para una foto, son desestabilizadas por las grandes masas de los caballos agitados por el fragor de la batalla, el castillo y la Roca Tarpeya. De forma análoga, podríamos imaginar una escena natural parecida, donde una serie de peñascos estuvieran ordenados ‘exquisitamente’ y una roca amenazara con desprenderse de la pared y destruir dicha organización. No solo cabría distinguir describir esa roca como amenazante, sino toda la ‘composición’ como violenta.

En la música, los ejemplos de este tipo abundan. Por tomar el ejemplo del propio Sircello, el segundo movimiento de la *Eroica* es triste por la lentitud de su *tempo*, aunque la tristeza que percibimos en el compás sea noble por la majestuosidad del ritmo propio de una marcha, así como por el timbre de las trompas y timbales. Análogamente, el canto de un pájaro o el sonido de las olas al romperse en la orilla de una playa podrían ser tristes en función de su *tempo*, ritmo y timbre.

Otro modo en que una obra de arte puede poseer cierta propiedad expresiva tiene que ver con el contenido representacional de la misma. Una pintura puede ser serena o tranquila porque representa un paisaje que posee tales características. Un poema también puede heredar su propiedad expresiva (su expresividad) de la propiedad expresiva de los eventos representados. En general, la música y la arquitectura son los principales medios artísticos que no pueden obtener una cualidad expresiva en función de un contenido representado, ya que, aunque se admita que ciertas piezas musicales son acerca de algo (como, por ejemplo, la música que acompaña a un personaje en la ópera) su carácter expresivo no deriva del contenido, sino de la propiedad expresiva del propio sonido.

El tercer modo en que una obra de arte puede poseer una cualidad expresiva (i.e. *ser expresiva de una condición mental*) no tiene que ver ni con el tema o asunto sobre el que va la obra (en general, sobre lo que imita —en tanto que dispositivo mimético—) ni con las

¹²³ Ciertamente a un objeto natural, cuando es prístino, no se le ha impuesto una estructura o composición, pero, al menos, si tiene partes o está formado por diferentes entidades que se relacionan de una manera determinada, dicha organización podría apreciarse abstrayéndonos de su génesis.

propiedades del medio artístico, como la organización de sus elementos. La aplicación de algunos predicados expresivos a la obra de arte descansa sobre lo que Sircello denomina “actos artísticos”. Así, por seguir con sus ejemplos, *La danza nupcial* de Brueghel es un cuadro irónico. Dicha ironía, según Sircello, “descansa en el hecho de que pintor “ve”, “observa” o *representa pictóricamente [depicts]* la escena alegre de forma irónica” (p. 20 [la cursiva es mía]). *El rapto de las Sabinas* de Poussin es distante o expresa una actitud distante en la medida en que el artista *pinta* una escena violenta de un modo distante, sin verse afectado por la intensidad del evento. En música, el tema correspondiente al abuelo en *Pedro y el lobo* de Prokófiev es ocurrente o gracioso porque el compositor *realiza un comentario* sobre el abuelo con ocurrencia (o ingeniosamente). El sonido del fagot se percibe como pomposo, pesado —en general, con una seriedad inadecuada o exagerada—, pero lo que hace al tema ingenioso o agudo es que es acerca de una persona que debería parecer (musicalmente hablando) seria y digna, como es el abuelo, y no ridícula o exagerada.

Otro ejemplo musical que ofrece Sircello es *Variations II* de John Cage ejecutada por David Tudor. Según Sircello, la obra de Cage es impersonal, pero no simplemente porque los sonidos no posean cualidades humanas, como la tristeza del segundo movimiento de la *Eroica*, o tengan la apariencia azarosa que poseen muchos de los sonidos que escuchamos en nuestro día a día. Estas cualidades justifican la atribución de impersonalidad, pero que la obra sea impersonal deriva del hecho de que Cage *presenta* como música sonidos que suenan como simple ruido y, lo que parece más importante, su presentación no busca, como en el caso de Prokófiev realizar un comentario o apunte acerca de algo. No busca, por ejemplo, presentar los sonidos de un modo que nos resulten familiares o humanos, sino que “Cage ofrece estos sonidos similares al ruido [*noise-like*] sin implicarse, de un modo distante, impersonal, sin buscar en absoluto provocar un cambio en nuestra vida emocional” (p. 23).

En resumen, algunas obras de arte expresan una condición mental en virtud del modo en que trabaja el artista, del proceso de expresión que tiene lugar. Así sucede si, por ejemplo, *representa* una escena *de forma distante*, si *trata irónicamente* un tema, si (a través de la composición) *comenta ingeniosamente* un asunto o si *compone* una pieza musical *sin la pretensión de humanizar* o hacer los sonidos articulados más familiares. En consecuencia, la

posición canónica, dice Sircello, ha pasado por alto que no todo predicado expresivo se aplica a la obra en función de su contenido o ‘forma’¹²⁴.

La objeción sale al paso enseguida. Hospers (1955), por tomar un ejemplo ya clásico, hace hincapié en la necesidad de distinguir las afirmaciones sobre el artista (y, por ende, sobre el proceso de creación) de aquellas afirmaciones que son acerca de la propia obra. Atendiendo a esta distinción, los actos artísticos no caerían del lado de la obra, sino del lado del artista, es decir, se predicarían del artista. La forma gramatical, podría argüirse, puede confundirnos algunas veces.

La respuesta de Sircello es que esta objeción se apoya en un falso dilema: piensa que toda afirmación, o bien describe la obra, o bien es acerca del artista, pero no ambas. No obstante, Sircello señala que en los casos antes señalados hablamos de ambas cosas a la vez. La mayor evidencia para esto es que nuestras afirmaciones acerca del modo en que *actúa* el artista se basan en la descripción de la propia obra. A pesar de que dichos predicados expresivos se aplican en virtud de los actos artísticos que acomete el artista, la identificación de dichos actos involucra necesariamente la descripción de la obra de arte. De hecho, si estas atribuciones expresivas simplemente tuvieran que ver con la biografía artista, tendría sentido pensar que podríamos realizar tal atribución de otro modo, atendido al artista y lo que este estaba haciendo al crear la obra de arte.

Sin embargo, como señala Sircello, creer esto es bastante absurdo. Poussin, por ejemplo, no tuvo que pintar con movimientos distantes para que su cuadro expresara tal cosa. Además, como se suele asumir y ya hemos mencionado más arriba, las condiciones mentales expresadas por la obra no siempre son las más adecuadas para el proceso de creación. Esto, dice Sircello, no hace de los actos artísticos eventos de una condición fantasmal o metafísicamente dudosa; más bien, pone de manifiesto una característica central de los actos artísticos: son el tipo de cosas que tienen que ser *necesariamente* (aunque no suficientemente) descritos en términos de la obra de arte a la que dan forma. Son actos o procesos que están dirigidos a la obra y, a través de los cuales la obra adquiere la apariencia que tiene, por lo que no es posible describirlos adecuadamente sin describir el objeto al que están dirigidos y dan forma. Poussin, por continuar con el ejemplo, no puede representar *exitosamente* su escena de

¹²⁴ Por “forma” o “elementos formales”, Sircello se refiere simplemente a las propiedades del medio en sentido amplio.

forma distante (expresando así su indiferencia [*aloofness*]) sin crear un cuadro expresivo de esa indiferencia. La clave, de nuevo, es que la indiferencia de la que es expresiva el cuadro no podría explicarse sin atender a los actos realizados de cierta manera por el artista.

Otro aspecto clave de esta explicación es, como señalé, que este tipo de actos no son enteramente especiales, no pertenecen exclusivamente al mundo del arte, sino que podemos encontrar casos no artísticos análogos. Una persona puede fruncir el ceño furiosamente o con enfado y que su ceño fruncido no sea una configuración facial meramente enfadada, sino una configuración facial expresiva de *su* enfado, esto es, un vehículo donde puede percibirse el enfado de dicha persona. Podemos gesticular impacientemente y que nuestros gestos adquieran como contenido expresivo (perceptible) la impaciencia con la que realizamos tales gestos. Tanto en los casos artísticos como en lo no artísticos, el predicado expresivo se puede aplicar adverbialmente a la actividad expresiva como adjetivamente al producto de dicha actividad (1972, p. 30). De nuevo, la posibilidad de esta transformación del adverbio en adjetivo descansa en que el carácter expresivo del producto o vehículo de expresión deriva del modo en que se realiza cierto tipo de acto o proceso de expresión, modo que no puede ser adecuada y completamente descrito sin acudir a un predicado expresivo.

Esta peculiaridad se debe, por tanto, a la *inseparabilidad* entre el acto y el producto. Tanto en los casos artísticos como en los no artísticos, aunque el vehículo de expresión pueda ser concebido de forma separada al proceso, acto o actividad que lo produce, por otro lado, este está intrínsecamente ligado al mismo en la medida en que es el vehículo que de hecho por el proceso o actividad a través de la cual se ha articulado o configurado, i.e. en tanto que es el *resultado de este proceso*. El error consiste en inferir del mero hecho que un vehículo puede ser concebido independientemente del proceso a través del cual se articula o nace (e incluso seguir existiendo una vez el proceso en virtud del que nace ha terminado, como ocurre con las obras de arte) que los vehículos o productos expresivos son otro tipo de cosas y olvidar que si son algo, son por encima de todo *resultados* de este proceso¹²⁵. Con esto en mente, hablar de inseparabilidad o de transformación legítima entre adverbios y adjetivos relativos a condiciones mentales no se torna tan obscuro como en un principio podía parecer. Se trata de reconocer que el producto o vehículo expresivo puede heredar cierta propiedad en

¹²⁵ No hay que olvidar, por tanto, como Wollheim señala insistentemente en “La crítica como recuperación” (1980/2018) que “el proceso creativo debe concebirse como aquel que no se acaba antes de [*as something not stopping short of*] la propia obra de arte, sino que termina en ella” (p. 217).

virtud cómo se desarrolla cierta actividad o proceso, modo al que hacemos referencia a través de un adverbio relativo a una condición mental¹²⁶.

Así, uno no tiene por qué necesitar¹²⁷ inferir de la sonrisa o de la obra de arte que una persona o el artista ha realizado cierta actividad expresiva, ya que la actividad expresiva no puede ser descrita con independencia del vehículo que produce¹²⁸. De igual modo, el vehículo es la clase de cosa que es en función de la actividad del sujeto. Aunque no siempre seamos capaces de reconocer ante qué nos encontramos, la configuración facial de una persona que sonríe alegremente no es el mismo tipo de cosa que la configuración facial, en apariencia ‘idéntica’, que tiene una persona con un problema neuronal. La primera tiene contenido expresivo y la segunda no o, lo que es lo mismo: la primera es un evento o, en general, un fenómeno mental y la segunda es el resultado de un problema neurológico¹²⁹. Sircello llega incluso a afirmar que esta inseparabilidad entre acto y producto pone de manifiesto que las expresiones que usamos para referirnos a cada uno de ellos son, en realidad, formas gramaticalmente diferentes de hablar acerca de la misma *cosa*¹³⁰.

Creo que esta afirmación suena un tanto extraña: ¿a qué misma cosa nos referimos cuando hablamos del acto y del producto? Aunque suene extraña, me parece que esta afirmación encierra algo de verdad. Una concepción no relacional de la expresión permite acomodar esta misma idea desembarazándose de la extrañeza que podía suscitar. Al afirmar

¹²⁶ En este sentido, el adverbio ‘expresivo’ que describe el modo en que discurre cierto proceso o actividad hace referencia a la condición mental que es, como ya indicamos más arriba, operativa en dicho proceso —en la medida en que determina el modo en que discurre el proceso de expresión— o, por volver a utilizar la terminología de Bar-On, es la condición mental *desde* la que habla (o, en general, hace algo) cierto sujeto.

¹²⁷ Ciertamente pueden darse casos donde no tengamos claro ante qué clase de expresión nos encontramos y utilicemos cierta evidencia para realizar una inferencia.

¹²⁸ Incluso los fallos expresivos caen bajo este requisito. Si pretendía expresar alegría, pero, por un problema neuronal, terminé poniendo otra cara, mi actividad fallida no puede describirse con independencia del vehículo producido (o, en algunos casos, la ausencia del vehículo que debería haber producido).

¹²⁹ Algo parecido dice Sircello en una nota al pie:

No es una objeción a esta afirmación que, en virtud de la configuración natural de sus rostros, algunas personas tengan “sonrisas”, “muecas burlonas”, “pucheros”, etc. perpetuos incluso cuando no sonríen, se burlan o hacen pucheros. Por supuesto, una “sonrisa” de esta clase es diferente a una sonrisa; eso es lo que las comillas [*scare quotes*] significan. A pesar de que una persona con esa “sonrisa” en su rostro no se encuentre sonriendo, está, de forma significativa, “sonriendo”. (1972, p. 31, 6)

¹³⁰ “‘Sonreír’ y ‘sonrisa’, nos inclinamos a decir, simplemente son dos modos gramaticalmente diferentes de referirnos a la misma ‘cosa’” (1972, pp. 30-31).

que una sonrisa genuina es, por ejemplo, un fenómeno mental de felicidad y no de malicia, la concepción no relacional de la expresión reconoce que el fenómeno mental *en su conjunto*, esto es, la felicidad de la persona en tanto que expresada en la sonrisa, tiene distintos aspectos o momentos propios.

El vehículo no es, por así decirlo, una consecuencia de fenómeno mental previo, entendiendo “consecuencia” como un efecto o producto totalmente externo o extrínseco a la actividad ‘interna’ de sonreír, sino que es un momento perceptible de la actividad del sujeto¹³¹. Al mismo tiempo, la actividad expresiva no es una actividad fantasmagórica, sino que cuando acontece sin problemas, se presenta como una sonrisa. Dicho de otro modo, la sonrisa es el aspecto o momento visible de la actividad (o proceso) de sonreír. Ambos, vehículo y actividad expresiva son, a su vez, dos formas de describir el mismo *fenómeno mental*. La principal diferencia radica en si esta aproximación se lleva a cabo desde el punto de vista de agente o de una tercera persona.

No voy a entrar aquí en la cuestión de si los predicados expresivos se comportan de la misma manera que los predicados de color o, en general, los predicados sobre propiedades secundarias. La idea de Sircello es que al atribuir un predicado expresivo a un ítem estamos diciendo que dicho ítem (con sus características particulares) es *característico* de una persona que se encuentra en dicha condición mental (v. 1972, pp. 37 y ss.) y, por tanto, no tiene el mismo comportamiento lógico.

Ahora bien, para la cuestión que nos ocupa, es útil ver por qué la posición Sircello puede defenderse de los ataques de la posición canónica. Sircello cita a Beardsley sugiriendo que los predicados expresivos que, en su explicación, son atribuibles a la obra en virtud del acto artístico realizado por el artista pueden ser traducidos a descripciones sobre propiedades de la obra que no dependen de la realización de esos actos. Según Sircello, esta afirmación puede interpretarse de dos formas.

Por un lado, podría querer decir que la descripción expresiva de un acto artístico sería sinónima a cierta descripción de la obra utilizando el mismo predicado expresivo, pero sin hacer referencia a ningún acto artístico, sino al diseño, al tema o algún elemento del contenido representacional, si lo tiene. Sircello sostiene que esta interpretación es falsa (v.

¹³¹ Más adelante, en un apartado dedicado a la distinción entre procesos y productos, ahondaré en esto.

1972, pp. 41-42). Para ello, muestra que hay casos donde esto no es posible. Así, podría decirse que Rómulo parece calmado en el cuadro de Poussin, a pesar de que está contemplando una escena violenta, o que la luz del cuadro es fría, pero como señala Sircello, “aspecto calmado” o “luz fría” no significan lo mismo que “mirada (o actitud) distante (o indiferente)”. O, en el caso del tema de Prokófiev, la música puede sonar divertida o cómica, pero lo ingenioso de la música no equivale a esto, ya que, como apunta Sircello:

Lo cómico, entretenido o gracioso no es siempre ingenioso [*witty*]. Ser ingenioso generalmente es llevar a cabo, decir o hacer algo cómico, entretenido o gracioso “a propósito”. Por esto, la *representación* [*portrayal*] musical de Prokófiev de un abuelo cómico es ingeniosa. (1972, p. 41 [cursiva en el original])

Por otro lado, la postura de Beardsley podría interpretarse como significando que, dada una descripción expresiva de la obra en virtud de un acto artístico, siempre podría encontrarse una descripción de la obra en otros términos que implicase [*to entail*] la descripción expresiva. Sircello también crítica esta posición (v. 1972, pp. 42-46). Como se ha indicado antes, los actos artísticos no pueden concebirse con independencia de la obra de arte, de hecho, su explicación o justificación remite primariamente a las características de la obra de arte. El argumento de Sircello es parecido al de Sibley (1959/1987) en que intenta hacer ver que la aplicación de predicados expresivos a las obras de arte no está sujeta a una serie de condiciones suficientes. Sircello parece coincidir con Sibley en la idea de que las propiedades sobre las que descansa la descripción expresiva no son condiciones suficientes para la aplicación del predicado expresivo sino más bien las responsables de dicha aplicación.

El argumento concreto de Sircello es que los predicados expresivos atribuidos adverbialmente a un acto artístico y, por conversión, adjetivamente a la obra no se relacionan según la implicación lógica, ya que la atribución de dicho predicado está sujeta no solo a las propiedades de la propia obra, sino a otros muchos parámetros. Así, por ejemplo, si descubriéramos que Brueghel era incapaz de pintar caras o escenas felices, o se nos hiciera notar que el espíritu clasicista de Poussin no es adecuado para pintar una escena que refleje violencia —y que, por tanto, nos encontramos ante un fallo de ejecución— o que Cage no tenía otra intención más que reírse del público ya que sus escritos musical están cargados de ironía, nos veríamos tentados a decir que los cuadros de Brueghel y Poussin no son representaciones irónicas o distantes, respectivamente, y que Cage no presenta

impersonalmente una pieza de sonidos fríos o inhumanos. Como sugiere Sircello, la competencia, la coherencia de la obra, la seriedad del artista, su cordura, su madurez, difícilmente podrían considerarse *condiciones* que tuvieran que figurar siempre en inferencia a través de la cual justificar la atribución de un predicado expresivo a un acto artístico. Todas estas dimensiones constituyen parámetros a los que uno tiene que ser *sensible* y juzgar, dadas las circunstancias, si son relevantes para la apreciación de una obra de arte.

A este respecto, los casos artísticos no se diferencian de los ordinarios. La duda que puede surgir acerca del cuadro de Poussin es parecida a la que tenemos cuando vemos una sonrisa en la cara de un bebé o la configuración de la cara de alguien con parálisis. Tenemos dudas acerca de la veracidad de esas configuraciones como expresiones. Necesitamos conocimiento acerca de los bebés o de la vida y los problemas del paralizado para juzgar dichas configuraciones como lo que realmente son. De forma parecida, podemos fijarnos en otras obras del artista o llamar la atención sobre la intención general de la obra para descubrir si, por ejemplo, es simplemente una cuestión de azar que el novelista no ‘castigue’ a sus personajes por sus errores o es la actitud compasiva y comprensiva la que opera a lo largo de la narración.

Ahora bien, Sircello no cree que los únicos fenómenos expresivos que la posición canónica pasa por alto tengan que ver con la aplicación de predicados expresivos a la obra en función de cómo se describa expresivamente el acto artístico que realiza el artista. Cree que hay otra clase de fenómenos que pueden expresarse en la obra y que podemos describir con predicados expresivos (en forma adverbial, esto es, caracterizando un acto o conjunto de actos artísticos) o, en general, a través expresiones (complejas —de hecho, puede llegar a ser párrafos enteros—) que tienen la función de indicar el modo en que el artista actúa.

A diferencia de los actos artísticos anteriores, la cualidad expresiva de estos actos no puede aplicarse con sentido (de forma adjetival) a la obra. Sircello denomina “factores subjetivos” [*subjective factors*] o “formas de sensibilidad” [*forms of sensitivity*] a este tipo contenidos expresivos, puesto que todos tienen en común el hecho de hacer referencia a modos de ser sensible a algo. Sircello recoge una serie de ejemplos. De Pierre Devambez, Sircello se interesa por la idea de que algunas pinturas cretenses expresan amor por la naturaleza, mientras que una vasija de Quíos expresa no amor sino placer o gozo en la naturaleza. Sircello también toma ejemplos de la literatura, en concreto del crítico Lionel

Trilling. Según este último, Homero, Tolstói y Flaubert representan a sus personajes objetivamente, esto es, sin introducir su personalidad entre el personaje y el lector. No obstante, como el crítico reconoce, esto no significa que leer a Homero o Tolstói sea lo mismo que encontrarse con una situación real, ya que la objetividad de cada uno de ellos tiene un carácter particular y mientras la de Tolstói, que presenta a los personajes como poseyendo una gracia salvadora, está cargada con afecto o amor, la de Flaubert lo está de irritabilidad (cf. 1972, p. 51). En escultura o arquitectura también podemos encontrar ejemplos. Valiéndose de Fry, Sircello afirma que en muchas esculturas negras podemos encontrar una profunda sensibilidad por el sufrimiento y la resignación, o que mucha de la arquitectura romana presenta una gran sentido del poder y la masa. Por último, también nos ofrece un ejemplo musical. Sircello cita una anécdota sobre los cuartetos de Bartok¹³² para extraer la idea de que en los cuartetos de Bartok podemos encontrar una gran sensibilidad moral, una preocupación por la condición humana; en suma, podemos notar en la música un intento por afrontar de forma realista la condición humana.

La particularidad de estos casos, sostiene Sircello, es que el sentido o la sensibilidad para el sufrimiento y la resignación, el poder y la masa; el amor hacia la naturaleza o el deleite en ella; el afecto o la irritabilidad hacia los personajes de una novela; o la sensibilidad

¹³² El pasaje es el siguiente:

Hans Heinsheimer, visitando en Boston el estreno de la interpretación del *Concierto para orquesta* de Bartok, narra cómo al final de la pieza una asistente se giró hacia su marido y dijo “Las cosas deben estar muy mal en Europa”. Estaba en lo cierto, por supuesto. Lo estaban, especialmente en Europa Central, donde Bartok había vivido. Estaba en lo cierto al sentir su relación con el contenido expresivo de la música de Bartok. Es aquí donde la nobleza de su espíritu es más impactante. La desesperanza en sus cuartetos no es inadaptación personal. Es un enfrentamiento realista con la condición humana, el estado de una persona como un animal moral, tal y como era perceptible para un músico de una sensibilidad moral tan alta recién salido de Hungría.

Ningún otro músico de nuestro siglo se ha enfrentado a sus miedos tan francamente. Los cuartetos de Bartok tienen, de hecho, una sinceridad y una altitud moral que son casi únicos en la historia de la música. Pienso que es esta calidad excelsa, su intensa pureza de sentimiento, lo que les da su calidez [*warmth*] y hace aceptable su frecuente rudeza y ciertamente deliberada discordancia sonora para tantos amantes de la música de gustos, por otro lado, conservadores. (1972, p. 60).

Aunque más tarde, debido a la sospecha del defensor de la posición canónica de que se está incluyendo información superflua para la apreciación, Sircello sugiere la siguiente reformulación:

En la música de Bartok, hay una confrontación serena e inquebrantable de un horror abstracto junto con una desesperanza despersonalizada y distanciada a causa de esa dimensión abstracta. Esta descripción modificada ni menciona ni depende de lo que podríamos saber de la situación histórica de Bartok. Con todo, al igual que el relato original de Thomson, esta versión modificada no puede transformarse en una afirmación que simplemente atribuya “cualidades” a la música o, menos plausiblemente incluso, en una afirmación que alegue que la *música* confronta, y está desesperanzada por, el horror abstracto de las cosas. (p. 67 [*cursiva en el original*])

para afrontar realistamente la condición humana no son, si los convertimos en atributos a través de adjetivaciones, gerundios o cláusulas subordinadas, modos de calificar a la obra de arte. Las pinturas de Creta no aman a la naturaleza, ni las novelas a sus personajes, ni tampoco las construcciones romanas son sensibles al poder y la masa. Tampoco parece que la música pueda afrontar realistamente la condición humana.

Como sucedía con la aplicación de los predicados expresivos a las obras mismas, el descubrimiento de formas de sensibilidad o factores subjetivos en las obras de arte no conlleva que el crítico o el público que señale dicho contenido expresivo esté hablando solo acerca del artista. El crítico no llega a las atribuciones anteriores a través de información histórica o de la vida del artista y, si la utiliza, no espera que la atribución pueda descansar simplemente sobre esa evidencia, sino que espera del público que pueda ver por sí mismo lo que está diciendo *en* la propia obra.

La estrategia de Sircello para lidiar con estos contenidos expresivos es mostrar que todo el discurso acerca de ellos puede ‘eliminarse’ y sustituirse por descripciones de un conjunto de actos artísticos. Esto le lleva a redefinir el conjunto de actos que considera artísticos, esto es, aquellos que había definido como la clase de cosas que se identifican mediante la aplicación de un predicado expresivo. Sircello pasa a entender los actos artísticos como cualquier tipo de actividad cuya descripción tenga que hacerse en función de la obra. Los actos expresivos son, por tanto, una subclase de estos actos (v. 1972, p. 76). Con esta descripción en la mano, pintar una línea vertical o grabar una placa de metal son casos de actos artísticos, aunque no quepa describirlos con predicados expresivos. Esta reformulación permite a Sircello incluir las formas de sensibilidad o factores subjetivos bajo el alcance de los actos artísticos.

La clave está en que no tiene por qué haber un acto que sea expresivo de dicho factor subjetivo, es decir, que quepa describirlo con una(s) palabra(s) u oración(es) que hagan referencia a alguna cualidad mental. La representación de las plantas y los animales en las pinturas cretenses no ama a la naturaleza, pero todos los detalles y el modo en que se representa la naturaleza son los propios de alguien que la ama. En el caso de las esculturas negras del ejemplo de Fry, puede que ninguna acción del conjunto de acciones artísticas que las constituyen sea específicamente sensible hacia el sufrimiento y la resignación, como sugería Fry. No obstante, tomados en su conjunto, la realización de dichos actos no solo

produce una cara esculpida que expresa sufrimiento y/o resignación, sino que también pone de manifiesto que la realización de todos esos actos es la propia de alguien con una sensibilidad especial hacia esas condiciones humanas.

De nuevo, este tipo de fenómenos expresivos encuentran su contrapartida en la vida ordinaria. El ejemplo de Sircello es ilustrativo:

Por tanto, meramente retrotraer mi labio superior, meramente elevar una ceja, meramente mostrar mis dientes, meramente apretar mi mano derecha o meramente pisotear fuertemente el suelo no sería describible en la mayoría de los casos como “enfadado” (“airadamente” [*“angrily”*]) y no contaría como una expresión de enfado. No obstante, todos estos actos juntos, quizás con algunos más añadidos, conformarían probablemente una *Gestalt* conductual [*behavioral Gestalt*] que sería expresiva de enfado. (1972, pp. 78-79 [cursiva en el original])

Lo mismo ocurría, por tanto, con los ejemplos artísticos citados. La multitud de actos artísticos que conforman la obra de arte forman un patrón, una configuración expresiva en la obra, que puede describirse con una expresión (compleja o no) acerca de un factor subjetivo¹³³.

i. La eliminabilidad de los actos artísticos

Estos son, a grandes rasgos, los fenómenos expresivos que aborda Sircello y que la posición canónica había pasado por alto. Reconocerlos es reconocer en el arte la presencia de ciertos fenómenos expresivos con una naturaleza particular. Es un buen momento para hacer un alto en el camino y preguntarse si los fenómenos que señala Sircello son tales y si una concepción no relacional de la expresión presenta alguna ventaja respecto a la posición de Sircello. Jenefer Robinson criticó ampliamente el proyecto de Sircello, en concreto, más que pequeñas

¹³³ Por ejemplo, sobre el pintor cretense: “Pero todavía es cierto que algunos de los actos artísticos discernibles en las pinturas forman un patrón de “actividad” característico de una persona que ama la naturaleza” (1972, p. 81)

correcciones, realizó una enmienda a la totalidad la principal crítica de Sircello¹³⁴. El objetivo principal de Robinson (1977) es defender que todo el discurso sobre los actos artísticos puede ser eliminado, de ahí el nombre de su artículo (“The Eliminability of Artistic Acts”). De acuerdo con ella, las atribuciones de expresividad a la obra que descansan sobre el hecho de que son expresiones pueden traducirse a descripciones, o bien acerca de las propiedades ‘formales’, o bien acerca del contenido representado.

Robinson comienza el artículo intentando traducir algunos de los ejemplos que hemos citado antes. Podríamos preguntarnos si tiene éxito:

- (a) Variations II de John Cage es una pieza de música impersonal.
 - (b) Las esculturas negras transmiten un sentimiento de sufrimiento y resignación.
 - (c) La arquitectura romana exhibe un sentimiento de masa [*mass*] y poder.
- [...].

Como hemos visto, adscribimos propiedades expresivas a obras de arte en el primer sentido de Sircello del mismo modo que adscribimos propiedades expresivas a objetos y escenas naturales, a saber, sobre la base de que tienen ciertas propiedades “formales”. Ahora, me parece que ciertas *montañas* pueden ser vistas como exhibiendo una sensación de masa y poder, que podría decirse de un *árbol* aislado que es compasivo o que transmite un sentimiento de sufrimiento y resignación y que el sonido de las *olas* golpeando en la costa rocosa podría llamarse impersonal.

Al decir que las montañas transmiten un sentimiento de masa y poder, queremos decir no solo que tienen una apariencia masiva o poderosa, sino también que al mirarlas captamos cómo son realmente la masa y el poder: podemos “sentir” su presencia. De modo similar, podríamos captar qué son el sufrimiento y la resignación a partir de una visión de un viejo y nudoso espino blanco que parece haberse doblado ante el viento. (1977, p. 83 [cursiva en el original])

¹³⁴ Hablo en pasado porque, como he indicado en el capítulo acerca de Robinson, *Deeper than Reason* incluye una teoría romántica (o inspirada en el romanticismo) de la expresión como *expresión*, la cual hace descansar el hecho de que una obra sea expresión en la articulación de una emoción. En su artículo de 1977, Robinson crítica a la teoría de los actos artísticos de Sircello. Al constatar su intención, Robinson confiesa que:

Sircello cree que ha demostrado la inadecuación de la posición canónica. En la medida en que mi teoría apoya (a) [hay un modo de eliminar los actos artísticos de la mayoría del discurso crítico] y (b) [la expresividad de las obras de arte deriva ciertamente, directa o indirectamente, de la expresividad del mundo natural] puede verse entonces como una defensa de la posición canónica en contra de Sircello. (1977, p. 82)

Ahora sabemos que Robinson terminó defendiendo, al igual que Sircello, pero por razones diferentes, que la posición canónica no estaba del todo en lo cierto. Ahora bien, su crítica a Sircello explica que más tarde, en *Deeper than Reason* (2005), Robinson termine por rechazar la idea de que las propiedades expresivas de la obra no tengan nada que ver con su estatus como expresión. Tal y como he indicado, Sircello sí cree que al menos algunas obras poseen propiedades expresivas en virtud de su estatus como expresiones. Independientemente de lo que piense *ahora* Robinson, su crítica a Sircello merece ser examinada.

Ciertamente Robinson no yerra al sugerir que todos esos objetos naturales pueden poseer esas cualidades en virtud de las propiedades que tienen. No obstante, esto no significa que los casos que cita Robinson puedan equipararse a los ejemplos de Sircello. Los ejemplos de la arquitectura romana o las esculturas negras no intentaban poner de manifiesto que algunos edificios romanos podían sentirse como poderosos y pesados y que las susodichas esculturas expresaban, dada su forma, un sentimiento de sufrimiento y resignación. Sircello especifica claramente que lo expresado no es tanto lo que Robinson pone de manifiesto como una *sensibilidad* por esas cualidades o la delicadeza (del artista) a la hora de tratar con esas cualidades.

Algo parecido ocurre con lo impersonal expresado por la obra de Cage. Sircello aclara precisamente que el hecho de que la obra suene fría, metálica, en fin, poco humana, no la hace impersonal. Las olas no suenan como sonarían unas palmas o un chasquido, esto es, no producen sonidos ‘humanos’. No obstante, lo impersonal de la obra de Cage consistía en que el compositor presentaba como música unos sonidos que, en función de sus propiedades, no sonaban no de forma humana.

Más adelante, Robinson afirma que otra clase de ejemplos ofrecidos por Sircello pueden explicarse a partir de las propiedades del propio contenido representacional, sin hacer referencia, por tanto, a ningún acto artístico. Según Robinson, uno de estos ejemplos sería la ironía expresada por la *Danza nupcial* de Brueghel. Mientras Sircello afirma que la ironía del cuadro deriva de la ironía con la que el pintor representa el tema, Robinson cree que se debe a la propia naturaleza de la escena. Con independencia de que la escena existiera o no, la escena representada por Brueghel es una donde los campesinos tienen un aspecto salvaje, animal, su danza no es grácil sino tosca, aunque la celebración luce inocente y jovial. Según Robinson, estas propiedades hacen que la escena sea irónica, de modo que Brueghel se dedicó a plasmar en el cuadro la propiedad expresiva de la escena que tuvo lugar o a representar una escena que, si hubiera existido, sería irónica.

De nuevo, como ocurría en el caso anterior, la reformulación de Robinson no constituye una *traducción* de la afirmación de Sircello. No lo es porque Robinson no usa “irónico” en el mismo sentido que Sircello. Es cierto que algunas veces decimos de cosas o eventos que son irónicos porque presentan algún tipo de incongruencia. No obstante, la ironía no siempre puede explicarse en función de la incongruencia, sobre todo cuando la inocencia o

la ingenuidad entran en escena. Dificilmente consideraríamos que un comentario ingenuo o inocente está cargado de ironía, por muy incongruente o grotesco que pareciera en virtud del desajuste cómo son las cosas y cómo son representadas en el comentario. Por esto mismo, no está claro que la danza nupcial representada por Brueghel deba ser descrita como una danza realizada de manera irónica. Los campesinos no están burlándose o parodiando la celebración en la que participan, no *intentan* distorsionar la actividad en la que participan. Sircello utiliza “irónico” en este sentido.

A pesar de la tensión entre ciertas propiedades de la escena, Brueghel podría haberse centrado en la inocencia, la jovialidad, la alegría de la situación, sugiriendo de este modo que la perspectiva más adecuada para observar dicha escena no es una que atienda a la apariencia tosca de la danza o el aspecto de los participantes. Una boda, podría haber pensado el artista, ha de ser enjuiciada desde otro punto de vista. Sircello llama, por tanto, la atención sobre lo que ha hecho Brueghel, a saber: ironizar sobre un tema al *representar* una escena resaltando lo incongruente que hay en ella. No es relevante aquí que la escena (tal y como existió o pudiera haber existido) sea irónica o que la ironía sea el modo objetivamente correcto de percibir y, por tanto, de describir la escena. Lo relevante es lo que Brueghel hizo, ya que este podría haber representado los elementos ‘en tensión’, pero haber tratado el tema de forma sentimental. Podría haber intentado *representar* el asunto de forma que los campesinos y su danza fueran vistos con un halo de humanidad y afecto y no de absurdidad. Precisamente que Brueghel haya optado por ese modo de representar es lo que hace irónico al cuadro en el ejemplo de Sircello.

Por último, Robinson comenta otro tipo de fenómenos que no pueden explicarse directamente por las propiedades del contenido representado. En este caso, Robinson discute el rapto de Poussin. Como apunta Sircello, la escena no es distante o indiferente [*aloof*]: se trata de una escena violenta. Según Sircello, esta cualidad expresiva del cuadro deriva del modo en que Poussin representa la escena. En cambio, Robinson cree que esta afirmación puede sustituirse por otra que no hace referencia a un acto artístico sino a un *punto de vista*. La idea de Robinson es que los artistas crean puntos de vista en sus obras, uno que puede ser o no el suyo¹³⁵. Al igual que en ejemplo Sircello, el hecho de que el cuadro de Poussin sea

¹³⁵ Por ejemplo, puede tratarse de un ejercicio o entrenamiento artístico o puede tratarse del punto de vista de una *persona* artística que han creado.

indiferente encontraría justificación, según Robinson, en ciertas propiedades de la obra. Ahora bien, Robinson discrepa en cuanto a la descripción del fenómeno:

Evidentemente, no es el caso que si el rapto de las Sabinas se representa como teniendo las propiedades Q, R y S, entonces es representado por una persona que *es distante* [aloof]. Más bien, queremos decir que si esta escena es representada como teniendo Q, R y S, entonces es representada *de un modo distante*. Esto, sin embargo, suena como si estuviéramos atribuyendo un acto artístico al artista. Además, todavía no explica por qué representar la escena como teniendo Q, R y S es representarla “distantemente”.

No obstante, estas dificultades pueden superarse diciendo que la razón por la que llamamos distante a la pintura es que representa la escena del rapto *como si estuviera siendo vista de un modo distante*. En suma, si alguien viera la escena del rapto de las Sabinas del modo en que Poussin la representa, él o ella estaría viéndola de un modo distante. Estoy afirmando, entonces, que podemos analizar la bastante misteriosa noción de *representar algo* desde un punto de vista distante en términos de la quizás ligeramente menos misteriosa noción de *ver* algo desde un punto de vista distante. (1977, p. 86 [cursiva en el original])

En pocas palabras, la pintura tiene las características que tiene porque la escena es vista desde determinado punto de vista: uno distante o indiferente. La noción de representación distante debería, por tanto, analizarse en términos perspectivistas. A mi modo de ver, Robinson está acertada y equivocada al mismo tiempo. Acierta al señalar un elemento clave para comprender el fenómeno en cuestión, pero se equivoca evaluar las repercusiones que esto tiene sobre la explicación Sircello.

Antes de nada, Robinson parece pasar por alto que Sircello sí tiene presente la idea de punto de vista. Por ejemplo: “(a) *La Belle Jardinière* es tranquilo y sereno en parte porque Rafael *ve* su tema tranquila y serenamente” (1972, p. 25 [énfasis en el original]). Ahora bien, entrando a lo sustancial de la crítica, Robinson tiene razón en que la noción de representación de algo indiferentemente, por seguir con el ejemplo de Poussin, no tiene sentido o, al menos, no está tan clara a menos que se tenga en cuenta el modo en que uno percibe un objeto o situación, esto es, su perspectiva sobre este asunto. Sin embargo, poner esto de manifiesto no es *analizar*, como ella sugiere, una misteriosa noción de representación. O, mejor dicho, no es *analizar* en el sentido en que uno descubre que el *analysandum* puede reducirse o entenderse solamente en términos del *analysans*. Lo que está haciendo Robinson no es desechar una noción por otra más explicativa, sino elucidar o aclarar la noción propuesta por Sircello. La crítica de Robinson no es realmente una crítica contra Sircello, sino una glosa a

lo que dice Sircello. En particular, Robinson pone de manifiesto que una representación puede *ser expresiva de* un determinado punto de vista.

Esto no quiere decir, por ejemplo, que la propiedad expresiva del cuadro de Poussin se deba únicamente a dicho punto de vista. Es verdad que es necesario que Poussin haya adoptado (real o imaginativamente) ese punto de vista, pero lo que en última instancia contribuye a que el cuadro sea expresivo de indiferencia es tanto el *modo como* representa como la *representación* realizada de ese modo (o bajo esa perspectiva). Un punto de vista es explicativamente inoperante si no se concibe juntamente con aquello que le da expresión, esto es, la actividad o proceso artístico donde encuentra expresión. Robinson, en cambio, parece sugerir que se trata de dos fenómenos diferentes.

Mi crítica consiste simplemente en señalar que, por seguir con el ejemplo, el cuadro de Poussin tiene la propiedad expresiva que tiene porque el pintor lo representa de ese modo: un modo de representar el tema que *es expresivo de un determinado punto de vista sobre él* (el suyo o el de cierta persona). Su representación es un episodio de dicho modo de ver. En definitiva, la noción de representación (como acto o proceso artístico) solo es misteriosa si se la concibe separada de su contenido expresivo, a saber, un punto de vista (en el ejemplo que nos ocupa). Piénsese cuán misterioso sería el concepto de punto de vista desconectado del concepto de representación. De hecho, tener un punto de vista un punto de vista implica representarse el mundo de una determinada manera, esto es, bajo una perspectiva determinada. Ahora bien, a diferencia del punto de vista que ahora mismo tengo mientras escribo, el cual está determinado, entre otras cosas, por mi aparato perceptual y mi posición en el entorno, el punto de vista que ofrece un cuadro no lo posee por casualidad, sino que es punto de vista resultante de la *representación* por parte del artista.

En definitiva, no parece que Robinson consiga demostrar que todo el discurso sobre actos artísticos pueda ser reducido a una descripción de la obra, el tema o un (mero) punto de vista. Robinson presenta algunas objeciones más a la posición de Sircello, pero no tienen que ver con lo tratado hasta ahora, por lo que más tarde volveré sobre ellas. En cambio, sí puede ser de utilidad volver sobre la concepción no relacional de la expresión.

ii. Actos artísticos y la concepción no relacional de la expresión

En general, creo que la teoría de los actos expresivos de Sircello explica con bastante detalle lo que se propone explicar. Al notar las continuidades entre los fenómenos expresivos en el arte y en la vida ordinaria, Sircello deja intuir que una descripción adecuada de la expresión ordinaria puede, en gran medida, emprenderse con el mismo espíritu. Me parece que una concepción no relacional de la expresión no es ajena a esta cuestión y que, por tanto, permite ser extendida, con las modificaciones necesarias, a los casos artísticos. En otras palabras: en lugar de tener dos teorías o aproximaciones diferentes, adherirse a una concepción no relacional de la expresión permite tener una visión más general del fenómeno y, por tanto, de las continuidades entre ambos casos.

Llamar “artísticos” a los actos, actividades o procesos de expresión ‘solamente’ indica la particularidad del fenómeno expresivo, esto es, que los *factores* y los mecanismos que conforman estas actividades o procesos tienen una naturaleza diferente o distinta en virtud del tipo de cosas que son. Por ejemplo, las obras de arte están inmersas en un conjunto de prácticas, tanto relativas a la producción como la recepción, que tienen una historia o un desarrollo en el tiempo. Las obras de arte no son, por ejemplo, en cuanto a su génesis y recepción, como un grito de dolor o un gesto de amabilidad. No obstante, en lo que respecta a su *función* expresiva, sí que cabe albergar más esperanzas sobre la posibilidad de que puedan trazarse analogías valiosas.

Así, no encuentro razones de peso para considerar que una persona no actúa cuando sonríe en el *mismo sentido* que considera Sircello, a saber, que la sonrisa no pueda concebirse —cuando es realmente expresión— independientemente del acto expresivo por parte del sujeto, y viceversa. Merece la pena llamar la atención sobre dos cuestiones. En primer lugar, cuando hablo de “acto” o “actuar” en los casos no artísticos u ordinarios, no pretendo sugerir que la persona tenga un completo dominio de lo que hace o que realiza cierta cosa siguiendo un plan. Como Wollheim (1968) sugiere, “actuar” puede entenderse simplemente como realizar una actividad. El sujeto tampoco tiene por qué tener el control completo de dicha actividad: las sonrisas aparecen inesperadamente en nuestras caras, pero que tengamos la capacidad para hacerlas desaparecer cuando nos llaman la atención sobre ellas muestra que el sonreír de alegría era algo que en cierto sentido estábamos *realizando*. En general, la idea de proceso de expresión es más neutra a este respecto y permite incluir en el ‘saco’ de las

expresiones fenómenos que, aunque cabe describir como procesos, no son actividades o actos en sentido estricto. Así, el enrojecerse de vergüenza no es un suceso que uno pueda realizar voluntariamente o que tenga la habilidad de detener instantáneamente. No obstante, no hay razones de peso para negar que se trate de un proceso, uno donde la vergüenza es operativa y determina la apariencia de cierto vehículo. El enrojecerse de vergüenza parece, por tanto, un proceso de expresión, aunque se origine como una reacción ante cierto objeto (i.e. aquello de lo que uno se avergüenza o, en general, aquello que uno cree que es la cosa de la que se avergüenza).

En segundo lugar, es verdad que no todas las sonrisas expresan, por ejemplo, alegría, pero esto solo indica que no todas las configuraciones faciales son el mismo tipo de cosa. Dicho de otro modo, como apunta Sircello, hay ‘sonrisas’ y sonrisas, dependiendo del tipo de vehículo que sean. Hay sonrisas de felicidad, de malicia, de resignación... Una configuración facial no es siempre el mismo tipo de cosa, sino que depende del tipo de actividad que la constituya. No es lo mismo la activación facial de ciertos músculos porque un neurocirujano esté manipulando el cerebro de un sujeto durante una operación que esos mismos músculos esbocen una sonrisa con alegría. Esto no quiere decir, como indiqué, que la alegría expresada en la sonrisa sea un evento o una entidad diferente, sino que constituye el modo en que dicha actividad realiza, lo cual repercute sobre el modo de ser del vehículo. Por utilizar de nuevo la terminología de Bar-On: la enervación de los músculos de la cara que expresa alegría se lleva a cabo desde una condición mental determinada, la cual afecta el modo en que dicha actividad se realiza.

En definitiva, lo que quiero decir es que una concepción de la expresión artística como la de Sircello puede interpretarse de forma no relacional. Es posible ofrecer una concepción no relacional o intransitiva del fenómeno genuino de la expresión artística, una para la cual el contenido genuinamente expresado no sea algo que esté más allá de la obra, sino una propiedad intrínseca de la misma. Si resultase que la teoría de Sircello no estuviera de hecho motivada o inspirada por una concepción no relacional de la expresión, la pérdida no sería grande. Mi afirmación no es tanto que Sircello defienda una concepción no relacional de la expresión como que su posición puede ser traducida a los términos de una concepción no relación de la expresión.

Ahora creo que puede ser importante determinar si una concepción no relacional aplicada a los fenómenos expresivos en el arte arroja las mismas consecuencias que la postura de Sircello. Más arriba se señaló precisamente el carácter *adverbial* de la cualidad expresiva que caracteriza el acto artístico y cómo el adjetivo aplicado al vehículo derivaba, en última instancia, de esta caracterización *adverbial* de la actividad realizada por el artista. Tal y como señalé en la sección anterior (“La intencionalidad de la expresión” en 3.1.), una concepción no relacional entiende la condición mental expresada de forma adverbial, puesto no se trata de una entidad diferente con la que la expresión se relacione, sino que es el modo de ser del vehículo o, si decidimos caracterizar el fenómeno desde el punto de vista de quien ‘actúa’ (o, en general, de quien se ve inmerso en el *proceso* de expresión), el modo en que (o la condición mental desde la cual) se comporta la persona. Por esta razón, una concepción no relacional puede acomodar sin problemas los fenómenos expresivos señalados por Sircello.

Ahora bien, ¿qué hay de los factores subjetivos o formas de sensibilidad que señala Sircello? Sircello hace hincapié en que no son predicables directamente de las obras de arte. La idea de Sircello era que un acto o conjunto de actos artísticos, tomados como un todo, constituían un patrón, configuración o *Gestalt* expresiva de una condición mental determinada¹³⁶. De nuevo, los actos expresivos que generan dicha configuración perceptual no pueden describirse si no es a partir de una descripción de la expresión (o vehículo de expresión). Como ocurría con los predicados expresivos como “enfadado”, “indiferente”, “impersonal”, la aplicación de expresiones que hacen referencia a factores subjetivos descansa sobre la comprensión de los objetos como obras de arte, esto es, como cosas hechas por el ser humano¹³⁷ y no objetos naturales. Pero, volviendo a la cuestión, ¿significa esto que, como sugiere Sircello, estos contenidos —cuya forma gramatical suele ser la de una oración

¹³⁶ Curiosamente este patrón o configuración perceptual también puede extenderse al caso de las caras y otro tipo de expresiones cuyo contenido expresivo no es un factor subjetivo o forma de sensibilidad. Y, por tanto, también al contenido expresivo de los actos artísticos que Sircello señala en primer lugar. Las propiedades de una cara conforman un patrón o configuración expresivo de la tristeza. Del mismo modo, ciertas propiedades del raptor de Poussin constituyen una configuración expresiva de indiferencia. Esto no contradice todo lo dicho anteriormente. En primer lugar, porque los actos expresivos son el tipo de cosas cuya descripción se ve indisolublemente ligada a la descripción de la obra y, en segundo lugar, porque que el cuadro posea dicha configuración o aspecto no es un asunto arbitrario, sino que tiene la configuración que tiene por *el modo en que trabaja* el artista, esto es, por la clase de acto expresivo que realiza el artista.

¹³⁷ No es relevante para el argumento que la intervención sea mínima. Tampoco es relevante que la producción de la obra no sea causa directa del trabajo del hombre. Un artista podría operar a través de máquinas, analógicas o digitales.

u oraciones bastante complejas¹³⁸— no pueden ser predicados de las obras de arte? Como sucedía con las críticas de Robinson, la posición de Sircello encierra cierta verdad, aunque creo que puede reformularse.

Es cierto que las sensibilidades, la imaginación o la personalidad expresada en una obra de arte¹³⁹ no son cualidades de las obras. Las obras no tienen una personalidad, imaginan algo de determinada manera o son sensibles a ciertas cualidades. Estas cualidades son propias del artista y se manifiestan a través de lo que este hace, que, a su vez, se pone de manifiesto en la propia obra de arte. No obstante, creo que no está todo dicho y un ejemplo no artístico puede hacernos ver en qué sentido dichos contenidos expresivos se aplican a la obra de arte.

Imaginemos el caso de una persona que disfruta mucho yendo a comer a casa de un amigo. Son muchas las razones de tal gozo: su amigo cocina bien, su personalidad es agradable y, además, la comida le ayuda a distraerse de su agotadora rutina. No obstante, estas no son las únicas razones. Su amigo también tiene un gusto exquisito a la hora de organizar y decorar la mesa: el mantel, el centro de mesa, la vajilla, en general, todos los detalles que intervienen en la comida. Digamos que su amigo tiene una sensibilidad extraordinaria para la belleza de todo aquello involucrado en la actividad para la cual invita a su amigo. La elección de los objetos y su disposición es el resultado de diversas acciones de nuestro amigo que, en conjunto, presentan una configuración perceptual determinada, la de delicadeza o gusto para la belleza (en lo relativo a la actividad de comer). Obviamente la mesa, sus elementos y su organización no tiene gusto o delicadeza para dicha belleza. Tal y como Sircello sugiere, somos capaces de percibir dicha delicadeza en los elementos y su disposición si los apreciamos en función de los actos que el amigo ha realizado. Ahora bien, creo que podemos ir más allá y sugerir en qué sentido la sensibilidad es una cualidad del objeto y no solo una condición del amigo.

¹³⁸ Como, por ejemplo, las que describen la imaginación que gobierna la producción de *Little Dorrit* de Dickens. Sircello cita unos pasajes del crítico Lionel Trilling acerca del trabajo imaginativo realizado por Dickens en la constitución de su obra (v. Sircello, 1972, pp. 58-59). Se trataría de una forma de ser sensible o trabajar con un contenido, como el caso de los escultores negros de Fry o los romanos y su sensibilidad hacia el poder y la masa de los materiales de construcción.

¹³⁹ En general, Sircello caracteriza los factores subjetivos como condiciones mentales que tienen por objeto la obra de arte. Son condiciones mentales que se desarrollan hacia una obra de arte. Citando a Croce, pone como ejemplo la *personalidad* o *persona* poética que se expresa en la obra de Baudelaire (v. 1972, pp. 61-62).

La percepción del gusto o delicadeza en la mesa descansa sobre la comprensión de la mesa como algo dispuesto por el amigo y no simplemente como algo que es así por naturaleza o por casualidad. La mesa podría estar bellamente organizada, pero ser una cuestión de ‘suerte estética’ y no un logro estético, esto es, la manifestación de delicadeza por parte del amigo. El conocimiento de nuestro amigo y de otros de sus arreglos anteriores (así como sus relatos acerca de cómo dispone las mesas) son de ayuda aquí. Ahora bien, si nuestra percepción de la delicadeza descansa sobre nuestra comprensión del objeto como la clase de cosa que es (esto es, un objeto producido de cierta forma), entonces percibir la delicadeza no es diferente a percibir la mesa como algo producido con delicadeza. No percibimos simplemente la mesa como delicada o bella, sino la mesa en tanto que *dispuesta* (o producida) con delicadeza o gusto.

El hecho de que la mesa haya sido dispuesta con delicadeza dota a la mesa de una cualidad que otras mesas no poseen, esto es, la de ser producida o dispuesta con gusto o delicadeza. Reconocer esta cualidad es importante en la medida en que pone de manifiesto que nuestra apreciación es también una acerca de la mesa y no únicamente acerca de nuestro amigo. No percibimos meramente la cualidad de nuestro amigo en la mesa. Al percibir esta cualidad estamos, de hecho, percibiendo su *ser dispuesta* de acuerdo con esta *cualidad* (de nuestro amigo), esto es, una *propiedad* (expresiva) de la mesa.

Como el ejemplo ilustra, los contenidos expresivos que Sircello denomina “factores subjetivos” sí pueden ser predicados, en cierto sentido, de las obras mismas, de hecho, necesitamos predicarlos para aclarar su papel en la valoración del objeto (y no solo del artista que lo produce). En los ejemplos de Sircello, esta clase de contenidos no pueden atribuirse a la obra de arte, sino a los actos artísticos que contribuyen a la creación de la obra. Ahora bien, como el ejemplo pone de manifiesto, este tipo de contenidos pueden figurar como propiedades de las obras mismas y no solo como cualidades del artista que pueden discernirse en la obra de arte. La idea es, por tanto, que, aunque no pueda decirse simplemente de la pintura cretense que ama a la naturaleza, esta es, sin embargo, creada o articulada desde el amor a la naturaleza, una propiedad que cabe ser descrita como expresiva de cierta condición mental. Esto convierte a las obras de arte citadas en productos con una determinada propiedad o modo de ser que no puede especificarse con independencia de dicha condición. En el lenguaje de la concepción no relacional, dichas obras de arte son fenómenos expresivos,

de ahí que posean una propiedad expresiva determinada (intrínsecamente ligada al proceso de expresión que tiene lugar). Una concepción no relacional de la expresión permite, por tanto, incorporar esta clase de fenómenos que en la explicación de Sircello introducen un elemento de discontinuidad.

Expresión y causalidad

Ya he mencionado en otra ocasión (“Contra el argumento de Davies” en 1.4.) la distinción de Bar-On entre diferentes sentidos de expresión (v. 2004, p. 248). Indiqué que una propuesta no relacional de la expresión puede valerse *parcialmente*¹⁴⁰ del sentido de expresión agencial — i.e., expresión en el sentido de acción— que propone Bar-On. Expresar un estado mental en este sentido consistía en poner de manifiesto dicho estado mental al realizar cierta actividad intencional. En concreto, tal actividad era expresiva de cierta condición mental *C* en la medida en que *C* era la condición mental *desde* la cual una persona realizaba tal actividad intencional. En términos de la concepción no relacional de la expresión, tal condición mental era que determinaba el *modo* en que dicha actividad se realizaba.

Aunque Bar-On distinguía entre un sentido agencial y otro sentido causal de expresión, a decir verdad, no consideraba que el sentido agencial de expresión fuera ajeno a cualquier dimensión causal: las condiciones mentales son *causas racionales* de la expresión (v. Bar-On, 2004, pp. 249-250). En esta línea, Sircello también ha defendido que los contenidos expresados por un vehículo de expresión pueden ser considerados *causas*. Mi propósito en esta sección es presentar la postura de Sircello y evaluar las críticas de Robinson a este aspecto de la propuesta para más tarde sugerir cómo una concepción no relacional de la expresión puede acomodar este fenómeno.

Hablar de causalidad no es trivial. La idea de fondo es que nos parece más o menos obvio que los vehículos de expresión no son el tipo de cosas que simplemente pasen u ocurran, sino que tienen una causa o razón de ser, que son lo que son en virtud de algo. Del mismo modo, la distinción de Bar-On entre la condición mental como causa bruta (i.e. eficiente¹⁴¹) y como causa racional pretende poner de manifiesto que una persona no tiene por

¹⁴⁰ Más adelante volveré sobre esta cuestión.

¹⁴¹ Por causa eficiente entiendo simplemente aquel elemento que ‘da origen al movimiento’, esto es, aquel que está en la génesis de un proceso casual y, por tanto, aquello de lo que cabe decirse que produce ciertas consecuencias.

qué estar experimentado una condición mental determinada para que esta condición mental tenga *eficacia causal* sobre la conducta de dicha persona. Esta distinción permite acomodar la idea de que los vehículos de expresión artísticos y no artísticos pueden *no ser* el resultado de un proceso causal que *comienza* con la condición mental (expresada por el vehículo) y, empero, que ello no implique que el vehículo de expresión o, en general, el fenómeno de expresión no tenga dimensión causal alguna (es decir, que deba ser ‘desconectado’ del discurso causal¹⁴²).

i. Causalidad formal

Esta misma intuición es la que intenta articular Sircello al hablar de *causalidad*. La exposición de Sircello es relativamente fácil de seguir. La idea de fondo es que, aunque podemos describir un vehículo de expresión sin hacer alusión a su contenido expresivo, si se trata de un vehículo expresivo *genuino*, *hay* una descripción de este vehículo que le es *esencial* a su estatus como expresión, a saber: una descripción que hace referencia al contenido expresado por el vehículo. Una sonrisa puede estar llena de vitalidad, ser radiante o amplia, pero si se trata de una sonrisa de *felicidad*, también podemos *describirla correctamente* como una sonrisa *alegre*, descripción que deriva, si recordamos, del hecho de que el acto de sonreír es llevado a cabo de una manera determinada, a saber: alegremente. En palabras de Sircello:

Podemos generalizar este hecho como sigue. Es una condición suficiente para que un “acto” (o un conjunto de “actos”) sea una expresión de F que este sea correctamente describable en términos de F. Ya he argumentado que lo último también es una condición *necesaria* para lo primero. Nótese, sin embargo, que mientras que para que el acto G de *x* sea una expresión de F de *x* es una condición necesaria que G sea adecuadamente descrito en términos de F, esto último no es una condición suficiente de lo primero¹⁴³. (1972, p. 215 [énfasis en el original])

¹⁴² Por esta razón, Wollheim habla del pintor como uno que trata de hacer coincidir la condición que le hace pintar como lo hace —la causa de que pinte *así*— con la apariencia de la obra. Wollheim opta por sugerir que la condición mental puede ser causalmente operativa (i.e. eficaz) ‘a distancia’, sin tener que estar siendo experimentada por el artista.

¹⁴³ Sircello distingue entre casos donde quien expresa tiene dicha condición mental y otros donde el artista no tiene por qué poseerla, ya que podría estar adoptando un punto de vista que no es suyo. Esto no tiene repercusión en el estatus *expresivo* de los vehículos según Sircello. Solo cambia el hecho de que el contenido no es atribuible a *artista*, sino a una *persona* de este.

Con este en mente, Sircello indica que la relación causal entre un vehículo y su contenido es formal. La causalidad es formal porque la causa (i.e. la condición mental) tiene el rol de determinar o especificar la naturaleza de la expresión (si es una *de dolor, de angustia, de amor*, etc.). La condición mental expresada es la causa formal de la expresión (entendida, ya como acto, ya como producto¹⁴⁴) si aquello que se supone que es un vehículo de expresión puede ser descrito correctamente como expresión *de* (o vehículo *de*) *esa condición mental*. Por esto mismo, decimos que la condición mental describe el *modo de ser* (o naturaleza) de la expresión (bien como acto, bien como vehículo o producto). De este modo, si sucediese que el modo esencialmente expresivo en que se realiza un acto (o la descripción esencial que cabe atribuirse a un producto o vehículo) fuera diferente a la que en un principio se creía, esa actividad (o producto) no podría ser correctamente considerada una expresión *de* esa condición mental.

En definitiva, esto quiere decir que la condición mental solamente tiene que causar el *modo cómo* se realiza cierta actividad (o la naturaleza o *modo de ser* del vehículo o producto) y no *dar comienzo a* la actividad misma (o encontrarse en la génesis del producto) para poder ser considerada la *causa* de que cierta cosa sea una expresión. Se trata de reconocer que la condición mental es *eficaz* en cierto sentido, en concreto, a la hora de determinar el *modo* en que alguien se expresa. Hay, por tanto, que distinguir entre causar que alguien haga algo *de cierto modo* y causar que alguien haga *ese algo*¹⁴⁵. El carácter *formal* de esta explicación estriba en que determinar el papel causal de la condición mental es determinar qué descripción (expresiva) caracteriza la naturaleza de la actividad (o del vehículo), esto es, el tipo de fenómenos que son. Para Sircello, dicha descripción refiere al modo en que una

¹⁴⁴ Recuérdese que, para Sircello, las descripciones del acto (o conjunto de actos) que cumplen una función adverbial (en tanto que describen como se realiza el acto o conjunto de actos) pueden ser (casi siempre: los factores subjetivos son la excepción) traducidas a descripciones de un producto que cumplen la función propia del adjetivo.

¹⁴⁵ En palabras de Sircello:

Este punto es extremadamente importante, puesto que significa que es muy posible sostener tanto que F de x es la causa de las expresiones de F como que el “acto” de x, el cual es expresivo de F de x, bien está causado por otra cosa que no sea F, bien no está *causado* en absoluto. Así, por ejemplo, es sin duda cierto que la dilatación de los vasos sanguíneos en la superficie del cuerpo causa que la cara enrojezca cuando enrojece *de enfado*. Pero la dilatación no es la causa específica de que la cara enrojezca de enfado, i.e. de la expresión de enfado. Igualmente, mientras uno podría caminar detrás del féretro porque así lo dicta el ritual funerario, uno podría caminar *tristemente* detrás del féretro porque uno está genuinamente triste. En esta clase de caso, el modo en que uno camina expresa su tristeza. (1972, p. 216 [cursiva en el original]).

actividad expresiva se realiza, es decir, la forma o modo en que tiene lugar cuando alguien produce un determinado vehículo¹⁴⁶.

Ahora bien, me parece conveniente relacionar la propuesta de Sircello con la de Wollheim. El propio Sircello, de hecho, contrasta su propuesta con la de Wollheim. Como he señalado arriba, la intuición que parece motivar a Sircello (así como a otros autores como Bar-On) es que las expresiones no son el tipo de cosas que son sin más, sino que tienen causa o razón de ser. Por su parte, Wollheim (1968) aboga por una concepción intencional de la expresión, según la cual expresar es realizar una actividad cuyo fin es producir un vehículo que caiga bajo el alcance de una descripción determinada. Así, por ejemplo, sonreír es producir una sonrisa *alegre, maliciosa, macabra, irónica*, etc. En función de la descripción bajo la cual se pretenda hacer caer al producto, la actividad de expresión será una u otra.

La propuesta de Wollheim intenta, en última instancia, dar cuenta del hecho de que la mera conjunción entre una condición y un vehículo no es razón suficiente para afirmar que dicho vehículo expresa una condición (o, en otras palabras: que la mera presencia efectiva de una condición y un producto —i.e. una correlación— no es suficiente para hablar de una relación de expresión). De hecho, uno de los objetivos principales de Wollheim (1968) es explicar el hecho de que cierto producto pueda ser expresión de otra cosa (esto es, que su contenido expresivo cambie) a pesar de permanecer ‘idéntico’ para nuestros ojos. En otras palabras, pretende explicar cómo es posible que un mismo fenómeno corporal o lingüístico pueda servir como expresión de diferentes condiciones mentales.

Sircello reconoce que Wollheim consigue explicar lo que *pretende* explicar. No obstante, indica que el éxito de Wollheim solo es tal bajo el proceso dialéctico que impone:

Si, no obstante, Wollheim hubiera sido consciente de los aspectos causales de la expresión, una solución obvia a su problema, diferente al nuestro, se le habría presentado. Las expresiones de F de x no ocurren sin más; están causadas por F. Y, por supuesto, la causación no implica en absoluto una relación necesaria; no es *necesario*

¹⁴⁶ El capítulo nueve del libro de Sircello constituye una explicación pormenorizada de esta relación formal de causalidad. Este no es lugar para discutir la propuesta de Sircello en profundidad. Creo que basta con mostrar que a primera vista no es inverosímil. Una forma de llegar a entender por qué no se trata de una explicación extraña o fantástica es caer en la cuenta de que las condiciones mentales, a diferencia de las expresiones, no tienen por qué concebirse necesariamente como eventos o sucesos ‘fantasmagóricos’ o, en general, de una naturaleza especial, que se encuentren en la génesis de los procesos (o vehículos) de expresión. A este respecto, el análisis de G. Ryle (v. 1949/2009, cap. 3) sobre la relación entre las intenciones (o, en general, cualquier fenómeno volitivo o motivador) y su expresión ilustra bastante bien esta cuestión.

que x haga G , incluso cuando G es necesariamente una expresión de F y F es verdaderamente atribuible a x . (1972, p. 230 [énfasis en el original])

En cuanto a las ventajas de una explicación causal, Sircello apunta que no requiere de todo el trabajo ‘mental’¹⁴⁷ que la propuesta de Wollheim intercala entre la condición mental expresada y las expresiones más básicas y espontáneas de dichas condiciones mentales. A mi juicio, me parece más relevante señalar que la definición de la actividad expresiva como una actividad intencional borra la distinción entre los casos *genuinos* de expresión y los errores expresivos, imitaciones, ocultaciones y cualquier otro fenómeno que no sea genuinamente expresivo de la condición que parecería expresar. De acuerdo con el análisis de Wollheim, quien finge expresar también intenta producir un vehículo que pueda ser descrito como expresivo de esa condición mental. El problema de esto es que, aunque la diferencia no pueda constatarse “*fotográficamente*”, las caras de felicidad de dos amigos que se encuentran después de mucho tiempo no son la misma clase de cosas que la cara de uno de ellos cuando trata de mostrar a un tercero cómo fue el reencuentro (y, *a fortiori*, tampoco lo son las actividades que producen tales caras). La cara de este último es expresiva en la medida en que el contenido de su imitación es una cara alegre, pero la felicidad en su cara no está causada por su alegría, sino por su intención de representar la cara de alegría que puso.

En última instancia, como la posición de Sircello reconoce, la naturaleza expresiva de la cara deriva de la condición mental causante (en el sentido de ser eficaz u operante) de dicha cara que, en última instancia, constituye el modo o forma en que la persona articula su configuración facial. Mientras que el modo como el amigo configura su cara está determinado (causado) por la alegría que siente, el actor produce tal cara guiado por un estado mental *sui generis*, i.e.: el estado de una persona que intenta representar o imitar algo. Esto no quiere decir que el actor no pueda expresar una condición mental, solo que, cuando está representando cierta condición mental, su representación no expresa aquello que representa: el contenido de su representación no es idéntico al contenido de su expresión.

Ahora bien, aunque una concepción no relacional de la expresión no se aleje en lo esencial de la explicación causal ofrecida por Sircello, sí está en posición de trazar puentes entre ambas posiciones. Tal concepción puede mostrar cómo, si se relajan algunas pretensiones de Wollheim, es posible aunar las intuiciones valiosas de cada una de estas

¹⁴⁷ En suma, Sircello está criticando la idea de que quien expresa deba tener la intención de producir cierto vehículo que pueda ser adecuadamente descrito como *expresivo de* cierta condición mental.

posiciones. La clave para conseguir esta comunión radica en repensar en qué sentido Wollheim habla de una actividad *intencional*. A grandes rasgos, podemos diferenciar dos. El primero hace referencia a la relación entre la actividad de expresión y cierta intención y el segundo hace referencia a la naturaleza de la actividad expresiva como tal. A mi juicio, el problema radica en cómo entender el primero de los sentidos, así que empezaré por el segundo.

Una expresión es intencional en el sentido en que tiene un contenido: no hay expresiones de nada, puesto que una expresión expresa *algo*. Una concepción no relacional entendía esta intencionalidad de un modo formal, esto es, como un modo de especificar una propiedad no relacional o intrínseca del vehículo: la propiedad de ser un episodio o evento de una determinada condición mental. El carácter formal de la concepción no relacional estribaba en el hecho de que determinaba qué tipo de cosas eran las expresiones, a saber: fenómenos mentales de un tipo determinado. El salto a la actividad expresiva viene garantizado por la idea de que el producto no queda ‘lejos’ de la actividad que la origina, sino que es la clase de cosa que es en virtud de ser el *resultado de* esta (cf. Wollheim, 1980/2018, p. 217). La sonrisa en la cara de alguien, si se trata de una expresión de alegría, por ejemplo, aunque pueda imaginarse como un mero producto (o, en general, como algo *independiente o desligado* de la actividad de un sujeto —recordemos el caso del “smiley” [☺]—) es el tipo de cosa que de hecho es en virtud de la actividad o proceso del que surge (esto es, del sonreír *alegremente*). Las sonrisas son un buen ejemplo para ilustrar esta indisolubilidad última entre actividad y producto, puesto que, de hecho, si no hay ningún impedimento fáctico, la sonrisa en la cara dura lo que dura la actividad de sonreír. De este modo, la actividad que realiza la persona, si es expresiva, es una actividad con un contenido determinado o, mejor, una actividad que se realiza de un *modo* determinado.

Si la intencionalidad del concepto de actividad expresiva que propone Wollheim es entendida de este modo, no surge tensión alguna con lo dicho anteriormente. Al definir la expresión como una actividad que busca generar un producto que caiga bajo el alcance de cierta descripción, Wollheim estaría simplemente reconociendo que la descripción correcta de una actividad expresiva *no puede no incluir* de forma inherente (esencial o, en general, intrínseca) un término mental. Es cierto que Wollheim se refiere al producto, pero esta referencia no es fatal bajo la asunción de que la expresividad del vehículo deriva del

contenido expresivo de la actividad que realiza el sujeto. Además, así entendida, la postura de Wollheim reconoce el mismo tipo de causalidad (i.e. formal o intencional) que un proponente de la concepción no relacional de la expresión está inclinado a reconocer.

En cuanto al primero de los sentidos, cabe discutir de qué modo una intención de crear un vehículo expresivo de una condición mental se relaciona con la actividad expresiva. Un caso ordinario puede ser de ayuda para ilustrar las diferentes formas en que una intención puede relacionarse con un acto expresivo. En numerosas ocasiones el sentido común nos hace sospechar de la sinceridad de unas palabras *cariñosas*. Es posible que solo sean una expresión de amistad, lo que podría llevarnos a confundir nuestra relación con un amigo, pero también, algunas veces, nos preocupa que dichas palabras no sean más que un burdo intento de seducción y no manifestaciones de *verdadero afecto*. En otras palabras, nos preocupa que la causa formal o, lo que es lo mismo, el contenido de la expresión no sea el amor o afecto que el otro tiene por nosotros, sino solo su *intención de sonar afectuoso*. Tendemos a reflexionar sobre si el modo como realiza la confesión es amoroso o solo *pretendidamente amoroso*; esto es, si es el afecto lo que determina su confesión o únicamente la intención de producir un vehículo afectuoso.

Esto no implica que la persona que actúa desde el afecto o el amor genuino no tenga ninguna intención de expresar su amor. De hecho, su confesión puede constituir una acción intencional: puede responder al deseo de cambiar su relación con esa persona y la creencia de que será correspondido o que debe hacerlo para liberarse de una preocupación que ha venido ocupando sus pensamientos durante mucho tiempo. Esta persona puede tener la intención de expresar sus sentimientos de amor. Esto no es incompatible con que lo que causa que esta persona se exprese de la manera en que lo hace sea el afecto o el amor genuino. En definitiva, como reconocía Bar-On una persona puede expresar una condición mental haciendo algo intencionalmente, donde intencionalmente no solo cubre los casos donde “intencionalmente” significa voluntariamente sino también aquellos otros donde la acción es intencional porque viene motivada por ciertos deseos y creencias.

Sin embargo, lo importante no es tanto por qué se *origina* dicha confesión sino el *modo* como dicha confesión se realiza. No importa tanto que la expresión sea el resultado de una cadena causal que comienza con cierta(s) condición(es) mental(es) —es decir, que se trate de una expresión en el sentido causal que identifica Bar-On— como la condición mental

desde la cual habla la persona (esto es, aquella que su expresión hace transparente o perceptible). Importa, por tanto, si dicha confesión se realiza desde el amor o desde otra condición o, dicho de otro modo, si es una confesión o expresión sentida o *simplemente* calculada o planeada para parecerlo. Ahora bien, ser una expresión de amor calculada o planeada (esto es, una expresión gobernada por la intención de sonar afectuoso o amoroso) no se realiza *simplemente* sobre el amor sentido (si es que se siente tal amor), sino la intención o pretensión de sonar expresiva o artificiosamente enamorado. Es cierto que una persona que se expresa de forma pretendidamente afectuosa puede estar enamorada. De hecho, puede que su amor haya sido *el punto de partida* de su confesión.

No obstante, lo relevante para el caso es que una intención adicional “se cuele” o se introduce entre su afecto genuino y el vehículo que esta produce. Digo “se cuele” porque es la intención de sonar afectuoso la que causa o gobierna el modo en que la persona se confiesa. Una expresión de amor pretendida o artificiosa puede ser signo o ser buena evidencia para inferir que una persona está enamorada de nosotros, pero el amor o afecto de dicha persona no se manifiesta *directamente* en dicha expresión y, por ello, sería normal que una persona que solo tuviera acceso a la condición mental de su pareja a través de este tipo de expresiones —a saber, *indirecta o secundariamente*— terminara por desconfiar de esta.

Podría objetarse que una expresión pretendida o artificiosa no siempre puede distinguirse de una real o genuina: si fueran, por ejemplo, recogidas por una grabadora, no siempre podrían distinguirse, solo en aquellos casos donde lo artificioso de la actividad o el producto se delatara a causa de una inadecuación, como cuando las declaraciones de amor se exageran hasta límites ridículos (piénsese en los adolescentes que se dicen cosas como “Lo haría todo por ti. Y cuando digo “todo” quiero decir todo”). Ahora bien, que lo artificioso o pretendido de la expresión sea algo *difícilmente* reconocible simplemente atendiendo a la apariencia de un vehículo no implica que el vehículo artificiosamente expresivo de amor sea el mismo tipo de vehículo que aquel que es expresivo de amor genuino. Esto solo pone de manifiesto las limitaciones de nuestras facultades cognoscitivas.

Es posible ofrecer un relato parecido en contextos artísticos. *Masacre en Corea* de Pablo Picasso¹⁴⁸ ha recibido diferentes críticas negativas relacionadas sobre todo con la dimensión propagandística de la obra. Aunque de *Masacre en Corea* también pueda decirse,

¹⁴⁸ He de dar las gracias a Paca Pérez-Carreño por sugerirme este ejemplo.

como del *Guernica*, que expresa una determinada perspectiva emocional de condena y rechazo de la guerra, las dos obras abordan la relación de los eventos bélicos con la población civil de manera diferente. En *Guernica*, uno llega a percibir la brutalidad y el carácter absurdo de la guerra a través de la contemplación de la tragedia representada y la forma en que esta se representa: la ausencia de colores que no sea negros, blancos y grises, las formas ‘quebradas’ de las figuras, la intensidad de sus gestos, así como las relaciones entre todos estos aspectos. Todos estos factores hacen transparente una condición mental particular acerca de lo acontecido particularmente en Guernica y lo que acontece en la guerra en general. Todos estos actos artísticos parecen manifestar, por tanto, un patrón emocional específico de una *persona* que siente la guerra y sus consecuencias de una manera muy particular: en la guerra y la barbarie no parece haber esperanza para el género humano.

Masacre en Corea, en cambio, despliega una retórica más ‘directa’ o, mejor dicho, menos compleja y más propagandística. La composición de *Masacre en Corea* recuerda a *Los fusilamientos del tres de mayo* o a *El fusilamiento de Maximiliano*, pero el tratamiento es bastante diferente. Los bandos aparecen bien delineados de un modo excesivamente cándido. Ciertamente, ejecutar a otros seres humanos es un acto atroz, pero tanto en la pintura de Goya como en la de Manet no nos encontramos con una moralina sobre lo malo que es matar y lo bien que iría el mundo si los seres humanos no nos matásemos los unos a los otros. La atrocidad del dos de mayo es una en la que reconocemos al género humano (y, por tanto, a nosotros mismos) tanto en los fusilados como en los verdugos. En el cuadro de Manet, las armas del pelotón de fusilamiento parecen tocar los cuerpos de los ajusticiados. La escasa distancia entre los dos grupos representados por Goya se reduce a cero en el cuadro de Manet, de modo que el fuego que aparece en la boca de los cañones parece abrasar los cuerpos de los ajusticiados. El trabajo sobre la perspectiva permite que el espectador capte de una forma más cercana y corporal la barbaridad que entraña una ejecución.

El cuadro de Picasso representa también los dos grupos esenciales en un fusilamiento. El pintor, representado un río que separa a cada grupo, indica la distancia política entre los dos grupos a través de este accidente geográfico, y, en general, una gran variedad de oposiciones. Las mujeres y los niños frente a los hombres; quienes engendran vida o tienen toda una vida por delante y quienes la arrebatan; la desnudez natural frente al artificio de la guerra; la humanidad de quien es representado mostrando ciertas emociones frente a lo

inhumano de un grupo de seres representado como una especie de máquinas. En general, la pintura no parece *articular* de forma original e interesante un sentimiento pacifista, sino que parece tratarse de una excusa para *mostrarlo*, de ahí el recurso a oposiciones fáciles o sentimentalistas. Como he señalado, ejecutar a otros humanos nos parece un acto atroz, pero representar a los verdugos como seres inhumanos que ajustician a otros seres humanos inocentes no ayuda a entender la complejidad política del suceso o, al menos, la naturaleza psicológica de los protagonistas de la escena. El tratamiento parece sentimental porque manipula los materiales con la intención de simplemente mostrar el sinsentido de la guerra y no parece desarrollar o explorar una actitud pacifista a través de los materiales que tiene a su alcance. En definitiva, los buenos son muy buenos y los malos son muy malos, de modo que no nos parece que el cuadro haga transparente o se ejecute desde un sentimiento pacifista genuino, sino simplemente desde la intención de mostrar tal sentimiento, como en el caso del enamorado pretendidamente afectuoso.

La insinceridad de Picasso no se decide en función de los sentimientos que tuvo al pintar el cuadro, sino de la lucidez de su expresión, esto es, porque no ha sido capaz de encontrar un vehículo adecuado para un genuino sentimiento pacifista o, a la inversa, porque no ha logrado desarrollar una sentimiento o actitud original o particular a través del trabajo del medio. Por retomar la terminología de Collingwood, Dewey o Robinson, el cuadro de Picasso parece más bien un vehículo que da meros síntomas o signos [*to betray*] de una condición mental y no uno que la explora o articula seriamente. En otras palabras, Picasso parece hablar simplemente desde la intención de mostrarse pacifista y no desde un pacifismo genuino, desde un sentimiento lúcido y articulado originalmente en el medio con el que trabaja. En este sentido, la insinceridad no es solo un fallo moral —a saber, el de no tomarse en serio la actitud pacifista o, dicho de otro modo, no articular un sentimiento pacifista a la altura de la situación— sino también un fallo artístico (estéticamente perceptible), puesto que este falló está ahí para ser percibido o experimentado; está ahí, es decir, manifestado *en* el vehículo. Los fallos morales remiten a los fallos artísticos y viceversa, ya que la emoción se articula *en* la obra de arte. Realmente son dos caras de una misma moneda.

Ahora bien, una concepción de la expresión según la cual la expresión no es la mera exteriorización de una condición mental, sino un episodio de la misma no solo puede acomodar todo este conjunto de intuiciones e ideas valiosas, sino que es capaz de explicar

mejor algo que para posturas como la Wollheim, Sircello, Robinson o Bar-On resulta problemático. Me refiero a las continuidades o, si se prefiere, similitudes entre los casos intencionales de expresión y aquellos fenómenos de expresión genuinos donde uno no ‘hace’ nada para expresar una condición mental. Al inicio de esta sección, señalaba que el sentido agencial de Bar-On (2004) podía serle útil a una concepción no relacional de la expresión a la hora de describir adecuadamente ciertos fenómenos. No obstante, apunté que esta utilidad solo era *parcial*. Recuérdese, de acuerdo con Bar-On, una persona expresaba (en sentido agencial [*action sense*]) cuando hacia algo intencionadamente¹⁴⁹, de modo que, por ejemplo, “cuando te doy un abrazo intencionalmente, o digo “Qué bueno verte de nuevo”, estoy haciendo algo intencionalmente para dar expresión a mi alegría por verte” (2004, p. 248).

“Intencionadamente” puede entenderse simplemente, como el ejemplo sugiere, como denotando que la actividad no es fortuita, sino que está bajo el control, por mínimo que sea, del sujeto. Sin embargo, aunque esta caracterización de la expresión pueda resultar útil en parte (motivo por el cual la recuperé para esta investigación), en cierto sentido se muestra insuficiente. Me refiero a aquellos casos donde el fenómeno de expresión no puede describirse como algo que realice el sujeto. Hay casos de expresión, como el enrojecerse por vergüenza, donde el sujeto no hace algo intencionadamente en el sentido que Bar-On lo describe. El sentido agencial de expresión no puede dar cuenta de estos casos. La existencia de este tipo de fenómenos ha llevado a otros, como Wollheim (1999), a afirmar que:

Por motivos que no son solo estipulativos, a la hora de considerar la expresión voy a excluir dos tipos de casos: por un lado, los casos en los que la persona *no hace nada en absoluto* y dominan los *procesos naturales*, sobre los que no tiene ningún control, como cuando se dice que el rubor expresa vergüenza. [...]. (p. 137 [la cursiva es mía])

Puedo asumir, con Wollheim, que excluir este tipo de fenómenos no sea una decisión *puramente* arbitraria si lo que se pretende es llamar la atención sobre cierta clase de fenómenos, como los artísticos. En cambio, en otro sentido, esta exclusión parece venir impuesta por caracterización de los fenómenos de expresión muy rígida, que una concepción no relacional de la expresión no tiene por qué asumir. Una concepción no relacional de la expresión puede hablar, en general, de *procesos* de expresión y no simplemente de *actividades* o *actos* de expresión, siguiendo a Wollheim (1968, por ejemplo) o Sircello

¹⁴⁹ “EXP₁ the *action sense*: a person *expresses* a state of hers by intentionally doing something” (2004, p. 216 [cursiva en el original]).

(1972). Ciertamente, algunos fenómenos como los casos de expresión artística o aquellas expresiones ordinarias más estudiadas pueden ser adecuadamente descritos como *actos* o *actividades* de expresión, mientras que el enrojecerse por vergüenza no. No obstante, emplear el concepto de *proceso* puede ayudarnos a ver qué similitudes existen entre estos tipos de fenómenos, en concreto: en lo que concierne a su naturaleza como *expresiones genuinas*.

Así, por ejemplo, para la cuestión de la causalidad, la concepción no relacional, valiéndose del concepto de *proceso*, más amplio que los de actividad y acto, puede distinguir, análogamente, entre aquello que da *inicio* al proceso (esto es, aquello que explica su ocurrencia) y aquello que determina el *modo* en que el proceso se lleva a cabo, el modo en que desarrolla. Una concepción no relacional de la expresión no tiene que excluir por definición fenómenos como el enrojecerse por vergüenza para así ofrecer una descripción ‘sin fisuras’ de los fenómenos de expresión, como parece ocurrir en el caso de Wollheim o Sircello. Al hablar simplemente de *procesos* de expresión, la concepción no relacional de la expresión permite trazar puentes entre los distintos fenómenos, sin erradicar por ello su singularidad, sus diferencias. De este modo, tampoco está obligada a diferenciar, como Robinson (2005) —siguiendo la estela de Collingwood (1938/1960) o Dewey (1934/2008)—, entre la expresión de una condición mental y su simple *exhibición* o *revelación* [*betrayal*], dejando entrever que este último tipo de fenómenos no son *expresiones* en sentido estricto. La concepción no relación permite entender, al señalar qué relación guardan el proceso (o el vehículo) y contenido expresado (a saber, una relación formal o intrínseca). Reconocer las similitudes no es óbice para coincidir con los teóricos románticos que hay fenómenos de expresión muy dispares entre sí o que no todos los fenómenos tienen el mismo valor estético o moral.

ii. Robinson contra la causalidad formal

Volviendo a la cuestión de la causalidad, Robinson (1977) también critica el hecho de que se recurra a la causalidad formal para explicar la relación entre la condición mental y el vehículo de expresión. Su principal argumento es que la explicación de Sircello —y, por consiguiente, la que he adaptado para una concepción no relacional de la expresión— no es intuitiva, sino más bien oscura y extraña. De acuerdo con Robinson, el carácter oscuro de dicha relación radica en lo que extraño que es sostener que algo, la causa, pueda ser, al mismo tiempo, un

episodio (i.e. la expresión) y la causa de dicho episodio (i.e. la condición expresada). Como Robinson no da muchos más detalles, me parece que su crítica puede salvarse simplemente eliminando el aura de obscuridad que rodea al relato ofrecido más arriba. Ahora bien, si la objeción quiere tener fuerza, no puede descansar sobre el mero hecho de que explicar la causalidad en otros términos resulta menos extraño, ya que, entonces, ese halo de obscuridad se debería simplemente al hecho de que uno se inclina a explicar el fenómeno en otros términos. Así, conseguir aclarar en qué sentido la condición mental puede ser episodio y causa sería suficiente para esquivar la objeción de Robinson.

A mi juicio, creo que la salida pasa por con recordar lo dicho más arriba. Por un lado, tiene sentido hablar de episodio mental porque una persona realiza cierta actividad de un modo determinado o con cierto patrón o forma (o, en otros términos, el vehículo tiene un modo de ser que es el propio o característico de una condición mental). Por otro lado, hablar del contenido expresivo como causa del *modo* en que actúa una persona (o el modo de ser o naturaleza de un vehículo de expresión) tiene sentido porque, aunque la expresión puede ser el resultado de innumerables factores —fisiológicos, ambientales e incluso mentales—, lo que hace que la actividad expresiva se realice del modo en que se realiza (o el vehículo tenga la naturaleza expresiva que tiene) no es otra cosa que la condición mental que guía la actividad de una persona (o determina el modo o forma de ser particular de un vehículo).

En otras palabras, una condición mental puede, al mismo tiempo, encarnarse o expresarse en un vehículo de expresión y ser la causa de este porque una explicación formal de la causalidad no intenta determinar la cadena de elementos causales que originan una expresión, sino aquello que efectivamente *explica* que el vehículo de expresión (o la actividad de expresión) tenga la naturaleza que de hecho tiene. Dicho de otro modo, no hay nada de extraño en hablar, al mismo tiempo, de la condición mental como instanciada en cierto fenómeno y como causante de que dicho fenómeno tenga la naturaleza que tiene a no ser que se insista en concebir la condición mental en términos de causa eficiente o motora, esto es, como el tipo de cosa que da inicio al proceso de expresión y es independiente del mismo. No obstante, la condición mental no es independiente del proceso de expresión (y, por consiguiente, del vehículo de expresión) en la medida en que es, *en virtud de* ella, el proceso (y el vehículo) son la clase de cosa que son. En la medida en que el proceso de articula o desarrolla del modo en que lo hace (esto es, de acuerdo con la naturaleza de cierta condición

mental), proceso de expresión (y vehículo de expresión) y condición mental expresada están intrínsecamente ligados: proceso y vehículo no podrían ser la clase de cosa que son si la condición mental no fuese operativa o eficaz en ellos.

Como señalé más arriba, Bar-On insiste en llamar causas racionales a las condiciones mentales *desde* las cuales una persona ‘habla’ cuando se expresa en sentido agencial. Es más, distingue el sentido agencial del sentido causal, señalando que hablar de expresión en sentido causal consiste en determinar qué condición mental fue el *origen* de una determinada expresión. Al proponer una explicación formal de causalidad, únicamente trato de dar forma, con otras herramientas conceptuales, a la misma intuición que lleva a Bar-On a hablar de causas racionales. El interés de una explicación formal de la causalidad no es determinar qué condiciones mentales están contingentemente relacionadas con expresión, es decir, no se preocupa por determinar la génesis de cierta expresión, aunque no niega que suceda tal cosa, es decir, que las expresiones sean el tipo de cosas que tengan causas (en un sentido eficiente o motor, mecanicista si se prefiere). El propósito de una concepción formal de la causalidad es llamar la atención sobre el hecho de que los vehículos y las actividades expresivas son la clase de cosas que son —i.e. tienen un modo determinado de ser— en virtud de su contenido mental, puesto que si su modo de ser se debiera a otra cosa que no fuera cierta condición mental, no cabría considerarlas expresiones de esa condición mental. Por esta razón, si una condición mental es la causa formal de cierta expresión, no puede no estar encarnada o expresada en esa expresión.

En cambio, la explicación que se ofrece en Robinson (1977) de la causalidad es una que liga las supuestas propiedades expresivas que una obra de arte pueda tener —en función de su forma, tema o punto de vista— a la condición mental del artista que genera dichas obras de arte. En la explicación que Robinson ofrece, la condición mental no juega ningún papel a la hora de *determinar* la expresividad de la obra de arte. La primera condición para hablar de expresión es que el artista cree una obra de arte que posea cierta propiedad expresiva en virtud su forma, tema o punto de vista. En su explicación, la condición mental del artista solo sería una condición necesaria para hablar de *expresión* (en sentido genuino o robusto). La segunda condición para que la obra sea realmente una *expresión* es que el hecho de que la obra sea expresiva de cierta condición *C* sea una consecuencia de la condición mental *C* del artista (1977, pp. 88-89).

El problema principal de esta explicación es que la expresividad de la obra solo está contingentemente relacionada con la condición de la que la obra de arte es supuestamente una expresión. En otras palabras: si la expresividad es una cualidad de la obra que puede captarse sin aprehender al mismo tiempo la condición mental de la que la obra es expresión (ya que esta solo interviene en la *génesis* de la obra y, por tanto, solo está contingentemente relacionada con las propiedades de la obra¹⁵⁰), entonces cabe sospechar de que la condición mental expresada y el estatus de la obra como expresión tengan centralidad alguna en la experiencia estética de la obra de arte.

Es cierto que Robinson desechó esta explicación más adelante. En *Deeper than Reason* (2005), la expresión se entiende como articulación, en concreto: como elucidación de una emoción a través de un medio artístico determinado. De ahí que el hecho de la apreciación de la obra de arte como *expresión* de una condición mental y la apreciación del vehículo no constituyan dos momentos o actividades diferentes. Una concepción no relacional de la expresión aplicada al arte tampoco presenta este problema, ya que coincide con Robinson y Sircello en que la apreciación de la obra como expresión no puede entenderse con independencia del modo en que la obra de arte articula o muestra dicha condición mental. En la concepción no relacional de la expresión, descubrir la causa de que un vehículo de expresión sea de determinado modo no es una tarea adicional a la apreciación de la expresividad de la obra de arte.

Es cierto, como señalé más arriba, que una concepción no relacional de la expresión no sostiene que la apreciación de toda clase de expresividad conlleve la apreciación del vehículo como *expresión* de una condición mental. Algunos objetos, sean o no obras de arte, pueden poseer cualidades expresivas en virtud de sus propiedades ‘formales’ o su contenido representacional (o, en general, imitado). La presentación de Sircello, así como la sección sobre Robinson, dejó claro que hay otra serie de fenómenos en arte cuya expresividad descansa sobre la apreciación del ítem como una expresión.

¹⁵⁰ El problema al que me refiero aquí no es diferente al problema que señalé respecto de la tesis de Davies (2007) de que la condición mental *expresada* por un artista no tiene relevancia estética. Robinson (1977), como Davies (2007) entienden que la condición mental expresada no está ahí para ser captada a través de nuestra experiencia de la obra, dado que el nexo entre esa condición y las propiedades de la obra que si pueden percibirse es contingente (o, por utilizar los términos de aquella crítica, indirecto).

4. PERCEPCIÓN EXPRESIVA (DE LA EXPRESIÓN)

El capítulo anterior versó sobre el fenómeno de la expresión y, en concreto, sobre la aplicación de un marco no relacional al fenómeno de la expresión artística. A lo largo de este capítulo discutiré otro fenómeno diferente, aunque (íntimamente) relacionado. Me refiero al fenómeno de la percepción expresiva, esto es, la capacidad perceptual que poseemos para captar la vida mental de otros o, en general, el significado o contenido mental de ciertos eventos o cosas. Todo este capítulo está dedicado a explorar la idea que le da título a esta tesis, a saber: que la percepción expresiva permite establecer un punto de unión entre los diferentes fenómenos expresivos. Esto no equivale a afirmar que la expresión puede reducirse, en parte, a la percepción expresiva. La idea es, más bien, que, a pesar de las diferencias entre los diversos fenómenos expresivos, la referencia a la percepción expresiva es un mínimo común denominador en toda explicación. Esto no quiere decir que el contenido de toda percepción expresiva sea el mismo. No es lo mismo defender que una explicación *completa* de los fenómenos expresivos requiere hacer referencia a la percepción expresiva que sostener que, para cualquier clase de fenómeno expresivo, lo que podemos captar (i.e. el contenido o significado expresivo) a través del ejercicio de la percepción expresiva sea el mismo.

En la sección dedicada a la teoría de la expresión de corte romántico que Robinson desarrolla en *Deeper than Reason* (2005), señalé que no hay razones de peso para sostener que la expresión no tiene nada que ver con la expresividad con el objetivo de corregir la idea de Robinson de que la expresión (*como expresión*) en el arte no tenía que ver con la posesión de propiedades expresivas. En dicha sección, intenté hacer ver que, aunque es cierto que la expresión artística (*como expresión*) no se puede reducir a la mera expresividad de un producto, no se sigue de ello que debemos rehusar hablar de propiedades expresivas. Mi conclusión fue que el argumento de Robinson únicamente nos obligaba a aceptar la insuficiencia de la expresividad para explicar completamente el fenómeno de la expresión artística, pero no que los fenómenos de la expresividad y (por ende) la percepción expresiva estuvieran totalmente desconectados de la expresión. Por ello, distinguí, de la mano de Sircello, entre propiedades expresivas como propiedades del medio o su contenido representacional (o, en general, mimético) y propiedades que la obra posee en virtud de ser una *expresión*, es decir, el resultado de un proceso de expresión. Reconocer esta diferencia

implica, por tanto, que el contenido de las percepciones expresivas no siempre tiene por qué ser el mismo.

En el caso de las propiedades expresivas que una obra (o cualquier objeto o evento) puede poseer sin necesidad de ser una expresión, todo el debate gira, en última instancia, en torno a una cuestión perceptual. En la tradición analítica, hay cierto consenso (más o menos implícito) sobre el carácter *fenomenológico* de este tipo de propiedades. En otras palabras: el debate está guiado por la idea de que este tipo de propiedades, como las propiedades secundarias y las estéticas, se identifican perceptualmente *en el objeto*: son propiedades que se revelan en nuestra experiencia del objeto. Esto explica, por ejemplo, que el debate se haya centrado, en parte, en determinar los factores sobre los que descansan dichas experiencias perceptuales: bien discutiendo qué propiedades no estéticas determinan dichas propiedades expresivas y, por tanto, que un ítem debe poseer para provocar este tipo de experiencias; bien estudiando cómo la percepción puede estar convencionalmente informada. Todas estas estrategias no son incompatibles entre sí, pero lo importante para el argumento es que todas ellas asumen de un modo u otro, en mayor o menor medida¹⁵¹, que su proyecto explicativo intenta esclarecer una cuestión *eminente* perceptual. Como Matravers (2010) indica:

[...] los intentos filosóficos de arrojar luz sobre el problema de la expresión¹⁵², al menos recientemente, han adoptado la forma de intentos de describir la naturaleza de la «expresión de la clase K». Es decir, el proyecto ha sido dar una explicación del contenido del juicio dando una descripción de la experiencia. (p. 180)

Levinson, Davies o Lopes son buenos ejemplos de ello. En el fondo, la idea es que la expresividad de la música o las imágenes es una propiedad que en nuestra experiencia se nos *revela* como perteneciendo a la obra (o a algún aspecto de ella), de modo que dar una descripción adecuada del contenido de nuestra experiencia es ofrecer una buena descripción de qué es para la obra de arte poseer esa propiedad expresiva, esto es, qué es para una obra ser expresiva de una condición mental. No es objeto de esta investigación entrar a discutir si las diferentes descripciones que han ofrecido son adecuadas. Independientemente de cómo describan el contenido de esta experiencia, lo importante aquí es que cuando Matravers habla

¹⁵¹ No todas tienen por qué adjudicarle el mismo peso a la percepción. Las estrategias convencionalistas pueden restar peso a la percepción otorgándole importancia a ciertas facultades cognitivas.

¹⁵² Matravers está introduce este comentario al discutir la posición de Levinson sobre la expresión en música, pero creo que el comentario puede generalizarse sin problemas.

del *problema de la expresión*, nos está hablando del problema de la *expresividad*. En concreto, la expresividad entendida como una propiedad de la obra que nada tiene que ver con el hecho de que sea el producto o creación de un artista. En cambio, como el capítulo anterior sobre la expresión puso de manifiesto, también podemos hablar de la expresividad que una obra posee por ser expresión de un aspecto de la subjetividad del artista: la obra de arte puede poseer expresividad en virtud de ser el resultado de un proceso de expresión por parte del artista.

Ahora bien, las explicaciones de la expresión artística como *expresividad* y de la expresión artística como *expresión* comparten la idea de que la expresividad de la obra es el tipo de cosa que se nos revela en nuestra experiencia de la misma, que identificamos *primariamente* a través de nuestra experiencia o percepción de la misma, de modo que una descripción de esta experiencia es indispensable para arrojar luz sobre el tipo de cosa que es. Para el caso que nos ocupa, esto quiere decir la percepción expresiva tiene un rol explicativo *dentro* de una explicación de la expresión (*como expresión*): la explicación del fenómeno de la expresión está esencialmente incompleta si no se hace referencia a la percepción expresiva.

La idea central es que si el fenómeno expresivo es el tipo de cosa que manifiesta o presenta una condición mental, entonces el fenómeno no puede quedar completamente elucidado sin hacer referencia a un modo de acceso. Aunque la manifestación o presentación de una condición mental no deba ser entendida únicamente en términos epistémicos —i.e., de acceso—, una manifestación o presentación es, por su propia naturaleza, un fenómeno que se da *para otros* —esto es, que otros son capaces de captar en su experiencia del mismo—, de ahí la necesidad de hacer referencia a un modelo de acceso si uno pretende ofrecer una descripción completa de la naturaleza del fenómeno.

Nótese que me refiero a la naturaleza de los fenómenos expresivos y no a los fenómenos particulares: no estoy sugiriendo que toda manifestación o presentación esté dada, de hecho, a otra(s) persona(s). Hay expresiones que pasan desapercibidas, otras que suceden cuando uno está en soledad. En definitiva, que la expresión se presente a otros es un rasgo formal o esencial del fenómeno o evento expresivo y no una cuestión de hecho. Otros fenómenos, como el desarrollo de una enfermedad o la caída en bancarrota de una empresa, tienen ‘expresión’, es decir, podemos tener acceso a ellos de diferentes maneras. En el caso de las enfermedades, se habla de un cuadro clínico que permite identificar una determinada

enfermedad, o que la caracteriza en el caso de los síndromes. Sin embargo, la enfermedad como tal puede consistir en otra cosa, como la presencia de cierto virus en el cuerpo o el desarrollo de una masa extraña. Ciertamente, estos fenómenos tienen un modo de presentación y cabe, por tanto, discutir la naturaleza de dicho acceso. Este debate es eminentemente epistemológico. En consecuencia, entender en qué consiste un cáncer o un virus no es lo mismo que aprender a identificar un cáncer o la presencia de un virus en cierto organismo. La descripción de un cáncer no es una descripción que involucre necesariamente cuestiones de acceso: el concepto de manifestación o presentación, central para la descripción de los fenómenos expresivos, sí las involucra.

Podría contraargumentarse que no esto cierto, puesto que, al igual que el caso del virus, una cosa es entender en qué consiste estar triste, por ejemplo, y otra cosa muy diferente aprender a identificar expresiones de tristeza. El problema de esta objeción es que malinterpreta el alcance de la tesis aquí defendida. La tesis aquí defendida no es una tesis acerca de las *condiciones* mentales, sino acerca de las *expresiones* de dichas condiciones mentales. Lo que parecía poco plausible para las condiciones mentales no lo parece tanto para las expresiones, puesto que comprender que algo es una expresión es lo mismo que captar el contenido expresivo de una expresión, esto es, aprehender la expresión como tal, en su singularidad¹⁵³.

No es lo mismo saber, a través del testimonio de otro o considerando la evidencia que tengo, que cierto fenómeno tiene naturaleza expresiva que percibir la naturaleza expresiva de dicho fenómeno. No es lo mismo, por tanto, saber que mi amigo no está muy hablador porque está enfadado conmigo que captar el enfado de mi amigo en su modo de comportarse conmigo. Esto no quiere decir que el único modo legítimo de saber acerca de la vida mental de otros sea a través de la percepción expresiva, sino que la percepción expresiva es el único modo de acceso a la vida mental ajena que puede darnos acceso *no mediado* al contenido de la expresión y, por consiguiente, al fenómeno expresivo como tal, es decir, como presentación o manifestación de una condición mental.

Ahora bien, si bien esta investigación sobre la expresión artística como *expresión* genuina comparte con los análisis de la expresión artística como *expresividad* el rol de la

¹⁵³ En esta misma línea, se expresaba Wollheim (1994b) al sostener que las correspondencias son el tipo de propiedades que únicamente puede ser identificadas a través de la experiencia.

percepción expresiva en la explicación del fenómeno, la propuesta desarrollada aquí es profundamente diferente en otro sentido. Las descripciones de la percepción expresiva presentadas hasta ahora (con excepción de la propuesta por Wollheim) presuponen que el contenido de la experiencia es una propiedad de la obra que no está ligada a un proceso de expresión por parte del artista, de modo que el contenido o significado expresivo captado a través de la percepción expresiva no corresponde a la condición mental articulada por el artista, de hecho, en ocasiones es pensada como independiente de la misma. En cambio, el fenómeno expresivo que aquí es objeto de análisis es uno donde un aspecto de la subjetividad *del artista* se pone de manifiesto en la obra. En este sentido, los modelos ofrecidos anteriormente (exceptuando, como digo, el de Wollheim) no son de ayuda para arrojar luz sobre el fenómeno en cuestión. En cambio, dado que así descritos, en este tipo de casos, lo expresado en la obra de arte es la condición mental del artista, haríamos mejor en buscar un modelo adecuado para este tipo de casos en las propuestas perceptualistas sobre el acceso a la *mente ajena* (en nuestro caso, la del artista). Este capítulo está dedicado a esbozar un modelo que describa de la mejor forma posible este tipo de acceso y mostrar que puede ser extrapolable a los casos artísticos donde la condición mental de una artista encuentra expresión en una obra de arte.

Aunque me centre en los modelos perceptualistas sobre el acceso a la mente ajena, mi intención no es argumentar que el acceso a la mente ajena sea únicamente perceptual: otros medios de acceso basados, por ejemplo, en inferencias o simulaciones podrían otorgarnos acceso a los contenidos de la mente de otro. No pretendo, pues, defender aquí defender la prioridad del modelo perceptual frente a otros. Tampoco es mi intención introducirme en otros debates en cognición social como, por ejemplo, sobre si pueden percibirse los estados mentales de otros o nuestro acceso es siempre mediado o indirecto, a través de inferencias, simulaciones o proyecciones. A lo largo de este capítulo, asumiré como punto de partida que, como los proponentes del modelo perceptual han defendido, tenemos acceso a los contenidos de la mente ajena a través del ejercicio de nuestras facultades perceptuales, es decir, que las condiciones mentales son el tipo de cosas que pueden ser observadas.

La elección de este tipo de modelos basados en la percepción no es arbitraria. Hay dos razones de fondo. En primer lugar, plantear la cuestión en términos perceptuales sigue la estela dejada por las discusiones acerca de la expresividad en los casos artísticos, donde la

cuestión del acceso a las propiedades estéticas de las obras de arte se plantea en términos perceptuales. En segundo lugar, aunque la experiencia estética no se reduzca a una experiencia perceptual, esta puede considerarse un aspecto central de la misma, puesto que, gracias a ella, se nos hacen presentes ciertas cualidades de la obra. En concreto, para el caso que nos ocupa, la percepción juega un papel central: una de las ideas centrales de esta tesis es que la expresividad de una obra no solo nos pone en contacto con lo que J. Robinson llama “propiedades expresivas” sino que también puede darnos acceso directo a la condición de otros, en concreto, del artista en tanto que expresada *en la obra de arte*. En este sentido, aunque extienda el término “expresividad” para cubrir otra serie de casos, sigo comprometido con la idea de que la comprensión de la expresividad es una cuestión eminentemente perceptual, tal y como Levinson recoge en los *desiderata* que una explicación de la expresividad debería cumplir¹⁵⁴.

Con todo, asumir esta idea como punto de partida, no resuelve otro gran número de problemas filosóficos íntimamente relacionados. Este capítulo está dedicado, en parte, a lidiar con dos de ellos. El primero aborda una cuestión sustancial para el modelo, a saber: si el modelo perceptivo que se defiende en las discusiones actuales otorga un acceso verdaderamente directo a los contenidos de la mente ajena. El segundo no tiene que ver con el carácter directo del acceso, sino sobre la completitud del mismo; dicho de otro modo: cabe preguntarse si el modelo predominante es uno que describa el acceso como uno completo. Por último, tras identificar y discutir dichos problemas, dedicaré unas cuantas secciones a esbozar en líneas generales un modelo alternativo y ver cómo se puede extender al fenómeno artístico.

4.1. Percepción de los fenómenos mentales

Al inicio de este capítulo, aclaré que el grueso de la discusión estaría orientado de antemano hacia un tipo particular de aproximaciones al fenómeno de la expresión. Me refería a aquellas que toman la expresión como un fenómeno clave para describir nuestra relación con *otras*

¹⁵⁴ En la sección dedicada al análisis de la expresividad que Levinson propone señalé cuatro de ellos. En concreto, me refiero al requisito de inmediatez [*immediacy requirement*].

mentes; y, más en concreto, aquellas que entienden que la relación más básica o primaria¹⁵⁵ con los otros (a través de sus expresiones) debería entenderse en términos perceptualistas. El interés de este tipo de explicaciones perceptualistas del acceso a la mente ajena para esta investigación es manifiestamente claro. Si hay propiedades expresivas, esto es, contenido expresivo en una obra de arte que quepa adjudicar al artista —como creador/autor— o a una *persona* artística —que no pertenece a la obra—, la apercepción de este contenido es susceptible de caer bajo el alcance de uno de estos modelos perceptualistas.

Estos modelos ofrecen una respuesta constructiva a la pregunta de cómo es posible percibir al *artista en la obra de arte* (o, al menos, ofrecen unos pilares sólidos para construir tal respuesta). Y, sobre todo, no hay que perder de vista que son capaces de realizar esta tarea satisfaciendo un *desideratum* central en la discusión contemporánea, a saber, que aquellos contenidos de la obra relevantes para una correcta comprensión de la obra y su evaluación son aquellos que pueden (y deben) ser captados en la propia obra. El papel central que el concepto de percepción juega en estas explicaciones garantiza el lugar que habitualmente se le asigna a la experiencia de la obra para su apreciación y evaluación.

A pesar de la claridad que pueden aportar estos modelos a la descripción del fenómeno, creo que hay que evitar trasladar íntegramente todo el marco conceptual del debate. El debate actual pertenece al ámbito de la cognición social y, en general, al de la ciencia cognitiva. Se trata principalmente de un debate sobre cómo hay que entender los casos básicos y fundamentales donde una persona alcanza a comprender las condiciones mentales de la otra (sus intenciones, sensaciones, creencias, emociones, etc.). Cómo se dirima este debate tiene consecuencias notables dentro de la propia ciencia cognitiva. Adoptar una posición u otra, determina un prisma bajo el cual interpretar el significado y la relevancia de la evidencia aportada por otros campos de estudio como la neurociencia o la psicología del desarrollo.

¹⁵⁵ Es importante distinguir entre dos tesis acerca de nuestro acceso perceptual a la mente ajena, una más fuerte que la otra. La tesis fuerte es que nuestro acceso a la mente ajena es únicamente perceptual. La experiencia común la desmiente fácilmente. La otra es que existe un acceso perceptual a la mente ajena que es básico y fundamental en nuestras interacciones con otros, gracias al cual podríamos verificar conocimiento obtenido a través de otros mecanismos epistémicos no tan directos. Esto no quiere decir que dicho conocimiento no merezca tal título a no ser que reciba, por así decirlo, ‘acreditación perceptual’.

El conocimiento de los demás

En general, el debate se articula principalmente¹⁵⁶ en dos bandos bastante heterogéneos en sí mismos. O, al menos, así lo ve el defensor del modelo perceptual, para quien posiciones como la teoría de la teoría (TT) [*theory theory* (TT)] o la teoría de la simulación (TS) [*simulation theory* (ST)] comparten, en cierto sentido, un mismo espacio conceptual, a pesar de ofrecer diferentes explicaciones al fenómeno de la comprensión de la mente ajena. Los primeros postulan la posesión de una especie de teoría psicológica popular, parecida a una teoría científica, que las personas utilizarían para realizar inferencias sobre los estados mentales de sus semejantes y predecir su comportamiento. Los segundos rechazan que una teoría así sea necesaria y hacen descansar la comprensión de la mente ajena en rutinas de simulación, conscientes o inconscientes, que se inician con un estímulo conductual externo y cuyo objetivo no es otro que ponerse en los zapatos del otro para así recrear el estado mental en que este se encontraría. Estos mecanismos son los que explicarían cómo es posible adscribir estados mentales a los demás y predecir sus comportamientos.

En el otro bando, se encuentran aquellas aproximaciones que he descrito como *perceptualistas*. Esta etiqueta es orientativa. Con ella, no pretendo otra cosa que designar una serie de aproximaciones a un fenómeno que comparten un determinado espacio conceptual. Me refiero a aquel demarcado por la noción de *percepción directa*. Al recurrir a la idea de percepción directa, se intentan alejar de varios presupuestos que recorren las explicaciones ofrecidas por los defensores de la Teoría de la mente [*Theory of Mind* (ToM)], ya sean teóricos de la teoría o simulacionistas.

Uno de los presupuestos más inadecuados (si no el que más) a los ojos de los defensores de la percepción directa es la idea de que los estados mentales de los demás están escondidos u ocultos por naturaleza; es decir, que bajo ningún concepto alguien puede tener acceso directo a la vida mental de otros. Esta elusividad intrínseca de la mente ajena trae consigo de forma inevitable otra serie de ideas. Si la mente ajena no está ahí para ser aprehendida perceptualmente, entonces se requieren otras formas de cognición *extraperceptuales* para alcanzar a comprenderla. Este *esfuerzo* cognitivo extra que viene de la

¹⁵⁶ Existen posturas híbridas que han intentado tomar prestadas tesis de cada uno de los bandos. No me voy a pronunciar aquí sobre su plausibilidad. Gallagher, por ejemplo, encuentra estas posturas bastante insatisfactorias (v. Gallagher, 2015).

mano de la tesis de la inobservabilidad de la mente ajena recibe el nombre de “*mindreading*”. Ya sea a través de inferencias a la mejor explicación o simulaciones, los defensores de la percepción directa niegan que el *mindreading* sea el modo *primario*, por defecto, de conocer la mente ajena.

Negar esto no equivale a afirmar que la mente ajena *únicamente* se pueda conocer perceptualmente, sino, más bien, que la relación epistémica *primaria* con otras mentes es de naturaleza perceptual. Reconocen que en ciertas ocasiones nos podemos encontrar confundidos por el comportamiento de otros. Los demás nos pueden parecer opacos, enigmáticos. En estas ocasiones, recurrir a inferencias o simulaciones podría ser de utilidad para conocer el estado mental de los demás. No obstante, estas situaciones no serían las normales: el *mindreading* no es la norma, sino un recurso disponible para otros casos más complejos. De acuerdo con los defensores de la percepción directa, nuestros encuentros habituales con otras personas no son casos donde el objetivo primordial sea explicar y predecir el comportamiento de los otros atribuyendo estados mentales ocultos —inferidos o simulados— a los demás. Si la mente ajena y sus contenidos están ahí para ser percibidos, en muchas ocasiones no será necesario recurrir a estos mecanismos para entender a los demás, sino simplemente captar aquello que está ahí presente para nuestras facultades perceptuales.

El lugar central que el concepto de *mindreading* ocupa en la cognición social sería, por tanto, una consecuencia natural de contemplar los estados mentales como cosas a las que uno no puede acceder perceptualmente. La estrategia de aquellas explicaciones que adoptan una postura perceptualista para desterrar el *mindreading* a un lugar más periférico pasa principalmente por defender en menor o mayor medida la corporeización o encarnación [*embodiment*] de los estados mentales. Tratan de luchar contra una concepción en la que el cuerpo y, en concreto, la expresión, guarda una relación meramente contingente con la mente.

Esta oposición no garantiza la homogeneidad. La tesis de la corporeización también es susceptible de ser radicalizada. Así, el conductismo reduccionista [*raw behaviourism*] identifica lo mental con la conducta. Con todo, el grueso de las posturas en liza en el debate actual huye de estos dos extremos. Ahora bien, el concepto de percepción directa les empuja necesariamente a especificar cómo ha de entenderse esta relación no meramente contingente ni exclusivamente reduccionista. En otras palabras, si el concepto de percepción directa se postula realmente como una alternativa a las inferencias o simulaciones, tiene que ser

suplementado con una aclaración de esta relación ni contingente ni reduccionista entre mente y cuerpo.

Como se puede apreciar, la defensa de la percepción directa únicamente constituye una parte de una explicación exhaustiva y omnicomprensiva del fenómeno. De hecho, la explicación que se desarrolle depende en gran medida de la postura que se adopte acerca de otros presupuestos presentes en las descripciones ofrecidas por la *ToM*.

Junto con la privacidad de lo mental y el *mindreading*, Gallagher (2012) ha indicado que la *ToM* involucra otras ideas como, por ejemplo, que la relación paradigmática que mantenemos con los demás es la de un observador o testigo —esto es, una perspectiva de observación [*observational stance*]— y la de un individualismo metodológico¹⁵⁷. Cómo este articula el rechazo de todos estos presupuestos es lo que en última instancia da forma a su propuesta. Por un lado, contra el carácter observacional, este insiste en la importancia de la interacción cara a cara. Por otro, contra el individualismo metodológico, aboga por el influjo de los contextos pragmáticos de sentido construidos por una determinada comunidad y las narraciones que nos contamos y *nos cuentan* en nuestros modos habituales y básicos de comprender a los demás. El complejo resultante es lo que Gallagher llama teoría de la interacción (TI) [*interaction theory (IT)*] (Gallagher, 2001, 2005, 2012; Gallagher y Hutto, 2008) la cual, según este, constituye una verdadera alternativa a la *ToM*¹⁵⁸.

La teoría interaccionista pone de manifiesto la importancia de la encarnación [*embodiment*] y la interacción a la hora de percibir directamente los estados mentales de los demás. El hecho de que Gallagher insista constantemente en estos dos aspectos no es algo fortuito, sino la consecuencia natural de su interés en las explicaciones fenomenológicas de nuestro acceso experiencial a la mente ajena. Las propuestas o explicaciones fenomenológicas [*phenomenological accounts/proposals*] se caracterizan por utilizar los conceptos e ideas explotados por algunos autores de dicha tradición, como Scheler

¹⁵⁷ Con ello Gallagher quiere decir que nuestra comprensión de los demás se circunscribe solo a capacidades y mecanismos que pertenecen a un individuo o que se encuentran en el interior de su cerebro (v. 2012, p. 188)

¹⁵⁸ Tal y como se expresa Gallagher:

Aunque el foco haya estado sobre el problema de la percepción directa, TI, entendida como una alternativa a TT y ST, tiene un alcance más amplio y es parte de una aproximación a la cognición social más comprehensiva y, en concreto, encarnada [*embodied*] y enactiva (De Jaegher, Di Paolo, & Gallagher, 2010). En este contexto, nadie ha propuesto la PSD [percepción social directa] por sí sola como una alternativa a TT y TS (cf. Carruthers, 2009); la alternativa propuesta es TI, de la cual PSD es solo una parte. (Gallagher, 2015, p. 453)

(1923/2008), Husserl (1979), Stein (1917/1989) o Merleau-Ponty (1945/2002). La teoría de la interacción de Gallagher es un buen ejemplo de la actualización y adaptación del material suministrado por los fenomenólogos, aunque no es el único. Zahavi (2007, 2008, 2011, 2012, 2014), Gallagher y Zahavi (2008/2021), Smith (2010), Krueger (2012), Krueger & Overgaard (2012) u Overgaard (2005, 2012) se inscriben también dentro de esta corriente fenomenológica, si bien es cierto que no todos comparten exactamente las mismas herramientas conceptuales¹⁵⁹.

A decir verdad, la tradición fenomenológica no ha sido la única en defender la idea de un acceso directo a la mente de los otros. Recientemente, autores como Bar-On (2004), Stout (2010) o Green (2010) también se han preocupado por señalar cómo es posible reconocer perceptualmente las condiciones mentales de los demás. El debate entre Stout y Green lo tendré especialmente en cuenta a lo largo de este capítulo en la medida en que estos comparten con los fenomenólogos ciertos aspectos del marco conceptual.

Delinear con acierto este marco común es de vital importancia para aclarar mi posición en este debate. Uno de mis objetivos principales es presentar algunas objeciones a estos modelos perceptuales del acceso a la mente ajena. No pretendo con ello desterrar el modelo, sino purgarlo de aquellos presupuestos que, a mi juicio, lo hacen débil y poco plausible. Los fenomenólogos, sus herederos y otros filósofos conceptualmente emparentados han realizado aportaciones valiosas; de ahí que no pretenda romper totalmente con ellos, sino continuar depurando intuiciones filosóficas bastante valiosas.

La importancia del marco conceptual del debate

Más arriba indiqué en que la defensa del concepto de percepción social directa (PSD) [*direct social perception* (DSP)] pretendía primordialmente establecer un nuevo marco conceptual donde las condiciones mentales no fueran entidades imperceptibles o intrínsecamente ocultas

¹⁵⁹ En general, la tesis de que las condiciones mentales están corporeizadas o encarnadas es ampliamente aceptada entre las explicaciones de inspiración fenomenológica. Quizá Smith (2010) ejemplifique una notable excepción, puesto que este distingue claramente entre el comportamiento y las condiciones mentales, que únicamente son copercibidas (como los lados ocultos de un objeto) en la experiencia perceptual. La idea de que la percepción de la mente ajena es un proceso enactivo y no meramente contemplativo sí constituye una fuente notable de discrepancias. Para algunos como Overgaard (2017), la tesis enactivista congenia con la idea de una percepción directa únicamente si el carácter enactivo de la percepción no implica negar el carácter representacional de la experiencia perceptual. Dicho de otro modo, cómo se especifica el carácter enactivo o interactivo de la percepción puede ser el origen de profundas discrepancias sobre la naturaleza del acceso directo a la mente ajena.

para las facultades perceptuales de los demás. Apunté, además, que esta tarea sería difícilmente realizable sin una concepción adecuada de lo percibido por esta facultad perceptual. Krueger (2012) ha puesto de manifiesto que existen principalmente dos modos de entender la PSD, los cuales dependen de cómo se desambigüe el concepto de expresión.

Desde una perspectiva más general, el concepto de expresión sirve principalmente para recalcar el hecho de que la conducta (en un sentido amplio) de otros puede constituir un punto de acceso a su vida mental en la medida en que la manifiesta y, de este modo, tomar distancia de la tesis de la imperceptibilidad de lo mental. Krueger cita como ejemplo a Scheler (1923/2008) y Gallagher y Zahavi (2008/2021). El primero insiste en la idea de que el objeto de percepción no es un mero *objeto físico*, sino un individuo o persona, la cual se caracteriza por presentarse primariamente a los demás como un todo integrado, como una unidad psicofísica o una *unidad expresiva* (v. 1923/2017, pp. 260 y ss.). Los segundos hacen hincapié en que la expresión no se postula simplemente como un puente entre lo mental y lo físico, sino que las expresiones están saturadas de significado mental, es decir, que existe una conexión intrínseca entre ellas y aquello que expresan (v. 2008/2021, cap. 7).

Según Krueger, insistir en el papel de la expresión ayuda superar el problema de la invisibilidad, pero no ofrece una idea clara de cómo ha de entenderse la percepción de estas expresiones intrínsecamente significativas. Krueger examina dos opciones.

Por un lado, lo mental podría formar parte de la experiencia perceptual del mismo modo que las caras ocultas de los objetos que nos rodean. Tomando prestado un término de las descripciones fenomenológicas de la percepción de objetos tridimensionales, lo mental podría estar codado o copresentado en la experiencia perceptual, del mismo modo que las caras ocultas del escritorio que tengo delante. Percibo un escritorio y no la simple fachada de uno porque las demás caras de éste están codadas en mi experiencia perceptual¹⁶⁰. Del mismo modo, podría pensarse que únicamente la conducta *simpliciter* puede estar visualmente presente en nuestra experiencia perceptual, y que la condición mental expresada únicamente aparece como visualmente codada. El principal problema de esta concepción es que, como

¹⁶⁰ La presencia amodal o copresencia es un fenómeno perceptual y no cognitivo. Los ejemplos que se suelen aducir a favor de esto provienen sobre todo del terreno de las ilusiones ópticas. Aunque sabemos (creemos o juzgamos) que el papel es una superficie bidimensional y que las figuras delineadas no pueden estar una encima de otra, no por ello dejamos de percibir un círculo como ocluyendo la superficie de un cuadrado. No percibimos la línea que comparten como el límite de cada figura, sino como el perímetro del círculo, de modo que la superficie ocluida del cuadrado figura en la experiencia como codada o amodalmente percibida

Husserl o Stein señalan, existe una asimetría entre la expresión y los objetos tridimensionales. Uno puede colocarse en otra posición, una desde la cual la parte copresentada se vuelve visualmente presente. No obstante, no existe un paralelo para el caso de la expresión.

Krueger presenta, entonces, la solución que Smith (2010) ofrece a este problema. Según Smith, atendiendo a los análisis proporcionados por Husserl, es posible percibir la condición mental de otro atendiendo a la *armonía* entre la conducta presente y lo mental copresente. La idea es que, al percibir cierta conducta expresiva, uno anticipa una serie de conductas que estarían en armonía con la conducta percibida. Las expectativas que uno se genera dependerían de la condición mental copresentada en la experiencia perceptual. Así, percibir la condición mental depende de que las expectativas conductuales generadas se correspondan con aquellas esperadas de la condición mental, entendida como propiedad funcional de un objeto —esto es, una que determina, dados ciertos *inputs*, una serie de *outputs*—. Si las expectativas son las adecuadas —cosa que confirmaría la experiencia—, se habrá captado (amodalmente) la condición mental del otro.

No obstante, los problemas no desaparecen. Krueger los elabora en profundidad (v. 2012, pp. 154-155). En general, puede decirse que Smith, y cualquier propuesta semejante, se desvía significativamente de la pretensión principal del concepto de la PSD. Únicamente se postula un acceso genuinamente directo a la conducta, ya que esta sería lo único que puede estar dado (presente) en la percepción, mientras que lo mental estaría *esencialmente* alejado de la percepción directa. Tampoco, como señala Krueger, ofrece un avance sustancial frente a posiciones inferencialistas o simulacionistas: en última instancia la percepción no es capaz de hacer todo el trabajo. Se necesitaría una condición mental adicional, como una creencia o juicio, que figure como una garantía o justificación extraperceptual y que conecte aquello que se nos presenta en la percepción con lo que es siempre copresentado, ya que no hay modo alguno de este contenido figure en ella si no es como codado.

La otra opción a la que se refiere Krueger consiste en desambiguar el concepto de expresión a través de la idea de constitución y no de copresencia. La idea es que ciertas conductas expresivas constituyen una parte importante de algunos fenómenos mentales. De este modo, la conducta expresiva dejaría de entenderse como algo meramente corporal y, por ende, la percepción expresiva sería capaz de ponernos en contacto directamente con algo más que características corporales. Para evitar caer en un conductismo reduccionista, una

perspectiva constitutivista de la expresión no puede, como Krueger indica, valerse del concepto de identidad. De hecho, la explicación de Krueger ejemplifica a la perfección una tendencia bastante notoria en la discusión contemporánea. Me refiero a la idea de que la mejor forma de concebir algunos fenómenos mentales, ya sean cognitivos y/o afectivos, es pensarlos como un cúmulo [*cluster*] *interrelacionado* de diferentes aspectos o componentes.

Para el caso de una emoción, por ejemplo, se dice que “hay aspectos fisiológicos, neuronales y fenomenológicos de carácter privado de una experiencia emocional que no se agotan en la manifestación corporal” (Krueger, 2012, p. 160). De acuerdo con Krueger, el carácter constitutivo de la expresión no se ha de entender, por tanto, en términos de identidad, pero tampoco en términos de *similitud*: la fenomenología de una experiencia emocional no es similar a su expresión. Krueger sugiere que el papel constitutivo cabe entenderlo más bien como una cuestión de *complementariedad*:

Con “complementariedad” me estoy refiriendo a la propiedad de un sistema conforme a la cual diferentes componentes de ese sistema confluyen para coordinar sus respectivas funciones y formar un todo integrado o armonioso; esta coordinación permite al sistema hacer cosas que no podría hacer de otro modo. (Krueger, 2012, p. 160)

En este sentido, al igual que el movimiento del coche no está en ninguno de sus componentes, una emoción no está en ninguno de sus componentes, considerados de forma aislada; más bien, del mismo modo que el movimiento es el resultado del funcionamiento conjunto de los componentes dedicados a la locomoción, una emoción sería el todo integrado por sus diferentes componentes, relacionados entre sí.

En este sentido, la expresión es constitutiva (en parte) de la emoción porque juega un papel importante en todo ese proceso: no es un mero aditamento. Para ilustrar este punto, Krueger hace referencia a aquellos casos donde la supresión de la expresión tiene un claro impacto sobre otros componentes del fenómeno mental. La supresión de la movilidad facial en los casos del Síndrome de Moebius, las inyecciones de Botox o la supresión de algunos gestos que el alumno utiliza cuando realiza una operación matemática tienen una clara repercusión sobre el componente fenomenológico de las emociones y la compleción de la tarea cognitiva, respectivamente. Por esto, según Krueger, la relación de la expresión con la emoción no es la de la mera causalidad, pero tampoco la propia de una identidad, sino la de *una parte que constituye un todo integrado* (o *integral*).

Sobre esta concepción del fenómeno mental, volveré más tarde. Hasta ahora, ha quedado claro que la principal novedad conceptual introducida por explicaciones antes mencionadas consiste en rechazar la idea de que los fenómenos mentales sean imperceptibles. Este rechazo se concreta positivamente mediante la tesis de que dichos fenómenos tienen una dimensión corporal o, dicho de otro modo, gracias al concepto de corporeización [*embodiment*]. El concepto de expresión es, en particular, la herramienta a la que estos echan mano para materializar esa idea.

La transformación del marco conceptual por la que abogan todas estas explicaciones consiste, en última instancia, en el rechazo de un residuo cartesiano que, de acuerdo con estas, ha lastrado el debate sobre el conocimiento de los demás. Con los conceptos de corporeización y, en particular, el de expresión se intenta rechazar y tomar distancia de una concepción de lo mental como un fenómeno autocontenido [*self-contained*] o, dicho de otro modo, de la mente como una cosa o entidad diferente, que no guarda ninguna relación intrínseca o esencial con el mundo, entendido como todo aquello que tiene una existencia material, como el propio cuerpo. La relación constitutiva —entendida en términos de complementariedad— de la expresión conductual que explora Krueger (2012) es precisamente un intento de mostrar esto mismo: cómo lo mental está determinado, al menos parcialmente, por cómo encuentra expresión conductual.

Gallagher y Varga (2014) también tienen en mente una relación similar cuando afirman, para el caso de las intenciones y emociones, que estas “no son en la mayoría de los casos episodios (“en-la-cabeza”) puramente mentales que conocemos por inferencia a partir de la conducta. Más bien, los percibimos directamente en el movimiento corporal, las expresiones y las acciones de otros”. (p. 187). O, también:

Si, de hecho, la mente está corporeizada, entonces deberíamos pensar que somos capaces de ver algunos aspectos de lo mental en lo corporal. Hay más en esto que la percepción directa de emociones e intenciones corpóreas. La imagen más completa es ofrecida por una aproximación a la cognición social fenomenológicamente inspirada, conocida como teoría de la interacción, la cual sostiene que la mayoría de nuestros encuentros diarios con otros son interacciones encarnadas y situadas que no requieren *mindreading*, inferencias teóricas o rutinas de simulación (Gallagher, 2005). Más bien, comprendemos las acciones, respuestas, intenciones y emociones de los demás en su conducta encarnada —sus posturas y movimientos, sus expresiones faciales, la dirección de su mirada, gestos y entonaciones vocales, además de su habla— todas

estas cosas que tienen lugar en los contextos socialmente interactivos y pragmáticamente ricos de nuestra vida ordinaria. (Gallagher, 2016, p. 123)

Zahavi (2007) también se toma en serio esta idea. Por ello, es representativa su alusión a Cassirer y su idea de que la vida —incluida la mental— no puede comprenderse a ella misma si *permanece contenida en sí misma*, sino que necesita una forma, un modo de hacerse visible¹⁶¹. Más adelante, el propio Zahavi insiste en ello:

Deberíamos evitar interpretar la mente como algo visible solo a una persona e invisible al resto. La mente no es algo exclusivamente interno, algo amputado del cuerpo y del mundo circundante. Como si los fenómenos psicológicos seguirían siendo los mismos sin gestos, expresiones corporales, etc. (2007, p. 33)¹⁶²

Por último, Overgaard tampoco se aleja de este modo de comprender lo mental. Overgaard se vale de algunas intuiciones de Wittgenstein y Levinas para reivindicar la naturaleza específica de lo mental, frente a lo meramente objetual:

Los cartesianos y los conductistas comparten realmente un supuesto importante —uno que Levinas y Wittgenstein están empeñados en superar. Los cartesianos y los conductistas piensan en la mente —ya sea la propia o la mente de otros— como algo parecido a un objeto [*object-like*] en un sentido importante. Piensan en la mente como algo que “simplemente está ahí” [*just stands there*], por tomar prestada una expresión de McDowell (McDowell, 1998¹⁶³, pp. 263-278). Levinas y Wittgenstein no están de acuerdo con ello en absoluto. *Pace* el conductista, la vida mental del otro no “yace a la vista”. Los objetos permanecen a la vista o “están ahí”, esperando pasivamente mi inspección. Pero la vida mental de otro no se presenta a sí misma de este modo. Al contrario, se expresa a sí misma: esto es, se despliega de un modo que no me tiene a mí como su fuente. Y *pace* el cartesiano, nada está oculto. La idea de algo oculto a la vista es, de nuevo, la idea de un ámbito de objetos que puede explorarse y analizarse, pero no por todos —y esta es una idea profundamente engañosa. (2005, p. 262)¹⁶⁴

¹⁶¹ La afirmación de Cassirer es esta: “Una autoaprehensión de la vida sólo es posible si no permanece sólo encerrada en sí misma. Tiene que darse forma a sí misma, pues precisamente en eso ‘ajeno’ de la forma adquiere, si no su realidad, sí su ‘visibilidad’” (Cassirer, 1923-1929/2017, p. 41)

¹⁶² Véase también Zahavi (2008, p. 520)

¹⁶³ McDowell, J. (1998). *Mind, Value, and Reality*. Harvard University Press.

¹⁶⁴ También en la misma página: “Es crucial darse cuenta de que la vida mental del otro no es cierta esfera de objetos “internos” que de algún modo se me muestran —solo porque esta no pueda reducirse a objetos externos yaciendo al descubierto” (Overgaard, 2005, p. 262).

Overgaard, como los demás, insiste en la idea de que lo mental no está intrínsecamente separado de lo conductual, de modo que la expresión se convierte en la relación que une o permite salvar el abismo entre ambos mundos: “Así, la expresión, en opinión de Wittgenstein y Levinas, no es un tercer término que une la brecha entre un estado interno y la conducta externa, sino más bien la presentación directa de la vida mental del otro” (2005, p. 262). La conducta es, en algunas ocasiones, un vehículo de lo mental, es decir, el modo en que lo mental se presenta a sí mismo. Por utilizar una metáfora de Zahavi, Overgaard concibe la naturaleza de los fenómenos mentales de tal manera que estos “ extienden sus brazos” [*to stretch their arms*] en diferentes direcciones. Además de su carácter representacional o fenomenológico, lo mental también ‘habita’ la conducta en la medida en que a través de ella se hace presente.

A pesar de sus diferencias, podría decirse, con las reservas pertinentes, que todas estas posturas comparten un espíritu anticartesiano en la medida en que evitan construir la mente como un contenedor o espacio privado, inaccesible para los demás. No pretendo remar en contra de esta tendencia anticartesiana. No obstante, creo que una descripción no relacional de la expresión puede desentrañar los problemas que se esconden tras las anteriores caracterizaciones del concepto de expresión, así como ayudar a disolverlos.

Con todo, me parece que repensar este modelo perceptual con un espíritu reformista exige reflexionar más hondamente sobre otro aspecto del marco conceptual que recorre, en mayor o menor medida, las diferentes descripciones perceptualistas a las que me he referido. A pesar de que, contra el cartesiano, lo mental no es considerado por estas como un fenómeno *entera* o *globalmente* privado, sí existen, según estos, partes o integrantes de la condición mental —considerada como un todo que se extiende por este conjunto de integrantes interrelacionado— que son *esencial* o *intrínsecamente* inaccesibles para aquel que tiene contacto perceptual con ese fenómeno mental a través de su expresión. El carácter fenomenológico, el cómo es estar en cierta condición mental, es un ejemplo paradigmático. No obstante, en general, más allá del carácter cualitativo de la experiencia, consideran que nuestras condiciones mentales se nos manifiestan a nosotros mismos de una forma totalmente diferente y particular al modo en que nuestras condiciones mentales se manifiestan a los demás.

Esta concesión no es tan inocente como pueda parecer en un principio. El reconocimiento de esta *asimetría (epistémica)* es, por encima de todo, el modo en que todas esas explicaciones tienen de acomodar una intuición que el cartesiano parecería tener derecho a reclamar por ser considerada, si no una verdad del sentido común, al menos una verdad bastante probable. Me refiero a la idea de que la mente de otro no es *completamente* transparente o accesible para mí y mis congéneres. Overgaard ejemplifica a la perfección esto mismo al afirmar:

La razón de que sea difícil disipar todos los problemas relativos a las otras mentes es que parece que tenemos dos conjuntos de intuiciones conflictivas y, con todo, importantes sobre la accesibilidad a la vida mental de otros. Por un lado, creemos que Wittgenstein, los conductistas y otros tantos están en lo cierto cuando señalan que muy a menudo tenemos acceso fiable a los sentimientos y pensamientos de otras personas. No obstante, por otro lado, hay otro sentido en que los escépticos y los cartesianos están en lo cierto cuando dicen que la vida mental del otro nos es de algún modo inaccesible a los demás. (Overgaard, 2005, p. 250)¹⁶⁵

Idea que puede rastrearse con facilidad en otros lugares:

En la propuesta fenomenológica, cuando capto empáticamente el temor en la voz del otro o las intenciones en sus acciones, estoy *experimentando* la subjetividad ajena, y no simplemente imaginándomela, simulándola o teorizando sobre ella. Ahora bien, afirmar que podemos experimentar realmente (y no simplemente inferir o imaginar) la mente de otros no es decir que todo está ahí para ser visto [*open to view*]. El carácter directo de la experiencia no implica necesariamente infalibilidad u omnicomprensividad [*exhaustiveness*]. La mente de otra persona no está expuesta de tal modo que podamos tener acceso de forma inmediata, infalible y sin esfuerzo a sus más recónditos [*innermost*] pensamientos y sentimientos. (Zahavi, 2014, p. 140 [*cursiva en el original*])¹⁶⁶

Estos fenómenos corporales no son meras expresiones de algún estado interno, sino que son, en parte, constitutivos de un estado mental que puede involucrar más aspectos no visibles. Hay dos cosas importantes para esta postura. Primero: al percibir los fenómenos corporales, percibimos la emoción o la intención misma, incluso si es de forma incompleta. Segundo: los aspectos que percibimos son suficientes para, por ejemplo, interactuar con la otra persona o comprenderla sin necesidad de una inferencia adicional. Esto serviría de apoyo para una concepción de la percepción

¹⁶⁵ También:

Seguramente sea imposible negar que hay una diferencia fundamental entre los tipos de acceso que yo puedo tener a mis propias emociones, por ejemplo, y el acceso que tengo a las emociones de otra persona. [...]. En otras palabras, creo que es innegable que hay una asimetría yo-otro fundamental. (Overgaard, 2012, p. 474)

¹⁶⁶ Pueden encontrarse más ejemplos en Zahavi (2001, p. 153; 2007, pp. 32 y 35; 2008, p. 520)

directa, mientras deja abierta la puerta a que en algunos casos podamos pensar o preguntarnos acerca de otros aspectos no visibles, o que en algunas situaciones podemos comprender erróneamente la situación y podamos ser conscientes de ello precisamente porque nos damos cuenta de que la conducta subsecuente no encaja con lo que creíamos haber percibido. (Gallagher, 2016, p. 123)¹⁶⁷

Tanto Overgaard como Zahavi y Gallagher entienden que el legado fenomenológico ofrece herramientas útiles para disolver esta tensión sin disolver la asimetría. Todos ellos, cada uno a su modo¹⁶⁸, creen que uno de los *desiderata* que los modelos perceptualistas deben cumplir es precisamente *reconciliar* el acceso directo con el carácter elusivo, trascendente u opaco de la mente ajena. Lo que distingue a las explicaciones fenomenológicamente inspiradas ya citadas y la que yo intento esbozar —en parte, a través de esas mismas herramientas— es el modo en que esta tensión se articula. Me parece que las explicaciones anteriores encajan las intuiciones anteriores de un modo problemático. El espíritu ‘revolucionario’ o, como poco, reformista de dichas explicaciones no se sustrae por completo del marco conceptual impuesto por la visión cartesiana de la mente. Aquellos que pretenden rescatar lo valioso de la herencia fenomenológica consideran que uno de los términos de la asimetría antes mencionada ha de construirse dentro del marco conceptual que reclama el cartesiano. Aunque admitan que no todo lo que contiene el paquete cartesiano es de utilidad, al menos *algunos* de sus elementos sí son valiosos. En concreto, la asimetría epistémica entre las perspectivas de primera persona y tercera (y segunda) persona respecto de las condiciones mentales de uno.

La importancia de esta concesión al cartesiano se manifiesta de forma palpable en cómo se construye la percepción de la mente ajena. El acceso *parcial o incompleto* a la vida mental ajena es la consecuencia directa del reconocimiento de un tipo de acceso epistémico que, si no perfecto y privilegiado, al menos ha de continuar siendo considerado especial y diferente. Su carácter distintivo se debe al hecho de que solo a través de este tipo de acceso puede uno mismo acceder a ciertos aspectos de los fenómenos mentales, ligados a la perspectiva de la primera persona.

Sin embargo, creo que existe otra forma de reconciliar las intuiciones anteriores, la cual encuentra un apoyo determinante en la concepción no relacional de la expresión

¹⁶⁷ Véase también Gallagher (2016, p. 117)

¹⁶⁸ Para Gallagher, véase (2016, pp. 117-118). En el caso de Overgaard, se ve claramente en (2005, pp. 250-251). Por último, para Zahavi, véase (2007, p. 35).

presentada anteriormente. Hablo explícitamente de reconciliación, al igual que Overgaard, Gallagher o Zahavi, porque no pretendo desechar la intuición del cartesiano, sino mostrar que su lectura de la asimetría (entre las perspectivas de primera y segunda/tercera persona) como un asunto epistémico carece de una justificación apropiada: no se trata de una verdad del sentido común. En lugar de reconocer una asimetría epistémica, una concepción no relacional de la expresión permite ‘naturalizar’ las intuiciones del cartesiano. Es capaz de mostrar que la inaccesibilidad que el cartesiano intuye como cierta puede concebirse en otros términos. Muchas veces esta inaccesibilidad únicamente pone de manifiesto una cuestión trivial y mundana que no legitima afirmaciones sobre una supuesta relación epistémica especial con uno mismo; otras tantas solo se trata de una forma de constatar que la comprensión del otro a través de la percepción expresión es una cuestión gradual.

Esto no quiere decir que una concepción no relacional no pueda acomodar la idea de una asimetría. Puede hacerlo, aunque no la construye en términos epistémicos, sino expresivos. Mi propuesta pasa por situar las intuiciones del cartesiano en un marco conceptual diferente, leerlas bajo una luz diferente que evita las dificultades que emergen de su modo de considerar el asunto. En consecuencia, no habrá una razón de peso para limitar el alcance de la percepción de la mente ajena, de modo que, además de directo, será posible describir en qué sentido dicho acceso es también completo. Ahora bien, antes de ahondar en esto, es conveniente volver sobre la intuición anticartesiana central en las explicaciones fenomenológicas.

La parte por el todo

Más arriba sugerí que es preciso repensar el modo en que las explicaciones fenomenológicas describían los fenómenos expresivos para obtener una descripción adecuada de la percepción de la mente ajena. Es necesario especificar en qué sentido debería repensarse la naturaleza del fenómeno expresivo. Los conceptos de corporeización y expresión eran claves a la hora de dar plausibilidad a una concepción perceptualista (i.e. directa) del acceso a la mente ajena. El acceso es directo en la medida en que estamos en contacto con una parte del propio fenómeno mental. Así, al igual que cabe afirmar que percibimos *directamente* un árbol al percibir únicamente su copa cuando su tronco permanece oculto, está justificado afirmar que percibimos *directamente* un fenómeno mental al estar en contacto perceptual con una de sus

partes constitutivas. Recuérdese que esta relación constitutiva no se constrúa en términos de identidad. Contra el conductista reduccionista, las explicaciones incluidas por la fenomenología tratan dicha relación constitutiva en términos de complementariedad. Cuando la expresión conductual guarda una serie de relaciones con otros aspectos del fenómeno mental, convirtiéndose así en un aspecto importante o significativo del mismo, puede decirse que dicha expresión tiene un rol constitutivo y, por ende, que constituye parcialmente dicho fenómeno. Por esta razón, en lo que sigue, me referiré a esta postura como *concepción mereológica*.

En lo que sigue, no intentaré argumentar en contra del carácter directo del acceso perceptual, sino del modo en que este se entiende. La tesis central de esta sección es que la concepción mereológica del acceso perceptual no es capaz de acomodar lo que parece un requisito fenomenológico central en una descripción adecuada del acceso perceptual a la mente ajena. No obstante, antes de ahondar más en este problema, es preciso ofrecer una descripción más detallada del otro bando.

El modo en que, especialmente, Krueger y Overgaard (2012) han caracterizado la relación entre la expresión y el fenómeno mental no ha pasado desapercibido para la crítica. McNeill (2012) ha objetado que el acceso directo a la expresión no implica *per se* el acceso directo al todo. En otras palabras, que la relación parte-todo no sirve para justificar el acceso perceptual a los fenómenos mentales. El ejemplo de McNeill es el de un bosque: a pesar de que uno puede ver un árbol (o varios de ellos) que forma parte del bosque, no por ello está justificado decir que ha visto el bosque.

Overgaard (2014) responde a McNeill reclamando una conceptualización diferente de la relación parte-todo. Existen diferentes relaciones parte-todo: la réplica de McNeill considera que la relación entre la expresión y el fenómeno mental es una relación miembro-colectivo. Ciertamente, ver un miembro de una colección no equivale a ver el conjunto al que pertenece. No obstante, como Overgaard replica, esta crítica no puede extenderse al fenómeno expresivo porque este ha de ser entendido como una relación entre un componente y un objeto integral del cual el primero forma parte. Un objeto integral es uno “que exhibe una organización estructurada [*patterned*] entre sus componentes, los cuales mantienen ciertas relaciones funciones y estructurales específicas” (Krueger, 2018, p. 10). Esta idea encaja perfectamente con una concepción racimo [*cluster*] de los fenómenos mentales o, al

menos, de algunos de ellos, como las emociones¹⁶⁹. Con todo, la idea mayoritaria no es la de un simple racimo o conjunto, sino de un conjunto o todo interrelacionado, un conjunto de fenómenos que guardan relaciones entre ellos¹⁷⁰.

Esto último es importante para entender en qué sentido la percepción expresiva nos da acceso al fenómeno mental, como un todo integral, según estas explicaciones. Overgaard, en su réplica a McNeill, ofrece un ejemplo bastante esclarecedor. Overgaard reconoce que no todo componente de un objeto integral cuenta como la percepción del todo: quizás ver la punta del dedo de alguien mientras está escondido no cuenta como ver a esa persona, pero no parecería razonable negar que ver su cara o, quizás, su tronco y sus piernas cuenta como verla (v. Overgaard, 2014, p. 139-140). Según Overgaard, el caso de las expresiones emocionales se asemeja más al caso de la cara o el torso y las piernas que al caso del dedo. Como la cara a la hora de ver a una persona, la expresión emocional es lo suficientemente significativa o importante para que su visión cuente como la visión del todo¹⁷¹.

Esta caracterización del fenómeno expresivo constituye la base sobre la cual se construye, en líneas generales, el modelo perceptual bajo discusión. Por esto mismo, no es de extrañar que se trate de elucidar la naturaleza de la percepción de los estados mentales ajenos

¹⁶⁹ Newen (2017) ha defendido un modelo de la percepción expresiva compatible con la relación entre componente y todo integral: “Defiendo la idea de que podemos percibir aquellos fenómenos mentales que se individual como un *patrón de aspectos [features] característicos*” (p. 771 [cursiva en el original]). Según este, las emociones formarían parte de este conjunto de fenómenos mentales perceptibles:

Usamos la expresión “ansiedad por examen” [*test anxiety*] para hablar acerca del tipo de miedo individuado por un patrón de aspectos característicos. Estos incluyen: (1) una excitación fisiológica típica [...]; (2) una conducta o disposición conductual típica, incluyendo la conducta evasiva o de congelación [*fight or freezing behavior*]; (3) una expresión facial típica, un gesto o postura corporal, etc.; (4) una experiencia fenomenológica de miedo típica; (5) una evaluación cognitiva (explícita) típica de un examen venidero (que es importante y que el sujeto lo va a suspender). Además, todo episodio emocional tiene (6) un objeto intencional, e.g. el próximo examen de matemáticas. (2017, p. 771)

¹⁷⁰ Gallagher tampoco se distancia de este modelo. Véase Gallagher y Varga (2014, pp. 190-191)

¹⁷¹ En esta misma línea, Krueger (2018) sostiene que cierto componente “puede ser tan esencial, estructural y funcionalmente hablando, que ver el componente es, de hecho, suficiente para que veamos el objeto del cual es parte” (p. 10). Gallagher tampoco es ajeno a esta caracterización del acceso perceptual: no vale simplemente con percibir alguno de los elementos constitutivos del objeto, sino que hay que percibir alguno(s) lo suficientemente *significativo(s)* para que el acceso perceptual al todo sea efectivo (v. Gallagher y Varga, 2014, pp. 190-191).

como el reconocimiento perceptual de un patrón¹⁷² —del cual la expresión forma parte— y no como la percepción de un objeto tridimensional¹⁷³. Existen varias razones para optar por este modo de concebir la percepción. Por un lado, los propios fenomenólogos tenían presente que la percepción de la mente ajena no puede compararse con la percepción de un objeto tridimensional: aunque puedan existir ciertas similitudes¹⁷⁴, los objetos intencionales son diferentes y esto influye sobre la propia experiencia (v. eg. Stein (1917/1989, pp. 6-7) o Husserl (1979, §50¹⁷⁵)).

Por esta razón, Overgaard (2005) caracteriza lo mental como aquello que *se presenta a sí mismo*, esto es, aquello cuya constitución como objeto perceptual no depende enteramente del sujeto que observa¹⁷⁶. Quien observa un coche necesita no solo de la cara *presentada* a la intuición de un sujeto, sino también de las caras ocultas —que este ha de incorporar a la experiencia perceptual como copresentadas— para que este pueda constituirse como objeto de una experiencia perceptual. No obstante, a diferencia de lo que ocurre con la percepción de los fenómenos mentales, el material copresentado en el caso de los objetos tridimensionales podría ser *presentado* intuitivamente (esto es, podría estar presente en

¹⁷² En palabras de Gallagher y Varga:

Más bien, queremos decir que las emociones son a menudo perceptibles a causa de su naturaleza compleja y encarnada [*embodied*]. Si pensamos en las emociones como un patrón complejo de experiencias y conductas [...], entonces la percepción de la emoción puede ser considerada una forma de reconocimiento de patrones. (Gallagher y Varga, 2014, p. 190)

Véase también Gallagher (2014, p. 3, 3; 2015, p. 455; 2016, p. 123).

¹⁷³ Véase Rodríguez-García (2021) para un diagnóstico diferente, basado en la analogía con objetos tridimensionales.

¹⁷⁴ Gallagher (2008a), por ejemplo, utiliza el caso de un coche para ilustrar la idea de percepción *directa*.

¹⁷⁵ Según Husserl:

Una tal presentación tiene lugar ya en la experiencia exterior, en la medida en que la cara anterior efectivamente vista de una cosa siempre y necesariamente apesenta una cara posterior de la misma cosa, y le prescribe un contenido más o menos determinado. Pero, por otra parte, la experiencia del otro no puede consistir precisamente en tal clase de apesentación co-constituyente de la naturaleza primordial, por cuanto esta tiene la posibilidad de la verificación por medio de la correspondiente presentación plenificante (el reverso puede convertirse en la cara anterior); mientras que tal posibilidad ha de excluirse *a priori* de la apesentación que debe introducirnos en otra esfera original. (1979, p. 175 [§50, énfasis en el original])

¹⁷⁶ A diferencia de las cosas que poseen vida mental, los objetos están dados enteramente para el sujeto que los percibe, mientras que en el caso de, por ejemplo, de una persona, la situación normal es una donde el modo en que este objeto se da no depende enteramente de la situación del espectador respecto del objeto y las condiciones de observación, sino que dicho proceso perceptual también ha de lidiar con la capacidad que dicha cosa tiene para expresar su vida mental. En consecuencia, el otro puede resistirse o facilitar la comprensión perceptual de su condición mental.

nuestra experiencia): el sujeto podría cambiar su relación con el objeto percibido o hacer variar las condiciones de observación de tal manera que aquello que en un momento dado no se le presenta pudiera ser ‘llamado a filas’¹⁷⁷.

Por otro lado, la percepción de objetos tridimensionales pone demasiado énfasis en la copresencia, de modo que insistiendo en la comparación se corre el riesgo de acabar pareciéndose demasiado a la propuesta de Smith (2010). La analogía con la percepción del coche puede ser esclarecedora: al igual que la cara visible del coche, la expresión sería un fenómeno verdaderamente mental si fuese, de hecho, la cara visible de un objeto que tiene otras caras (en este caso: las otras partes del todo integral que sería la condición mental). El problema es que estas otras caras no podrían hacerse presentes porque se supone que están indisolublemente ligadas a la perspectiva de la primera persona. Como dice Husserl, la ‘verificación’ (de que la expresión es de hecho una ‘cara’ del fenómeno mental) no es posible: está excluida “*a priori*” (véase Husserl, 1979, p. 175). Luego, si, a pesar de todo, se pretendiera construir la percepción de la mente ajena teniendo como modelo la percepción de objetos tridimensionales, entonces se terminaría borrando la distinción entre una experiencia perceptual verídica o genuina y aquellas que no presentan el mundo tal y como es. La imposibilidad de verificación convertiría a la percepción expresiva en una facultad incapaz de ponernos en contacto con la mente ajena. Como la propuesta de Smith (2010), el modelo perceptual resultante sería uno donde los fenómenos mentales estarían, en virtud de la propia descripción de las facultades perceptuales, fuera del alcance de las mismas.

No obstante, como ya indiqué más arriba, este no es el modelo que generalmente se presenta en la discusión. Más bien, se trata de uno donde los fenómenos mentales o, al menos, algunos de ellos, son concebidos como una red, como un complejo interrelacionado

¹⁷⁷ Tal y como señala Overgaard:

Es determinante darse cuenta de que la vida mental de otro no es una esfera de objetos “internos” que de algún modo me son mostrados —por el mero hecho de que esta no puede ser reducida a objetos externos que están ahí para ser percibidos. No es en absoluto algo que “está ahí” o “permanece”; no “es-a-la-mano”, como Heidegger diría. Al contrario, la vida mental del otro es algo que, a diferencia de *cualquier objeto*, se presenta a sí mismo, es decir, es una fuente independiente e inalienable de significado. (2005, pp. 262-263 [énfasis en el original]).

También Zahavi:

Es más, la conducta corporal es significativa, es intencional y, como tal, no es ni interna ni externa, no se deja capturar por esta distinción artificial. Por esta misma razón, deberíamos reparar en que el cuerpo de otros difiere radicalmente de los objetos inanimados y que nuestra percepción de este cuerpo es bastante diferente a nuestra percepción ordinaria de estos objetos. (2001, p. 153; véase también 2014, p. 134)

de diferentes fenómenos. Estrictamente hablando, cada uno de estos fenómenos no es como la cara de un objeto tridimensional, ya que su pertenencia al fenómeno mental no depende de su mera existencia, sino también de que guarden ciertas relaciones estructurales y funcionales con el resto de los componentes del fenómeno mental. Consecuentemente, la percepción de objetos tridimensionales no se convierte en el mejor modelo para arrojar luz sobre el fenómeno¹⁷⁸. No es de extrañar, por tanto, que Gallagher se refiera a la percepción de los fenómenos mentales ajenos—en concreto, los emocionales— como un caso particular de reconocimiento de patrones (v. Gallagher, 2014, nota al pie 3; 2015, p. 455; 2016, p. 123; Gallagher y Varga, 2014, p. 190) y, especialmente, a la descripción que Newen et al. (2015) o Newen (2017) ofrece.

La idea central de este modelo es que no es preciso ver todos los aspectos del patrón ni tampoco copresentarlos para ver genuinamente el fenómeno mental. Basta con percibir algunos componentes del patrón y que estos sean lo suficientemente significativos para que le permitan a uno identificar el patrón al que dichos componentes pertenecen. En este sentido, el modelo explota la idea de que la participación de un componente en el fenómeno mental depende de su relación adecuada con otros componentes. No es necesario ver todas estas relaciones entre los diferentes componentes para captar el patrón al que los componentes percibidos pertenecen, esto es, para percibir el todo del que estos forman parte constitutiva.

Este modelo tiene la ventaja, si se contrasta con la percepción de objetos tridimensionales, de no necesitar la presencia o copresencia de todos los componentes del patrón para tener éxito en el reconocimiento. También permite acomodar otros casos donde, aunque presentes, los componentes varían. A pesar de que el patrón no es *totalmente* independiente de los componentes donde se encarna, sí que es lo suficientemente independiente para permanecer igual a través de sus diferentes realizaciones. Newen pone el ejemplo del dibujo de una casa. Aunque el patrón utilizado para reconocer el dibujo de una

¹⁷⁸ Es cierto que Krueger y Overgaard (2012) utilizan el ejemplo de un iceberg para defender que su postura no implica abrazar un conductismo reduccionista. Como la expresión, la punta del iceberg es una parte constitutiva del iceberg, pero, al igual que la primera no equivale a todo el fenómeno mental, la segunda tampoco equivale al iceberg al completo. No obstante, no hay razones de peso para llevar la analogía más allá. La conclusión que estos pretenden extraer es que podemos ver ciertas cosas al ver partes apropiadas de ellas [“by seeing proper parts of them” (cf. Krueger y Overgaard, 2012, p. 255)]. Por las razones expuestas anteriormente, cabe interpretar razonablemente que “*proper parts*” no se refiere siempre al mismo tipo de cosa, esto es, partes de objetos tridimensionales. Además, como Krueger (2012) y Overgaard (2014) ponen de manifiesto por separado, la intención de los autores al hablar de *proper parts* podría no ser otra que la de referirse a componentes *significativos* de un fenómeno mental.

casa carezca de algunos elementos, como una chimenea o un tejado, o las ventanas tengan una apariencia extraña, los componentes restantes pueden seguir encarnando el patrón de una casa —si y solo si esos cambios no son lo suficientemente *significativos* para modificar la totalidad del patrón de reconocimiento. Para el caso de las emociones, Newen discute el caso de una persona estresada por un examen:

Si yo mismo he tenido la emoción, será fácil registrar algunos de los rasgos más relevantes que constituyen la emoción, e.g. el objeto intencional (el examen importante que está al llegar o que se está realizando), la evaluación cognitiva y la disposición conductual típicas, además de la experiencia fenomenológica típica (véase Fig. 3).

Ahora bien, ¿cómo puede esto ayudar a reconocer una ocurrencia de ansiedad por examen cuando se observa a otros? Yo no puedo acceder fácilmente a la experiencia fenomenológica del otro, o saber si está realizando las evaluaciones cognitivas relevantes. (Newen, 2017, p. 774)

Ahora bien, esto no es un problema para la propuesta de Newen, ya que, como él mismo reconoce, tener acceso a la conducta del examinado puede ser suficiente para activar el reconocimiento del patrón. Este proceso de reconocimiento no se activa únicamente en función de esta información perceptual, sino que, en la mayoría de los casos, una persona enriquece su percepción con información contextual. De este modo, cierta información acerca de la situación y la persona ayuda a activar el patrón adecuado o, incluso, permitir a quien percibe añadir otros componentes de la emoción, como el objeto intencional¹⁷⁹.

Es cierto que concebir la naturaleza del acceso perceptual a la mente ajena en términos del reconocimiento de un patrón tiene ciertas ventajas que un modelo basado en la percepción de objetos tridimensionales no presenta. No obstante, en lo que sigue me voy a centrar únicamente en algunos problemas que entiendo que son consustanciales a este modo de concebir el acceso perceptual a la mente ajena.

¹⁷⁹ Newen lo ilustra con un ejemplo:

De forma análoga, en el proceso reconocitivo nos valemos de un emparejamiento directo de los rasgos característicos de una emoción con información contextual paradigmática. Si soy el examinador, a menudo es suficiente con registrar los componentes nucleares de la cara de miedo y la voz temblorosa de un candidato para activar el patrón mental de ansiedad por examen y para alcanzar la experiencia perceptual del candidato con ansiedad por examen. A partir del conocimiento de la situación como examinador, puedo movilizar el objeto intencional relevante para así movilizar el patrón mental de ansiedad por examen. (2017, pp. 774-775)

i. Fenomenología y epistemología no siempre van de la mano

Como acabo de explicar, si pensamos en el acceso perceptual a la mente ajena en términos de reconocimiento de patrones, uno o varios componentes pueden ser suficientes para activar tal reconocimiento. Para formar parte del patrón, ese componente ha de guardar ciertas relaciones *significativas* con otros componentes del todo integrado. Sin embargo, aunque estos componentes puedan activar el reconocimiento, sus relaciones con otros componentes del todo y, por ende, el patrón considerado como un todo, quedan fuera del alcance perceptual. La razón, como ya indiqué más arriba, es que ciertos componentes están ligados a la perspectiva de la primera persona y, por tanto, son *esencialmente inaccesibles* para otros. Parafraseando a Husserl (1979, p. 175), la verificación del vínculo entre estos componentes está excluida a priori. Como consecuencia, todo reconocimiento de un patrón no alcanza a convertirse en el reconocimiento del patrón considerado este como un *todo*: dicho reconocimiento no constituye verdaderamente un reconocimiento del todo que se pretende reconocer.

Si esto es, así, es importante hacer notar que aquello que cae bajo el alcance de la experiencia perceptual —i.e. ciertos componentes que activan un proceso de reconocimiento— es *compatible* con que aquello a lo que supuestamente da acceso lo primero no sea el caso, esto es, el fenómeno mental. Puede, entonces, suceder que se perciba el componente y, no obstante, no sea el caso que dicho componente forme parte del fenómeno mental. Sobre esto cabe aclarar lo siguiente.

En primer lugar: esto no equivale a afirmar que las facultades perceptuales, en caso de querer considerarlas como una fuente de conocimiento, no puedan ser falibles. Más bien, quiero decir que si estas pretenden ser una fuente de conocimiento sobre algo, la persona que las ejercita correctamente no puede estar en un estado cognoscitivo que sea compatible con que el hecho de esa persona pueda no estar realmente en dicho estado. Permitir situaciones como esta equivale a admitir que dicha persona no conoce aquello que se supone que ha de conocer en virtud del primer estado cognoscitivo garantizado por el ejercicio de las facultades perceptuales.

En segundo lugar, es importante tener en cuenta que la situación epistémica ha de ser la misma en ambos casos. Obviamente lo que uno sabe —aunque realmente solo *crea* saberlo— gracias a una experiencia perceptual puede ser compatible con que eso no sea el caso si

esa persona está pasando por alto información relevante para una correcta comprensión de la situación. Dicho de otro modo, si uno *no tiene razones a su alcance* para dudar de lo que uno supuestamente dice saber, no puede ser que uno sepa algo si su posición cognoscitiva es compatible con que lo que dice conocer no sea el caso. McDowell ha cargado contra esta idea precisamente en el caso de la mente ajena. Como apunta, aquellas concepciones del acceso a la mente ajena basadas en intermediarios [*proxies*] o criterios anulables [*defeasible criteria*] adolecen de un defecto epistemológico estructural:

Pero, dado que los “criterios” son anulables, es tentador suponer que experimentar la satisfacción de los “criterios” para una afirmación es estar en una posición en la que, por todo lo que uno sabe, la afirmación podría no ser cierta. Eso arroja la siguiente tesis: saber que algún otro está en cierto estado “interno” puede consistir en estar en una posición en la que, por todo lo que uno sabe, la persona podría no estar en ese estado “interno”. Esto parece francamente incoherente. (McDowell, 1998, p. 371)

Si el patrón, es decir, el fenómeno mental en su *totalidad* no puede caer bajo el alcance de la experiencia perceptual, entonces sigue existiendo una brecha insalvable entre aquello a lo que la percepción da realmente acceso directo —uno o varios componentes que formarían parte del patrón— y aquello a lo que supuestamente accedemos perceptualmente a través de lo primero, es decir, el fenómeno mental considerado como un todo. Si el reconocimiento de patrones se articula de esta forma, el modelo perceptual termina por presentar el mismo problema que Overgaard (2012) atribuye a Smith (2010). Me refiero al hecho de que, aunque acierte al considerar el carácter *fenomenológico* del acceso a la mente ajena como un asunto perceptual, el acceso perceptual es entendido, en términos *epistémicos*, como uno de carácter indirecto. Es indirecto en el sentido de que aquello que se percibe, que cae bajo el alcance de la experiencia, no es un todo al que se pueda realmente tener acceso directo.

Es de suma importancia tener presente que la razón por la que el acceso directo no es posible no pertenece al mismo tipo de razones por las cuales la percepción de la planta que hay en mi cocina tampoco lo es mientras estoy en el salón. No se trata de que el fenómeno mental esté momentáneamente fuera de mi campo visual, ni tampoco de que las condiciones de observación sean nefastas. La imposibilidad del acceso al fenómeno concebido como un todo se debe al modo en que estos teóricos conciben el fenómeno: como un objeto integral formado por diferentes componentes, algunos de los cuales son *esencialmente inaccesibles*.

Overgaard (2012) ofrece un buen ejemplo para ilustrar lo que pretendo poner de manifiesto. Utilizando algunas ideas de Merleau-Ponty (1945/2002) y Stout (2010), insiste en que la posición que defiende no es un conductismo reduccionista, puesto que los estados mentales no son patrones de *comportamiento* (o conducta). El fenómeno mental no es reducido a meros movimientos corporales (u otro tipo de conductas): las expresiones son un *tipo diferente* de procesos, aunque puedan parecer indistinguibles para algunos espectadores (Overgaard, 2012, p. 476). Overgaard utiliza el enfado como ejemplo: el enfado es un modo de estar en el mundo [*“a way of coming to grip with some part of her environment as galling”* (2012, p. 476)], en concreto, en un entorno que se percibe o siente como molesto. Overgaard insiste en que el enfado, frente a un mero movimiento corporal o una expresión fingida de enfado, es un tipo de proceso diferente y que, por tanto, no ha de ser pensado simplemente como conducta más un sentimiento de enfado¹⁸⁰.

En el caso de Overgaard (2012), se defiende que una explicación de la percepción de la mente ajena inspirada en la fenomenología puede comprometerse con una concepción disyuntivista de la conducta, según la cual, “‘desde dentro’, la expresión genuina y la falsa son fenómenos muy diferentes” (p. 476). Ahora bien, en el fondo, el problema no es que, desde fuera, la expresión genuina y la fingida puedan ser indistinguibles para algún espectador. El problema es que una concepción disyuntivista descansa sobre la idea de que en la experiencia perceptual entramos en contacto directo con aquello que experimentamos perceptualmente, pero la explicación que ofrecen autores como Overgaard no garantiza que accedamos directamente al fenómeno mental *entendido como un todo*, dado que la mejor posición epistémica que nos puede ofrecer la experiencia perceptual (de la mente ajena) es

¹⁸⁰ A decir verdad, si Overgaard está pensando en el sentimiento de enfado como una reacción fisiológica, no veo ningún problema a la hora de asentir a la afirmación anterior. Por un lado, no toda experiencia de enfado presenta las mismas reacciones fisiológicas. Por otro lado, este tipo de reacciones son identificadas como reacciones fisiológicas del enfado de forma derivada, esto es, porque las asociamos con el fenómeno mental como un todo y no al revés. No identificamos el enfado a partir de estas reacciones o, al menos, no lo hacemos de forma primaria, sino únicamente cuando hemos establecido dicha asociación de antemano.

Ahora bien, si con “sentimiento de enfado” se refiere al modo en que el mundo (o cierta parte de él) aparece coloreado cuando uno se encuentra atrapado en una experiencia emocional de dicho tipo, Overgaard se estaría contradiciendo al afirmar que la expresión genuina no está acompañada de dicho sentimiento. La forma más caritativa de leer a Overgaard sería, por tanto, tener en cuenta lo dicho anteriormente. Así, considerar que la expresión es un tipo de proceso diferente sería una forma de afirmar que la expresión genuina guarda ciertas relaciones con otros aspectos del fenómeno mental, como ciertas evaluaciones del entorno o el carácter cualitativo de la experiencia, que los meros movimientos corporales o la expresión fingida no.

una compatible con otra posición donde aquello a lo que se supone que tenemos acceso no es realmente el caso.

ii. ¿Se acomodan realmente los datos fenomenológicos?

El modelo perceptual examinado no solo entraña dificultades de índole epistémica. ¿Realmente hace justicia a la fenomenología de las expresiones? Cabe preguntarse si este modelo ofrece una imagen adecuada del modo en que una expresión se presenta a la experiencia perceptual. Recientemente, Forlè (2020) ha señalado un vacío en las propuestas examinadas. Al concebir la expresión como un componente de un todo integral, estos parecen olvidar que lo característico de una expresión es precisamente que en ella se *presenta*¹⁸¹ ese algo que esta expresa¹⁸². Una “expresión” que no presenta aquello de lo que se supone que es una expresión, no cabe catalogarla como una expresión genuina, sino únicamente como un conjunto de movimientos o aspectos corporales o, en ciertas ocasiones, como expresión de otro fenómeno mental, tal y como ocurre en el caso del fingimiento. Para evitar hablar de ‘expresiones’ y expresiones, prefiero usar “vehículo de expresión” para referirme a aquello que supuestamente presentaría o mostraría el contenido expresivo y “expresión” para referirme al fenómeno completo. En este sentido, “expresión” hace referencia al fenómeno mental considerado como un todo, como una unidad, esto es, como la unión de un vehículo expresivo y su contenido. En cambio, “vehículo expresivo” o “vehículo de expresión” corresponden únicamente a un aspecto del fenómeno. La distinción que entre vehículo de expresión y contenido es abstracta o formal, ya que realmente no se puede separar

¹⁸¹ Aquí “presenta” tiene el significado habitual que posee en la tradición fenomenológica. Recuérdese que hace referencia a aquellos elementos que están dados intuitivamente en la experiencia perceptual, es decir, aquellos con los que un observador tiene contacto directo. Aquello que no está directamente presente en la experiencia perceptual (pero forma parte de ella) está codado o copresentado. Esta distinción entre presencia y copresencia perceptual no es ajena en cierto sentido a otras tradiciones filosóficas. En “Imagination and Perception” (1974/2008), Strawson examina el papel de la imaginación (en su sentido productivo) en Hume, Kant y Wittgenstein a la hora de explicar cómo es posible percibir cierto tipo de fenómenos cuando no *todos* sus aspectos o elementos nos están dados. Strawson señala que tanto Hume, como Kant y Wittgenstein se preocupan por explicar cómo ciertas experiencias que uno no está teniendo están vivas [*alive*] en la experiencia perceptual actual, ya que sin ellas no puede decirse con propiedad que el sujeto esté percibiendo aquello que se le presenta en la experiencia perceptual actual. La distinción entre contenidos que están vivos [*alive*] y contenidos que están presentes juega el mismo rol que la distinción entre el material codado o copresente y el material presentado en la experiencia perceptual.

¹⁸² La autora, hacia la mitad del artículo, se centra en la expresión de sentimientos [*feelings*]. No obstante, no expone razón alguna que nos impida trasladar sus afirmaciones a casos donde entran en juego otros fenómenos mentales. En lo que sigue, interpretaré de forma más general sus afirmaciones.

materialmente vehículo y contenido sin disolver el fenómeno de expresión, esto es, sin romper la unidad expresiva, el fenómeno completo. Sin contenido, el vehículo no puede cumplir la función propia de un vehículo, a saber, la de vehicular o contener algo.

Con todo, a nivel operativo, es útil hablar de “vehículo de expresión”, aunque no haya, de hecho, fenómeno de expresión alguno. La razón es que, en ciertos contextos, aunque resulte que en realidad no hay contenido expresado alguno, lo que se discute es precisamente eso, es decir, si hay o no contenido. Por esto está justificado hablar de *vehículo expresivo* (o *de expresión*) o, en general, de *expresión*, aunque resulte, por ejemplo, que se trata de un simple movimiento reflejo.

En suma, las expresiones *son expresiones de algo*, pero lo son precisamente porque presentan aquello de lo que son expresiones. Forlè lo expresa de forma sencilla:

La idea es que este rasgo es constitutivo de lo que una expresión corporal realmente es. Una expresión corporal de un sentimiento no puede existir *como tal* (luego, en términos de Husserl, no puede presentarse como tal siquiera en la imaginación) sin que el sentimiento expresado en sí mismo se presente. La intuición crucial es que la expresión corporal mencionada deja de ser una expresión corporal real si no presenta cierto sentimiento: sin tal sentimiento, la expresión corporal se convierte solo en una secuencia de *movimientos corporales*. Ciertamente, los movimientos corporales constituyen la base sobre la cual una expresión corporal se constituye: no obstante, los movimientos corporales no son idénticos a la expresión corporal en sí misma. La última realmente emerge cuando los movimientos corporales que la constituyen adquieren un nuevo significado específico, esto es, cuando estos comienzan a mostrar algo más (e.g. un sentimiento). Mi cara colorada, mis ojos mirando al suelo, mi cuerpo entero girado como para esconderme de otros, todos ellos son expresiones corporales cuando son capaces de presentar el sentimiento que estoy viviendo —en este caso, posiblemente vergüenza. En caso contrario, estos sucesos corporales seguirán siendo solo un conjunto de posturas y movimiento corporales. (2020, p. 1027 [cursivas en el original])

El problema con las explicaciones en términos de componente-todo integral es que no está claro que presten suficiente atención a esta característica esencial de las expresiones. Al concebir las expresiones como componentes de un todo, el fenómeno mental (considerado como un todo) no parece estar *presente* en la expresión más que como componente, es decir, como vehículo de expresión. Recuérdese que el modelo basado en el reconocimiento de patrones no defendía que el patrón, considerado como un todo que incluye los componentes y las relaciones entre ellos, no pudiera ser percibido, sino que la percepción de un componente —i.e., la expresión o el vehículo expresión— podía activar el reconocimiento. En otras

palabras, según este modelo, podíamos reconocer la expresión como una parte de un patrón, pero no percibirlo en su totalidad. En este modelo, el patrón solo se muestra parcialmente: el patrón, el todo integral, no se muestra como un todo —como aquello que el vehículo de expresión expresa o pone de manifiesto—, sino únicamente a través de aquellos componentes al alcance de la percepción de otros. De este modo, la proporción del todo que se deja ver equivale a la proporción de componentes perceptibles que se muestran.

Como Forlè (2020) señala, lo problemático estriba en que esta concepción no entiende el fenómeno expresivo como un evento donde el *vehículo de expresión* y el *contenido* están presentes de forma indisoluble, sino como un caso donde el vehículo puede ser presentarse *separado* de de aquello que expresa. Esto es posible porque el aspecto del fenómeno mental mostrado en el fenómeno expresivo equivale al componente de ese todo que es mostrado. Es imposible, por tanto, identificar *en* la expresión aquello que la expresión presenta que no sea ella misma, es decir, que no sea el propio vehículo de expresión. Si tal discriminación no es posible, entonces es posible que el vehículo de expresión se presente sin aquello que supuestamente presenta, ya que *en cualquier caso* lo único que la expresión presenta es ella misma. Sin embargo, esto es precisamente lo que no debería permitir un modelo perceptual que buscara acomodar esta característica central de la expresión.

Un ejemplo puede ser de ayuda para ilustrar la crítica. La figura 1 es un dibujo de la Osa menor. Una constelación es una agrupación de estrellas que tiene una forma o patrón determinado. Al igual que las estrellas que la conforman, cada componente del todo integral que constituye el fenómeno mental es diferente. La comparación no se extiende mucho más allá: la forma en que se agrupan las estrellas es convencional, mientras que los componentes del fenómeno mental están relacionados en virtud de la naturaleza del propio fenómeno. Con todo, el objetivo del ejemplo no es ilustrar algo sobre el carácter de



Fig. 1

relación entre los componentes del todo, sino sobre la percepción del mismo. Quien percibe la constelación, no percibe simplemente siete puntos en el cielo, sino siete puntos agrupados de una determinada forma. Además, si la percibe como la constelación que de hecho es, la Osa menor, también se percibe cada elemento como ocupando un lugar particular en dicha formación: algunas estrellas son la cola de la osa (o el mango del carro), mientras que otras son percibidas como el cuerpo de la osa (o del carro). Todos los componentes se perciben, por

tanto, en relación con la totalidad o patrón percibido (y, por consiguiente, guardando una relación determinada con otros componentes: la cola es tal cosa precisamente porque es la cola *del cuerpo*, lo que quiere decir que otras estrellas son vistas como el cuerpo). Quien percibe la constelación en ese grupo de estrellas percibe, por tanto, simultáneamente una totalidad de componentes como integrantes de un todo¹⁸³.

Por esto mismo está justificado afirmar que en la experiencia perceptual no solo se percibe un componente, sino también el todo conformado por ellos. La experiencia perceptual registra el todo integral o patrón porque su contenido no es solo el de un componente (o componentes) del todo, sino el de la totalidad formada por los componentes de ese todo. Ahora bien, ¿en qué se diferencian esta descripción del fenómeno y aquella ofrecida por el modelo anteriormente descrito?

La diferencia principal consiste en que, en el modelo anterior, no todos los componentes son componentes visibles, ya que algunos de ellos únicamente son accesibles para aquel que se encuentra en una determinada condición mental. La razón era que dichos componentes del todo estaban intrínsecamente ligados a la perspectiva de primera persona. El panorama resultante sería más bien el que ofrecería la figura 2. Los componentes visibles (como, por ejemplo, los vehículos de expresión), junto con algunas pistas contextuales, activarían el reconocimiento de un patrón. En este caso, a diferencia del anterior, el patrón no se percibe entero: se trata más bien de un caso donde los restos visibles del patrón nos harían reconocer los elementos presentes como parte del patrón.



Fig. 2

Así descrito el fenómeno, es conceptualmente imposible, como espectadores, tener acceso perceptual a los demás componentes en los que patrón se materializa, esto es, aquellos que contribuyen, en mayor o menor medida¹⁸⁴, a que el patrón sea como de hecho es. Luego, a diferencia del ejemplo anterior, el reconocimiento del patrón no *puede* —por una cuestión conceptual y no de hecho— consistir en una experiencia perceptual cuyo contenido comprende, además de ciertos componentes, el todo formado por estos componentes interrelacionados. Como indiqué más arriba, la mejor descripción que el modelo anterior nos puede ofrecer del fenómeno es una donde la percepción del patrón (esto es, del todo) se

¹⁸³ Véase García-Rodríguez (2021) para otros ejemplos (figuras ambiguas, triángulo de Kanizsa, etc.).

¹⁸⁴ Recuérdese que los componentes de un patrón pueden variar o incluso estar ausentes en algunas ocasiones.

corresponde siempre a la percepción de algunos componentes que conforman todo. Si esto es así, la experiencia perceptual descrita es una donde no se puede discriminar entre el componente y el todo integral, es decir, entre la expresión y lo expresado, entre el vehículo y el contenido. Empero, esto es precisamente lo que constituye el carácter esencial de una expresión.

Me parece que la propuesta ilustrada por la figura 2 (de ahora en adelante me referiré a ella como el *modelo arqueológico*¹⁸⁵) podría revolveerse contra esta conclusión principalmente de dos formas distintas. Por un lado, podría sostener que aquellos componentes sí que están presentes en la experiencia perceptual, pero, al igual que las caras ocultas de los objetos, solo de forma amodal (es decir, codados o copresentados). Esta respuesta no funciona por las razones expuestas más arribas. Estar codado o copresentado es un rol que únicamente pueden jugar en la experiencia perceptual aquellos elementos que podrían estar *presentes* en la percepción, es decir, que podrían estar dentro del alcance perceptual de una persona. No obstante, los componentes ligados a la perspectiva de la primera persona son, según el modelo arqueológico, inaccesibles para los demás.

Por otro lado, como Newen (2017) sostiene, el patrón —o, en términos de Overgaard, el objeto integral— de un determinado fenómeno mental, como el de la ansiedad por un examen, podría ser adquirido:

[...] bien gracias a haber experimentado personalmente la situación de haber realizado un examen importante y un profundo miedo a un hipotético suspenso, bien después de haber observado a otros en esas situaciones. Usualmente, podemos basarnos en ambas cosas, al menos para los casos de emociones básicas. (p. 774).

Así, experimentar por uno mismo la emoción en cuestión podría ser ayudar para que una persona incorporara aquellas partes del patrón que están ligadas a la perspectiva de la primera persona a la ‘imagen mental’ de ese fenómeno mental, que luego utilizará para enriquecer el *input* sensorial y así obtener la experiencia perceptual con el contenido adecuado. Este es, a grandes rasgos, el proceso de reconocimiento descrito en Newen (2017).

¹⁸⁵ Con el único fin de dotar de un nombre a la postura contraria a la que yo defiendo, me he decidido por “modelo arqueológico”. La única razón que me ha llevado a elegir tal nombre tiene que ver con la imagen habitual que se suele ofrecer de algunos descubrimientos arqueológicos. En algunas ocasiones, no se sabe muy bien qué son las piezas encontradas y, sin embargo, algunos arqueólogos pueden ofrecer distintas hipótesis en función de la clase de objeto a la cual dicho pedazo les parece que pertenece.

Así concebido, el reconocimiento de un patrón se asemeja bastante a un proceso de comparación entre dos fotografías, con la (gran) salvedad de que una de ellas es un ítem mental cuya experiencia o recuerdo se moviliza para comprender el *input* sensorial¹⁸⁶. No voy a discutir este aspecto, de hecho, el propio Newen reconoce que existe discusión sobre si debería entenderse este proceso como uno basado en “encajar un patrón, detectar rasgos, evaluar un prototipo o algún otro mecanismo” (2017, p. 775). El problema me parece más general. Tiene que ver con el hecho de que el acceso a ciertos componentes del mismo está ligado a la perspectiva de la primera persona y, por tanto, le está vedado a los demás. Ahora bien, si el modelo arqueológico se decide a describir así el proceso de reconocimiento, termina por asemejarse, en lo esencial, a la descripción que los proponentes del argumento por analogía ofrecen acerca del acceso perceptual a la mente ajena.

El argumento por analogía ha sido ampliamente criticado y este no es el lugar para repasar todos los argumentos lanzados contra él¹⁸⁷. Basta con señalar algunos problemas. En primer lugar, mi propia conducta no me está dada normalmente como me está dada la de los demás: el acceso normal a mi propia conducta suele ser propioceptivo. Luego, cabe dudar de que la relación entre mi conducta y mi propia mente pueda extenderse, por analogía, a la relación entre la conducta y la mente ajena, ya que dicha relación no se presenta de la misma forma en cada caso. En segundo lugar, también cabe sospechar del argumento por las mismas razones que minan la viabilidad de las explicaciones basadas en criterios anulables. Como señalaba McDowell, la mejor posición epistémica que nos ofrece el argumento por analogía es una compatible con el hecho de que aquello que supuestamente conocemos no sea realmente el caso. Esto es así porque el argumento presupone que la mente ajena es, por definición, inaccesible ya que únicamente tengo acceso a mi propia mente. Así, la mejor posición epistémica que ofrece el argumento es una donde lo que se conoce por nuestro

¹⁸⁶ En palabras de Newen:

Si he aprendido el patrón relevante de cómo luce una casa desde fuera y he guardado en mi memoria tal imagen mental, entonces ver el dibujo de un niño desencadena un proceso de interacción entre procesos ascendentes [*bottom-up*] y descendentes [*top-down*] que incluye la activación de esta imagen mental ya almacenada, de modo que esta enriquece la información sensorial para así formar una experiencia perceptual de ver un dibujo de una casa. (2017, p. 774)

¹⁸⁷ Se pueden encontrar resúmenes de los problemas habituales, así como críticas más elaboradas del este argumento, en Scheler (1923/2008), Stein (1917/1989), Gallagher (2016), Gallagher y Zahavi (2008/2021), Zahavi (2001, 2007, 2008, 2014).

propio caso es siempre *al mismo tiempo* una posición epistémica donde puede que no se conozca aquello que se supone conocer.

Por último, y posiblemente el principal problema de este argumento, sucede que el argumento no explica aquello que supuestamente ha de explicar, aquello para lo que ha sido diseñado. Las premisas sobre las que descansa el argumento son premisas acerca de la persona que utiliza el razonamiento analógico para conocer la mente ajena. La conclusión, en cambio, hace referencia a los contenidos de la mente *ajena*. El problema es que el salto no está justificado a no ser que se tenga constancia *previa* de una relación entre la conducta del otro y un fenómeno mental ajeno, relación de la que, por otro lado, uno no podría, *por definición*, tener constancia. Si no se quiere pedir la cuestión y suponer que la conducta observada guarda relación con un fenómeno mental *ajeno*, el defensor del argumento por analogía ha de admitir que no tiene derecho a afirmar que el fenómeno mental supuestamente conocido gracias a dicha inferencia analógica es un fenómeno mental *ajeno*. En otras palabras, el argumento de analogía yerra al afirmar que el razonamiento analógico da acceso a la mente *ajena*, puesto que lo único que posibilita es el acceso a un fenómeno mental *propio* a través de la conducta observada. El argumento por analogía es incapaz de explicar cómo es posible tener acceso a la mente *ajena*, es decir, a la mente de *otro*.

Si el modelo arqueológico optara por defender que el reconocimiento de un patrón puede descansar en elementos esencialmente privados, chocaría de frente con los problemas que minan el núcleo del razonamiento analógico. Sostener que el reconocimiento de un patrón es un proceso que puede basarse parcialmente en elementos a los que únicamente tiene acceso la persona que los experimenta distorsiona la propia naturaleza del fenómeno: se trata de reconocer el patrón que articula el fenómeno mental *ajeno* y, por tanto, reconocer un patrón como un patrón que no articula un fenómeno mental *propio*, sino el fenómeno mental de *otra persona*. Luego, utilizar elementos del patrón de una emoción, por seguir con el ejemplo, a los que únicamente tiene acceso uno mismo no es adecuado si lo que se pretende al reconocer un patrón es percibir un fenómeno mental *ajeno*.

No parece, entonces, que el modelo arqueológico acomode los datos fenomenológicos, esto es, el fenómeno descrito. El núcleo de su propuesta distorsiona la naturaleza del fenómeno expresivo, y los intentos de enmendar el problema con los recursos que tiene a su alcance no están desprovistos de problemas adicionales. Aunque, de la mano de

Forlè (2020), haya presentado el problema desde un punto de vista marcadamente fenomenológico, la cuestión de fondo ni es nueva ni pertenece exclusivamente a esa tradición.

En el capítulo anterior, discutí la propuesta de Sircello (1972). Aunque me centré especialmente en su análisis de la expresión como algo formalmente causado por una condición mental, Sircello tampoco pierde de vista que *en* las expresiones —las artísticas y las más ordinarias— se muestra aquello que ellas expresan. De hecho, su solución inspirada en las formas platónicas intenta dar cuenta de esa misma característica de las expresiones. El problema que interesaba a Sircello, siguiendo la estela de Platón, es cómo un fenómeno mental *F* se predica con propiedad al mismo tiempo de un patrón global —formado por las expresiones (ya acaecidas y posibles)— y de esas expresiones que conforman el patrón. Puesto que Sircello se entiende a sí mismo como un realista (v. Sircello, 1972, cap. 9), el problema no es meramente predicativo, sino que se trata de investigar cómo la expresión muestra *F*, es decir, cómo *F* está presente en la expresión.

Wittgenstein también es sensible a este problema. En el párrafo §293 (1953/2010, p. 245), Wittgenstein describe el problema del escarabajo en la caja. En líneas generales, el argumento del escarabajo en la caja tiene como objetivo señalar las dificultades de un paradigma que entiende la relación entre el lenguaje y lo mental *únicamente* como una cuestión de referencia o transmisión de pensamientos acerca de algo *esencialmente privado*, a lo que otros no pueden acceder. La conclusión que extrae es bastante conocida: “Es decir: si se construye la gramática de la expresión de la sensación según el modelo de ‘objeto y designación’, entonces el objeto cae fuera de consideración por irrelevante” (1953/2010, p. 245 [§293]). La conclusión puede dar a entender que la sensación de dolor —y, en general, cualquier aspecto del fenómeno mental inaccesible a otros por estar ligado a la perspectiva de la primera persona— no es nada. Wittgenstein es consciente de ello y, por eso, unos párrafos después dialoga con el supuesto crítico:

“Pero admitirás, a pesar de todo, que hay una diferencia entre conducta de dolor con dolor y conducta de dolor sin dolor” —¿Admitirlo? ¡Qué *mayor diferencia* podría haber! —“Y sin embargo llegas una y otra vez al resultado de que la sensación es una nada” —No, en absoluto. ¡No es un algo, pero tampoco es una nada! El resultado era solo que una nada presta el mismo servicio que un algo sobre el que nada puede decirse. Rechazamos sólo la gramática que se nos quiere imponer aquí. (1953/2010, p. 249 [§304, la cursiva es mía])

Un par de aclaraciones pueden ser de ayuda. El modelo ‘objeto y nombre’ no es simplemente un modelo basado en la referencia o, para el caso de oraciones, en la representación de un estado de cosas. Wittgenstein no está negando que el lenguaje funcione así en determinadas ocasiones. Dicho modelo se nutre de la idea, ilustrada por el ejemplo del escarabajo, de que aquello a lo que uno hace referencia con un término mental o, en general, del estado de cosas del que habla cuando dice cosas como “Me duele” es algo esencialmente privado, a lo que los demás no tienen acceso. Esta particularidad del modelo es lo que convierte al fenómeno mental en un ítem que no juega papel alguno dentro del juego del lenguaje al que se supone que pertenece. El modelo propuesto por el interlocutor de Wittgenstein acaba arrojando una conclusión absurda que el propio Wittgenstein se cuida de que no pase desapercibida. Ahora bien, esto no quiere decir que el fenómeno mental sea una ficción (véase también §305 y §306 [p. 251]), sino solo que el modelo descrito no es capaz de eliminar tal posibilidad.

He traído a colación este párrafo porque creo que articula una idea aún más interesante que conecta con la discusión anterior. Si dicho modelo condena a la irrelevancia a aquello que construye como esencialmente inaccesible para los demás, entonces la *gran diferencia* entre la conducta con dolor y la conducta sin dolor (en la que el defensor del modelo del escarabajo insiste) es simplemente otra ilusión más que el modelo propicia, ya que en última instancia, como ocurre con las afirmaciones acerca del escarabajo en la caja, no hay criterios de corrección públicos y, en consecuencia, no hay diferencia entre un criterio satisfecho y la ilusión de criterio satisfecho. En otras palabras, si las expresiones se construyen como expresiones de un algo inaccesible para los demás, ese algo resulta, en última instancia, realmente irrelevante a la hora de describir el rol que las expresiones juegan en nuestra vida compartida. El problema es que esta consecuencia entra en conflicto con uno de *desiderata* que el modelo pretende satisfacer. El modelo del escarabajo pretende construir las expresiones como expresiones *de algo*, esto es, como fenómenos donde lo expresado es central o esencial a la hora de describir el fenómeno como tal. Esta es precisamente la inconsistencia señalada por Wittgenstein. El interés del argumento de Wittgenstein radica en que es aún una poderosa advertencia contra cualquier intento de concebir el fenómeno expresivo como una relación entre algo esencialmente privado y otro componente público, como la conducta.

iii. Los fenómenos expresivos y la concepción no relacional de la expresión

La concepción no relacional de la expresión describe la relación entre la expresión *como vehículo* y lo expresado como una cuestión intencional: la expresión es expresión *de algo*, pero este algo no hace referencia a otro *suceso* o *evento* con el cual la expresión (como vehículo) esté relacionada, sino que se trata de una descripción de la naturaleza mental del propio fenómeno expresivo. Así, por ejemplo, en “expresión de dolor”, “de dolor” no hace referencia a un ítem externo al propio fenómeno expresivo, sino que describe el carácter mental del propio fenómeno expresivo. En este sentido, “de dolor” no nos dice que el fenómeno expresivo se relacione con un fenómeno mental que trasciende el fenómeno expresivo, sino que caracteriza de forma intrínseca o inmanente el propio fenómeno expresivo como uno de cierto carácter mental. Así, de acuerdo con la concepción no relacional, la naturaleza mental de los fenómenos expresivos no deriva de su relación con un algo ‘realmente’ mental, sino que señala que los fenómenos expresivos son intrínsecamente mentales, ya que de no ser así no serían lo que son, fenómenos expresivos, sino mera conducta.

Por esta razón, la concepción no relacional puede acomodar los datos fenomenológicos. Dicho de otro modo, la concepción no relacional acomoda perfectamente el requisito que Forlè, además de otros como Sircello o Wittgenstein, demanda para una correcta descripción de los fenómenos expresivos. Me refiero al hecho de que en el fenómeno expresivo no se *presenta* únicamente un vehículo, sino también lo expresado, el contenido de tal vehículo, puesto que si no fuera así, tal fenómeno no podría ser considerado un fenómeno expresivo. En lo que resta de esta sección, me dedicaré a intentar contestar a algunas objeciones que una concepción no relacional de la expresión puede suscitar y a desarrollar algunos puntos que surjan en el debate. De este modo, trataré de mostrar que esta no solo ofrece una mejor descripción del fenómeno expresivo que la ofrecida por la concepción mereológica¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Recuérdese que la concepción mereológica es aquella que concibe la expresión como un componente de un todo integral, sino que también escapa de ciertos problemas a los que aquella está expuesta

iii.a. La acusación de conductismo reduccionista [*raw behaviourism*]

Posiblemente el principal de ellos sea el perenne fantasma del conductismo reduccionista. Al rechazar que la naturaleza mental del fenómeno expresivo deriva de su relación con otro algo (ya sea con un único ítem o un grupo de componentes), la concepción no relacional da la impresión de que está negando ese algo, reduciendo la referencia de los términos mentales únicamente a la mera conducta, entendida en un sentido amplio, de modo que incluya comportamiento lingüístico y no lingüístico, así como actividades voluntarias y otras no tan voluntarias como cuando la vergüenza se manifiesta en la cara enrojecida.

Existen diferentes modos de atajar esta crítica, aunque las herramientas utilizadas convergen en un mismo objetivo. Independientemente de la estrategia, el objetivo es mostrar que las expresiones no son mera conducta o comportamiento, ya sea corporal o no-corporal, voluntario o involuntario. Por ejemplo, Gallagher y Varga (2014) se valen del concepto de conducta gruesa [*thick behavior*] para rechazar la idea, para el caso de las intenciones, de que la conducta equivale a meros movimientos corporales despojados de una intencionalidad que residiría oculta en la mente: “Lo que puede verse ahí fuera es más que conducta en sentido estrecho [*thin behavior*], entendida como una serie de meros movimientos; más bien, podemos percibir una rica mezcla de contextos físicos y sociales, intenciones y significados” (2014, p. 190). Asimismo, Gallagher y Zahavi (2008/2021) también se oponen a que su posición se considere como un tipo de conductismo. Esta oposición descansa sobre los conceptos de corporeización [*embodiment*] y expresión: una expresión es precisamente un modo en que la vida mental se encarna en la conducta de uno haciéndose de este modo pública, al menos parcialmente (v. 2008/2021, cap. 7 y 9). Krueger (2012) también rechaza la acusación de conductismo reduccionista: en este caso, como indiqué más arriba, negando que la relación entre, por ejemplo, la fenomenología de la experiencia emocional y su expresión sea una cuestión de identidad, sino más bien de complementariedad. Por su parte, Overgaard (2012), como ya he indicado, se adhiere a una concepción disyuntivista de la conducta (v. 2012, p. 476), según la cual las expresiones son fenómenos de un tipo diferente (i.e., mentalidad encarnada o, a la inversa, conducta ‘vívida’). Zahavi también ha empleado diferentes recursos para soslayar esta objeción. No solo ha recurrido a la diferenciación entre los componentes y el todo para esquivar la objeción, sino que también ha señalado, de la mano de otros autores, los problemas de adoptar una concepción mentalista que reniega de la

conducta [*behavior-rejecting mentalism*], de acuerdo con la cual las expresiones no están ‘empapadas’ o saturadas de significado mental desde un principio (v. 2011, pp. 549-551).

En general, algunas de estas estrategias también están disponibles para una concepción no relacional de la expresión: en especial, la del concepto de conducta gruesa y la comprensión disyuntivista de la conducta. Con todo, la concepción no-relacional tiene un aliado más adecuado para sus intereses. Me refiero a los conceptos de *unidad expresiva* [*Ausdruckseinheit*] o *todo integral* (o unitario) empleados por Scheler:

Lo que percibimos en los seres humanos extraños con quienes vivimos no son “ante todo” ni “cuerpos ajenos” (mientras no nos encontremos metidos precisamente en un estudio médico externo), ni “yos” ni “almas” ajenas, sino que son *totalidades unitarias* que intuimos sin que el contenido de estas intuiciones esté ante todo “dividido” en las direcciones de la “percepción externa” e “interna”. (1957, p. 339 [el énfasis es mío])

Pero los “fenómenos” que se presentan en esta unidad del cuerpo individual son “ante todo” no menos indiferentes desde el punto de vista psicofísico que esta misma unidad. ¡Ya se les puede dividir por el análisis, por ejemplo, en unidades de puras cualidades cromáticas, líneas y unidades de forma, unidades de cambio, de movimiento y de alteración! Con todo, es toda “unidad de expresión” de estos grados del fenómeno una unidad que está coordinada al todo como *todo* individual de esta unidad de forma viva. (1957, p. 339)¹⁸⁹

Es cierto que Scheler trabaja con unas distinciones que pueden generar dudas. Por “percepción interna” no se refiere al sentido interno, sino a nuestra capacidad para percibir tanto nuestra propia vida mental como la mente ajena, aunque de forma ‘puramente mental’. Por “percepción externa” se refiere a la facultad que empleamos para percibir los objetos inanimados del entorno. Obviando las dificultades exegéticas, la idea articulada por Scheler es bastante clara. De acuerdo con este, las percepciones de nuestros congéneres son *primariamente* percepciones de todos integrales o unidades expresivas donde cuerpo y mente se dan unitariamente. Los estímulos presentados en el origen son estímulos de una unidad psicofísica:

¹⁸⁹ En este caso, la traducción de José Gaos es bastante confusa. Copio la traducción en inglés con la que he trabajado:

The appearances presented by this individual bodily unity are originally no less inconclusive, as regards their psychophysical character, than the unity itself. They may be capable of further analysis, e.g. into unities of pure colour, shape and outline, or unities of change, movement and variation. But every 'expressive unity' at this level of appearance remains a unity belonging to the whole of this living organism as an individual whole. (1923/2008, p. 262)

Es seguro, en efecto, que creemos tener directamente *en* la risa la alegría, *en* el llanto la pena y el dolor del prójimo, *en* su rubor su vergüenza, *en* sus manos suplicantes su suplicar, *en* la tierna mirada de sus ojos su amor, *en* su rechinar de dientes su furia, *en* su puño amenazante su amenazar, *en* sus palabras la significación de lo que él menta, etc. Al que me diga que esto no es “percepción”, porque no “puede” serlo; y que no “puede” serlo, porque una percepción es sólo “un complejo de sensaciones sensibles” y es seguro que no hay sensación de lo psíquico ajeno —y seguro que menos todavía estímulo—, le ruego que vuelva su atención de teorías tan discutibles a los hechos fenomenológicos. (1957, p. 337 [el énfasis es mío])

El “en” de “la alegría en su risa” no conviene entenderlo como la percepción de la alegría, concebida como un fenómeno de una naturaleza puramente mental, en otra cosa diferente, a saber: una conducta meramente corporal. Dicho de otro modo: el “en” no indica que fijar la atención sobre cierta cosa, la mera conducta, sea clave para ganar información sobre otra cosa, un fenómeno mental, a causa de una conexión (extrínseca) entre ambas. Como, por ejemplo, el caso de la conexión entre el sentido en que sopla el viento y el sentido en que apunta la veleta que discutí en la sección dedicada a Wollheim. Más bien, el “en” indica, si se quiere seguir hablando en términos relacionales, una relación interna o intrínseca entre dos aspectos del fenómeno: el vehículo y el contenido. En otras palabras, el “en” de los ejemplos que propone Scheler ha de ser entendido como un recurso para hacer referencia a la unidad expresiva, al todo compuesto por vehículo y contenido, que conforma el fenómeno en cuestión. Se trata, por tanto, de una partícula cuya supresión equivale a la disolución del fenómeno expresivo como tal en otro tipo fenómenos: el del cuerpo entendido como un objeto externo, inanimado, y el de lo mental entendido como un algo puramente subjetivo o, dicho de otro modo, lo mental como algo enteramente agotado por la perspectiva de la primera persona. La concepción no relacional de la expresión no insinúa que de ningún modo podamos depositar nuestra atención en alguno de los aspectos del fenómeno —el vehículo o el contenido—; más bien, advierte, como Scheler, que el fenómeno expresivo tiene una

naturaleza específica que no puede reducirse ni al vehículo ni al contenido sin disolver el propio fenómeno¹⁹⁰.

La idea de Scheler es que el fenómeno expresivo entendido como un todo integral constituye el modo básico en que la mente ajena nos es dada, así como el modo más básico en que nuestra vida mental le es dada a los demás. La percepción del cuerpo como un objeto externo, el interés por este como un mecanismo, a la manera, por ejemplo, del fisiólogo, es una actitud especial que se desarrolla con posterioridad a la percepción del este como vehículo expresivo, como un algo intrínsecamente significativo. Como Zahavi (2007, 2008) ha señalado, estos procesos a través de los cuales uno procede ‘hacia dentro’ o ‘hacia afuera’ son modos de abstracción posteriores a la percepción del otro como una unidad expresiva (v. 2007, pp. 29-30; 2008, p. 518). De hecho, utilizando la evidencia proporcionada por estudios sobre bebés e individuos de sociedades tribales, Scheler tacha como falsa la tesis de que originariamente la percepción del mundo que nos rodea sea una percepción de un mundo despojado de aspectos mentales, un mundo inanimado, que más tarde se anima gracias a la participación de otros procesos como analogías, inferencias inconscientes, juicios, etc.; más bien:

Lo que llamamos desarrollo por medio de un “aprehender” no es una adición ulterior de componentes psíquicos a un mundo corpóreo de cosas y “muerto”, previamente dado, sino una progresiva decepción de que tan sólo algunos fenómenos sensibles se mantengan como funciones representativas de una expresión, los otros no. “Aprender” es en este sentido una des-animación, no una animación creciente. (1957, p. 313)¹⁹¹

¹⁹⁰ En palabras de Scheler:

Precisamente por esto excluyen leyes esenciales que la unidad de un “fenómeno” (por ejemplo, una sonrisa, una “mirada” amenazadora, o bondadosa, o tierna) se descomponga jamás en una suma, por grande que sea, de fenómenos cuyos miembros siguieran siendo unidades idénticas a las de una unidad fenoménica en la que percibiésemos el cuerpo o una unidad de impresiones procedentes del mundo físico en torno. (1957, p. 340)

En inglés:

Hence it is intrinsically impossible ever to resolve the unity of an expressive phenomenon (such as a smile, or a menacing, kindly or affectionate look), into a sum of appearances, however large, such that its members could equally well comprise a unity of appearance in which we might perceive the body, or a unitary impression from the physical environment. (Scheler, 1923/2008, pp. 262-263).

¹⁹¹ En inglés:

[...], what we call development through learning is not a subsequent addition of mental elements to an already-given inanimate world of material objects, but a continuous process of disenchantment, in that only a proportion of sensory appearances retain their function as vehicles of expression, while others do not. Learning, in this sense, is not animation [*Beseelung*], but a continual ‘de-animation’ [*Entseelung*]. (1923/2008, p. 239).

Zahavi también recoge esta idea (v. 2008, p. 518).

Luego, proceder de forma contraria, considerando el cuerpo como algo despojado de significación mental y los fenómenos mentales como sucesos ligados exclusivamente a la perspectiva de la primera persona, no solo arroja una concepción distorsionada del cuerpo, sino también de la mente. De igual modo, este punto de partida también ofrece una descripción inadecuada de la percepción. La imagen que ofrece es una en la que únicamente se puede percibir el cuerpo (y, por consiguiente, la conducta), pero no la mente ajena. Según Scheler, el problema descansa sobre premisas parcialmente falsas sobre las que, además, se construye un argumento inválido (v. 1957, p. 341).

No voy a entrar a discutir el argumento que propone Scheler: sus principales oponentes son otras teorías que hoy en día o no están tan en boga, como las teorías de los datos sensoriales. De hecho, en primer lugar, Scheler señala que estas teorías consideran falsamente que los colores, las formas o los sonidos (de un cuerpo) son sensaciones cuando realmente son cualidades o propiedades de aquello que se percibe. Sin embargo, sí merece la pena considerar la segunda falsedad que este identifica. Según él, se estipula falsamente que la percepción expresiva se basa en estos complejos de sensaciones —en realidad cualitativos— cuando realmente se *compone* de estos complejos. Este hecho se muestra en que solo con dificultad podemos dar descripciones puramente físicas de los fenómenos expresivos. La situación paradigmática es aquella en la que aplicamos directamente predicados mentales para describir la conducta de aquellos que nos rodean. Solo trabajosamente o, al menos, con cierto esfuerzo, podemos abandonar el aspecto o significado expresivo de aquello que percibimos y tomarlo como un simple objeto externo que únicamente posee propiedades de bajo nivel.

Werner (2018) ha argumentado precisamente a favor de esta idea para el caso del reconocimiento facial. Werner recoge diferente evidencia en contra de la hipótesis de la Representación de Constituyentes (RC) [*Constituent Representation (CR)*], de acuerdo con la cual: “Para cualquier propiedad de alto nivel F , si F es parte del contenido de alguna experiencia particular e , entonces los constituyentes de F son también parte de e ” (2018, p. 3). Como el autor señala, aunque puede que la evidencia no sea totalmente concluyente, sí que ofrece buenas razones para pensar que RC es falsa para el caso de la percepción facial. Esto, como Werner reconoce, no significa que en la experiencia perceptual no se represente ninguna propiedad de bajo nivel, sino que aquellas que se representan suelen ser demasiado

genéricas o insuficientes para constituir las propiedades de alto nivel identificadas (v. 2018, p. 10). En principio, nada impide que esta misma idea puede extenderse a otras propiedades de alto nivel, como las cualidades expresivas.

La afirmación de Scheler también puede entenderse en esta línea: el contenido de la experiencia perceptual no es el resultado de percibir en primer lugar una serie de elementos que el propio proceso perceptual organiza de tal forma que el estímulo resultante pueda constituir otro contenido para la experiencia perceptual. El contenido de la experiencia es un estímulo *compuesto* de estos integrantes, pero se presenta a la percepción como una totalidad, de forma holista y no como la suma de estos integrantes. Intentar reducir ese todo a sus partes conllevaría la disolución del fenómeno expresivo, puesto que se estaría intentando identificar el contenido que el vehículo presenta directamente a la percepción con el propio vehículo. Esto también equivaldría a entender que un vehículo puede ser tal sin poseer un contenido o significado cuando la propia naturaleza del vehículo excluye dicha posibilidad, a no ser que se lo quiera contemplar como lo que no es: un objeto sin significado intrínseco, como una manzana.

Scheler parece consciente de esto: estar compuesto de algo no equivale a estar basado en ello. Intentar proceder desde alguno de los componentes no puede garantizar de ningún modo la unidad del fenómeno expresivo, es decir, la presentación de un contenido en un vehículo. La unidad del fenómeno expresivo es un hecho básico o primario de la percepción expresiva. Solo a partir de ella, la atención puede recaer sobre los distintos componentes del fenómeno. El punto de partida inverso no puede hacer justicia al aspecto básico del fenómeno expresivo como tal: su unidad expresiva. Por utilizar un ejemplo del propio Scheler: por sí sola, considerada como un fenómeno primario o básico, la rojez que cubre la mejilla de una persona nunca puede presentar la unidad expresiva del rubor “en cuyo rojo ‘termina’, por decirlo así, un sentimiento de vergüenza sentido también por mí” (1957, p. 340). La mera rojez de una mejilla podría, como indica Scheler, delatar sofoco o deberse simplemente a la luz de una lámpara. Los polvos que los maquilladores extienden sobre las mejillas también servirían de ejemplo. La diferencia entre estos casos y el del rubor es que, en este último, la rojez es vehículo de la vergüenza —esto es, es intrínsecamente significativo de vergüenza—, mientras que en los otros casos se trata de una simple propiedad de un objeto.

iii.b. Expresión y subjetividad

Puede que todo lo dicho hasta ahora no despeje otra clase de dudas. Puede que una réplica como la siguiente siga estando motivada: “De acuerdo, una concepción no relacional de la expresión puede evitar ser tachada de conductista, pero ¿a qué precio? Como el conductismo, la concepción no relacional parece poner demasiado énfasis sobre el fenómeno expresivo, sobre algo declaradamente público. No obstante, el carácter subjetivo de los fenómenos mentales no parece un aspecto público, intersubjetivo, sino más bien inaccesible”.

La concepción no relacional tiene, sin embargo, algo que decir en su favor. En las secciones anteriores señalé los problemas de concebir la expresión simplemente como la parte pública, intersubjetiva, de los fenómenos mentales, los cuales poseerían una dimensión esencialmente inaccesible o privada ligada a la perspectiva de la primera persona. Negar esta concepción no conlleva desechar la dimensión subjetiva o de primera persona de los fenómenos mentales, sino abogar por una manera diferente de concebir esos integrantes del todo o, lo que es lo mismo, por una manera diferente de entender la relación entre el todo y sus componentes.

Zahavi puede ser de ayuda para ilustrar el modo de entender la expresión contra el que se revuelve la concepción no relacional de los fenómenos expresivos. Aunque como él mismo admite, la propuesta de Scheler puede que no ofrezca “una teoría de la cognición social completamente madura” (2008, p. 518), sí ofrece un nuevo marco conceptual para la discusión acerca de la percepción expresiva de los demás. Este marco es uno donde “los estados afectivos y emocionales no son simples cualidades de la experiencia subjetiva, sino que son dados en fenómenos expresivos, i.e. son expresados en gestos y acciones corporales, gracias a los cuales se vuelven visibles para los demás” (Zahavi, 2007, p. 30 [también en (2008, p. 518)]). Esto no equivale a afirmar la accesibilidad a la subjetividad de esos estados, sino, como discutí más arriba, a afirmar que la expresión es un componente que se relaciona con otros componentes, como el carácter subjetivo o de primera persona. Esta relación era entendida como parcialmente constitutiva; de ahí que la percepción de la expresión contara como la percepción directa del fenómeno mental.

La concepción no relacional va más allá. Por las razones examinadas más arriba, sostiene que la expresión no ha de entenderse como un componente que se relaciona con

otras partes esencialmente inaccesibles. Para esta, la subjetividad¹⁹² es un aspecto o propiedad intrínseca de la expresión, se manifiesta *en* ella y, por tanto, posee un carácter público, accesible para los demás. En la concepción no relacional, la subjetividad, entendida como un integrante del todo, no es pensada como un ítem únicamente accesible desde la perspectiva de la primera persona, sino como un aspecto o propiedad intrínseca de la expresión. Percibir un dolor es, como indiqué, la percepción de una unidad expresiva, una unidad donde la cualidad sentida de dicho estado se manifiesta en el vehículo expresivo, en la mueca de la cara; en este sentido se trata de un aspecto o propiedad intrínseca de la misma. Por esto mismo, la mueca con dolor y la mueca sin dolor son diferentes en un sentido crucial, en la primera, la sensación displacentera se manifiesta en la mueca, es un aspecto de la misma, mientras que en la segunda no.

El segundo caso es susceptible de varios análisis. Puede tratarse simplemente de un reflejo corporal que se percibe de forma incorrecta: percibimos una expresión cuando realmente se trataba de un mero movimiento corporal. También podría tratarse de una mueca fingida. En tal caso, se trata de una expresión de fingimiento y no de una expresión de dolor. En términos perceptuales, esta diferencia podría explicarse de dos formas.

Por un lado, podría argüirse que la propiedad intrínseca de la expresión —su contenido— es dolor fingido: no se trata de dolor, sino un fingimiento, i.e., una condición mental de orden superior, ya que una correcta descripción de esta condición mental involucra hacer referencia indirecta, como en los contextos opacos o indirectos, a las expresiones de dolor¹⁹³. Por otro, también podría decirse que el dolor es, aunque intrínseco, secundario respecto de la expresión de fingimiento y no primario, ya que el dolor no caracteriza primariamente a la expresión de fingimiento, sino aquello a lo que está dirigida la expresión de fingimiento, es decir, su contenido, en concreto: la expresión de dolor, que no tiene realmente lugar. Ahora bien, lo importante es que ambas explicaciones reconocen que el

¹⁹² Al hablar de subjetividad, no me refiero únicamente al cómo es estar en un determinado estado mental. No todos los estados mentales tienen porque tener una cualidad sentida particular: normalmente las creencias se suelen ofrecer como ejemplo. No obstante, en algún sentido, puede decirse que la actualización de una creencia, entendida como una condición disposicional, tiene cierto carácter subjetivo: me siento más o menos seguro de algo, me lo repito para mí mismo, etc.

¹⁹³ El fingimiento no es un tipo de actividad ‘doble’ o compuesta: en el caso del dolor, no se trata de una expresión de dolor más un fingimiento o intención de fingir, sino, como indica Ryle, de una acción con una descripción compleja, puesto que su descripción *completa* incluye hacer referencia oblicua o indirectamente a la expresión genuina de dolor. Para una descripción más profunda del fenómeno véase Ryle (1949/2009, p. 234-240)

dolor (presentado como una propiedad intrínseca de la expresión) no es realmente un rasgo *subjetivo* de la condición mental en que se encuentra quien finge. O bien la propiedad intrínseca de la expresión es dolor fingido o fingimiento de dolor —radicalmente diferente en cuanto a su subjetividad que un dolor real—, o bien la propiedad intrínseca que se predica con “de dolor” solo caracteriza secundariamente a la expresión y no primariamente, puesto que se predica realmente de contenido u objeto intencional, aquello a lo que este, dada su propia naturaleza, está dirigido, la expresión de dolor.

Por último, podría tratarse de una configuración facial meramente expresiva de dolor. Hay ocasiones en las que sabemos que una configuración facial no es el resultado de la actividad de una persona: el paso del tiempo, algunas enfermedades o ciertos factores externos pueden modificar las facciones de una cara de tal modo que semblante natural sea el que en condiciones normales una persona solo podría obtener modificando su configuración facial. El mismo reto es planteado por la cara de otros seres vivos como, por ejemplo, la del San Bernardo para el caso de la tristeza. En general, este tipo de casos incluye también ítems naturales y obras de arte, en particular aquellas que, como indicaba Robinson (2005), poseen meras propiedades expresivas, es decir, aquellas cuya expresividad descansa en las características del propio medio o algún contenido representado por este. Se trata de casos donde *sabemos* que no hay nadie sufriendo o triste: no intentamos alegrar al San Bernardo pensando que está triste del mismo que tampoco nos preocupamos por alcanzar un analgésico a aquel cuya cara habitual se asemeja a una mueca de dolor. Tampoco nos preguntamos si la vitalidad que muestra la propia composición de la obra es realmente la vitalidad del artista. En resumen, se trata de casos donde la expresividad del vehículo no tiene que ver con la condición mental desde la que se articula el vehículo.

No obstante, llamamos expresiones a este tipo de vehículos precisamente porque una descripción adecuada y completa de ellos incluye términos mentales o, en otras palabras, porque muestran un contenido expresivo. Ahora bien, como ya he indicado más arriba, que algo sea expresivo de cierta condición mental no siempre quiere decir lo mismo: lo percibido en el vehículo no siempre es el mismo tipo de cosa. En este caso, merece la pena recordar que lo expresado en este tipo de casos no es la condición mental del perro o del artista porque lo expresado no es la condición mental que guía u opera en un proceso de expresión. No es necesario, por tanto, que el vehículo expresivo presente una condición mental ‘real’, haciendo

manifiesta la subjetividad de quien emite tal vehículo. Una distinción similar es elaborada por Forlè (2020). De acuerdo con ella, no toda condición mental presentada por un vehículo tiene que ser “*real*, en el sentido de ser *verdaderamente vivida* por el sujeto” (p. 1031 [cursivas en el original])¹⁹⁴.

iii.c. Subjetividad: ¿inaccesibilidad o irreductibilidad?

A lo largo de la sección anterior, he intentado mostrar que la subjetividad puede estar presente como una propiedad intrínseca del propio vehículo de expresión. La idea central es que un modelo perceptual concebido en estos términos¹⁹⁵, a diferencia del mereológico, permite concebir los componentes del fenómeno mental no como partes del todo sino como aspectos o propiedades intrínsecas del todo, esto es, de la unidad expresiva, del fenómeno de expresión. Este modelo tiene la ventaja de que permite explicar el rol intersubjetivo, público, que tienen las expresiones, ya que explica en qué sentido estos aspectos o propiedades intrínsecas son públicas y pueden ser de importancia en nuestras formas de vida.

El modelo mereológico condena la subjetividad a la irrelevancia: queda más allá de lo que los demás son capaces de captar, de modo que no cabe presuponerle un rol real en las relaciones intersubjetivas. Una precisión sobre esto: al decir que el carácter subjetivo de un fenómeno mental puede manifestarse como propiedad intrínseca del vehículo, no estoy afirmando que el vehículo sea un fenómeno mental en el sentido de que dicho vehículo sea el que, por ejemplo, piensa, sienta o desea. Al contrario: dado que dichos vehículos pueden manifestar el carácter *subjetivo* de una condición mental, los vehículos no manifiestan la condición mental *del* vehículo de la expresión, sino de la persona a la que pertenece tal vehículo.

Un modelo concebido en estos términos no desecha el carácter subjetivo de los fenómenos mentales. Este se diferencia, por tanto, del modelo mereológico en que no construye la subjetividad como una forma de acceso privada al fenómeno mental. El modelo no relacional de la expresión convierte la subjetividad en algo público¹⁹⁶. Esto no equivale a

¹⁹⁴ Sobre la naturaleza de este tipo de experiencias no me voy a extender más, puesto que no es objeto de esta investigación. Para el caso de la percepción expresiva de la naturaleza, véase Pérez-Carreño (2021).

¹⁹⁵ Más adelante, en 4.2., se ofrecerá un modelo basado en el concepto de *Gestalt*, que busca explicar cómo es percibir una propiedad expresiva intrínseca de un vehículo.

¹⁹⁶ Más abajo, en “La naturaleza de la asimetría y el alcance de la percepción” volveré sobre esto.

distorsionar o borrar el propio concepto de subjetividad. La idea de que tal borrado o distorsión sucede deriva de la tensión entre subjetividad e intersubjetividad (o publicidad). Sin embargo, tal tensión únicamente tiene lugar si la subjetividad se conecta con el concepto de privacidad, entendida esta como inaccesibilidad. En cambio, la concepción no relacional de la expresión puede reconciliar el par subjetivo-intersubjetivo sin generar tensiones parecidas. Al mismo tiempo que le concede una dimensión pública, accesible, la concepción no relacional concede una dimensión *irreductible* —que no *inaccesible*— a la dimensión subjetiva de los fenómenos mentales. Esta irreductibilidad está ligada a la perspectiva de la primera persona, esto es, al sujeto, a la persona que se encuentra en una condición mental determinada. Esta dimensión irreductible se concreta, de acuerdo con una concepción no relacional de la expresión, en términos *expresivos*.

Por ejemplo, para el caso del dolor, es trivialmente cierto que la persona que tiene el dolor es la única que lo siente. Digo que es trivial porque solo quizá en broma se puede distinguir entre tener un dolor y sentirlo. Podría trazarse una distinción entre tener una parte del cuerpo dolorida y sentir dolor, pero “parte dolorida” no es un sinónimo de “tener dolor”, sino que tiene un uso bastante diferente: se refiere a la localización del dolor, algo que solo quien tiene o siente un dolor puede señalar¹⁹⁷. Si se intenta describir la dimensión irreductible de la perspectiva de la primera persona en términos de acceso —por ejemplo, “Desde el punto de vista de la primera persona, tener un dolor es sentirlo”—, no se está ofreciendo una descripción *verdaderamente informativa* de la dimensión subjetiva, de primera persona, de la condición mental. En cambio, es posible mostrar cómo la dimensión subjetiva (en este caso, la fenomenología de la condición mental) puede tener al mismo tiempo una dimensión intersubjetiva y otra de primera persona: irreductible pero no inaccesible.

El carácter intersubjetivo, público, de la dimensión subjetiva del dolor tiene que ver, por tanto, con el hecho de que distintos aspectos del fenómeno mental son entendidos como propiedades intrínsecas del fenómeno expresivo y, en consecuencia, como aspectos perceptibles en el fenómeno expresivo. ¿Qué ocurre, entonces, con el carácter irreductible de la dimensión subjetiva del dolor? En lugar de recurrir a fórmulas como la anterior más arriba

¹⁹⁷ Un médico podría ciertamente identificar una lesión en un miembro, pero dicha lesión no es un *criterio* para identificar un dolor. El sujeto podría haber acudido a la consulta tras tomar un fuerte analgésico o, si se tratase de una persona parapléjica, la lesión podría localizarse en un lugar donde esa persona no tuviera sensibilidad.

—“Desde el punto de vista de la primera persona, tener un dolor es sentirlo”—, la concepción no relacional tiene a su disposición otro camino.

Desde el punto de vista de la primera persona, únicamente quien tiene dolor puede expresarlo. Por “expresarlo” entiendo, como ya he señalado en otra ocasión, la producción, voluntaria o involuntaria, de un vehículo de expresión donde se presente dicha condición mental. La ventaja de esta fórmula sobre otras radica en que es capaz de ligar esa dimensión subjetiva del dolor con la perspectiva de la primera persona, con una dimensión irreductible y, sin embargo, pública, a saber, el fenómeno expresivo. Tiene éxito al ligar ambas dimensiones porque una expresión que no presenta de hecho tal dimensión subjetiva no es una expresión *genuina*. Podría tratarse de un caso de fingimiento, imitación o simplemente de una conducta que percibiríamos como adecuada para la expresión de dolor, pero no de una expresión del dolor de una persona. Al mismo tiempo, al concebir la dimensión subjetiva en términos expresivos, permite explicar en qué sentido dicha dimensión subjetiva es irreductible: ningún otro puede expresar mi dolor, solo mis expresiones pueden presentar mi dolor. Sobre esta idea volveré en profundidad más adelante, al discutir la asimetría entre la primera y segunda persona respecto de la propia vida mental.

iii.d. Vehículo y transcendencia del contenido

A pesar de haber insistido en que una concepción no relacional de la expresión no está condenada ni a abrazar el conductismo reduccionista ni a borrar todo atisbo de subjetividad, una objeción relacionada sale al paso. La concepción no relacional no parece capaz de encajar una intuición básica sobre el fenómeno expresivo: aunque no reduzca el fenómeno mental al vehículo de expresión a la manera del conductismo reduccionista, sí que parece obviar que el contenido del fenómeno expresivo *transciende* el propio vehículo.

La mejor forma de escapar a la objeción es recordar que el concepto de unidad expresiva permite acomodar la idea de que el contenido del vehículo no puede reducirse a este, es decir, ningún conjunto de afirmaciones que versen únicamente acerca del *vehículo de expresión* puede funcionar como una afirmación sobre el contenido del mismo.

Por un lado, la unidad expresiva es lo que es por la interrelación entre el vehículo y contenido: ambos son lo que son por la relación mutua que guardan entre ellos. Por esta razón, el modo de presentación del contenido y del vehículo no son están desvinculados. El

contenido se manifiesta de una determinada manera en virtud de las propiedades del vehículo que lo articula; y viceversa: el vehículo no presenta determinadas características por casualidad, sino porque articula cierto contenido y la naturaleza de este ‘da forma’ al vehículo.

No obstante, por otro lado, el contenido es autónomo en un sentido específico. La condición mental expresada es independiente de esa unidad expresiva particular: no tendría por qué haberse manifestado en ese vehículo. En este sentido, el contenido del vehículo *transciende* el vehículo en que se manifiesta y, en general, a cualquier vehículo particular en el que pueda manifestarse. Esta transcendencia o independencia de las manifestaciones particulares no equivale a una transcendencia total, una independencia total de los fenómenos expresivos. Como ya se indicó, la concepción no relacional de la expresión no busca elucidar la naturaleza particular de las diferentes condiciones mentales, sino ofrecer una caracterización general, aunque básica, de los fenómenos mentales como fenómenos expresivos.

En este retrato, la vida mental es descrita primordialmente como algo manifiesto o expresado. Aquellos casos donde los fenómenos mentales son privados de manifestación o su presencia se trata de ocultar aparentando otra cosa son casos excepcionales que pueden describirse mejor si se tiene en cuenta la dimensión expresiva de la vida mental¹⁹⁸. En suma, la concepción no relacional no afirma que a cada fenómeno mental le corresponde un fenómeno expresivo a través del cual se manifiesta, sino que ser fenómenos expresivos forma parte de la naturaleza básica de los fenómenos mentales. La otra alternativa consiste en construir los fenómenos mentales como fenómenos esencialmente privados, pero, como ya he indicado, esta forma de entender lo mental trae más problemas que ventajas.

Los casos de supresión y engaño no son los únicos casos donde la transcendencia del contenido se pone de manifiesto. Un dolor, por ejemplo, es un evento que se extiende en el tiempo durante algunos segundos, minutos, horas e incluso días, por no hablar de los dolores crónicos. Una expresión de dolor en t_1 manifiesta el dolor de esa persona, un dolor que puede continuar en t_2, t_3, \dots, t_n , aunque el sujeto suprima la expresión o la oculte intentando hacer vida normal. Lo importante en este caso es no pasar por alto en qué sentido el dolor

¹⁹⁸ La idea de fondo es que la represión o el fingimiento son, a sí mismos, procesos expresivos especiales que tiene por objeto ocultar *la expresión* de cierta condición mental o simular *su expresión*. Para un desarrollo más profundo de esta idea, véase García-Rodríguez (2017 y 2021).

manifestado en t_1 trasciende ese fenómeno expresivo. El dolor del ejemplo es un tipo de condición mental con una duración determinada: dura lo que dura la experiencia de dolor. Ahora bien, esto no quiere decir que el dolor esté dado al mismo tiempo, de forma sincrónica, en cada uno de estos momentos (t_1, t_2, \dots, t_n).

Del mismo modo, la perspectiva de los demás no es una perspectiva atemporal, sino que su percepción del dolor es una percepción situada espacial y *temporalmente*. Así, aunque el dolor percibido en t_1 trascienda el fenómeno expresivo porque t_1 es solo uno de los diferentes momentos de la duración total del fenómeno mental, dicha transcendencia no implica que la percepción del dolor esté dejando escapar otros eventos. La percepción expresiva no ‘se queda corta’ porque en t_1 esos otros momentos no tienen verdadera actualidad, sino que solo son en potencia: a no ser que aquello que provoca el dolor desaparezca, esa experiencia dolorosa se extenderá en el tiempo y abarcará t_2, t_3, \dots, t_n .

Esta misma lección puede aplicarse a otros fenómenos mentales, de naturaleza disposicional. El amor puede ser un buen ejemplo. El amor, entendido como una disposición y no como una experiencia o estado emocional, no tiene una duración determinada. Esto no quiere decir que una disposición no se vea influido por el paso del tiempo: el amor puede intensificarse o reducirse hasta casi su total disolución. El amor, como disposición, surge y desaparece. Ahora bien, una disposición *no* se caracteriza porque se trate de una condición que siempre, durante su existencia, se esté actualizando o experimentando como una especie de evento subyacente. De ahí que no tenga sentido atribuirle una duración determinada, a diferencia de lo que ocurre con sus diferentes actualizaciones. Lo importante, de nuevo, es que la transcendencia de la disposición no ha de concebirse como si, además de su realización o actualización en un caso particular —i.e. una expresión de amor—, la disposición tuviera una actualidad que escapase a nuestras facultades perceptuales. La disposición, concebida como un fenómeno que trasciende su actualización, no está dada de forma actual. Por este motivo, este sentido de transcendencia no amenaza el modelo perceptual propugnado por la concepción no relacional de la expresión.

La naturaleza de la asimetría y el alcance de la percepción

Al inicio de este capítulo, mostré cómo el marco conceptual sobre el que se asienta el debate repercute directamente sobre las descripciones que se ofrecen de la percepción expresiva.

Ilustré la forma en que en el debate actual se han intentado reconciliar dos intuiciones a primera vista ciertas: por un lado, la idea de que muchas veces sabemos en qué condición mental se encuentra una persona porque percibimos dicha concepción mental, mientras que, por otro lado, la condición mental de dichas personas nos resulta, a pesar de su dimensión pública, opaca o *inmediatamente* inaccesible, en otro número de ocasiones. La principal conclusión que extraje de dicha exploración fue que las propuestas perceptualistas (inspiradas en la fenomenología) que he explorado reconcilian ambas intuiciones reconociendo la existencia de una asimetría epistémica. La idea principal es que el modo en que se me manifiesta mi condición mental es de una *clase* esencialmente diferente al modo en que otros tienen acceso a mi vida mental.

Más arriba, intenté mostrar que la subjetividad o, en general, la dimensión irreductible de la primera persona era compatible con el carácter público o intersubjetivo del fenómeno mental en tanto que presentado en un fenómeno expresivo. Para poder compatibilizar ambos polos, recurrí a la concepción no relacional de la expresión, puesto que reconstruye la asimetría entre la perspectiva de la primera y la tercera (y segunda) persona en términos expresivos. La idea clave para esta reconciliación es que, si la perspectiva privilegiada de la primera persona se entiende en términos expresivos (no epistémicos), el fenómeno expresivo da cabida, en virtud de su propia naturaleza, a la dimensión subjetiva o de primera persona del fenómeno mental. Utilicé, en concreto, el ejemplo del dolor: sin manifestar la cualidad sentida (la sensación desagradable), una expresión de dolor no es en sentido estricto una expresión de dolor. Una expresión de creencia que no manifiesta un *compromiso* con la verdad del contenido de dicha creencia no puede ser la expresión de una creencia. El compromiso puede ser más o menos fuerte, consciente o inconsciente¹⁹⁹, pero quien no toma por verdadero, con más o menos reservas, aquello que cree no puede ser considerado alguien que verdaderamente crea tal cosa y, por ende, alguien que pueda expresar dicha creencia.

Como dije, solo el dolorido puede expresar su dolor, por ejemplo, en forma de queja. Los demás no pueden quejarse de *mi* dolor: pueden quejarse de que a mí me duela, de que esté sufriendo, es decir, pueden expresar malestar por el hecho de que yo esté dolorido, pero

¹⁹⁹ Una creencia no siempre tiene por qué manifestarse utilizando la fórmula “Yo creo que...”. Una creencia puede expresarse emitiendo directamente el contenido proposicional de la misma. O, de forma más general, la conducta de una persona puede manifestar el convencimiento, el compromiso de una persona con algo sea el caso.

ese malestar expresado no es el mío sino el suyo, el cual podría brotar por haber percibido el mío. De igual modo, nadie puede expresar mi convencimiento, mi compromiso con que algo sea el caso: otros pueden comprometerse con la verdad del *mismo* contenido proposicional, pero su convencimiento no es el mío, aunque pueda deberse al mío, como ocurre cuando alguien acepta un testimonio como cierto. En resumen, el convencimiento o la cualidad sentida del dolor son incorporados como propiedades intrínsecas o esenciales del fenómeno expresivo y, por ende, de la perspectiva de la primera persona. De esta forma, la concepción no relacional conecta los aspectos del fenómeno mental ligados a la perspectiva de la primera persona con la dimensión expresiva; es decir, concibe la asimetría con los casos de tercera o segunda persona en términos expresivos.

Esta sección tiene un objetivo muy concreto. Antes de nada, presentaré las razones por las que dicha intuición cartesiana ha de ser naturalizada o desactivada. Después discutiré cómo es posible naturalizar la intuición del cartesiano, mostrando así cómo es posible encajarla dentro de una concepción no relacional de la expresión. Si estoy en lo cierto, de esta discusión se podrán extraer dos conclusiones valiosas. La primera es que no es una buena idea construir la asimetría entre primera y tercera (y segunda) persona a través de diferentes clases de acceso epistémico. La concepción en términos expresivos puede mostrar en qué sentido los fenómenos mentales ajenos siguen siendo *irreductibles*, esto es, por qué mi ataque a la intuición cartesiana no es un ataque a la idea de una *asimetría* entre la primera y la tercera (y segunda) persona.

La segunda conclusión deriva de la primera y de la descripción anterior del marco conceptual del debate. Como mostré, la construcción epistémica de la asimetría a través de la intuición cartesiana servía para determinar parcialmente la naturaleza del acceso perceptual a la mente ajena. Implicaba que el acceso, aunque directo, era incompleto o parcial, ya que existe un *acceso* íntimo, propio de la primera persona, a aspectos del fenómeno mental que los otros no tienen a su disposición. La diferencia clave entre el cartesiano y aquellos que intentan reconocer su intuición estriba en el modo en que estos explican el carácter privilegiado del acceso. El cartesiano entiende que el privilegio deriva de la propia naturaleza de la relación *epistémica* del yo con los contenidos de su mente. En cambio, los defensores actuales del acceso perceptual a la mente ajena conectan el carácter privilegiado del acceso con la propia naturaleza del acceso en tanto que acceso *simpliciter*. Dicho de otro modo, para

estos últimos, el carácter privilegiado no se debe a la naturaleza *epistémica* del acceso, sino al mero hecho de que se trata de un acceso de *primera persona*, que los demás no pueden ejercitar si no es para acceder a los contenidos de su propia mente. El privilegio es, por tanto, consustancial al hecho de que es un acceso de *primera persona*. Ahora bien, si la naturaleza parcial, incompleta, del acceso perceptual es una consecuencia necesaria de dicha asimetría, mostrar que no es una buena idea construir la asimetría en términos epistémicos implica que tampoco es necesario describir el acceso perceptual a la mente ajena como un acceso parcial o incompleto. Al naturalizar la intuición cartesiana, intentaré hacer ver que una concepción no relacional de la expresión puede seguir hablando de parcialidad o incompletitud del acceso perceptual sin que ello implique necesariamente una asimetría epistémica.

i. La asimetría epistémica a revisión

Esta sección se ve condicionada por un aspecto central de las explicaciones anteriores: todas ellas pretenden ofrecer una descripción acertada del conocimiento perceptual de la mente ajena. No se ocupan, por tanto, de aclarar en qué consiste el conocimiento de la propia mente ni examinar exhaustivamente las diferentes propuestas acerca del autoconocimiento. Por esta razón, la estrategia tiene un carácter más general y exploratorio. Mostraré en qué clase de autoconocimiento los defensores de las propuestas anteriores están pensando cuando hablan de una asimetría epistémica y, para evitar combatir contra un hombre de paja, intentaré no atribuir ideas controvertidas en la descripción que ofrezca de este autoconocimiento de primera persona. El éxito dependerá de que esta descripción sea lo más general posible sin faltar a la verdad o, mejor dicho, a las presuposiciones sobre las que se construye la idea de una asimetría epistémica.

En general, ninguno de los autores citados anteriormente ofrece una descripción detallada del tipo de acceso particular que habilitaría la perspectiva de la primera persona. No obstante, hay dos ideas que sí pueden rastrearse con relativa facilidad. La primera es que, tal y como todos ellos enfatizan, en mayor o menor medida, lo más adecuado es hablar de dos modos *distintos* de obtener conocimiento *directo* sobre la mente. El hecho de que sean diferentes no significa que uno sea mejor que otro, es decir, que uno sea más privilegiado, epistémicamente hablando. Son modos de acceso diferentes: cada uno tiene sus ventajas y sus inconvenientes. De este modo se evita la conclusión a la que llega el cartesiano: al otorgar el

‘sello de garantía epistémica’ únicamente al acceso de primera persona, es casi inevitable concluir que nuestras facultades perceptuales no son capaces de generar conocimiento sobre la mente ajena.

Deberíamos respetar y mantener la asimetría entre el acceso de primera y de segunda (y de tercera) persona a los estados psicológicos, pero esto no es una diferencia entre una certeza inmediata por un lado y una inferencia insegura por el otro. Deberíamos reconocer que cada tipo de acceso tiene sus propias fortalezas y debilidades. El acceso de segunda (o tercera) persona solo “se queda corto” del acceso de primera persona si se asume que el último es el privilegiado, y que es la aspiración interna del primero aproximarse al último tanto como sea posible (R. Moran, 2001, p. 157)²⁰⁰. (Gallagher y Zahavi 2008/2021, p. 213)²⁰¹

El cartesiano ignora una distinción crucial entre *grado* de certeza, evidencia, etc. y *tipo* de acceso. El cartesiano piensa que la contrapartida de mi posible incertidumbre respecto de los estados mentales del otro es su certeza, pero justamente esto es erróneo. [...]. Es bastante posible lograr un *grado* de certeza tan alto sobre los estados mentales de otro como sobre cualquier otra cosa en la vida, pero claramente la *clase* de acceso sigue siendo diferente. Sería imposible que yo ocupara la perspectiva del otro en el mundo, puesto que entonces sería mi perspectiva. (Overgaard, 2005, p. 267 [cursivas en el original])²⁰²

Todas estas explicaciones evitan concebir esta diferencia esencial entre el acceso de primera y tercera/segunda persona en términos de un defecto o deficiencia epistémica. Se trata simplemente de dos modos de acceso epistémico diferentes. Esta diferencia no repercute sobre el crédito epistémico del acceso, sino que, como ellos mismos reconocen, es algo *constitutivo* [*constitutional*]. Esta diferencia garantiza precisamente que mi experiencia del otro sea, de hecho, experiencia de *otro* y no de *mí mismo* [*self-experience*]. En otras palabras: si uno tuviera el mismo acceso que otros tienen a sus condiciones mentales, no existiría una diferencia entre *yo* y *tú/él/ella*. En resumen, el otro dejaría de ser otro. Así concebida, la asimetría entre la primera y la segunda/tercera persona tiene una dimensión epistémica: la diferencia esencial entre la perspectiva de la primera y segunda/tercera persona es una cuestión de acceso a la vida mental. La importancia de reconocer esta asimetría estriba, tal y

²⁰⁰ Moran, R. (2001). Authority and estrangement. Princeton University Press.

²⁰¹ Esta misma idea puede encontrarse en Zahavi (2007, pp. 32-33; 2008, p. 520),

²⁰² O también en Overgaard (2012, p. 474)

como arguyen, en que es un requisito necesario para hablar de intersubjetividad, de conocimiento de *otros*²⁰³.

La segunda idea tiene que ver con la naturaleza general de dicho acceso. Al igual que el acceso directo a la mente ajena, el acceso de la primera persona es, en líneas generales, experiencial:

Para la postura perceptualista, el enfado del otro puede, en algunos casos, ser visible; luego, en esos casos, puedo saber que el otro está enfadado porque veo su enfado. En mi propio caso, puedo supuestamente saber que yo estoy enfadado porque '*siento*' el enfado. Estos modos de saber acerca del enfado son esencialmente diferentes, de modo que la asimetría básica es acomodada. Ahora bien, dado que ambos modos de conocer involucran tomar consciencia [*awareness*] del enfado mismo, no está claro qué significaría afirmar que un modo es más directo que el otro. (Overgaard, 2012, p. 474 [la cursiva es mía])²⁰⁴

Una explicación satisfactoria de la cognición social debe consecuentemente lograr un acto de equilibrio. Por una parte, no nos sirve sobrevalorar la diferencia entre la *autoexperiencia* y la experiencia de los otros, porque esto nos pone frente al problema conceptual de las otras mentes. Por otra parte, tampoco nos sirve minimizar la diferencia entre la *autoexperiencia* y la experiencia de los otros, porque esto no hace justicia a la alteridad del otro. (Gallagher y Zahavi, 2008/2021, p. 214 [la cursiva es mía])²⁰⁵

La idea es que nuestra propia vida mental nos está dada directamente, la *experimentamos directamente*, al igual que la vida mental ajena, aunque esta última se nos presenta como ajena, como trasciendo a nosotros, ya que nuestro acceso a ella no es el propio de la perspectiva de la primera persona. Esto no quiere decir que el acceso de primera persona sea epistémicamente privilegiado. A diferencia del cartesiano radical, las aproximaciones fenomenológicas aquí examinadas circunscriben el carácter privilegiado de la perspectiva de la primera persona al hecho de que solo uno mismo puede adoptar tal perspectiva. No sostienen que nuestra vida mental nos sea completamente transparente, sino

²⁰³ Aunque no el único. El otro requisito fundamental para hablar de intersubjetividad es que ese otro sea realmente accesible. Si el otro es esencialmente inaccesible, no cabe hablar con propiedad de *otro*.

²⁰⁴ Véase también Overgaard (2005, p. 264)

²⁰⁵ Por su parte, Zahavi (2008): “Además, el hecho de que mi acceso experiencial a las mentes de otros difiera de mi acceso *experiencial* a mi propia mente no es una imperfección o defecto” (p. 520 [la cursiva es mía]). Véase también Zahavi (2011, p. 549).

que, al igual que la percepción de la mente ajena, este modo de acceso tampoco es infalible²⁰⁶.

Estas dos ideas, la idea de que existe un conocimiento directo y distintivo de la propia mente y que este es de tipo experiencial, constituyen el punto de partida a través del cual intentan dilucidar el modo de acceso característico de primera persona.

Este modo de acceso de la primera persona *no* ha de concebirse como una especie de *escrutinio* o *detección* de la vida propia mental desde una perspectiva de la primera persona. Este tipo de acceso, aunque experiencial, *no* se concibe como un *logro epistémico* o, mejor dicho, como el resultado de un esfuerzo epistémico por parte del sujeto. En este sentido, el tipo de acceso esencial a la perspectiva de la primera persona no es una especie de introspección, falible o infalible, a través de la cual uno inspecciona su vida mental con el objetivo de descubrir en qué condición se encuentra. De hecho, este tipo de acceso ha recibido un sinnúmero de críticas desde diferentes tradiciones de pensamiento. Algunos ejemplos recientes, relacionados con la cuestión expresivista, son Finkelstein (2003/2010), Bar-On (2004) o Wright (1998, 2001). Asomarse brevemente a este asunto puede ser de utilidad.

ii. Autoconsciencia y acceso

En concreto, la exposición de Finkelstein es bastante clara. La principal queja que este intenta articular contra el *detectivista*²⁰⁷ es que, en cualquiera de sus modalidades, equipara este acceso al tipo de acceso que tenemos a objetos como mesas y sillas. Esta equiparación le lleva a obviar la diferencia entre que una condición mental sea conocida y que sea consciente o, en palabras de Finkelstein, entre ser consciente *de* una condición mental y estar en una condición mental *conscientemente*. Finkelstein utiliza el caso del terapeuta como ejemplo de esta distinción. Gracias a mi terapeuta puedo llegar a ser consciente *de* que albergó celos hacia cierta persona. No obstante, a pesar de que mi terapeuta me haya dado buenas razones para pensar y que, de hecho, mi autoadcripción de dichos celos tras la terapia esté

²⁰⁶ Overgaard (2005, p. 264) ilustra bastante esta cuestión.

²⁰⁷ Con “detectivista”, Finkelstein se refiere a aquellos que tratan de explicar la relación básica con nuestra vida mental en términos de rastreo, de una especie de percepción. Esta descripción engloba no solo a aquellos que hablan de un sentido interno infalible (como la introspección cartesiana), sino también a aquellos que ‘naturalizan’ dicho mecanismo de rastreo y lo conciben como un mecanismo similar a la percepción de los objetos externos, aunque dirigido a la vida mental interior. Estas dos posturas son las que Finkelstein denomina viejo y nuevo detectivismo, respectivamente.

correctamente justificada gracias a esas razones, mis celos pueden seguir siendo inconscientes: “Para que yo esté celoso conscientemente, esto es, para que mis celos *sean* conscientes y no sólo algo *de* lo que yo soy consciente, no me basta simplemente con *saber* que estoy celoso” (Finkelstein, 2003/2010, p. 62 [cursivas en el original]).

Esta distinción es necesaria, sostiene Finkelstein, para poder dar cuenta de la autoridad que tienen nuestras expresiones y, en concreto, aquellas que toman la forma de autoadscripciones en tiempo presente, popularmente conocidas en inglés como *avowals*. Solo de aquellas condiciones mentales conscientes Únicamente se puede gozar de autoridad de primera persona al expresar una condición mental a través de un *avowal* cuando la condición mental expresada es consciente. De las expresiones de aquellas condiciones que únicamente conozco (o soy consciente de) no puede decirse justificadamente que presenten tal autoridad, ya que estas expresiones carecerían de una justificación especial, que únicamente yo puedo poseer y que reviste a las expresiones con autoridad. Mi autoadscripción de celos tras salir de la consulta del terapeuta carece de tal autoridad precisamente porque está justificada en la evidencia que este me proporciona.

La principal crítica de Finkelstein al detectivista es que, aunque fuera capaz de explicar cómo conocemos nuestra vida mental, no puede explicar cómo llegamos a estar en una condición mental consciente. Es cierto, como el propio Finkelstein nota, que el detectivista podría revolverse contra esta crítica y afirmar que estar conscientemente en cierta condición mental no es sino el ejercicio de un modo *particular* de acceso perceptual. Finkelstein responde a esta objeción indicando que enfatizar que se trata de un modo *particular* de acceso no resuelve nada. No explica por qué, a diferencia de los sentidos externos, este modo de acceso perceptual puede conseguir hacer consciente una condición mental y no simplemente hacernos consciente *de* esa condición mental.

Para Finkelstein la idea de que el sentido interno juega un papel central en la explicación de ciertos aspectos de nuestra vida mental termina por arrojar consecuencias inverosímiles. Para el detectivista, cómo es ver un atardecer o cómo es saborear un helado — es decir, la fenomenológica de ciertas condiciones mentales— es un tipo de conocimiento que deriva del ejercicio de dicho sentido interno. Así, ver, oír o saborear conscientemente es ver más un monitoreo o escaneo interno de dicho estado. El principal problema de esta

concepción es que arroja una consecuencia sumamente inverosímil. En palabras de Finkelstein:

Considera el caso de una persona que fuese capaz de decir que está ligeramente enfada con su tío teniendo como única base alguna destreza visual. Si lo que importase de la conciencia residiese en el hecho de que un sujeto percibiese internamente los aspectos de su propio estado interno, entonces esa persona obtendría todo lo que resulta importante sobre su enfado y estaría tan conscientemente enfadado como pueda estarse. Pero en realidad eso no es así: esa persona estaría, más bien, completamente desligada de su enfado. He aquí otro ejemplo del que se desprende la misma idea: si yo fuese capaz de hablar sobre alguna de mis creencias (incluyendo mi grado de convicción y cualesquiera otros aspectos sobre lo que normalmente soy capaz de informar) solo gracias a la inspección visual de mi cerebro o de mi conducta, entonces esa creencia no sería *mía* en la forma en que las creencias conscientes son mías. Si me resultase aparente que esa creencia era falsa, no me *sorprendería* de la misma forma en que un creyente consciente se sorprende cuando descubre que su creencia es falsa. La relevancia de la conciencia en nuestras vidas no radica en la riqueza de aspectos asociada con algún sentido interno. (2003/2010, pp. 74-75 [énfasis en el original])

En suma, según Finkelstein, el problema del detectivismo es que obvia que las condiciones mentales conscientes me están dadas como *mías* de una forma que ningún proceso de detección puede explicar. La razón por la que ningún mecanismo introspectivo puede explicar esta forma en que las condiciones mentales le están dadas a uno desde la perspectiva de la primera persona radica en la propia naturaleza de los métodos de detección. Estos procesos de detección precisan adoptar una postura *observacional* en virtud de la cual la propia vida mental se convierte en *objeto* de conocimiento; es decir, implican una *distancia* con la propia vida mental que distorsiona el modo de darse de primera persona de la propia vida mental. Por esta razón Finkelstein señala que, según la explicación del detectivista, quien estuviera conscientemente enfadado estaría al mismo tiempo en las garras del enfado y ‘observando’ dicho enfado con cierto distanciamiento. El problema es que estar atrapado en una experiencia emocional excluye tal distanciamiento. En el caso de la creencia se ve aún más claro. Si mi creer *conscientemente* estuviera fundando en un ejercicio introspectivo, mi creencia sería para *mí* como la creencia de otro en el sentido de que el modo en que dicha creencia me es dada es el resultado de llegar a saber introspectivamente algo sobre *alguien*.

Si bien es cierto que, en virtud de la propia naturaleza del sentido interno, no cabe pensar que ese alguien sea otro, el problema de fondo no desaparece, puesto que, en última

instancia, no se modifica sustancialmente la estructura del acceso epistémico. En dicho proceso de detección, *yo* me conocería como *otro* o, dicho de otro modo, *yo* me convertiría en el propio *objeto* de conocimiento. Precisamente esta es la diferencia que Finkelstein trata de subrayar distinguiendo entre estar *conscientemente* en una condición mental y ser consciente *de* ella. Por este mismo motivo, Finkelstein señala que nuestra sorpresa ante la falsedad de nuestras creencias conscientes no es la misma que tenemos cuando las creencias de otros son falsas o, mejor dicho, las creencias *de* las que *yo soy consciente* son falsas. En el primer caso, me sorprendería porque el mundo no es tal y como *yo* creía que era, mientras que en el segundo caso me sorprendería porque el mundo no es tal y como la creencia de un otro (que puedo ser yo mismo) indicaba. A la primera sorpresa le sigue una modificación o puesta en suspenso de su visión de cierta parcela mundo, mientras que la segunda únicamente puede tener esas consecuencias si la creencia que se sabe que es falsa entra en conflicto con alguna otra creencia *consciente*.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver esto con nuestra discusión sobre cómo las posiciones fenomenológicas comprenden la asimetría epistémica? Para Finkelstein, es esencial distinguir entre estar *conscientemente* en una condición mental y ser consciente *de* esa condición mental, esto es, entre un uso intransitivo y otro transitivo de “consciente”. Cuando se usa transitivamente, “ser consciente de” podría ser intercambiada fácilmente por “descubrir”, “percibir”, “darse cuenta de”, sin que por ello se haga referencia a un método o mecanismo especial para adquirir dicho conocimiento. No obstante, en su uso intransitivo, “consciente” hace referencia al hecho de que la propia condición mental *se da* de un modo especial para aquel que se encuentra en ella, es decir, que es para él algo que para *mí*, que no me encuentro en ella, no puede ser. Este modo de darse es característico de la primera persona, es el modo en que mi condición mental existe *para mí*, de ahí que este modo de ser consciente se conciba como una forma de autoconsciencia. Esta forma de autoconsciencia no es, como advierte Finkelstein, el resultado de la existencia de una condición mental ulterior que esté dirigida sobre la primera: ser una condición mental consciente no es, por tanto, una propiedad extrínseca de dicha condición —no deriva de su relación con otra condición mental—, sino que es una propiedad *intrínseca* de dicha condición. Este uso intransitivo de “consciente” coincide con lo que Gallagher y Zahavi (2008/2021) denominan “autoconsciencia

prerreflexiva” [*pre-reflective self-consciousness*]. Este párrafo recoge bastante bien las ideas principales:

Llamando “pre-reflexiva” a este tipo de autoconciencia, queremos enfatizar que no implica un estado mental adicional de segundo orden que de algún modo está dirigido de una manera explícita a la experiencia en cuestión. Más bien, la autoconciencia debe ser entendida como una característica intrínseca de la experiencia primaria. Además, no es temática o atendida o voluntariamente producida; más bien es tácita y, lo que es de la mayor importancia, completamente no-observacional (esto es, no es un tipo de observación introspectiva de mí mismo) y no-objetivadora (esto es, no convierte mi experiencia en un objeto percibido u observado). Puedo, por supuesto, reflexionar sobre y atender a mi experiencia, puedo convertirla en el tema o el objeto de mi atención, pero, antes de reflexionar sobre ella, no era “ciega para la mente o el sujeto”. La experiencia me era presente, ya era algo *para mí*, y en este sentido cuenta como siendo pre-reflexivamente consciente. (2008/2021, p. 50 [cursiva en el original])

Estas tres características (ser intrínseca, no observacional y no objetivadora) son precisamente las que conforman la descripción de Finkelstein. El autoconocimiento propio de la primera persona no estriba una condición mental adicional que rastrea la primera, sino que tiene que ver con el modo en que dicha condición mental se manifestaba para el sujeto. Por esta razón, no había que concebirlo ni como una especie de rastreo o detección —i.e. como similar a una observación— ni como una condición mental donde uno se *experimenta* a sí mismo como un objeto.

No hay, por decirlo de otra manera, una división o compartimentación de la perspectiva de la primera persona, de modo que uno, sin abandonarla, se vuelva sobre un objeto que resulta ser también él mismo. El problema, como se apuntó, no consistía en que este fenómeno no pueda darse, sino que no puede darse sin distorsionar la condición mental consciente en que uno se encuentra: de ahí que la expresión de una condición mental consciente no pueda manifestar este tipo de actitud sobre uno mismo. Las condiciones mentales conscientes son aquellas que una persona está —en un sentido amplio— experimentando y no estados híbridos compuestos por una condición mental y una reflexión sobre la misma. Por volver sobre el ejemplo del enfado, la experiencia que uno tiene cuando está enfadado conscientemente es la experiencia característica de estar en dicha condición de forma consciente, y no la de estar reflexionando, juzgando o percibiendo, por poner algunos ejemplos, ese enfado. En palabras de Gallagher y Zahavi:

Los fenomenólogos, no obstante, no están argumentando que el objeto de la experiencia deba siempre ser ontológicamente diferente del sujeto de la experiencia, como si el sujeto y el objeto de la experiencia tuvieran que ser necesariamente dos entidades diferentes. Más bien la tesis es simplemente que la experiencia misma no es *experimentada* pre-reflexivamente como un objeto. Tal como lo entendemos, para que algo sea un objeto es para este algo *aparecer* conscientemente de un modo específico. Más específicamente, para que *x* sea considerado un objeto es para *x* aparecer como trascendiendo la conciencia subjetiva que lo toma como un objeto. Es aparecer como algo que está en oposición a o en contraste con la experiencia subjetiva de ello (considérese el término alemán *Gegen-stand*). (2008/2021, p. 61 [cursivas en el original])

Entonces, si esta autoconsciencia (prerreflexiva) no es una cuestión de observar, juzgar o, en general, tomarse a uno mismo como un objeto de conocimiento ejercitando algunas de las facultades habituales para conocer, ¿cabe seguir hablando de asimetría epistémica, de una diferencia entre el autoconocimiento de la primera persona y el conocimiento que los demás tienen sobre mí? Gallagher y Zahavi (2008/2021) se enfrentan a este problema. Creen que una objeción de este tipo es bastante desconcertante. La razón es que consideran que la autoconsciencia prerreflexiva no es, propiamente hablando, conocimiento de primera persona [*first-person knowledge*], puesto que este último requiere que uno se tome a sí mismo como objeto, esto es, que reflexione sobre sí mismo y, por ende, ‘tome distancia’ de aquello que dice conocer. Sin embargo, esto no es óbice, creen, para considerar que la autoconsciencia prerreflexiva sea un tipo de relación *epistémica*. De acuerdo con ellos, tener una experiencia consciente es estar automáticamente en una relación epistémica íntima con esa condición mental, una relación epistémica básica o primitiva de “familiaridad” [*acquaintance*] (v. 2008/2021, pp. 50 y 58). Sería este conocimiento por familiaridad el que justificaría seguir hablando de asimetría epistémica.

El problema es que no está claro hasta qué punto se está forzando el significado de “relación” o “modo de acceso”. Haber percibido al amigo de mi amigo y no haberlo olvidado puede ser razón suficiente para decir de mí que lo conozco, aunque no sepa articular ningún hecho concreto acerca de él. Simplemente me es *familiar*: la experiencia perceptual que tuve de él y no haberme olvidado de su apariencia son razones suficientes para hablar de una relación epistémica. Cuando Gallagher y Zahavi insisten en que estar conscientemente en una condición mental es una especie de conocimiento por familiaridad, no quieren decir ni que me encuentre en algún tipo de condición mental mediante la cual rastree la anterior ni

tampoco que la propia condición mental sea una que se tome a sí misma como objeto. Sin embargo, creen que hablar de un *modo de acceso*, o una *relación epistémica* no es trivial, sino que es algo *sustantivamente* informativo.

El problema es que, en dicha relación epistémica, ese *modo de acceso* —o el *relatum* a través del cual se gana conocimiento sobre el otro de los *relata*— es la propia condición mental que se tiene. No está claro hasta qué punto hay una diferencia sustantiva entre el ‘instrumento’ que funda la familiaridad y aquello de lo que uno es familiar. O, por decirlo de otro modo, insistir en que la autoconsciencia prerreflexiva es una propiedad *intrínseca* —i.e. *no relacional*— de la condición mental en la que uno está conscientemente es incompatible con afirmar que esa autoconsciencia constituye o garantiza una *relación epistémica* o *modo de acceso* íntimo y primitivo o básico y pretender que dicha afirmación sea verdaderamente informativa, es decir, que realmente aporte información alguna sobre la naturaleza epistémica de dicha relación.

Mientras la autoconsciencia (prerreflexiva) se predica de una condición mental —y, *solo* en virtud de ello, de aquel que se encuentra en dicha condición—, describir adecuadamente un modo de acceso o un relación epistémica no solo precisa hacer referencia a aquellas cosas que constituyen la relación en cuestión (esto es, quien conoce y lo conocido), sino que *también* requiere explicar cómo se articula tal modo de acceso, es decir, qué instrumento posibilita adquirir conocimiento acerca del objeto de conocimiento. De los argumentos de Gallagher y Zahavi no se sigue aquello que ellos pretenden. O bien dejan sin explicar por qué estar conscientemente en una condición mental constituye o garantiza una *relación epistémica*; o bien identifican erróneamente un fenómeno no epistémico como es estar conscientemente en una condición mental con uno eminentemente epistémico. Si tengo razón, insistir en la idea de una familiaridad íntima y básica, no es sino otra forma de decir que uno vive o experimenta esa condición, esto es, simplemente que es uno quien tiene o siente el dolor, tiene en mente un pensamiento o ‘se muere’ de amor. No obstante, como observé más arriba, en la sección anterior, así entendida, la asimetría no es epistémica, sino expresiva: puesto que soy yo quien tiene el dolor, soy yo el único que puede expresar genuinamente *ese dolor*.

Zahavi y Gallagher no son los únicos que distorsionan la idea de un modo de acceso genuino para continuar hablando de asimetría epistémica. Overgaard también adopta el

mismo marco conceptual. Tras su posición subyace una tensión fácilmente identificable. En cierto momento, Overgaard se dispone a glosar un pasaje bastante conocido de Wittgenstein:

Considérense sus observaciones sobre “saber” que uno tiene un dolor: “De mi no puede decirse en absoluto (excepto quizás en broma) que *sé* que tengo dolor. ¿Pues qué querrá decir esto, excepto quizá que *tengo* dolor?” (Wittgenstein, 1963, §246²⁰⁸; cf. 1958, p. 55²⁰⁹). La idea es que decir algo como esto parece implicar que estoy *distanciado* de mi dolor, que estoy primariamente observándolo, obteniendo conocimiento acerca de él, y no simplemente *padeciéndolo* [*undergoing it*], como si mi dolor fuera algún objeto interno especial que se encuentra ahí dispuesto para mi observación y exploración interna. (2005, p. 259 [cursivas en el original])

Overgaard tampoco cree que la perspectiva de la primera persona tenga un carácter reconocitivo: quien tiene un dolor está *primariamente* padeciendo o viviendo ese dolor y no tomando cierta distancia sobre sí mismo, distancia que vendría de suyo con alguno de los métodos comunes en virtud de los cuales decimos que alguien conoce algo. La tensión se genera porque la forma más parsimoniosa de leer tanto el pasaje de Wittgenstein como la glosa de Overgaard es creer que ambos están rechazando que tener un dolor —y, en general, cualquier experiencia consciente— sea en última instancia un fenómeno epistémico, que solo puede tener dolor quien llega a saber que tiene un dolor. Si esto no fuera así, expresar una condición mental consciente requeriría (y manifestaría) un tipo de conocimiento especial. En cambio, uno está *justificado* a decir que le duele o a gritar de dolor, pero no porque lo conozca, sino porque lo *padece*. Esta justificación no convierte el fenómeno expresivo en uno epistémico, sino que caracteriza la propia naturaleza del fenómeno expresivo: afirmar que uno está justificado a decir que le duele o a gritar cuando está dolorido es reconocer un aspecto central del fenómeno expresivo, a saber: que no es lo mismo un grito o un *avowal* como “Me duele” con dolor que otro sin dolor, puesto que solo el primero constituye un fenómeno de expresión genuino. Sin dolor ese mismo vehículo podría ser expresión de otra cosa como ocurre en los casos de fingimiento, pero no una expresión genuina de dolor.

Sin embargo, Overgaard cree que la lección que Wittgenstein ofrece al cartesiano es que la asimetría entre la primera persona y la tercera no es una asimetría entre evidencia interna y directa y otra externa e indirecta, a través de la cual nunca podríamos llegar a saber con certeza en qué condición mental se encuentra el otro. La relación entre lo interno y lo

²⁰⁸ Wittgenstein, L. (1963). *Philosophical Investigations* (G. E. M. Anscombe, Trad.). Blackwell.

²⁰⁹ Wittgenstein, L. (1958). *The Blue and Brown Books* (R. Rhees, Ed.). Blackwell.

externo que presenta Wittgenstein es, cree Overgaard, una forma de plasmar la idea de una asimetría y no lo que la explica (cf. 2005, p. 264). Así, “interno” y “externo” no son formas de hablar sobre el *grado* de certeza que se posee sobre la vida mental, dependiendo de si es la propia o la ajena, sino sobre la *clase* de acceso que uno ostenta. Mientras la vida mental de otro me es dada a través de fenómenos expresivos, el acceso de primera persona me otorga una perspectiva diferente sobre mi propia mental, manifestándome aspectos de la misma que de otro modo no podría conocer y que, los otros son, por definición, incapaces de conocerlos²¹⁰. La asimetría sería, por tanto, epistémica y se fundaría en la existencia de dos formas diferentes de acceder a la vida mental de un individuo. Overgaard cree que, pese a lo que nos dice el cartesiano, esta diferencia esencial a la hora de acceder a la vida mental no implica un defecto o problema en el modo de acceder a la vida mental ajena, a pesar de que ciertamente conlleve una inaccesibilidad *esencial*. Overgaard extrae esta idea de un fragmento de Wittgenstein que dice lo siguiente:

“Sin embargo, el dolor puede reconocerse con *seguridad* precisamente por lo externo”²¹¹. —Puede reconocerse *solamente* por lo externo y la incertidumbre es algo constitutivo. No es una carencia. (1980/1997b, p. 112^e, §657; cf. 1980/1997a, p. 30^e, §141²¹²)

Para Overgaard, la presencia inevitable de certezas deriva, en última instancia de una diferencia ontológica:

Si pudiera tener el *mismo* tipo de acceso a los pensamientos, sentimientos, etc., de otros que ellos mismos tienen, y para cual muchas incertidumbres parecen excluidas, ello no equivaldría a reparar defecto alguno. Tampoco equivaldría a lograr alguna relación “directa” con los pensamientos y sentimientos de la otra persona, en vez de la relación “indirecta” usual a través de sus pronunciamientos, gestos, etc. (cf.

²¹⁰ Como vemos esto no quiere decir que sea privilegiado o superior en general. Por ejemplo, la perspectiva que otros tienen sobre mis expresiones no es una que yo pueda poseer mientras las produzco.

²¹¹ La traducción al español no parece reflejar con claridad la idea que examina Wittgenstein. La idea propuesta para examen es que no se puede tener la máxima *certeza* posible del dolor ajeno, puesto que solo lo podemos conocer a partir de lo externo, sus expresiones. En la versión inglesa, la oración se traduce así: “But you can’t recognize pain with *certainty* just from externals” (1980, §657 [cursivas en el original]). En alemán reza así “Man kan aber doch den Schmerz **nicht** mit *Sicherheit* nach dem Äußern erkennen”.

²¹² El fragmento en cuestión es el siguiente: “Puede llamarse constitucional a la incertidumbre de la atribución ‘Él tiene dolores’”.

Wittgenstein, 1958, p. 185)²¹³. Al contrario, lo que se realmente se exige aquí es que debería ocupar su perspectiva de primera persona sobre su vida mental. Si, *per impossibile*, pudiera hacer esto, se desdibujaría la distinción entre yo, con mis pensamientos y sentimientos, y el otro, con sus pensamientos y sentimientos. Ahora bien, *eso* constituiría un problema grave, dado que es difícil entender cómo podría haber aún una diferencia entre nosotros; si esa diferencia desaparece, entonces también lo hace la posibilidad de dar sentido a la *intersubjetividad*. [...]. No puedo saber precisamente *cómo es* para el otro oler café recién hecho o ver una película graciosa; a menudo no puedo saber *qué* está pensando, por ejemplo, aunque puedo estar seguro de que está ensimismado, concentrado “en algo”... Con todo, como dice Wittgenstein, estos tipos de incertidumbres son incertidumbres *constitutivas*; pertenecen a las reglas del juego, por decirlo así —el juego de tener experiencias de otros *como otros*. (2005, p. 265 [cursivas en el original]).

Puede admitirse con Overgaard que ocupar la perspectiva de primera persona sobre la vida mental de otro conllevaría borrar la diferencia entre *mis* condiciones mentales y los *suyos*. Si pudiera sentir su dolor, ¿con qué derecho podría seguir hablándose de *su* dolor? No obstante, contra Overgaard, esto no implica que la perspectiva de la primera persona se caracterice por ser un tipo de acceso para el cual no existe un tipo incertidumbres o dudas que sí existe para aquellos que perciben mis expresiones. O, mejor dicho, que otro pueda tener incertidumbres respecto de mi vida mental no quiere decir que yo la conozca sin duda alguna, que esté completamente seguro de aquello que para el otro es dudoso. Overgaard cree que esta conclusión está justificada y que, además, es la lección que Wittgenstein trata de articular. A mi modo de ver ni esta conclusión está justificada ni tampoco Wittgenstein trata de sugerir algo así. De hecho, es instructivo ver qué puede querer decir Wittgenstein cuando habla de que la incertidumbre es constitutiva, como dice Overgaard, del propio juego de percibir a los otros *como otros*.

En el pasaje famoso sobre el dolor al que aludí más arriba, Wittgenstein dice:

¿Hasta qué punto son mis sensaciones *privadas*? —Bueno, solo yo puedo saber si realmente tengo dolor; el otro solo puede presumirlo. —Esto es en cierto modo falso y en otro un sinsentido. Si usamos la palabra “saber” como se usa normalmente (¡y cómo si no debemos usarla!) Entonces los demás saben muy frecuentemente cuándo tengo dolor. —Sí, ¡pero no, sin embargo, con la seguridad con que yo mismo lo sé! —De mí no puede decirse en absoluto (excepto quizás en broma) que sé que tengo dolor. ¿Pues qué querrá decir esto, excepto quizá que *tengo* dolor?

No puede decirse que los demás saben de mi sensación *solo* por mi conducta —pues de mí no puede decirse que sepa de ella. Yo *la tengo*.

²¹³ Wittgenstein, L. (1958). *The Blue and Brown Books* (R. Rhees, Ed.). Blackwell.

Esto es correcto: tiene sentido decir de otros que están en duda sobre si yo tengo dolor; pero no decirlo de mí mismo. (1953/2010, p. 221 [§246, cursiva en el original])²¹⁴

Overgaard únicamente repara en el hecho de que tiene sentido hablar de conocimiento de la mente ajena, pero ninguno se pregunta por qué Wittgenstein afirma continuamente que no tiene sentido hablar de conocimiento de primera persona en *algunas ocasiones*. Para ver por qué Overgaard está equivocado, hay que reparar en cómo Wittgenstein caracteriza los casos *normales* donde tiene sentido hablar de conocimiento. A las citas anteriores debería entonces sumarse la siguiente:

“Sé...” puede querer decir “No dudo...” —pero no quiere decir que la frase “Dudo...” sea *carente de sentido*, que la duda esté excluida lógicamente.

Decimos “Sé” cuando también podemos decir “Creo” o “Supongo”; cuando podemos convencernos de algo. (Pero quien me objete que a veces decimos “¡Sin duda debo saber si siento dolor!”, “Solo tú puedes saber lo que sientes” y cosas parecidas, debe tomar en consideración las ocasiones y la finalidad de estos modos de hablar. “La guerra es la guerra!” tampoco es un ejemplo del principio de identidad.) (1953/2010, p. 505 [cursiva en el original])

Podría decirse, que el conocimiento, sea cual sea la naturaleza particular de esta condición, está dentro del espacio lógico de las razones. De quien conoce algo, cabe decir, como sugiere Wittgenstein, que puede convencerse o asegurarse de aquello que sabe. Esto implica que de lo que uno conoce cabe tener razones para decir que verdaderamente se conoce. Esto no quiere decir que todo conocimiento sea de tipo reconocitivo, ni que dichas razones puedan articularse lingüísticamente cuando uno las posee. Así, por ejemplo, uno

²¹⁴ Esta misma idea no tiene que ver únicamente con condiciones mentales fenomenológicas, sino que Wittgenstein también piensa en otro tipo de condiciones. De hecho, en el siguiente párrafo vuelve a retomar la última idea del anterior para el caso de las intenciones:

“Solo tú puedes saber si tuviste la intención”. Se le podría decir esto a alguien al explicarle el significado de la palabra “intención”. Pues quiere decir entonces: *así* es como la usamos.

(Y “saber” quiere decir aquí que la expresión de incertidumbre carece de sentido) (1953/2010, p. 221 [§247; cursiva en el original]).

O también: “Puedo saber lo que el otro piensa, no lo que yo pienso. / Es correcto decir “Sé lo que piensas” y falso: “Sé lo que pienso”. / (Toda una nube de filosofía se condensa en una gotita de gramática)” (1953/2010, p. 507). En general, cabe pensar que Wittgenstein tenía en mente todo el espectro de fenómenos psicológicos: “‘Sé lo que quiero, deseo, creo, siento...’ (y así sucesivamente a través de todos los verbos psicológicos) es, o bien un sinsentido de filósofos, o bien *no* es un juicio a priori” (1953/2010, p. 505 [cursiva en el original]). La referencia a los juicios a priori puede ser desconcertante. La manera más simple de entender tal afirmación es recordando que las expresiones no se fundamentan en algún tipo de evidencia que la persona tuviera sobre su propia vida mental. Así entendido, Wittgenstein estaría diciendo que “Sé...” es, o bien un sinsentido, o bien un juicio al que se llega atendiendo a evidencia, esto es, un juicio como los que otros realizan sobre mí, con la particularidad de que en este caso el objeto de conocimiento soy yo mismo.

puede saber en qué posición se encuentra en relación con un determinado objeto de su campo de visión, sin percibirse ‘desde fuera’, como un objeto más del mundo, al igual que cuando determino que mi padre está situado en un punto concreto respecto del cortacésped gracias a que percibo a mi padre, al cortacésped y la relación espacial que ambos guardan. En mi caso, únicamente percibo aquello que veo, pero soy capaz de saber acerca de mi propia posición en relación con eso que percibo. A pesar de que no me identifico a mí mismo a través de mis facultades perceptuales, conozco mi posición respecto del objeto: mi percepción del objeto junto con mis habilidades *prácticas* para determinar mi posición son razones que cabe aducir para justificar que conozco *mi* posición respecto del objeto. Alguien podría dudar de que yo conozco tal posición, incluso yo mismo en algunas circunstancias: lo importante es que podría convencerme a mismo, tanto como a otros, aduciendo mis percepciones y mis habilidades prácticas como razones.

Que uno pueda llegar a convencerse o asegurarse de algo quiere decir, en otras cosas, tal y como apunta Wittgenstein, que la expresión de duda tiene sentido. Solo allí donde tiene *sentido dudar* cabe hablar, por tanto, de conocimiento genuino. Que dudar no esté fuera de lugar no implica que dudar sea *siempre* la actitud *correcta* dada la evidencia que tenemos a nuestro alcance. Habría que distinguir entre que dudar sea virtualmente posible y que uno esté justificado para dudar sobre alguna cuestión. Así es cómo se usa “saber” normalmente, gracias a estos criterios podemos identificar cuando nos enfrentamos a un fenómeno verdaderamente epistémico.

Con esto en mente, estamos en posición de ver dónde radica el error que comete Overgaard. Overgaard cree que el juego del lenguaje donde se articula nuestro conocimiento sobre la vida mental de otros contiene *siempre* una *incertidumbre*, una especie de carencia epistémica: la duda es constitutiva porque siempre hay, según Overgaard, algo que *no* conocemos, aunque podamos tener acceso directo a otras cosas relacionadas significativamente con aquello que nos es incierto. Así, mientras la sensación de dolor, el pensamiento que resuena o el deseo son constitutivamente inciertos o inalcanzables para otros, la expresión de los mismos puede dar acceso directo a la condición mental entendida como un todo.

Sin embargo, esto no es lo que quiere decir que la duda sea constitutiva de dicho juego del lenguaje. Más bien, se trata, como acabo de exponer, de que la expresión de duda

no está excluida lógicamente del juego, es decir, que *tiene sentido* hablar de dudas e incertidumbres. La incertidumbre es constitutiva porque es *otro* quien ha de revelarme su vida mental, porque aquello que tengo en frente no es como una piedra que está allí para que la investigue, sino que el conocimiento que tengo de él depende de lo que este, voluntaria o involuntariamente, me deje percibir. No obstante, esto no implica que esa otra persona siempre vaya a mostrar su condición mental: en algunas ocasiones puede disimularla fingiendo otra, en otras simplemente reprimir la expresión. O, también, puede que su proceso de expresión fracase y su condición mental no se muestre adecuadamente.

Esto es lo que convierte a la incertidumbre en algo constitutivo de dicho fenómeno, por este motivo la duda tiene cabida. Esto no implica que la duda esté necesariamente presente en cualquier situación: puede ser correcto decir que uno duda, que no sabe muy bien en qué condición mental se encuentra el otro. Algunas veces es correcto adoptar tal actitud, pero lo es porque en última instancia hay criterios para determinar cuando alguien disimula o reprime la expresión de su condición mental o cuando tiene problemas para expresarla. No obstante, como remarca el propio Wittgenstein, en algunas ocasiones, “Yo sé que...” puede querer decir “No tengo duda de que...”.

Overgaard, como el interlocutor de Wittgenstein, podría seguir insistiendo en que sigue teniendo sentido decir hay algo de la vida mental ajena que está oculto para los demás, mientras que para esa otra persona no. El problema de este movimiento es que, mientras parece utilizar “saber” en el mismo sentido, los criterios para su aplicación son otros. De hecho, lo característico de la perspectiva de la primera persona es que la duda está excluida lógicamente: cuando uno adopta tal perspectiva, las expresiones de duda están fuera de lugar. Donde no se puede dudar no se pueden tener razones para conocer que algo no es el caso, pero tampoco se pueden tener para convencerse a uno mismo de que es conocedor de aquello que supuestamente conoce. Un par de puntualizaciones son necesarias. En primer lugar, recuérdese que se trata de aquellos casos en los que uno está ejercitando la perspectiva de primera persona: ciertamente uno puede decir, basándose en la evidencia ofrecida por un amigo o su terapeuta, “Deseo que algo malo le ocurra a mi hermano, pero no lo tengo claro”. En segundo lugar, no estoy diciendo que la perspectiva de la primera persona excluya *necesariamente* la expresión de duda *en cualquier situación imaginable*, sino que la vida mental de aquellos seres cuya perspectiva de primera persona no excluyera la expresión de

duda sería *muy diferente* a la nuestra y, por ende, también lo serían sus conceptos psicológicos.

Insistir en que realmente la articulación de la perspectiva de la primera persona a través de la expresión refleja o manifiesta un tipo de conocimiento especial *al mismo tiempo* que se cortan sus vínculos con aquellos fenómenos para los que sí sabemos, con mayor o menor exactitud, qué significa etiquetarlos como instancias de conocimiento no convierte a los primeros en casos de *conocimiento especial*; más bien se deja sin explicar por qué son casos de *conocimiento*.

El origen del problema descansa en gran medida en creer que cuando decimos que aquello que *puede* estar oculto para nosotros no lo está para él mismo, “oculto” tiene el mismo significado en cada caso. De hecho, “oculto” no es la mejor palabra para expresar la diferencia, como aclara Wittgenstein:

El hecho de que lo que otro habla internamente me esté oculto radica en el *concepto* ‘hablar internamente’. Solo que “oculto” es aquí la palabra errónea; pues si a mí me está oculto, a él mismo le debería ser evidente, *él* debería *saberlo*. Pero él no lo ‘sabe’, solo que la duda que existe para mí no existe para él. (1953/2010, p. 505 [cursivas en el original])

No tiene el mismo significado porque “no estar oculto” o “estar manifiesto” no quiere decir que la persona podría convencerse de lo que supuestamente conoce por ser manifiesto (o darse cuenta de que aquello que se le presenta manifiestamente no es el caso), sino que la expresión de duda está fuera de lugar, en este caso, respecto de aquello que piensa para sí mismo. En otro lugar, Wittgenstein nos ofrece una alternativa más interesante:

El que lo interno nos está oculto quiere decir: nos está oculto en un sentido en el que no está oculto para *él*. Y no está oculto para el poseedor en el sentido de que *él* lo *emite* y nosotros damos crédito a la emisión bajo determinadas condiciones y aquí no hay error. Y esta asimetría del juego se expresa con la oración de que lo interno está oculto para los demás. (1992/2008, p. 297 [cursivas en el original])

El recurso a la idea de crédito puede ayudarnos, de nuevo, a ver por qué la asimetría no es epistémica. Lo propio del juego de las expresiones (incluidas las autoadscripciones) es que aquellos que nos enfrentamos a ellas les damos o restamos crédito —i.e. las consideramos sinceras o insinceras— y, por este motivo, es pertinente hablar de justificación, de razones para otorgar o despojar de crédito a las emisiones ajenas: podemos tratar de

convencer tanto a otros como a nosotros mismos de que una emisión es sincera o insincera. En cambio, quien la emite, es decir, aquel que ejercita efectivamente²¹⁵ la perspectiva de la primera persona no tiene que dar crédito a lo que emite ni antes de haberlo emitido ni después de la emisión: uno no ejercita la perspectiva de la primera persona porque crea que su emisión es sincera, esto es, porque le haya dado crédito a su emisión. Tampoco duda de la veracidad de la emisión *mientras* ejercita esa perspectiva de primera persona.

Ciertamente podría dudar de la sinceridad de su emisión al contemplar la reacción de los demás o reflexionar sobre lo que le ha llevado a emitir tal cosa. En algunos casos, uno tiene que evaluar su comportamiento, o preguntarse cómo actuó en el pasado. Piénsese en aquellos casos donde uno se acaba sintiendo mal por lo que ha hecho: tiene razones para sentirse tal y como se siente. Lo importante, de nuevo, es que quien, tras ese proceso de reflexión, dice “Me arrepiento de lo que hice” ‘de corazón’ —nos gustaría decir— no lo hace *únicamente* porque haya considerado que dicha expresión es la adecuada; de hecho, quien dice “Me arrepiento de...” porque *simplemente* lo encuentra adecuado y no porque ‘lo siente’ es insincero o actúa como un sociópata.

La idea es que estos procesos de reflexión contienen en sí mismos un tanto de ‘ingenuidad’: quien se arrepiente se vuelve sobre sí mismo, aunque no *completamente*, sino solamente en tanto que agente de acciones pasadas. No se vuelve *al mismo tiempo* sobre el arrepentimiento como tal, sino solo sobre aquellos aspectos de él que le hacen arrepentirse. En este sentido, la autoadcripción de arrepentimiento es tan automática o infundada [*groundless*] como los gritos de dolor. En cambio, desde el punto de vista de los demás — perspectiva que quien se dice arrepentido también puede adoptar mientras no se encuentre *emitiendo* tal autoadcripción—, sí cabe discutir qué crédito ha de otorgarse a dicha emisión. El arrepentimiento está conectado con otro tipo de actitudes, como el perdón o la preocupación por reparar el daño, cuya ausencia puede justificar que los demás juzguen como

²¹⁵ Una situación emparentada pero diferente puede ser aquella donde uno repite a su pareja una y otra vez que la quiere y, aunque su autoadcripción es en última instancia el resultado de confiar en el consejo de sus amigos para intentar que la relación no se acabe, niega que lo haga por algún otro motivo que no sea su amor hacia él. De hecho, puede que no tenga en mente las razones que le dieron sus amigos y que confiase su amor espontáneamente. En este caso, la perspectiva de la primera persona respecto del amor, suponiendo que esté enamorado realmente, no está siendo ejercitada. Su confesión de amor parece más bien una expresión de miedo al abandono. Dado que realmente no está expresando su amor, su ejercicio de la perspectiva de la primera persona respecto del amor es solo aparente: real o efectivamente está ejercitando la perspectiva de la primera persona respecto de su miedo.

insincera dicha emisión, como la expresión de un arrepentimiento fabricado adrede, que no está adecuadamente conectado con otras actitudes que se esperan de una persona arrepentida. En este sentido, la simulación del arrepentimiento no es como la simulación de un dolor. Quien simula arrepentimiento o expresa un arrepentimiento aparente (puesto que el verdadero arrepentimiento está conectado con otras actitudes) no tiene por qué querer ocultar una condición mental. En este sentido, la simulación de arrepentimiento es manifestación de autoengaño o falta de autoconsciencia; aunque, como he dicho, alguien podría simular arrepentimiento a sabiendas de que no está arrepentido.

Ahora bien, volviendo sobre la cita: que no está oculto no quiere decir, como Gallagher y Zahavi proponían, que, mientras estoy experimentando una determinada condición mental, esa condición mental se me presentaba de una forma especial —no necesariamente mejor—, en suma, diferente del modo en que esta condición se le presenta a los demás²¹⁶. Afirmar que percibir el dolor de otro es una experiencia cualitativamente diferente a la de tener dolor es casi trivial. Pretender lo contrario implica distorsionar la distinción entre otros y uno mismo, esto es, terminar por distorsionar una diferencia constitucional y básica si lo que se pretende es hablar de percepción de la vida mental *ajena*. Lo que no es trivial, sino inadecuado, es afirmar al mismo tiempo que la autoconsciencia prerreflexiva es una característica *intrínseca* de una condición mental y que dicha característica intrínseca se caracteriza por ser un modo especial de *presentación*, esto es, el modo característico en que dicha condición mental se *da* o se *presenta a su poseedor*.

A las críticas que presenté más arriba podríamos sumarle esta otra: tener un modo de presentación particular no es una característica que la condición mental pueda poseer por sí misma, intrínsecamente, puesto que requiere a alguien a quien dicha condición le sea presentada. Es falso, por tanto, que, como dicen Gallagher y Zahavi: “[la presentación o manifestación propia de la condición mental en primera persona] no se refiere a un contenido específico de la experiencia, a un *qué* específico, sino al modo único del darse o del cómo de la experiencia” (2008/2021, p. 54 [cursiva en el original]). En este caso, poco importa que sea un *qué* se presenta o un *cómo* se presenta ese algo; el problema es que, cuando hablamos de una condición mental, su modo de presentación no es independiente de la experiencia que uno tendría de aquello que se le presenta. Si se insiste en que no hay dos experiencias —la

²¹⁶ Véase Gallagher y Zahavi (2008/2021, p. 54)

condición mental *más* la experiencia de dicha condición mental—, entonces, como dije más arriba, simplemente se está escogiendo un modo desafortunado para describir cómo es estar en una condición mental conscientemente, el dolor, por ejemplo, no se presenta para mí de una forma particular, simplemente me duele, sufro, tengo dolor.

Gallagher y Zahavi creen que nuestras experiencias conscientes se caracterizan por la posesión perspectival [*perspectival ownership*]: “Para un sujeto, poseer algo en un sentido perspectival es para la experiencia en cuestión presentarse a sí misma de una manera distinta al sujeto de la experiencia” (2008/2021, p. 54). En este sentido, una experiencia no estaría oculta para el sujeto. De la cita anterior de Wittgenstein, se desprende un modo distinto de entender esta idea de posesión: uno posee una condición mental y, en este sentido, no se le oculta, porque la posee *expresivamente*, esto es, porque es él quien la revela a los demás, quien *emite* los vehículos gracias a los cuales su vida mental puede ser experimentada por los demás²¹⁷. Podría decirse, por tanto, que lo *principal* o *primariamente* característico de las condiciones mentales (auto)conscientes (en un sentido prerreflexivo) no es que se le presenten a un sujeto de un modo especial, sino que son el tipo de condiciones que el sujeto *está en posición* de *expresar*, de emitir *directamente*, esto es, sin tener que dar o restar crédito a su emisión. Esto no equivale a negar que quien, por ejemplo, se encuentra dolorido tiene una sensación de dolor, sino que si pretende adjudicar a esta sensación un rol real en nuestra vida en común —i.e., que sea algo de lo que se pueda, por ejemplo, discutir si otro la tiene o no—, esta ha de ser concebida como una propiedad intrínseca de la expresión²¹⁸. Si la sensación de dolor solo fuera el modo particular en que el dolor se le *presenta* a uno mismo *únicamente* cuando ejercita su perspectiva de primera persona, ese aspecto adquiriría el mismo rol que el escarabajo en el argumento de Wittgenstein, esto es, jugaría el mismo rol que ‘una nada’ en el juego del lenguaje, en las relaciones intersubjetivas que mantenemos con otros sobre nuestra vida. O, dicho de otro modo, al decir que uno está en todo caso justificado *únicamente ante uno mismo* cuando expresa su vida mental —en virtud del modo en que se le presenta su vida mental—, uno está, si lo dice *seriamente*, bajo la ilusión de que lo que dice

²¹⁷ Por esto mismo, en el apartado anterior, la subjetividad era considerada una propiedad intrínseca de la expresión.

²¹⁸ Esto no significaba, recuérdese, que uno no pueda tener una sensación a la que no le de expresión pública. Como ya se indicó, bastaría simplemente con reconocer que es una condición que uno podría expresar si quisiera, pero que decide, con esfuerzo o sin él —dependiendo de la intensidad de la misma—, reprimir su expresión.

tiene sentido cuando no es así. No se puede estar justificado ante uno mismo cuando no hay criterios para discernir entre estar justificado y meramente creer estarlo, aparte de que uno lo considere así.

¿Quiere decir esto que deberíamos dejar de usar “saber” en este tipo de situaciones? Todo lo que acabo de decir no es un alegato a favor de la desaparición de términos normalmente relacionados con el estatus epistémico de un sujeto como “saber” o “tener certeza”. Mi intención ha sido más bien hacer notar que cuando son usados mientras se ostenta la perspectiva de la primera persona, no explicitan un tipo de conocimiento especial que el sujeto tiene en virtud de poseer tal perspectiva. Existen, por tanto, otro tipo de usos de estos términos cuya función no consiste en indicar la posesión de un estatus epistémico determinado.

Mi propósito no es ofrecer una taxonomía de todos ellos, sino simplemente recordar la importancia de considerar, como nos advierte Wittgenstein, las ocasiones y el propósito con el que esos términos son usados. Wittgenstein nos ofrece un par de ejemplos (cf. (1953/2010, p. 221 [§246 y §247]). En algunas ocasiones “Sé que me duele” puede ser un modo peculiar de decir “Me duele”, es decir, puede funcionar como una simple expresión de dolor. También podría formar parte de una broma. También nos sugiere que “Solo tú puedes saber tu intención” puede formar parte de una explicación del concepto de intención, en concreto de su uso bajo la perspectiva de la primera persona. Para usar correctamente el término “intención” desde una perspectiva de primera persona, uno no puede tener la misma actitud que los otros tienen hacia él, es decir: si tiene que darle crédito y, por tanto, está en una situación en la que es posible dudar de sí mismo, no puede autoadscribirse una intención con autoridad. Eso era precisamente lo que indicaba “saber” en esos casos, esto es, que la expresión de duda estaba lógicamente excluida. Wittgenstein ofrece otro ejemplo con el que me gustaría concluir:

“Sus motivos solo los sabe él” —esto es una expresión de que *le* preguntamos por sus motivos. —Si es sincero, nos los dirá; pero necesito más que sinceridad para adivinar sus motivos. En esto radica el parentesco con el caso del *saber*. (1953/2010, p. 513 [cursivas en el original])

Este ejemplo es interesante principalmente por una razón en concreto. Ofrece otro caso donde “saber” no se usa para hablar de la posesión de un conocimiento especial, sino

para poner de manifiesto lo que he llamado *perspectiva expresiva*, esto es, que aquel que ostenta la perspectiva de primera persona se relaciona con su vida mental de un modo muy particular: no la posee como objeto de conocimiento o, al menos, en términos mínimamente epistémicos, sino como objeto de *expresión*.

Ahora bien, este ejemplo me parece especialmente relevante por cómo termina. Wittgenstein afirma que existe una similitud entre el ejemplo que acaba de ofrecer y los casos en que alguien es conocedor, en su sentido habitual, de alguna cuestión. La similitud entre ambos casos es un asunto complejo. Por un lado, de quien sabe algo, cabe esperar que lo manifieste cuando se lo *pedimos*, al igual que ocurre con aquel que tiene motivos para actuar de una manera determinada. En ambos casos, cada uno de ellos no tiene que *darse crédito a sí mismo* para expresar aquello que conoce²¹⁹ o sus motivos, respectivamente. Por otro lado, la posición de aquellos que reciben la confesión es bastante similar: mientras que los primeros únicamente necesitan ser sinceros, los segundos requieren algo más que la *mera emisión o actuación*, requieren dar crédito a esa emisión, necesitar saber que son sujetos que merecen su confianza. Es aquí donde reside la similitud entre la confesión de un motivo —y, en general, la confesión de cualquier condición mental consciente— con los casos de conocimiento. No obstante, similitud no quiere decir identidad: cuando alguien le espeta “Claro que sé mis motivos” a quien tiene dudas sobre su acción, no está diciendo “No dudo de que mis motivos sean estos”, sino “No tiene sentido plantear la duda sobre esto”, esto es, que la duda está ahí excluida lógicamente. Está, por tanto, insistiendo en su sinceridad, en la veracidad de su expresión. Como dije, esto no quiere decir que la duda *siempre* esté fuera de lugar, sino que admitir que uno podría convencerse de que aquello que expresa es cierto — i.e., darse crédito— equivale a abandonar la perspectiva de la primera persona, despojarse de la autoridad con la que uno habla de sí mismo, y adoptar una postura reflexiva, no muy diferente a la que otro podría tener de mí.

²¹⁹ Es cierto que esto no siempre ocurre así. Algunas veces alguien podría sentirse inclinado a considerar si realmente conoce aquello que dice conocer, ya sea porque puede que no sea el caso, ya sea porque no tiene la relación adecuada con ese hecho. No obstante, esto no es lo que se le pide a alguien cuando simplemente le preguntamos por algo que conoce, es decir, no todas las preguntas buscan que alguien ponga de manifiesto las razones que posee para considerarse conocedor ni que las cuestione.

iii. Naturalizando la intuición cartesiana

En el segundo apartado de esta sección dedicado a la importancia del marco conceptual del debate sobre la percepción de la mente ajena, mostré que uno de los grandes esfuerzos de las explicaciones perceptuales del acceso a la mente ajena consistía en encajar adecuadamente la posibilidad de obtener conocimiento directo, perceptual, de la vida mental de otros con la intuición cartesiana de que la vida mental ajena nos está de algún modo oculta. En la sección anterior he intentado hacer ver que algunas explicaciones perceptualistas concedían demasiado al cartesiano. Y, de hecho, esa concesión imponía una poderosa restricción sobre el propio enfoque perceptual, en concreto, que el acceso perceptual a la vida mental ajena era parcial o incompleto. Mis esfuerzos han estado dirigidos a mostrar que las razones que se utilizaban para justificar dicha intuición cartesiana eran problemáticas. Dado que la restricción que imponen estos modelos descansa *únicamente* sobre esta concesión, concluí que mostrar por qué no estamos obligados a encajar la intuición del cartesiano sería una razón suficiente para evitar incorporar dicha restricción en nuestro modelo del acceso perceptual a la mente ajena.

En esta sección, pretendo aclarar los dos modos en que la intuición cartesiana puede ser naturalizada o, en general, acomodada. Por un lado, puede entenderse simplemente como una afirmación trivial o, por otro lado, como un modo de reconocer el carácter gradual de la percepción expresiva.

En primer lugar, es cierto que si yo pudiera sentir tu dolor o pensar tus pensamientos, se borraría la distinción entre mis dolores y los tuyos, en general, entre tú y yo y, por ende, se desvanecería la posibilidad de hablar de *intersubjetividad*. No obstante, esto no es una razón para considerar que el acceso perceptual es incompleto, sino un modo extraño de reconocer un hecho para nada controvertido: que mis dolores son míos porque soy yo quien los tiene y no tú. El problema es que esto se intente usar como una razón para justificar el carácter incompleto de la percepción expresiva. El hecho de que yo posea mis condiciones mentales y no las tuyas no es un hecho más que afecte a mi acceso perceptual, sino aquello que permite hablar de acceso perceptual a *otro*, esto es, aquello sin lo que cual no tiene sentido distinguir entre uno mismo y otro.

La diferencia se ve más claramente cuando imaginamos otras situaciones. Mi visión de la película es incompleta porque un señor muy alto se ha sentado enfrente de mí. Sé que es

incompleta porque al levantarme o inclinarme hacia un lado puedo observar que la película está proyectándose en esas partes de la pantalla que el señor me está tapando. En el caso de la percepción expresiva, se nos dice que su carácter incompleto deriva de un hecho que funda la propia posibilidad de la percepción expresiva. Ahora bien, como los propios partidarios de tesis del acceso perceptual admiten, si pudiera sentir los dolores del otro, el otro no sería otro, puesto que no habría forma de distinguirlo de mí. Luego, tampoco tendría sentido seguir hablando de percepción expresiva de *otro*. No solo se derrumbaría la distinción entre él y yo, sino también la posibilidad de un acceso perceptual.

El problema aquí es que *esa* es precisamente la condición bajo la cual se nos dice que la percepción expresiva sería *completa*. No es, por tanto, una condición que pueda ser satisfecha *en algún caso*; por lo que cabe sospechar que sea siquiera una condición. Luego, si se sigue sosteniendo firmemente que existe una distinción relevante, aquello que en un principio parecía una distinción filosóficamente reveladora se convierte, en última instancia, en un modo *sui generis*, de distinguir entre percibir la vida mental ajena y estar en una condición mental consciente. Por sí mismo, esto no arroja luz sobre cómo es percibir la vida mental de otro, aparte de la idea de que percibir la vida mental de otro no es tenerla. Quien insiste en tomar esta diferencia como una caracterización *más* informativa de la percepción expresiva se inclina, como vimos, a considerar que estar en una condición mental consciente consiste en una especie de manifestación o presentación de su vida mental que únicamente es accesible para él mismo.

El segundo modo de naturalizar la intuición cartesiana consiste en reconocer que no siempre que se pone en marcha nuestra capacidad para percibir las condiciones mentales de otros se alcanza un conocimiento pleno. El acceso que la percepción expresiva nos concede al otro es gradual: el otro no es siempre tan transparente como nos gustaría. Es curioso que sean los propios fenomenólogos quienes hayan ofrecido una descripción bastante completa de este hecho. Zahavi (2014, pp. 136-138) muestra cómo esta idea se articula en las explicaciones de Husserl y Stein. Stein ofrece una descripción bastante clara de este fenómeno. La idea principal es que la empatía —entendida como percepción expresiva— tiene tres *niveles* o *modalidades diferentes* de logro o consumación [*levels of accomplishment/Vollzugsstufen*]. De acuerdo con Stein, podemos hablar de (1) la aparición de la experiencia [*the emergence of the experience*], (2) la explicación plena [*the fulfilling explanation*] y (3) la objetivación

comprehensiva de la experiencia explicada [*the comprehensive objectification of the explained experience*] (v. 1917/1989, p. 10). Zahavi traduce la explicación a un lenguaje menos barroco y ofrece un ejemplo bastante esclarecedor:

Al principio, podría encontrarme con la duda o el júbilo en la cara del otro, podría comprender la experiencia del otro de forma un tanto vaga y relativamente insustancial. Ahora bien, si después intento entenderla mejor, si trato de dar cuenta de su carácter, no me enfrentaré ya al estado vivido por el otro como un objeto. Más bien, su intencionalidad me arrastrará y me volveré sobre su objeto intencional. Es solo después de haber logrado aclararme respecto de ello cuando, de nuevo, me enfrentaré a la experiencia del otro como un objeto, pero esta vez con un mayor conocimiento de la misma. Por ilustrarlo, piensa en una situación donde te cruzas con un niño que llora. La empatía te permite distinguir la aflicción del niño, incluso antes de saber por qué el niño está disgustado. Solo si tu empatía profundiza, buscará entender qué es lo que ha discutido al niño. Finalmente, después de haber captado el objeto de la emoción, te volverás de nuevo sobre el niño, pero esta vez con una mejor (y más completa) comprensión de su aflicción. (2014, p. 136)

La utilidad de estas distinciones radica en que nos permite fijar una escala mediante la cual determinar cómo de completa es nuestra experiencia perceptual de la vida mental del otro. A diferencia de la mera insistencia en la existencia de un modo de presentación especial para la perspectiva de la primera persona, esta escala sí que permite fijar condiciones para determinar cuán completo es el acceso perceptual que tenemos a la mente ajena. Con independencia de que esta escala pueda mejorarse, es importante comprender que permite acomodar la intuición del cartesiano sin comprometernos con la existencia de una inaccesibilidad esencial de la vida mental ajena.

Esta opacidad no deriva, por tanto, de que los demás posean un acceso especial a su vida mental, sino del hecho de que son ellos quienes la expresan, por lo que no siempre sucede que *nos faciliten* la tarea de comprenderlos. A las dificultades inherentes al hecho de que tratamos de comprender a *otro*, esto es, a alguien cuya vida mental no está ahí para mí, sino que tiene ser expresada por él para que yo pueda percibirla —puesto que yo no ocupo una perspectiva de primera persona respecto de su vida mental—, han de sumarse aquellas otras relacionadas con uno mismo y la relación que se guarda con el otro. Me refiero al grado de familiaridad que se tiene con el otro, el conocimiento del contexto o, por citar otra más, la destreza que uno posee para relacionarse con los demás. Todos estos factores son los realmente explican que no siempre los demás nos sean tan transparentes como nos gustaría.

La opacidad del otro no es, por tanto, la consecuencia de un modo de acceso epistémico constitutivo de la perspectiva de la primera persona que tenemos vedados como intérpretes.

4.2. Un modelo renovado para la percepción expresiva

La sección 4.1. a indagaba en el conjunto de explicaciones de nuestro acceso perceptual a la mente ajena que recogí bajo la etiqueta de modelos fenomenológicos. Mi principal objetivo era purgar dicho modelo de elementos problemáticos, principalmente dos. Por un lado, el carácter *epistémicamente indirecto* del acceso perceptual que derivaba de la particular concepción de la relación componente-objeto integral. Por otro, la incapacidad de la percepción expresiva para captar el fenómeno mental *complemente*, a causa del carácter inaccesible de los componentes ligados a la perspectiva de la primera persona. Esta sección está dedicada, en cambio, a recomponer el modelo perceptual a partir de las ruinas del anterior. Se trata, por tanto, de reunir algunas ideas que ya han aparecido y ahondar en otras.

Percepción expresiva y percepción externa

Antes de nada, merece la pena aclarar algunas cuestiones cuya relevancia no era decisiva para los argumentos anteriores, pero que ahora vienen al caso. A lo largo de las secciones anteriores, he hablado indistintamente de percepción expresiva, modelo perceptual, percepción directa y empatía. Todas estas etiquetas venían a significar lo mismo: un modo de acceso basado esencialmente en la experiencia (directa) de la vida mental de otros, un modo a través del cual entrábamos en contacto directo con ella, sin necesidad de postular, además de aquella experiencia, una inferencia o, en general, un esfuerzo cognitivo adicional, como una simulación, que fuera necesaria para captar la vida mental ajena. Ahora estamos en posición de afinar un poco más.

Hablar simplemente de un modelo perceptual o de percepción directa puede ser útil en algunos contextos, pero el uso indiscriminado de estas etiquetas puede propiciar que distorsionemos la naturaleza de esta experiencia al compararla, por ejemplo, con el acceso perceptual a los *objetos* externos. Más arriba indiqué por qué no es buena idea buscar analogías con la percepción de objetos tridimensionales. El motivo principal es que la apariencia que los objetos tienen para nosotros está en parte constituida por la relación que nosotros mantenemos con ellos. En este sentido, percibir el mundo que nos rodea es una

cuestión enactiva o práctica [*enactive*]: depende no solo de cómo es nuestro aparato perceptual y el resto de nuestro cuerpo, sino también de nuestras capacidades motoras, de nuestras habilidades para movernos por el mundo en que vivimos²²⁰. Por este motivo, podría decirse que los objetos del mundo están ahí para *mí* (y para *otros*), es decir, la apariencia que tiene un determinado objeto no se puede determinar con independencia mi orientación hacia él, en general, de las condiciones de observación bajo las cuales lo percibo²²¹.

La experiencia dolor, la tristeza o la vergüenza del otro se diferencian de aquellas experiencias perceptuales en un sentido fundamental. La moneda que hay encima de mi mesilla tiene una forma ovalada *cuando* la miro desde mi escritorio, a pesar de que sé que no tiene realmente esa forma. Que tiene una forma circular lo sé, entre otras cosas, porque puedo tocarla o calcar su forma en un papel y cerciorarme con un compás. Ahora bien, también lo sé porque podría desplazarme hasta la mesilla o colocarla encima de mi escritorio y adoptar una perspectiva cenital que corregiría la apariencia ovalada que me presentaba anteriormente. Este tipo de operaciones no pueden realizarse cuando el contenido de la experiencia es la vida mental del otro. El modo en que la vida mental ajena se nos presenta no depende de nuestra orientación hacia el otro en el mismo sentido en que el modo de presentación de los elementos de nuestro entorno depende.

Para entender esta diferencia, se ha de reparar en un hecho sobre el que he llamado la atención en los últimos apartados de la sección anterior. Se trata de reconocer que aquello que se percibe es la vida mental de *otro*, esto es, de alguien que ostenta una perspectiva de primera persona sobre su propia vida mental. Dicha perspectiva debe ser comprendida en términos expresivos y no como una especie de relación epistémica especial: solo quien se encuentra dolorido, piensa en algo, etc., en general, se encuentra en una determinada condición mental, puede darle expresión con autoridad de primera persona, sin hacer descansar su expresión en evidencia alguna sobre su vida mental. Sólo él puede *expresar su propia vida mental*.

²²⁰ Esta es la idea que, por ejemplo, Noë (2004) desarrolla en profundidad.

²²¹ Esto no tiene por qué implicar que las apariencias de los objetos sean datos o propiedades cualitativas de la *experiencia*, sino únicamente que las apariencias no se pueden determinar sin hacer referencias a las condiciones bajo las cuales un objeto se le presenta a uno en la experiencia perceptual. Véase, por ejemplo, Noë (2004, cap. 3)

Al reconocer que mi experiencia perceptual tiene como objeto intencional a otro que no soy yo, uno puede percatarse con más facilidad que la vida mental del otro no me está dada del mismo modo que la moneda de mi mesilla. La vida mental ajena puede ser objeto de mi experiencia en la medida en que el otro la muestra o, en general, porque esta encuentra expresión de algún modo en el otro. Si no soy capaz de captar directamente la tristeza del otro, no se debe primariamente a que esté mal orientado con respecto a él, sino al hecho de que el modo en que su tristeza se me presenta depende de cómo encuentre expresión en él. Si el otro decide disimular su tristeza sonriendo o simplemente reprime su expresión, su tristeza no tendrá el aspecto que característicamente presentaría cuando no la disimula ni la reprime. Ser capaz de identificar la tristeza en estos casos depende en gran medida de nuestra sensibilidad a la hora de apreciar la sinceridad de las expresiones ajenas. Ahora bien, lo importante aquí es que dicha sensibilidad no determina, al igual que nuestra ‘orientación’ hacia los objetos del entorno, el modo en que la vida mental del otro se presenta, es decir, cómo se expresa en él.

Es cierto que la apariencia ovalada de la moneda de mi mesilla es objetiva en un sentido determinado: esta apariencia depende, en última instancia, de que la moneda es circular. Un objeto circular parece ovalado cuando el observador mira al objeto desde cierta posición o, a la inversa, cuando el objeto está posicionado de cierta forma respecto del observador. Aunque la apariencia *dependa* de las características poseídas por dicho objeto, qué apariencia presenta finalmente un objeto a cierto observador está *determinado* por la orientación, entendida en un sentido amplio, de uno con respecto del otro.

El caso de la tristeza es sensiblemente diferente. Al igual que la moneda, la apariencia que presenta una persona triste *depende* no solo de su constitución facial o corporal en general, sino también de la tristeza en que se halla inmersa. Es la propia tristeza la que le hace tener cierta apariencia. Esta es precisamente la lección en la que insistía Sircello al indicar que la condición mental expresada es la causa formal de dicha expresión, la cual determina la apariencia del otro. Al hablar de causa formal, Sircello, al igual que la concepción no relacional de la expresión, intenta dar forma a la idea de que la relación entre el vehículo de expresión —i.e. cómo se muestra un estado mental— y la condición expresada no puede ser contingente o meramente extrínseca, sino que la relación entre la condición mental y su expresión ha de ser interna o intrínseca, un tipo de relación que la causalidad eficiente o bruta

no es capaz de explicar. Luego, al igual que la apariencia ovalada derivaba, en parte, de que la moneda era circular, la cualidad expresiva del otro responde en última instancia a la propia naturaleza de la tristeza. La apariencia expresiva que presenta su cara, por ejemplo, no depende de su anatomía (sea esta producto de la naturaleza o el resultado de un incidente), sino de la condición mental en que se encuentra.

En este sentido, la cualidad expresiva del otro es tan objetiva como la apariencia ovalada de la moneda. Sin embargo, a diferencia de la forma circular de la moneda, la tristeza del otro no está *siempre* ahí para ser inspeccionada por los demás. Esto no quiere decir que la tristeza sea un ítem oculto dentro del otro, sino que la tristeza del otro le pertenece a él, como dije, en un sentido expresivo. Por tanto, cómo aquella se manifiesta está, en última instancia, determinado por el otro en el sentido de que se muestra a los demás en tanto que la condición mental encuentra expresión (voluntaria o involuntaria) en él.

Este tipo de diferencias dan apoyo a la idea de que la percepción expresiva es, si se me permite la expresión, un modo de intencionalidad *sui generis*, esto es, un modo de acceder (experiencialmente) a la vida mental de otros con una naturaleza particular, irreductible a la mera percepción de los objetos no animados o de aquellos aspectos de los seres animados que nada tienen que ver con su vida mental. Por esta razón, dentro de la tradición fenomenológica, no se suele hablar de *percepción expresiva*²²², sino de empatía [*Einfühlung*]. En dicho contexto, “empatía” tiene un significado bastante técnico: no hace referencia directa a la cuestión de compartir la vida mental del otro, de ponernos en su piel o sus zapatos, sino a nuestra capacidad *básica* para comprender a los demás²²³.

Ahora bien, ¿en qué se asemeja la experiencia de un objeto tridimensional a la experiencia que poseemos de la vida mental del otro? Ambas experiencias se asemejan por el modo de presentación del contenido. Como he advertido, la condición mental del otro no es pública en el mismo sentido en que una piedra, por ejemplo, lo es, puesto que su publicidad está determinada en última instancia por los fenómenos expresivos donde encuentra

²²² Scheler (1957) constituye una notable excepción al hablar claramente de percepción. De hecho, la tercera sección de la Parte III de *Esencia y formas de la simpatía* se titula “La percepción de otras mentes”.

²²³ Stein (1917/1989), por ejemplo, utiliza el término empatía. Husserl también lo utiliza, aunque también se inclina a utilizar “experiencia de otro” [*Fremderfahrung*]. Zahavi (2014) resume con bastante claridad los problemas alrededor de la elección del término más adecuada y las razones que llevan a cada uno a optar por un término diferente.

expresión. En otras palabras, una condición mental solo está *ahí, en ese preciso momento*, para ser percibida *por mí* en la medida en que encuentra expresión.

Aunque el modo en que cada uno de estos contenidos se me presenta en la experiencia está determinado por diferentes factores, ambos contenidos aparecen en mi experiencia como elementos que encuentro en el mundo, que están ahí, en ese determinado momento, presentes para mí, como cosas con las que me confronto. En general, la percepción “externa” [*outer perception*] y la percepción expresiva son facultades cuyo ejercicio manifiesta mi *receptividad* [*receptivity*] hacia algún aspecto del mundo. Del mismo modo que mi percepción ‘externa’ me pone en contacto directo con la textura de las teclas que presiono ahora mismo, mi percepción expresiva me hace receptivo de la vida mental del otro, en la medida en que adquiere expresión en él, esto es, me permite captarla directamente. Es esta similitud la que justifica hablar de una experiencia *perceptual*.

La diferencia se ve mejor si comparamos este tipo de experiencias con otras que no cabe caracterizar como modos de ser receptivo a ciertos aspectos del mundo. Cuando, por ejemplo, recordamos, imaginamos o suponemos que cierto objeto era de una manera determinada o que la cara de un amigo tras aprobar el examen expresa alegría, no estamos siendo receptivos a esos aspectos del mundo. Más bien, ese aspecto del mundo forma parte de nuestra ‘experiencia’ —el recuerdo, la imaginación o la suposición, respectivamente— en la medida en que nos lo representamos ‘libre’ o espontáneamente: en los dos primeros casos se suele decir que dicha representación descansa sobre una imagen (mnémica y fantasiosa o, en general, de la imaginación, respectivamente) y en el último en un pensamiento que estamos considerando. Independientemente del soporte, está claro que aquellos aspectos del mundo no forman parte de nuestra experiencia porque seamos receptivos a ellos, sino a causa de nuestra actividad espontánea, esto es, en virtud del ejercicio de nuestra memoria, fantasía o imaginación y pensamiento, respectivamente.

El carácter complejo de la percepción expresiva

Al afirmar en la sección anterior que la percepción expresiva tiene un carácter *sui generis* no pretendía sino constatar que se trata de un fenómeno con una complejidad particular o específica que la mera percepción de objetos tridimensionales no presenta. El objetivo de este apartado y los que siguen es, en parte, ilustrar en qué sentido la percepción expresiva articula

tal complejidad. Los conceptos kantianos de receptividad y espontaneidad son solo un modo en que la discusión podría plantearse. Gallagher (2008a) ofrece otro modo, quizás menos anquilosado, de plantear la discusión.

Como vimos, el desacuerdo central entre los teóricos de la percepción directa y los teóricos de la teoría o la simulación consistía en que los segundos consideraban que la percepción era insuficiente para captar el significado o contenido expresivo del comportamiento de aquellos que nos rodean, es decir, que la percepción debía ser complementada con algún tipo de esfuerzo cognitivo extra, como una simulación o una inferencia. Para los teóricos de la simulación o de la teoría, la percepción es incapaz, por sí misma, de captar la vida mental ajena. En términos de Gallagher, para ellos la percepción expresiva no es lo suficientemente inteligente o aguda [*smart*] para llevar a cabo esa tarea. Esta distinción entre una percepción inteligente y otra no tan inteligente [*not-so-smart perception*] es clave para entender en qué sentido la percepción expresiva es *directa*.

Gallagher (2008a) discute qué puede significar que la percepción sea directa. Es útil considerarlo negativamente. ¿Qué puede ser percibir indirectamente algo? Podría decirse que quien se ve *a través* de un espejo o toca la figura del otro *con* un palo mientras tiene los ojos cerrados está percibiendo algo indirectamente. No obstante, como Gallagher indica, este sentido de indirecto no es el relevante, puesto que quien se ve en el espejo ve *directamente* la imagen del espejo o, en el caso de los ciegos, para los que un palo o bastón puede llegar a ser ‘experiencialmente transparente’, las sensaciones que derivan del uso del bastón se toman como si proviniesen del ejercicio *directo* del tacto. Como aclara Gallagher, “el contraste relevante no es entre percepción directa y percepción indirecta, sino entre percepción y algo añadido a la percepción, e.g., un inferencia o interpretación que va más allá de lo percibido” (2008a, p. 537). El contraste, por utilizar otras palabras, es entre considerar la percepción como un contacto con algún aspecto del mundo o como algo que ‘se queda corto’, puesto que para conocer ciertas cosas sería preciso realizar un esfuerzo cognitivo adicional.

Es preciso señalar una particularidad del debate. Cuando se discute el grado de inteligencia [*smartness*] de las experiencias perceptuales, no se pretende negar que la existencia de complejos procesos subpersonales. El ejemplo que ofrece Gallagher es bastante ilustrativo a este respecto. Cuando reconocemos perceptualmente cierto objeto como un objeto de una clase determinada, la percepción involucra “claramente algún tipo de memoria

y procesamiento anticipatorio” (2008a, p. 537). Tenemos que haber aprendido, aunque sea mínimamente, qué es eso que identificamos y cómo se me aparecerá en otras circunstancias (e.g., *si me muevo a su alrededor, entonces* tendré este estímulo, *si* la luz se atenúa, *entonces* el estímulo será así, etc.). Esto no quiere decir que uno tiene que recordar o predecir explícitamente esas cosas, es decir, no tiene por qué recordar o imaginar conscientemente ese tipo de cosas para que dicho reconocimiento tenga lugar. Como señala Gallagher, podríamos decir que la memoria (así como la anticipación) trabajan de forma implícita para informar a la percepción (2008a, p. 537). En otras palabras, Gallagher está describiendo qué facultades demanda la actividad perceptual para poder reconocer perceptualmente qué clase de cosa es aquello que se percibe.

Esta sección no está dedicada a investigar las relaciones entre la percepción expresiva, como una capacidad perceptual de nivel personal, y los mecanismos subpersonales gracias a los cuales uno puede poseer tal capacidad. El objetivo es, más bien, ofrecer una descripción (de nivel personal) de esta habilidad perceptual. Se trata, por tanto, de indagar en qué criterios (de nivel personal) tenemos para sostener que se trata de una *percepción* y qué peculiaridades presenta, en qué se diferencia de la percepción de un objeto tridimensional o, por ejemplo, de la percepción de una propiedad secundaria, como el color. O, por utilizar la idea anterior, se trata de determinar qué significa afirmar que la percepción expresiva sea inteligente [*smart*].

Overgaard (2017) señala dos puntos importantes sobre esta sofisticación de la percepción expresiva. En primer lugar, no es una cuestión de agudeza perceptual. Quien no ve u oye la condición mental del otro en su expresión, no tiene un problema en sus ojos, sus oídos o, en general, en el resto de los componentes gracias a los cuales podemos ver o escuchar aquello que nos rodea. En segundo lugar, la sofisticación de la percepción no es primariamente, como en el ejemplo del coche en Gallagher (2008a), una cuestión de sensibilidad hacia propiedades sortales o propiedades relacionales²²⁴, sino hacia propiedades mentales, esto es, hacia el tipo de condición mental en que se encuentra una persona.

Asimismo, como Overgaard hace notar, la sofisticación de percepción expresiva no se debe únicamente a su capacidad para ponernos en contacto (perceptual) con las condiciones mentales de otros, sino también a que esta nos permite percibir *que X* (cualquier ser con

²²⁴ En el ejemplo de Gallagher, la masa roja no solo es reconocida como la clase de objeto que es (i.e. un coche rojo), sino que también se le presenta al observador como *perteneciéndole* a él.

capacidades expresivas) está en una determinada condición mental. En este sentido, la percepción expresiva es epistémica, es decir, es un medio a través del cual llegamos a saber que alguien se encuentra en una determinada condición mental. En otras palabras, saber que X se encuentra en cierta condición mental M es conocimiento acerca del mundo externo que se obtiene percibiendo *que* X se encuentra en M. Quassim Cassam ilustra bien esta idea, aunque utilizando otro ejemplo, al insistir en que:

Así, si lo que veo es *que la taza está desportillada*, entonces no es posible que perciba eso que percibo en este caso sin que de este modo sepa algo acerca del mundo externo. [...]. El conocimiento que la percepción arroja no es “epistémicamente anterior” al conocimiento de que la taza está desportillada; es el conocimiento de que la taza está desportillada. Es falso, por tanto, que nuestro conocimiento del mundo esté siempre infradeterminado por lo que captamos a través de nuestros sentidos. (2007, p. 27)²²⁵

Así, como Overgaard (2017) señala, cuando decimos que la percepción expresiva es inteligente o sofisticada, estamos diciendo dos cosas: (1) que somos capaces de percibir la condición mental de alguien *en* su expresión y (2) que somos capaces de percibir *que* ese

²²⁵ La distinción entre percepción epistémica y no epistémica se la debemos a Dretske (1969). De acuerdo con Dretske, para percibir que algo es de una determinada manera, (a) ese algo tiene que ser de esa manera determinada, (b) debe percibir no epistémicamente ese algo —debe presentársele clara y distintamente en su experiencia perceptual de forma directa—, (c) debe creer que las condiciones bajo las que se percibe son tales que el modo en que se le aparece ese algo en su experiencia perceptual es el que es porque ese algo es de una manera determinada y, además, (d) creyendo que tales condiciones se dan, debe tomar o creer que ese algo es de esa manera determinada (v. 1969, Chapter III, section 1). El requisito de la creencia puede parecer demasiado fuerte; de hecho, el propio Dretske parece reconocerlo en otros lugares:

Continuaré con la costumbre de suponer que nuestro conocimiento de los hechos adquiere la forma de una creencia. Así, oler que la tostada está quemándose es ser consciente de que la tostada está quemándose y es creer que la tostada está quemándose. Es habitual en epistemología asumir que cuando los verbos perceptuales tienen subordinadas sustantivas declarativas en función de complemento directo [*factive nominals as complements*], lo que se describe no es solo creencia sino conocimiento. Ver u oler que la tostada está quemándose es un modo de llegar a *saber* (o, al menos, verificar la idea de) que la tostada está quemándose. Será suficiente para los objetivos actuales si operamos con una afirmación más débil: que nuestra consciencia perceptual de los hechos es un estado mental o actitud que involucra la posesión y uso de conceptos, el tipo de capacidad cognitiva o intelectual involucrada en el pensamiento y la creencia. Por comodidad, tomaré la creencia (de que *P*) como la actualización habitual de ser consciente de que *P*. (1993, pp. 265-266)

Como Dretske indica, en algunas ocasiones, y la percepción expresiva es una de ellas, los verbos perceptuales tienen un uso fáctico [*factive*], esto es, se acompañan de complementos nominales introducidos normalmente por “que” y seguidos por una descripción de cómo es el mundo, de modo que si X percibe que A, entonces A es el caso. Así, si el mundo resulta no ser como la cláusula nominal indica, entonces no puede decirse con propiedad que X perciba A, dado que A no es el caso —en este sentido, los verbos perceptuales se asemejan a “saber” o “conocer”. Por esta razón, en lo que sigue, también descartaré el requisito de la creencia, ya que “creer”, a diferencia de “saber que” o “percibir que”, no es verbo fáctico, ya que alguien puede creer aquello que no es el caso.

alguien se posee o se encuentra en una condición mental determinada (o, lo que sería lo mismo, a ese alguien *estando* en una determinada condición mental). Dicho de otro modo, quien percibe expresivamente no es solo sensible a la condición mental de alguien, sino al hecho de que ese alguien se encuentra en dicha condición mental. Por esta razón, aunque la experiencia perceptual sea independiente de una creencia o un juicio, su contenido no es — como sugiere Noë (v. 2004, pp. 188-189)— *indiferente* a la creencia o el juicio: es la clase de contenido que puede ser creído o enjuiciado y, en este sentido, por tanto, conceptual.

Una alternativa al modelo arqueológico

Al presentar los datos fenomenológicos que una buena descripción del fenómeno debería incluir, denuncié que el modelo arqueológico no era capaz de acomodar los datos fenomenológicos y que, además de esto, era incapaz de colocarnos en la posición epistémica que prometía. A lo sumo, de acuerdo con este modelo, la posición epistémica en la que nos coloca la percepción de la expresión es compatible con no saber en qué condición mental se encuentra el otro. El objetivo de esta sección es ofrecer una descripción del modelo alternativo. En primer lugar, retomaré una cuestión mencionada sucintamente en aquella sección. A partir de esta idea iré detallando la naturaleza del modelo.

Al describir cómo es percibir la constelación, indiqué que no es posible percibir una constelación si simplemente se perciben sus diferentes componentes. Los componentes percibidos se han de percibir como componentes *de la constelación*, del todo o patrón al que pertenecen. Por esta razón, la percepción de un todo o patrón no puede equipararse a la percepción de la suma o conjunto formado por sus componentes. La figura 2 de la sección anterior puede ilustrar bien esta idea. Imaginemos que la constelación está oculta parcialmente por una nube, de modo que solo puede verse lo que la figura 2 representa. La diferencia entre dos observadores, uno que no reconoce dichas estrellas como la cola de la osa y otro que no, no puede explicarse *simplemente* por el hecho de el primero ve amodalmente el resto de las estrellas ocultas por la nube, mientras el segundo no. Ambos podrían “rellenar” su percepción del cielo nublado con las estrellas que faltan —por ejemplo, se le podría enseñar al segundo una foto de la porción de cielo ocluida por la nube tomada minutos antes— y, sin embargo, el segundo podría seguir sin percibir el todo o patrón que

esas estrellas conforman. Aunque necesaria, la percepción amodal no es lo que marca la diferencia entre ellos.

A diferencia de quien simplemente percibe la suma de las estrellas, quien percibe la constelación percibe un *todo* formado por las estrellas. Se percibe, por tanto, una *totalidad*: un conjunto no de simples agregados sino de elementos interrelacionados, en definitiva, un patrón. Garcia-Rodriguez (2021) ofrece varios ejemplos de este fenómeno: el triángulo de Kanizsa, el fenómeno phi, el vaso de Rubin o el pato-conejo. Todos ellos se asemejan en que un sujeto no puede percibir, por ejemplo, el conejo del pato-conejo si no percibe las líneas agrupadas o interrelacionadas de una determinada manera (unas como las orejas, otras como la cara, el punto como el ojo). En definitiva, el modelo que aquí se propone está inspirado en la percepción de una *Gestalt* o forma, una totalidad que no puede ser reducida a la mera suma de los componentes que la integran.

¿Por qué el paralelo con una *Gestalt* es importante? La idea de que percibir el contenido de una expresión, aquello que esta expresa, es como la percepción de una *Gestalt* permite al modelo acomodar algunos aspectos del fenómeno que quedan fuera del alcance del modelo arqueológico. Más arriba hice hincapié en la importancia de tomarse en serio la diferencia entre un mero ítem u objeto y un vehículo de expresión: la expresión facial de la tristeza es, cualitativamente hablando, diferente de una configuración facial que alguien posee natural o accidentalmente. Aunque ambas sean cuantitativa o “fotográficamente” idénticas, una es (a diferencia de la otra) un vehículo de expresión²²⁶.

Al contrario de una mera configuración facial, la expresión de tristeza es tal cosa porque muestra aquello de lo que es expresión, es decir, el fenómeno expresivo es, como se dijo, unitario: consiste, al mismo tiempo, en la presentación del vehículo y su contenido. La idea de *Gestalt* permite esclarecer esta idea, puesto que muestra cómo el contenido de la expresión puede ser percibido *en* el vehículo²²⁷. A diferencia del modelo arqueológico, la

²²⁶ Esto no quiere decir, como apunté más arriba, que el rostro de alguien no pueda percibirse *como vehículo de expresión* o, mejor dicho, *como adecuada para ser vehículo de expresión* de una condición mental.

²²⁷ Este “en” no hace referencia a un contenido representacional o reconocitivo, como el caso del “en” en el ver representacional o ver-en. Se trata únicamente de un modo de señalar la presencia de una unidad expresiva. Podríamos hablar, con Wollheim, de una correspondencia entre vehículo y contenido. Independientemente de cómo se describa, la idea es que percibir un vehículo de expresión no es como percibir una mera configuración facial. La experiencia perceptual es más compleja: en ella se nos presenta el contenido *en* un vehículo, *de una pieza con* este.

percepción de una *Gestalt* no reduce la percepción del todo a la percepción de una parte, sino que hace justicia a la idea de que una totalidad puede ser percibida en el vehículo, de que se percibe, al mismo tiempo, un vehículo y aquello que este vehicula. Quien percibe la tristeza en la expresión percibe algo más que el mero vehículo de expresión: percibe el contenido de la expresión de una pieza con el vehículo de expresión. La expresión, considerada como un todo un fenómeno unitario, no puede percibirse si no se percibe el contenido de la misma. La idea es que un todo, una forma, en suma, el contenido se percibe en aquello que actúa como vehículo de expresión, de hecho, es a causa de esa totalidad o forma que podemos hablar de vehículo *de expresión*. Sin esa forma o contenido expresivo, no se puede hablar de vehículo de expresión, puesto que es esa forma lo que hace del vehículo la clase de cosa que es. No hay vehículo de expresión si no hay algo que se expresa en él.

La idea de que quien percibe una *Gestalt* percibe una totalidad también es relevante para el caso de la expresión por otra razón. Quien percibe la tristeza en el rostro de alguien no percibe simplemente una multitud de elementos faciales deslavazados, sino que los ojos, la boca, la dirección o inclinación de la cabeza tiene cierto ‘empaque’, tiene cierta unidad, de modo que la modificación sustancial de alguno podría dar al traste con esa unidad. De hecho, eso mismo es lo que suele suceder allí donde se detecta una expresión fingida: cierto elemento de la cara nos parece que rompe el todo unitario que formaban los distintos elementos. Lo importante aquí es que esa totalidad conformada por los diferentes rasgos de la cara²²⁸ no es fortuita, sino que responde a la naturaleza de aquello que expresan. El vehículo expresivo, la cara en este caso, presenta tales características o elementos expresivos *porque* es una expresión de tristeza y no por otra circunstancia. En este sentido, la condición mental es la causa formal o esencial de la expresión: explica que la expresión sea el tipo de cosa que de hecho es.

Así, quien percibe ese conjunto de rasgos faciales como una totalidad es capaz de percibir no solo esos rasgos faciales, sino también aquello que les confiere unidad o forma²²⁹, que permite considerarlos como un todo interrelacionado. Sircello describe con bastante

²²⁸ Generalmente no solo percibimos caras, aunque nuestra atención se dirija sobre todo a ellas. Por mor del argumento, me estoy centrando en las caras, pero la totalidad percibida normalmente incluye otro tipo de elementos, como la postura general del cuerpo, el ritmo de distintos movimientos, etc.

²²⁹ Sin la “unidad” del contenido no podrían actuar como vehículo de expresión, serían elementos independientes sin más, al menos, desde el punto de vista mental.

sencillez este asunto. En la mayoría de los casos, no es la simple mirada de alguien, su postura o el modo en que habla lo que nos parece expresivo de su condición mental, sino que, más bien, el vehículo de expresión consiste en conjunto de rasgos que, tomados como un todo, manifiestan una determinada configuración o forma capaz de presentar una condición mental. El ejemplo de Sircello aparece citado en la sección 3.2., aunque para la comodidad del lector lo vuelvo a citar aquí:

Por tanto, meramente retrotraer mi labio superior, meramente elevar una ceja, meramente mostrar mis dientes, meramente apretar mi mano derecha o meramente pisotear fuertemente el suelo no sería describible en la mayoría de los casos como “enfadado” (“airadamente” [*angrily*]) y no contaría como una expresión de enfado. No obstante, todos estos actos juntos, quizás con algunos más añadidos, conformarían probablemente una *Gestalt* conductual [*behavioral Gestalt*] que sería expresiva de enfado. (1972, pp. 78-79 [cursiva en el original])

El concepto de *Gestalt* es útil para esclarecer el modelo perceptual en cuestión, pero no es el único. Bouwsma (1950/1965) proporciona otro modelo que no se distancia demasiado del espíritu que hay tras el modelo basado en la *Gestalt*. Bouwsma traza una analogía entre la relación que guarda el significado expresivo de una obra de arte y la que el significado de una oración guarda con su vehículo²³⁰. Como ocurría con el modelo basado en el concepto de *Gestalt*, el significado de una oración está *en* esa oración, en el sentido de que es un aspecto o propiedad intrínseca de la misma, pero no como si este se tratara de una parte o componente, o estuviese atrapado realmente en algún lugar de la oración; más bien:

Una oración significativa en un caso como este se parecería a un ser animado. Aquí uno podría preguntar: “¿Dónde se encuentra la vida en una ardilla y en un geranio?”. A decir verdad, la vida es la ardilla y es el geranio y no es ninguna parte de ellos ni tampoco está escondida en algún pliegue oculto o un diminuto agujero. Lo mismo ocurre con la oración, según nuestra teoría imaginaria. Podríamos hablar de la oración como un ser animado.

[...]. ¿A qué se parecerán la alegría, la dulzura y la tristeza [en la obra de arte]? Se parecerán a la vida en el ser animado, no serán identificadas con alguna parte del poema o la música y no con otra, ni tampoco caracterizadas como una

²³⁰ Bouwsma reconoce que esta analogía es limitada en cierto sentido, puesto que puede llegar a ser confusa o arrojar conclusiones erróneas:

Ahora colijo que la analogía entre la “alegría y la dulzura” en las palabras y el significado en las oraciones es confuso y que es probable que no sea de ayuda. El significado de las oraciones es traducible, pero el “significado” de los poemas, de la música, no lo es. (1950/1965, pp. 45-46)

sombra que sigue a las palabras o los tonos. “*En las propias palabras que escuchas*”, ¡como la ardilla peluda! (1950/1965, p. 45 [mi énfasis])

O, como el propio Bouwsma concluye:

Verbo²³¹, le diremos, la música es triste. Luego le recordaremos que el geranio está vivo y que el sol es luz. Le diremos estas cosas de modo que no aparte su atención de la música para descubrir la tristeza de la misma. ¿Estas buscando la vida *en* el geranio? ¿Estás buscando la luz en el sol? Al igual que la vida y la luz describen el geranio y el sol, también la tristeza describe la música. [...]. Puedes estar seguro de que justo cuando las cosas estén marchando bien Verbo preguntará, tirando la ceniza del cigarro, “¿Y qué pasa la tristeza?”

Y entonces ha llegado el momento de poner las cartas encima de la mesa, puesto que hasta ahora todo lo que se ha mostrado es el revés. La tristeza es una cualidad de lo que ya hemos descrito como el carácter, lo expresivo [*the expressive*]. Una pieza de música es parecida y diferente a algunas otras piezas de música. Estas similitudes y diferencias pueden ser percibidas. (1950/1965, p. 49)

Bouwsma se preocupa principalmente por denunciar los excesos de una teoría del arte como expresión. De ahí su insistencia en que lo percibido, la expresividad (o lo expresivo de la obra), se encuentra en la obra de arte y no en otra parte: se trata del carácter, de una propiedad que puede ser percibida. Como ya expuse anteriormente²³², defender la importancia de la expresividad de la obra de arte no implica que debemos desechar la idea de que la expresión genuina del artista puede ser percibida en la obra de arte. Se trata de reconocer que la expresión genuina del artista, cuando la hay, toma “el camino de la expresividad”, de modo que *algunas veces* no solo podemos percibir la propiedad expresiva de una obra de arte, sino también que dicha propiedad pertenece a la obra porque esta es el resultado de un proceso de expresión, esto es, que dicha propiedad expresiva manifiesta o hace perceptible el contenido expresivo que el artista *articula* en la obra de arte²³³.

Dejando esto a un lado, la analogía de Bouwsma entre las obras de arte expresivas y los objetivos animados es interesante en otro sentido. En los ejemplos anteriores, Bouwsma hace hincapié en la importancia de que sea la obra de arte la que ‘hable’, que sea la portadora de la propiedad, de modo que para tomar consciencia de dicha cualidad expresiva, quien

²³¹ Verbo es el personaje ficticio que aparece en la historia con la que arranca el ensayo. Se trata de alguien que percibe con perplejidad el tipo de atribuciones emocionales que un *proponente de la teoría de la expresión* realiza cuando describe una obra de arte.

²³² En la sección 2.1., en concreto, al hablar de la interpretación que Robinson hace del concepto de propiedad expresiva.

²³³ Esto es, la condición mental que se gobierna u opera en el proceso de expresión.

aprecia la obra no tenga que ir más allá de la misma. Esta idea puede entenderse de dos maneras diferentes. Por un lado, puede tomarse como una defensa velada de la tesis de que comprender el significado de una obra de arte —en este caso, el significado expresivo— consiste *simplemente* en escrutar [*to scrutinize*] la obra de arte con el fin de registrar aquello que la obra pone de manifiesto ‘abiertamente’²³⁴.

Por otro lado, los ejemplos anteriores pueden entenderse simplemente como una forma de aclarar la importancia del estímulo en la comprensión del significado expresivo: a la hora de determinar el contenido expresivo de la obra, escudriñar la obra es de suma importancia, puesto que si posee tal contenido, será posible captarlo perceptual o, más en general, experiencialmente. Dicho de otro modo, los ejemplos de Bouwsma apuntan a la idea de que la expresividad de una obra de arte es algo que ha de formar parte del contenido de nuestra percepción de la obra si se quiere evitar que las descripciones expresivas de la obra se conviertan en un asunto autobiográfico, con poca relevancia estética.

En concreto, de acuerdo con esta interpretación, los ejemplos anteriores estarían enfatizando que la dimensión expresiva de una obra no es algo de lo que otras facultades cognitivas se deban ocupar *primariamente*; sino que es un aspecto de la obra que afecta *primariamente* a nuestra *sensibilidad*, en concreto: a nuestra percepción expresiva. Ciertamente uno podría emitir un juicio o inferir que la obra de arte, como una cara humana, es expresiva de esta u otra emoción, pero en ninguno de estos casos el juicio o la conclusión inferida expresan una determinada experiencia de la obra de arte, una donde el carácter expresivo de la obra se le hace manifiesto a quien la percibe o experimenta. En este sentido, cabría dudar de que el juicio o inferencia sean *genuinamente* estéticos, a pesar de que lo que se juzga o se infiere sea un asunto que atañe a la experiencia estética.

Así entendida, la percepción del carácter expresivo de una obra de arte es análoga a la percepción de la animación²³⁵ [*animacy*]. Toribio (2018), al tratar de defender una concepción rica del contenido perceptual, utiliza ejemplos que provienen precisamente del ámbito de la cognición social. En concreto, cita algunos experimentos²³⁶ cuyos resultados

²³⁴ Sobre esta idea volveré más adelante. Tras introducir de nuevo la idea de un proceso de expresión a través de una discusión más actual.

²³⁵ En particular, los ejemplos que siguen por animación se refieren a la intencionalidad, al comportamiento de acuerdo con cierto objetivo o propósito.

²³⁶ Los ejemplos en cuestión provienen de Gao y Scholl (2011), Scholl y Gao (2013) y Gao et al. (2009, 2010), Scholl y Tremoulet (2000).

apoyan la idea de que el modo en que los sujetos testados toman consciencia del carácter animado²³⁷ de los objetos que perciben no solo es rápido y automático, sino *irresistiblemente guiado por el estímulo*. Al igual que la mayoría de las ilusiones visuales, la percepción del carácter animado de cierto elemento es irresistible en el sentido de que está fuertemente guiada por el estímulo, por lo que la percepción descubre *en* este. Los experimentos mencionados están precisamente diseñados para probar esta tesis, puesto que en algunos casos los sujetos *saben* que las figuras geométricas de la pantalla no están animadas realmente y, sin embargo, cuando el estímulo se modifica lo suficiente, los sujetos informan de que ciertas figuras están *persiguiendo* a otra. Como indica Toribio:

En otras palabras, estos estudios reproducen una situación en la que la fenomenología sensorial y el conocimiento de fondo [*background knowledge*] entran en conflicto. Si, bajo estas condiciones, la fenomenología sensorial se impone a la cognición, como hace en este caso, entonces tenemos buenas razones para pensar que el contenido de la experiencia visual involucra la propiedad de alto nivel representada —que la fenomenología de esta representación visual es fenomenología sensorial genuina. (2018, p. 3399)²³⁸

²³⁷ Esta etiqueta tan general busca recoger diversas condiciones no demasiado complejas, aunque propias de algo que posee vida mental, por muy sencilla que esta sea.

²³⁸ Los autores ofrecen también evidencia para convencer a aquellos que insisten en que la resolución de las tareas que se proponen se debe a que el sujeto realiza algún *juicio* perceptual, por muy automático, rápido o inconsciente que este sea considerado. Toribio hace uso de la siguiente tarea, recogida en dichas investigaciones (v. Scholl y Gao, 2013). Los participantes controlan una figura en una pantalla a la que llaman “oveja”, la cual se encuentra rodeada por otro conjunto de figuras *idénticas*, aunque una de ellas, llamada “lobo”, persigue a la oveja. Los sujetos del experimento tienen que evitar ser cazados, dado que la oveja se mueve más rápido que el resto de las figuras. Dado que las figuras, a excepción de la oveja, son todas diferentes, la identificación de la conducta persecutoria no puede ser identificada por propiedad alguna de bajo nivel, sino percibiendo el carácter persecutorio de los movimientos realizados por la figura del lobo: la proximidad o cierto movimiento que copia al de la oveja no son propiedades suficientes para explicar satisfactoriamente por qué los sujetos tienen éxito a la hora de escapar del lobo. Introducir un juicio para dar cuenta de ello no es de mucha ayuda. En otro experimento (Gao y Scholl, 2011), el movimiento del lobo es modificado, de modo que no siempre va directamente hacia la oveja, sino que cierta cantidad de movimiento *random* es incorporada en el patrón de movimiento del lobo. Cuando el porcentaje de movimiento *random* es bajo, los participantes tienen éxito escapando porque identifican al lobo fácilmente. Cuando es demasiado alto, el éxito se explica principalmente porque la conducta persecutoria es muy poco eficiente. Ahora bien, cuando el porcentaje de movimiento *random* se sitúa en un punto intermedio, de modo que es todavía fácilmente detectable, el éxito en la tarea se veía considerablemente impactado. No obstante, la diferencia es difícilmente atribuible a un juicio: aquellos que tienen éxito en estos casos más complicados, pero donde todavía es posible identificar al lobo, no se basan en un juicio, ya que no puede notar la diferencia entre pequeños y medios porcentajes de movimiento *random*, no es información que pueda adquirir conscientemente para realizar un juicio adecuado sobre qué figura es el lobo. Su identificación sigue descansando sobre sus facultades perceptuales.

Luego, el carácter animado de lo que percibido no formaría parte *primariamente* de un juicio o una inferencia, sino del contenido de la percepción, de modo que el cambio fenomenológico acaece en la dimensión sensible de la cognición.

La animación de las figuras, como la de la ardilla en el ejemplo de Bouwsma, no está escondida en el objeto, pero tampoco se puede identificar con una parte del mismo: es una cualidad de la figura o del organismo como tal, una que se percibe *en* los movimientos del mismo. Dicho de otro modo, son atributos que describen la cualidad del movimiento, pero no como mero movimiento, sino como movimiento de un *organismo*²³⁹. Obviamente, Bouwsma no está afirmando que la obra de arte sea un ser viviente, sino que el uso de las atribuciones animistas a organismos es similar en un sentido relevante al uso que se hace de los términos expresivos a la hora de describir las obras de arte: dichas atribuciones no pretenden describir algo oculto en el objeto (o que pueda reducirse a un conjunto de elementos o partes del objeto), sino describir una propiedad que el objeto posee. Por esta razón, Bouwsma insiste en que la tristeza de la música se asemeja más a la rojez de la manzana que al eructo que provoca la sidra (v. 1950/1965, p. 49).

Aunque interesante, el fenómeno de la animación ya es un caso de percepción expresiva, por lo que la analogía no resulta verdaderamente explicativa. La insistencia en que la percepción de la animación está guiada irresistiblemente por el estímulo no aclara mucho más; de hecho, el criterio de la irresistibilidad tiene un rol definido en el argumento de Toribio (2018). Trata de mostrar que los sujetos llegan a saber que la figura tiene cierta intención a través de la percepción y no porque lo infieran o lo juzguen así, pero no ofrece una descripción convincente de qué es para estos sujetos percibir la animación de la figura. Por el contrario, el modelo perceptual basado en la *Gestalt* ofrece tal descripción. Como los propios experimentos relatan (véase la nota al pie anterior), la clave de la identificación descansa en que los sujetos del experimento perciben la intención furtiva de una figura en los movimientos de la misma, en concreto, en el *patrón* o *forma* compuesta por todos estos movimientos. Esa forma de moverse es característica de la intención furtiva, esto es, tiene el aspecto de ser furtiva, tiene un modo de ser determinado en lo que respecta a su dimensión

²³⁹ Ciertamente los sujetos del experimento no cometen un error categorial al atribuirle conductas intencionales a una figura geométrica en una pantalla. El propio planteamiento del experimento les empuja a tomar las figuras geométricas como animales con cierta complejidad mental. Dichas afirmaciones tienen lugar en un contexto imaginativo o de *make-believe*.

mental. Esa configuración de movimientos es percibida como furtiva. Su carácter o apariencia furtiva es una propiedad intrínseca del patrón de movimientos. En este caso, el vehículo de expresión no es un simple movimiento, sino que está compuesto de diferentes movimientos, del mismo modo que el vehículo de expresión de una persona alegre no tiene por qué ser un simple brinco o movimiento, sino un conjunto de movimientos que se extienden en el tiempo.

i. La percepción expresiva y la concepción no relacional de la expresión

Recapitulando lo dicho hasta ahora: frente al modelo arqueológico, tenemos, por tanto, el modelo inspirado en la percepción de una *Gestalt*. Por “*Gestalt*” o “forma” entendemos aquello que no puede reducirse a la suma de las partes que lo conforman. Podemos identificar abstractamente diferentes elementos que constituyen el fenómeno, pero, tal y como ya se ha defendido más arriba, la expresión es más que la suma de aquellos elementos que conforman el vehículo. Como dijimos, la expresión es un vehículo con cierto contenido. Lo novedoso del modelo basado en la *Gestalt* es que la percepción del contenido expresivo en el vehículo de expresión no es concebida como la percepción de otro elemento ‘de la misma categoría’, como otro elemento similar al vehículo, sino que el contenido es una forma o propiedad intrínseca que uno aprecia perceptualmente *en* ese vehículo.

No es posible percibir esa totalidad sin percibir el contenido que ‘da forma’ a esa totalidad. Quien no percibe la alegría en la cara, percibe la cara y sus diferentes partes, pero no percibe el contenido de la misma, aquello gracias a lo cual puede hablarse de un vehículo y no de meros elementos o agregados. Al contrario, quien percibe la alegría aprecia o descubre cierta significación expresiva, una forma bajo el cual cabe hablar de las características de la cara como un vehículo de expresión. En este sentido, como argumenté en 4.1. quien percibe la expresión no percibe *incompletamente* el contenido de la misma, puesto que no se trata de reconocer el contenido únicamente percibiendo un vehículo de expresión, como en el modelo arqueológico, sino de reconocer o descubrir el contenido *en* el vehículo. El contenido es apreciado o captado como una totalidad articulada o formada por un vehículo —como aquello que constituye algo en vehículo de expresión— y no como una parte significativa de un todo, como ocurre en el modelo arqueológico, donde la expresión es considerada solo una parte constitutiva o significativa del fenómeno mental.

El modelo perceptual basado en la *Gestalt* es útil para describir adecuadamente el fenómeno de la percepción expresiva entendida como percepción de una condición mental expresada en lo que le pasa a alguien o en lo que ese alguien hace, es decir, en el vehículo de expresión. La idea de una totalidad permite acomodar el requisito de que los componentes de ese todo no pueden concebirse como meros agregados si se perciben como vehículo de expresión. La propia idea de totalidad involucra una forma o modo en que estos componentes que conforman el vehículo están relacionados. De este modo, el modelo puede dar cuenta del hecho de que el vehículo no es como es por causalidad, sino que sus componentes están interrelacionados en virtud de una condición mental que estos articulan o simplemente dan expresión (dependiendo del caso): presentan cierta apariencia en virtud de la propia naturaleza de la condición mental que estos expresan.

Allí donde el proceso de expresión no consiste, por retomar el caso de la emoción, en la articulación, sino que es un proceso donde el sujeto es arrastrado por la emoción (o, en términos collingwoodianos, simplemente exhibe una emoción), la apariencia expresiva de la conducta, es decir, su forma o patrón expresivo, se debe a la evaluación afectiva o las respuestas emocionales (sentimientos) que tiene el sujeto. En cambio, en los casos de expresión intencional o controlada, uno expresa una emoción haciendo algo, en concreto, articulando su emoción. En los casos ordinarios, esta articulación suele tener forma lingüística, por ejemplo, describiendo cómo se le presenta el mundo o describiendo cómo es estar en su situación. Esta relación entre contenido y vehículo de expresión es la que se registraba al hablar de causalidad formal. Al ser la causa formal de la expresión, la emoción determina o constituye la naturaleza los elementos que funcionan como vehículo de expresión, esto es, hace de ellos la clase de cosas que son, esto es, vehículos de expresión.

Las fases de la articulación emocional pertenecen, como Robinson (2005) indica, a cierto momento del proceso emocional que el sujeto tiene bajo su control, en concreto a su monitoreo cognitivo. En este sentido, este tipo de expresiones emocionales más complejas no tienen por qué expresar o poner de manifiesto un sentimiento (entendido como una reacción fisiológica sentida), puesto que este tipo de respuestas no tienen que estar presentes durante todo el proceso o la historia de la emoción, más aún cuando la emoción persiste durante un tiempo en la persona. Aunque un comensal pueda estar indignado con el trato que ha recibido en el restaurante no tiene por qué estar *afectado* o ser *zarandeado* por la emoción lo que dura

la comida, aunque quizás la respuesta colérica del comienzo deje su marca en forma de malestar o inapetencia. Al hablar con el encargado, puede expresar su emoción describiendo la actitud del personal como gravosa, desdeñosa o poco profesional. Esta descripción o representación del entorno es expresión de su indignación, pero no tiene por qué ser expresiva de un *sentimiento* de indignación en el sentido descrito anteriormente. No tiene por qué manifestar el sentimiento de enfado que caracterizó el inicio de su proceso emocional, puesto que al describirle el entorno laboral al encargado no tiene por qué estar “bajo el efecto” de la emoción. No obstante, en otro sentido, sí es expresiva de su indignación, esto es, sí presenta una forma o configuración, una *Gestalt* de indignación, que es una propiedad intrínseca de su representación del entorno laboral.

Para entender en qué sentido la representación puede ser expresiva de indignación, es útil recordar, como Wollheim (1999) señala, que la expresividad en el caso de emociones más complejas (como la indignación una vez el monitoreo cognitivo tiene lugar) no se determina recurriendo a cómo se siente uno cuando se encuentra en cierta emoción (triste, alegre, enfadado, sorprendido, etc.), sino “cómo nos parece a nosotros el mundo, o la parte relevante del mismo, cuando nos encontramos bajo la influencia de la emoción” (1999/2006, p. 231). La idea de fondo es bastante sensata: las emociones son el tipo de cosas que nos proporcionan una orientación o actitud ante el mundo; como dice el propio Wollheim, “lo tiñen o lo colorean” (1999/2006, p. 48).

Al hacer algo que expresa o articula nuestra emoción cognitivamente más compleja, eso que hacemos es expresivo, al menos cuando la articulamos adecuadamente, de esta orientación o actitud. Así, por ejemplo, al representar el mundo de cierta manera, su representación o descripción presenta una forma o aspecto característico de la orientación o actitud de la emoción que articula. El cliente indignado describe el servicio de sala de tal modo que, en su conjunto, pone de manifiesto la actitud u orientación que tiene ante él, esto es, de cómo le parece el servicio de sala a través de los “ojos” de su indignación. No tendría por qué describirlo como indignante o decir “Me indigna el servicio”. De hecho, las expresiones de este tipo no tienen por qué ser las más *expresivas de* la indignación. Una descripción del servicio de sala como uno que despierta indignación, esto es, recalando, por el ejemplo, el *desdén* de los camareros, sus *malas* formas o la *espera* inadmisibles entre plato y plato, puede dar una mejor “imagen” de la actitud u orientación implicada en la emoción.

Al describir el entorno como desdeñoso, inadecuado o poco operativo, el cliente manifiesta con más detalle cómo su indignación colorea o tiñe el mundo. En suma, todas estas descripciones, en conjunto, presentan el patrón o forma de indignación, son vehículos de su indignación.

Además, este modelo guarda una íntima relación con la concepción no relacional de la expresión. Tal y como enfatiza la concepción no relacional de la expresión, estas descripciones son un episodio de su emoción no tanto porque estén acompañadas de ciertos sentimientos, sino porque son en sí mismas episodios o manifestaciones de la emoción, en concreto, de la orientación o actitud propia de la emoción que se tiene. Recuérdese que, de acuerdo con la concepción no relacional, la relación entre vehículo y contenido era formal o intrínseca en el sentido de que el contenido expresivo no era un ítem extra con el que el vehículo guardaba relación, sino que constituía el modo de ser del vehículo en tanto que fenómeno mental. Al decir que una expresión es *de dolor*, estaríamos caracterizando la naturaleza del episodio de expresión como uno de cierta naturaleza mental, es decir, a la expresión como un fenómeno mental de cierta clase. Al no derivar esta naturaleza mental de la relación con otro ítem extra, decimos que el modo de ser del vehículo es una propiedad intrínseca del mismo. Ahora bien, esto es precisamente lo que defiende el modelo de la percepción expresiva basada en la *Gestalt*: percibir el contenido del vehículo —la forma o patrón que le hace ser el que de hecho es— no es sino captar una propiedad o aspecto intrínseco del vehículo y no otra cosa que queda más allá de este. Se trata de captar la totalidad o patrón en aquellos elementos que figuran como vehículo de expresión en virtud de manifestar una condición mental.

En el caso de la emoción, la situación queda, por tanto, de la siguiente forma. Cuando nos referimos a las respuestas emocionales, a las reacciones fisiológicas o las evaluaciones afectivas, la idea es que se expresan (esto es, encuentran expresión) en ciertos episodios que normalmente el sujeto no lleva a cabo intencionalmente (aunque, como el caso de las expresiones faciales, pueda llegar a controlar en algunas ocasiones). Estas expresiones son episodios emocionales en la medida en que las evaluaciones afectivas o sentimientos son una propiedad intrínseca de esas expresiones. Esta propiedad intrínseca es descrita, gracias al modelo basado en la *Gestalt*, como un patrón o totalidad de características que presentan una apariencia determinada, la de la evaluación o respuesta emocional en cuestión. Como defendí

en la sección 4.1., no hay nada de extraño en afirmar que el carácter sentido de una emoción pueda percibirse. La resistencia a esta idea derivaba de la tesis de que hay ciertos componentes que son exclusivos de la perspectiva de la primera persona y que solo ella, que los siente, puede tener acceso a ellos. Contra ello, hice hincapié en que el carácter sentido de nuestra vida mental no podía ser adecuadamente descrito en términos de acceso y que, además, la idea de un acceso perceptual solo era extraña o inverosímil si se pretendía equiparar, por ejemplo, una experiencia perceptual del dolor del otro con sentir su dolor.

En el caso de las expresiones más complejas, la situación la siguiente. Este tipo de expresiones son episodios de la emoción en la medida en que la emoción es una propiedad intrínseca de la expresión, caracteriza su modo de ser. Como he indicado, estas expresiones no tienen por qué ser episodios del proceso emocional en los que el sujeto esté efectivamente dominado por la emoción. Son, más bien, casos donde lo que se pone de manifiesto es la actitud que colorea cómo se le presenta el mundo o cierta porción del mismo a una persona bajo el influjo de esa emoción. Aunque más arriba he hablado principalmente de la articulación lingüística, esa actitud u orientación propia de la emoción también puede expresarse no lingüísticamente.

El ejemplo de Wollheim es el de un muchacho que aguarda algo contra toda esperanza. Esta emoción le hace ver el mundo bajo un determinado prisma: se le presenta como “inestable, titilante” (1999/2006, p. 231). Este modo en que el mundo se le presenta se expresa en sus movimientos inquietos en su estudio. Su comportamiento, de acuerdo con el modelo basado en la *Gestalt*, presenta un patrón o forma característico de esa visión del mundo como algo inestable y titilante. Este patrón es una propiedad intrínseca de su comportamiento, una propiedad intrínseca de su expresión que caracteriza su modo de ser emocional. El caso de la articulación lingüística es más claro aún. Una orientación o actitud está dirigida hacia algo y, además presenta ese algo de una determinada manera. Así, por retomar el ejemplo del restaurante, la indignación del cliente se dirige al servicio de sala, que es presentado como ofensivo o degradante. La actitud u orientación puede ser individualizada a través de un pensamiento —un juicio, una evaluación, como se prefiera— de la forma “El servicio de sala es degradante”. Esta actitud es articulada a través de una serie de descripciones sobre el servicio de sala. En nuestro modelo, este conjunto de descripciones presenta una apariencia o patrón concreto: el característico de una persona que tiene la

orientación o actitud propia de la indignación. Como expresiones, esa orientación es lo que las hace el tipo de cosas que son, es una propiedad intrínseca de las mismas concebidas como un todo. En este sentido, son episodios emocionales: consideradas como un todo manifiestan o muestran la actitud ante el mundo que es propia de la indignación que tiene el comensal.

En el caso artístico, esta articulación, como Hopkins (2017) o, mejor aún, Sircello (1972) ponían de manifiesto, se llevaba a cabo a través de ciertos actos artísticos, esto es, a través de la creación de una obra de arte. La idea aquí es que esa articulación forma un patrón determinado que es expresivo de la emoción en cuestión. Sircello (1972) no solo destaca la importancia de la expresividad de la obra, sino también el hecho de que esta expresividad descansa en que el proceso creativo responde a la naturaleza de la emoción que se articula a través de él. Los ejemplos de Sircello ilustran bastante bien esta cuestión:

Nótese que la expresión “amor a la naturaleza” usada para describir el conjunto de hechos listados en el apunte²⁴⁰ funciona para identificar una especie de patrón entre esos hechos. Si una persona hace todas esas cosas, lo que ella hace “tiene sentido”, encaja, en cierto sentido. (1972, p. 80)

La concepción no relacional y el modelo perceptual esbozado aquí insisten en esto mismo. Ciertos rasgos de la obra (que *resultan* del proceso de creación) encajan entre sí, forman cierto patrón. Este patrón es característico o, mejor dicho, *expresivo de* la actitud de quien ama la naturaleza. De acuerdo con la concepción no relacional, este patrón es una propiedad intrínseca de la obra, una que posee en virtud del *proceso de creación* a través del cual se ha articulado una determinada emoción. Por esto mismo, percibir la totalidad o forma expresiva de amor a la naturaleza es percibir la emoción que el artista ha articulado creando la obra en cuestión. Además, en la medida en que este patrón o forma que constituye una propiedad intrínseca, este caracteriza el modo de ser emocional del vehículo y, por consiguiente, tiene sentido describir la obra de arte como un episodio o evento de dicha condición mental.

²⁴⁰ Se refiere a este apunte:

La afirmación se basa en el hecho de que los artistas han llenado sus pinturas de plantas y animales y también han individualizado estas figuras, en lugar de hacerlas encajar en un patrón rígido. Además, los artistas han tenido especial cuidado a la hora de trabajar cada figura y han atendido minuciosamente a cada detalle. Finalmente, se han “centrado”, por así decirlo, a fondo en los objetos que representaron; es decir, han pintado “primeros planos” de estos objetos naturales. (1972, p. 80)

Como Robinson (2005) apunta, la emoción expresada no tiene por qué ser la del artista, esto es, puede que no sea adecuado atribuirle la emoción el artista; la emoción expresada por obra puede serle atribuida su *persona* artística, esto es, el autor implícito. Con todo, el autor implícito no es, en última instancia, un ser autónomo. El autor o artista implícito no es quien crea la obra, su expresión remite, más bien, a lo que hace el artista real. En este sentido, quizá sea conveniente recordar la sugerencia de Wollheim (1994b): para que el artista exprese una emoción es suficiente con que se base, recurra o, en general, se inspire en ella (p. 157). Aunque la emoción y, en concreto, la expresión de la misma se le atribuya al autor implícito, el artista real es responsable de ella, puesto que él es quien la articula.

ii. Contexto y experiencias pasadas

El modelo basado en la *Gestalt* tiene que dar cuenta de un problema que afecta tanto a la percepción expresiva en contextos ordinarios como artísticos. Me refiero al papel que tienen la información contextual y otras experiencias pasadas a la hora de moldear la percepción. Un ejemplo puede ayudar a ilustrar la cuestión.

Tras despedirse de Marta, Laura se dispone a salir camino a casa cuando recuerda que fuera está lloviendo a cántaros y que había traído un paraguas previendo que tal cosa podía pasar. Al acercarse al paragüero de la entrada, estira su brazo dispuesta a coger uno de los paraguas allí metidos, aunque repentinamente su mano hace un movimiento repentino, como una especie de espasmo, de modo que la trayectoria de su mano se ve afectada y termina por tomar otro paraguas. El movimiento de la mano de Laura puede ser, sin duda, exhaustivamente explicado recurriendo a explicaciones neurológicas y/o biomecánicas, es decir, identificando los mecanismos que posibilitan y determinan que el cuerpo humano se mueva de la manera en que de hecho se mueve: sin determinada actividad neuronal y/o propiedades estructurales y motoras del cuerpo humano, habría sido imposible que el brazo y la mano de Laura se moviesen de tal forma. Desde el punto de vista anatómico y fisiológico, el movimiento se explica como el resultado de la actividad de una serie de agregados o componentes que están causalmente interrelacionados.

No obstante, desde el punto de vista de un *organismo* con capacidades motoras, uno que puede usar sus brazos y manos para agarrar cosas, la descripción del comportamiento no se agota en la interacción entre una serie de elementos del cuerpo y el entorno, sino que,

como movimiento *de un organismo animado* —y no simplemente como la actividad de un elemento móvil—, puede (y ha de) incluir también la intención del organismo que se pone en movimiento. El movimiento del organismo es como de hecho es porque encarna o expresa cierta intención. En el ejemplo, la intención de coger su paraguas para evitar mojarse. En definitiva, puede decirse que el movimiento, entendido como la actividad del organismo vivo en un entorno y no simplemente un proceso mecánico en el que intervienen el entorno y el cuerpo, entendido también como un mecanismo, posee ciertas propiedades que el proceso meramente mecánico no. En concreto, puede encarnar cierta intención, de modo que dicha intención puede ser percibida *en* dicho patrón de movimiento.

Las dificultades a las que me refería más arriba pueden entrar en escena del siguiente modo. Ese mismo movimiento de Laura en otras circunstancias podría no encarnar la misma intención. Laura podría estar fingiendo simplemente que coge su paraguas en un ejercicio de improvisación durante su clase de teatro, o podría estar interesada simplemente en cómo se mueven sus extremidades para poder retratar mejor algún rasgo de su carácter en un autorretrato que se dispone a pintar, de modo que esto le lleve a repetir una serie de movimientos delante de un espejo, entre ellos el movimiento de nuestro ejemplo. En este tipo de casos, la intención es diferente: en el primer caso, trata de representar a su persona agarrando su paraguas, mientras que en el segundo únicamente tiene la intención de mover su brazo y su mano de una determinada manera.

El problema que este ejemplo plantea es que, tomado como *producto*, con independencia de lo irresistible que sea el estímulo, por mucha atención que se le preste, el movimiento de Laura guiado por su intención de coger el paraguas es idéntico al movimiento que podría realizar en las situaciones descritas en el párrafo anterior. Parecería, por tanto, que si Marta es capaz de percibir la intención de coger su paraguas en los movimientos de Laura, Marta no solo tiene que percibir los movimientos, sino también saber algo (ya sea a través de la percepción o de otras fuentes, como el testimonio o la inferencia) acerca del contexto y la propia Laura. No solo tiene que saber que los movimientos de Laura son normales, que el cambio de dirección de su mano no se debe a una anomalía motora, sino también, por ejemplo, que está lloviendo o, incluso, cómo es el paraguas de Laura, lo cual implica la puesta en juego de antiguas experiencias que Marta no ha de haber olvidado. Al ver los lunares en el patrón de uno de los paraguas que asoma en el paragüero, Marta sería capaz de

cerciorarse perceptualmente de que la intención de Laura no es simplemente la de coger el paraguas que encuentra más atractivo o útil, sino que pretende coger *su* paraguas, con independencia de que Laura termine cogiendo otro parecido, creyendo que era el suyo.

Ahora bien, ¿por qué esto es un problema para un modelo perceptual basado en la *Gestalt* (o en la animación)? Estos modelos enfatizan que la percepción del contenido expresivo es *directa*, de modo que quien percibe no necesita ir más allá, exceder la experiencia perceptual para captar dicho contenido. La importancia del contexto o de experiencias pasadas parece colisionar frontalmente contra esta idea. Dado que este debate no es nuevo, echar un vistazo a una discusión reciente entre dos proponentes de un modelo perceptual puede ser de utilidad.

Stout (2010) y Green (2010) discuten precisamente este punto. En concreto, Stout presenta una objeción a la postura de Green que, luego, este último trata de responder. Para entender la objeción de Stout hay que tener presente que Green abraza una concepción racimo de las emociones y, por tanto, una concepción mereológica de la expresión, de modo que las expresiones son componentes de un todo integral. De acuerdo con Green, la experiencia de un parte no *cuenta* como la experiencia del todo, en el sentido de que la parte y el todo son dos cosas diferentes, por mucho que la existencia de la parte no sea posible sin la existencia del todo: se trata de dos eventos perceptuales diferentes. Más bien, la experiencia perceptual de una parte hace posible [*to enable*] otro evento perceptual. Así, por utilizar su ejemplo, la experiencia de la superficie visible de una manzana puede hacer que me vuelva perceptualmente consciente de la manzana, entendida no como una mera superficie sino como un objeto tridimensional.

Para Green, esto habla a favor del carácter inferencial de la percepción: “la percepción de la superficie frontal hace apropiado inferir la presencia de una manzana al completo” (2010, p. 48). Hay que ser cautelosos aquí. Green no habla de inferencias comunes u ordinarias, no se refiere a la manipulación de un conjunto de proposiciones o alguna entidad similar ni tampoco a un proceso subpersonal cuyas etapas se identifiquen con las premisas y la conclusión de una inferencia. Cuando habla de una inferencia, Green se refiere a un ‘rellenado’ [*filling in*], a una incorporación de información en el propio proceso perceptual: “Más bien, como hemos visto, estas inferencias consistirán en un posicionamiento de un objeto en el espacio egocéntrico, una atribución de trayectorias absolutas y relativas y demás”

(2010, p. 49). En este sentido, el concepto de inferencia que maneja Green no resulta problemático para los modelos de la percepción directa, ya que la inferencia a la que se refiere Green no es una simulación o una derivación de una proposición a través de otras, sino a un proceso genuinamente perceptual²⁴¹.

Green justifica el uso de este concepto de inferencia recurriendo al concepto biológico de *nicho*. En un determinado nicho, inferir (en este sentido de incorporación de nueva información) la presencia de una manzana a partir de la presencia de la superficie de manzana está justificado, ya que en ese nicho ambas presencias están debidamente conectadas, mientras que, en otro nicho, como podría ser una actuación de magia, la presencia de una no garantiza la de la otra. El concepto de nicho está estrechamente ligado con la idea de situación ecológica o ambiental [*environmental/ecological situation*] que tanto Stout como Green utilizan en el debate. Gracias a estas condiciones ambientales o contextuales, la experiencia de un componente del todo integral, un componente característico o significativo, puede dar lugar a la experiencia del todo como tal, de modo que la percepción, por recordar la objeción inspirada en McDowell, no nos emplace (epistemológicamente hablando) en una situación tal que, a pesar de todo lo que podríamos “saber” gracias a la percepción, podríamos estar realmente en una situación donde las cosas fueran de una manera distinta a como la percepción nos dice que son. Así, la percepción de la superficie de una manzana podría transformarse en la percepción de una manzana cuando se combina con ciertas condiciones ambientales.

De acuerdo con Stout, este modelo plantea un dilema difícil de resolver:

²⁴¹ Es interesante tener en cuenta que la información que, según Green, queda incorporada en la percepción gracias a ese proceso de rellenado se presenta bajo la forma de un contenido anticipado, “si..., entonces” [“if..., then...”] (“Si me muevo, el objeto ocupará una posición distinta en mi campo de visión”, “Si se mueve, tendrá esta trayectoria”, etc.). Esta es la forma en que precisamente las explicaciones fenomenológicas exploradas más arriba describen la copresencia. En este sentido, cabe recordar que hay razones de peso para considerar la copresencia o anticipación de cierta información en la experiencia como un fenómeno perceptual. En Smith (2010), pueden encontrarse varios ejemplos que apoyan esta idea. El objetivo central de estos ejemplos es mostrar que este contenido perceptual anticipado en la experiencia no puede explicarse aludiendo a creencias, juicios o disposiciones a juzgar, puesto que puede señalarse con relativa facilidad casos donde uno sabe que las cosas no son de una determinada manera o, al menos, su disposición a juzgar que las cosas son de una determinada manera se ve suprimida y, no obstante, uno informa que su experiencia visual es otra. Así, por ejemplo, uno sabe que dos figuras planas no pueden estar superpuestas en un mismo plano — y se le puede remarcar para que suprima cualquier inclinación a juzgar que una figura está encima de la otra— y, sin embargo, nos informa de que está viendo un cuadrado tapando una cuarta parte del círculo, en lugar de decirnos que ve tres cuartas partes de un círculo y un cuadro encajado perfectamente en el espacio que ha dejado ese cuarto del círculo (v. Smith, 2010, pp. 736-737).

O bien E [la condición ecológica] es algo de lo cual quien percibe debe ser consciente, o bien no lo es. Si lo es, entonces hemos perdido la idea de que percibes la manzana solo percibiendo su cara frontal. Parece que la percibes en virtud de percibir la cara frontal y, además, ser consciente de alguna condición adicional.

Basta con esto para la primera opción del dilema. Ahora bien, si la condición ecológica E puede hacer que ser consciente de una cara frontal equivalga a ser consciente de una manzana sin que ella misma sea algo de lo que el observador es consciente, entonces en el caso de ser consciente de una manzana todo lo que el observador necesita ser consciente es la cara frontal. Esto quiere decir que, en lo que respecta a la consciencia del observador, no hay diferencia alguna entre su ser consciente de una manzana y su ser consciente de una cara frontal. No obstante, esto contradice la idea de que la manzana no está esencialmente presente en su cara frontal junto con todas las propiedades perceptibles de esa superficie. Por supuesto, ser consciente de una cosa puede llevar a ser consciente de algo más con la intervención de ciertas condiciones ecológicas. Con todo, lo que parece “francamente incoherente” es suponer que ser consciente de una cosa puede contar como ser consciente de algo más en virtud de ciertas condiciones ecológicas que quedan fuera de la experiencia consciente en cuestión. (Stout, 2010, p. 32)

Puesto que los procesos de inferencia a los que hace referencia Green no tienen por qué ser conscientes ni tampoco aparecer reflejados en la experiencia consciente (v. Green, 2010, p. 50), Green trata de refutar la segunda rama del dilema. Según Green, es posible escapar de la segunda alternativa planteada por Stout rechazando que la percepción de la manzana —y, por extensión, la condición mental de que cierto vehículo es expresión— constituye una experiencia perceptual consciente *diferente* de aquella mediante la cual se nos presenta la superficie de la manzana (o el vehículo de expresión). Green justifica esto acudiendo a la visión ciega [*blindsight*] de tipo I: en estos casos, uno puede percibir la presencia de un objeto en su campo visual sin tener una experiencia perceptual *consciente* de dicho objeto, de modo que dicha persona no gana *consciencia* perceptual acerca de las cualidades de dicho objeto:

Por consiguiente, acomodaría la idea de Stout sugiriendo que, a mi manera de entender la percepción, la percepción consciente de una cosa puede facilitar la percepción de algo diferente incluso cuando el último acto perceptual no es un componente de una experiencia consciente. (Green, 2010, p. 54)

El problema de esta respuesta no es, como Green intuye —aunque se encarga de rechazar—, que la visión ciega sea un fenómeno excepcional que nada puede elucidar sobre el concepto de percepción, sino que este fenómeno no responde a la objeción de Stout, puesto que, más bien, la elude. La elude porque, al traer el fenómeno de la visión ciega a colación,

Green cambia por completo aquello sobre lo que se discutía. Si recordamos la discusión, ambos estaban discutiendo si una *experiencia perceptual* —de la superficie de la manzana, el vehículo de expresión, etc.— puede dar lugar a otra experiencia *consciente* (de la manzana, la expresión, etc.). Al jugar la baza de la visión ciega, Green puede, a lo sumo, afirmar que podría darse el caso de que alguien careciese de experiencias conscientes y, no obstante, fuese capaz de procesar a través de mecanismos perceptuales información acerca de la condición mental ajena. No obstante, la visión ciega no puede utilizarse para elaborar una respuesta a la objeción de Stout, ya que esta presupone que se tiene una experiencia consciente de algo, como la superficie de la manzana o el vehículo de la expresión. Incluso asumiendo que tal cosa pudiese tener lugar —i.e., experiencia consciente de una parte *junto con* la percepción no consciente del todo—, no cubre los casos centrales donde quienes perciben un vehículo expresivo no solo informan de que han visto cierta cara o ciertos movimientos, sino también algo más, i.e., el contenido que este vehículo muestra o revela. Los casos centrales de expresión son aquellos en los que un vehículo pone de manifiesto cierto contenido, de modo que la respuesta de Green elude contar toda la historia.

A mi juicio, la salida al dilema de Stout pasa por revisar la objeción que este presenta a la primera alternativa. De acuerdo con Stout, si, además de percibir una parte, tenemos que ser conscientes de ciertas condiciones, se termina perdiendo la idea de que podemos percibir el todo únicamente percibiendo la parte. Antes de nada, esta formulación no es lo suficientemente precisa. Hay dos formas de entender esta objeción. Por un lado, Stout puede querer decir que la referencia al contexto o las condiciones ambientales implica que la percepción no es capaz de hacer todo el trabajo y se precisa, por tanto, de un esfuerzo cognitivo (no perceptual) extra, ya sea en forma de juicio, inferencia, simulación... Sin embargo, esta no es la única forma en la que el contexto puede estar presente en la percepción. La objeción de Stout solo es un problema si se lee de esta manera, pero ni Green ni el modelo aquí defendido se comprometen con esta idea. Hay otra forma de describir el papel del contexto en la experiencia perceptual. A diferencia de lo que ocurre en el primer caso, la información contextual relevante no se incorpora en nuevo esfuerzo cognitivo, sino interviene en la formación de la experiencia perceptual: la experiencia perceptual está informada por dicho contexto. Esa información contextual constituye el trasfondo sobre el cual se ejercitan las facultades perceptuales. De hecho, la descripción que hace Green de la

naturaleza inferencial de la percepción encaja perfectamente en esta descripción. El relleno al que alude Green no se instancia en un juicio, simulación o inferencia propiamente dicha que viene a completar el ejercicio de nuestras facultades perceptuales, sino que hace referencia a la propia naturaleza del proceso por el cual se forma una experiencia perceptual.

Como señala Green, estas inferencias no tienen por qué ser conscientes, al menos, añadiría yo, en el sentido de que la información contextual (y experiencias pasadas) no tiene por qué ser *reflexivamente* consciente. Como Gallagher señala (2008a, p. 538), aunque en nivel reflexivo seamos capaces de analizar el contenido de la experiencia perceptual en términos enactivistas o expresivos, prerreflexivamente —lo cual no implica falta de consciencia— *vivimos en (o a través de) [to live through]* nuestras experiencias perceptuales. En este sentido, aunque la información relativa al movimiento del objeto si se aplicara cierta fuerza o la apariencia que tendría desde otra perspectiva no tengan por qué estar “en la cabeza” de aquel que percibe la manzana, tal y como señala Green, dicha información sí puede estar presente en la experiencia perceptual de forma prerreflexiva. De hecho, existe evidencia de que tal información es aprehendida perceptualmente: la capacidad para identificar la manzana desde una perspectiva diferente o, también, la capacidad que tiene un sujeto para colocarse en un punto tal que si cierta fuerza se aplicara a la manzana, esta no impactaría contra él.

Ahora bien, con independencia de qué quiera decir Stout al referirse a ciertas condiciones contextuales siendo conscientes para el observador, Stout podría responder que, dejando a un lado cómo describamos el papel de la información contextual en la experiencia perceptual, está claro que su presencia socava la idea de que la percepción de la manzana o la emoción no es tan directa como el modelo perceptual afirma, puesto que no basta simplemente con percibir la superficie de la manzana o el vehículo de la expresión. Hay distintos modos de desarticular esta objeción, uno de ellos relacionado íntimamente con la naturaleza de la expresión.

En primer lugar, como Gallagher (2008a, 2008b, 2012, 2015, 2016), Gallagher y Varga (2014) o Gallagher y Zahavi (2008/2021) o Zahavi (2007, 2008, 2011) señalan, por un lado, ni el objeto de percepción ni quien percibe se dan en el vacío, sino que están situados [*embedded*] en cierto entorno. De modo que, en la percepción, no solo se nos presenta un objeto aislado, sino también el campo perceptual en que está situado, es decir, se percibe al

objeto en un contexto determinado: un contexto que puede determinar el modo en que se nos presenta dicho objeto. Como apunta Zahavi:

Ahora bien —y esto es una vieja idea que puede encontrarse, por ejemplo, en las obras de muchos psicólogos de la *Gestalt*— siempre que percibimos un objeto, lo percibimos en un campo perceptual. Somos conscientes de este en un escenario particular y el modo en que se nos da está influido por las señales contextuales, por lo que está codado con este. Pero ¿no contradice eso la afirmación de que el objeto perceptual está directamente dado? Considérese otro ejemplo. Estás sentado disfrutando de una copa de un Château Margaux de la añada de 1982. Gracias a tus habilidades adquiridas y perfeccionadas como un entendido del vino, eres capaz de detectar y discernir sabores y aromas imperceptibles para un recién llegado al mundo del vino. ¿Convierte esto tu acceso al vino en cuestión en uno indirecto? (2011, p. 547)

Así, toda la información contextual que, según Stout, compromete la idea de percepción directa no es en última instancia ajena a aquello que se percibe, sino que constituye precisamente el entorno donde tanto el objeto como el observador están situados. Esta misma respuesta se puede afinar aún más para evitar cualquier malentendido. Zahavi (2008, 2011) subraya que la dimensión contextual de la experiencia no habla en contra de su carácter directo. No hay contradicción alguna en aunar ambos aspectos, puesto que la discusión relevante es entre una concepción directa y otra indirecta de la percepción expresiva: “en lugar de entender ‘directo’ y ‘contextual’ como el contraste relevante, encuentro bastante legítimo (y más natural) centrar la atención más bien en la diferencia entre ‘directo’ e ‘indirecto’ o ‘mediado’” (2011, p. 548). A diferencia de la percepción directa, la percepción indirecta o mediada sería aquella que no presenta *primariamente* el objeto intencional al observador, una a través de la cual el sujeto no alcanza a entrar en contacto directo con algo, sino solo con un elemento intermedio o representante [*proxy*] del mismo. Por ello, que la percepción esté informada por el contexto no es óbice para describirla como un acceso *directo* a ese algo. Son dos cuestiones conceptualmente diferentes. La incorporación de información contextual no desplaza la primacía del estímulo como objeto intencional de la experiencia perceptual.

En segundo lugar, la objeción pierde bastante peso si atendemos a la propia naturaleza de la expresión. Dejando a un lado la cuestión de si la intencionalidad es marca de lo mental, comúnmente no hay problema en asumir que la mayoría de las condiciones mentales tienen

objetos intencionales, por muy indefinidos que estos puedan llegar a ser²⁴². Esta intencionalidad, que pertenece primariamente a la condición mental, es heredada por la expresión, en la medida en que manifiesta dicha condición mental. De hecho, no es posible expresar tales condiciones mentales sin que la expresión esté dirigida a tales objetos intencionales. Al igual que la pena está dirigida hacia alguien, si se expresa adecuadamente la pena, la conducta expresiva ha de estar dirigida hacia ese alguien.

Tormey (1971) ofrece una distinción más detallada de este fenómeno: distingue entre el objeto *inmediato*, *virtual o intencional* y el *latente o real* de la expresión. Así, pensando que me encuentro ante una persona que ha perdido a su hijo, puedo expresar pena por su pérdida, aunque realmente no sea esa persona la afectada, sino una que se le parece. Mientras que la expresión de pena tiene por objeto *inmediato* la persona que tengo delante, es realmente la descripción que yo podría ofrecer o aceptar sobre el objeto de mi pena la que revela o identifica el objeto *intencional* de mi pena. Por objeto *real o latente*, Tormey se refiere a aquellos objetos que pueden encontrarse en última instancia en la raíz de la condición mental, en virtud de los cuales esta se origina. Quizás mi pena no es realmente pena por aquellos que sufren sino por mí mismo, por la posibilidad de que a mí me pueda suceder lo mismo.

En pocas palabras, la intencionalidad de la emoción habla en favor de considerar la expresión como un episodio situado o incrustado en determinado contexto, en un sentido constitutivo (al menos para aquellas condiciones mentales que sean intencionales). Del mismo modo que la descripción de una emoción intencional estaría incompleta sin hacer referencia al objeto hacia el que está dirigida, también lo estaría incompleta la descripción de una expresión que no incluyera el objeto intencional que esta última heredaría de la primera por ser expresión de ella.

Con ello quiero decir que, contrariamente a lo que Stout parece pensar, en algunas ocasiones, percibir o, en general, ser consciente del contexto que rodea la expresión de una condición mental intencional no es ir más allá del *fenómeno de la expresión*, puesto que, en esas ocasiones, la descripción completa de dicho fenómeno requiere hacer referencia a tal contexto. La idea es, en suma, que la expresión es un fenómeno situado, esto es, que el

²⁴² Por ejemplo, algunos episodios emocionales, como la ansiedad o el miedo, pueden estar dirigidos a la vida o el entorno *en general*.

vehículo de expresión no se da en el vacío, sino que está dirigido hacia un objeto y tiene lugar en cierto escenario que le hace ser el tipo de cosa que es. En resumen, el vehículo de expresión es un vehículo contextual.

Esto es importante para dar cuenta de las “expresiones” ambiguas. En muchas ocasiones, la información necesaria para desambiguar una expresión no es información sobre una “experiencia interna”, sino información acerca del escenario donde tiene lugar. Imaginemos el caso del botones de un hotel que esboza una sonrisa cada vez que un huésped entra en el ascensor. Supongamos que nuestro botones encuentra a cierto huésped bastante agradable: cada vez que lo ha visto le ha brindado conversaciones cortas y, sin embargo, graciosas o inteligentes. Mientras hace su turno, al abrir las puertas del ascensor, dos personas entran al elevador, una de ellas el huésped en cuestión. El botones esboza una sonrisa de alegría o, en general, satisfacción, al ver entrar a este huésped, pero su sonrisa no es a grandes rasgos muy diferente de la que normalmente esboza por cortesía cuando un cliente del hotel entra en el ascensor. A diferencia de la primera, la segunda sonrisa es un episodio de su alegría o satisfacción *por ver al huésped en cuestión*, y, en concreto, por ver al huésped que encuentra *afable e sagaz*. Sin tener en cuenta la intencionalidad o la opinión que tiene sobre el señor²⁴³ no podremos ver la satisfacción en su rostro. La idea es que la satisfacción es una propiedad intrínseca de ese rostro, pero una propiedad que posee *en ese escenario*. Este contexto no tiene por qué ser real. Puede que en realidad este huésped no sea realmente afable y sagaz, sino impertinente y pedante, pero que nuestro botones no sea capaz de apreciarlo porque lo aprecia únicamente en función de sus fugaces encuentros, esto es, porque le falta contexto, más información sobre la vida de este huésped. No obstante, su expresión es ininteligible sin contar con la *imagen* que nuestro botones tiene del mundo, cómo le parece que es el mundo, en concreto, la persona a la que dirige su expresión. En suma, las características que en ciertas ocasiones conforman el patrón o propiedad intrínseca del rostro (que hace de él un evento o episodio emocional) pueden no conformar este patrón o propiedad intrínseca del rostro en otras ocasiones. La razón es que el vehículo de expresión no es en el vacío, sino en determinado contexto o escenario.

²⁴³ Posiblemente no sea necesario conocer que lo considera afable y sagaz y baste únicamente con saber que le resulta agradable.

Cómo extender el modelo al fenómeno artístico

Hasta ahora, me he centrado sobre todo en discutir cómo el modelo basado en patrones o la *Gestalt* puede aplicarse a los casos de expresión no artística. En concreto, me he dedicado a mostrar que este modelo puede acomodar la idea de un acceso directo y completo a la mente ajena respetando los datos fenomenológicos (es decir, sin distorsionar la naturaleza del fenómeno expresivo). Al comienzo de este capítulo señalé que este tipo de modelos basados en la percepción de la mente ajena podían ser útiles para los fenómenos de expresión artística como *expresión* en la medida en que lo que estaba en juego era percibir la condición mental expresada *por el artista* (o su *persona*).

Es cierto que en el apartado anterior he indicado cómo el modelo perceptual propuesto explicaría la percepción de una condición mental en los casos de expresión artística. No obstante, se ha dado por supuesto que la expresión ordinaria es bastante parecida a la expresión artística, lo cual no es cierto. Esta sección pretende constatar estas diferencias y adaptar el modelo en consecuencia. Por esto mismo, esta sección está dedicada a indicar el modo en que el modelo hasta ahora descrito puede extenderse adecuadamente al fenómeno artístico. Un buen modo de entender cuál es el principal escollo para extender el modelo desarrollado a los casos artísticos es preguntarse hasta dónde puede extenderse la analogía entre los casos de expresión ordinarios y artísticos.

En los casos ordinarios, en especial, en los casos de expresión a través de la conducta, nos parece más evidente o íntima la conexión entre el proceso de expresión y el vehículo de expresión, entre la emoción y su expresión. Así, por ejemplo, podemos considerar una sonrisa de alegría como un producto del proceso de expresión, a saber, el sonreír alegremente. Ahora bien, aunque hablemos de producto, la conexión con el sonreír parece muy íntima en el siguiente sentido: la sonrisa no desaparece por arte de magia, sino cuando el otro desiste y deja de sonreír. Por este motivo, podríamos decir que ese momento en que la sonrisa se dibuja en su cara no es el resultado *final*, sino un momento particular del proceso. La sonrisa (entendida como un producto) está conectada al sonreír de una forma particularmente íntima o intrínseca; de hecho, desaparece cuando dicha persona *deja* de sonreír.

No obstante, al hablar de una obra de arte como el producto de un proceso expresivo, el caso de la sonrisa no constituye el paradigma. La analogía con los casos ordinarios de expresión no parece que pueda explotarse mucho más, puesto que la obra de arte que expresa

la condición mental de un artista (o su *persona*) no parece guardar esa conexión tan “íntima” con el proceso de expresión. La obra de arte no deja de ser expresión del artista a pesar de que el proceso de expresión haya concluido, sino, más bien, precisamente porque el proceso de expresión ha concluido, esto es, porque es el resultado *final* de un proceso de expresión. La conexión tan íntima entre producto y proceso que parece haber entre la sonrisa y el sonreír no parece darse en el caso de la expresión artista.

¿Por qué repercutiría esto sobre los objetivos de este capítulo? En el caso de la sonrisa, nuestra capacidad para percibir la alegría del otro de una pieza con su sonrisa descansaba en que su sonrisa no era el tipo de cosa que era por casualidad, sino que era una sonrisa alegre porque era el producto de un proceso de expresión concreto: el sonreír alegremente o con alegría. Los procesos de expresión, a diferencia de los productos, están esencialmente conectados a alguien que los lleva a cabo en un sentido amplio. Como reconocía Bar-On (2004) a través de su sentido agencial [*action sense*] de expresión, uno puede expresar cierta condición mental *haciendo* algo intencionalmente. Dando un abrazo a un amigo, una persona podría expresar su alegría por verlo. No obstante, como señalé, algunas veces alguien puede *hacer algo* de forma no intencional o padecer algo (por ejemplo, podría ponerse rojo) y, no obstante, verse envuelto en un proceso de expresión. En concreto, dije que las expresiones son el tipo de cosas que algunas veces le *pasan* al sujeto.

Independientemente del tipo de proceso de expresión ante el que nos encontremos, los procesos de expresión tienen en su núcleo a *alguien*, en concreto, a alguien que se encuentra en cierta condición mental, de modo que, mientras en algunos casos esa condición mental le lleva a padecer ciertas cosas (a través de las cuales encuentra expresión), en otros casos la condición mental influye u opera en lo que hace ese alguien, es decir, contribuye a que ese alguien haga algo de una *forma* determinada. En este último tipo de casos, decíamos que ese alguien hacía algo *desde* cierta condición mental, de modo que aquello que hacía desde esa condición acaba por conformar algo —un vehículo de expresión— de una determinada clase (de dolor, de alegría, de tristeza, etc.). Ahora bien, al insistir que, cuando percibíamos el patrón o forma (*Gestalt*) de determinado vehículo de expresión, estábamos percibiendo el modo o forma en que alguien estaba llevando a cabo cierto proceso de expresión (o, en general, la *forma* en que ese proceso de expresión se estaba desarrollando), teníamos en

mente las expresiones ordinarias donde, como señalaba más arriba, la conexión entre proceso y producto se nos antoja más íntima. ¿Qué ocurre, entonces, con las expresiones artísticas?

El propósito último de esta sección es mostrar cómo puede articularse esa conexión entre productos y procesos de modo que la tesis central sobre los casos de percepción expresiva de la expresión ordinaria pueda extenderse a los fenómenos de expresión artísticos. Me refiero a la idea de que percibir la clase de vehículo de expresión que es la obra de arte tiene que ver con el hecho de que el artista ha articulado una condición mental *en* ella a través de un proceso de expresión, es decir, que su ser expresión del artista (o su *persona*) no es independiente de un proceso de expresión.

En el siguiente apartado, me centraré en una discusión reciente sobre la tensión entre procesos y productos en la expresión ordinaria, en particular, en la discusión mencionada más arriba entre Stout (2010) y Green (2010). Después indicaré cómo puede extenderse al caso artístico.

i. Productos, procesos y percepción expresiva en los casos ordinarios de expresión

Stout (2010) hace uso del dilema (presentado anteriormente²⁴⁴) con el objetivo de cuestionar que la relación parte-todo pueda ser de ayuda para explicar cómo es posible percibir la condición mental del otro. Según este modelo, la percepción de una parte —el vehículo de expresión— puede contar, en las circunstancias adecuadas, como la percepción del todo, la condición mental (en tanto que manifestada en el vehículo). En la sección anterior, me ocupé de tal dilema en la medida en que ponía de manifiesto la supuesta tensión entre el vehículo expresivo y el contexto que lo rodea.

Ahora bien, para Stout, el dilema presentado pone de manifiesto un problema más profundo. Independientemente de si el contexto de la expresión informa o no la percepción expresiva, en la explicación de Green, el vehículo de expresión es algo que, sostiene Stout, podría mantener todas sus propiedades perceptibles independientemente de que exista aquella condición mental de la que se supone que es expresión. Este problema no solo afectaría al modelo mereológico, sino también también, por ejemplo, al modelo que, de acuerdo con Stout es posiblemente el mejor modelo que un “realista directo” puede abrazar acerca de la percepción expresiva:

²⁴⁴ El dilema aparece en Stout (2010, p. 32). Aparece citado íntegramente en la sección anterior.

Consideremos un modelo diferente y más simple de lo que es ver una cosa en otra. Según este, la primera cosa está contenida en las características percibidas de la segunda. Esto significa que, al ser enteramente consciente de la segunda cosa, uno es consciente de la primera. Así, según este modelo, si veo el enfado de alguien en su expresión facial, entonces las características percibidas de su expresión facial incluyen su enfado. En este mismo sentido, podría ver el patrón de diamantes en el papel pintado si, al percibir el papel pintado, percibo que tiene un patrón de diamantes; las características perceptibles del papel pintado incluyen su patrón de diamantes. O podría ver la calidad en escrito si, al percibir el escrito, percibo que tiene esta característica. (2010, p. 33)

Este modelo se asemeja al modelo basado en la *Gestalt* en que el contenido de la expresión no es algo escondido o que trascienda al vehículo, sino algo percibido *en* dicho vehículo. El contenido, en todos estos modelos, figura como una propiedad perceptible más del vehículo. El problema, según Stout, es que no está claro cómo se puede aplicar al caso de la expresión, puesto que el vehículo expresivo parece ser algo que puede mantener *todas* sus cualidades perceptibles a pesar de no vehicular condición mental alguna. Así, una cara de enfado podría mantener todas sus cualidades perceptibles aun cuando quien tiene dicha cara no está enfadado.

Según Stout, este problema no puede solucionarse simplemente arguyendo que las expresiones son el tipo de cosas “—como la quemadura solar— cuyas causas son esenciales a su ser el *tipo de* cosas que son” (Stout, 2010, p. 33 [cursiva en el original]). No se solucionaría por dos razones: (1) no parece verdadero que la causa de una determinada expresión —de miedo, por ejemplo— sea esencial para que dicho vehículo sea la clase de expresión que de hecho es —i.e. de miedo—; y (2) la causa de una expresión, como ocurre con el caso de la quemadura, no está ahí para ser percibida una vez que el proceso causal ha finalizado: “En general, una causa no está realmente presente en un efecto incluso si el efecto solo cuenta como ese tipo de cosa a causa de tener ese tipo de causa” (Stout, 2010, p. 34). Más adelante volveré sobre estas dos razones, ya que son muy relevantes para entender el argumento que pretende defender Stout.

Además de estas dos razones, Stout también llama la atención sobre una distinción relevante para la discusión. Habría que distinguir “la habilidad para asociar ciertos tipos de estados emocionales con ciertos patrones faciales de la habilidad para saber cuál es el estado emocional de alguien en virtud de ver cierto patrón facial” (2010, p. 34). O, como ya se discutió, la habilidad para percibir algo como un vehículo apropiado para cierta condición

mental y la habilidad perceptual para discernir en qué condición mental se encuentra uno atendiendo a sus expresiones:

Por supuesto, el conocimiento que posee alguien que mira una imagen de una configuración facial representativa de enfado que, de hecho, representa enfado puede que sea conocimiento no inferencial. Con todo, no es conocimiento de que el sujeto de la emoción está enfadado —solo de que su cara tiene una expresión asociada con el enfado. (2010, p. 34)

i.a. Las dificultades de un modelo perceptual centrado en productos

Teniendo todo esto presente, Stout expone cuál es, a su juicio, el verdadero problema de los modelos anteriores. Como ocurre en los asuntos legales que involucran firmas, los casos de expresión son también susceptibles a la distinción entre producto y proceso. Así, al observar una firma, no podría decirse con propiedad que su carácter genuino pueda caer bajo el alcance de nuestra experiencia perceptual, ya que dicho carácter depende de que se haya dado un proceso que cumpla unas determinadas condiciones, un proceso que no está ahí para ser percibido cuando percibimos el producto de tal proceso (cf. Stout, 2010, p. 35). Esta misma idea es la que Stout traslada al caso de la expresión²⁴⁵. La premisa central del argumento de Stout es que, a diferencia de un producto, un proceso es algo cuya causa es esencial para determinar de qué tipo de proceso estamos hablando. En el caso de la expresión, como señala Stout, “un proceso de expresar enfado involucra esencialmente el enfado. Simplemente llevar a cabo ciertos movimientos, aunque se realicen de forma sumamente convincente, es un proceso diferente” (2010, p. 35).

Es importante tener presente que Stout no centra su argumento en la cuestión de la falibilidad de los juicios que aseveran el contenido de la experiencia perceptual. No es una cuestión de que, dada cierta expresión, uno pueda enjuiciar erróneamente (incluso de forma habitual) la condición mental en la que otro se encuentra. El problema es, más bien, si dichos juicios pueden ser erróneos o correctos teniendo en cuenta lo que está disponible en la experiencia perceptual que tenemos del otro (cf. Stout, 2010, p. 36). Dado que, según Stout,

²⁴⁵ En los siguientes términos:

Una expresión es lo que resulta [*ensues*] cuando alguien se expresa, y esto se puede entender, bien como un *expresar* [*an expressing*], bien como el resultado de un expresar. En el primer sentido, una expresión puede describirse, por ejemplo, como continuada [*sustained*]. En el segundo sentido, una expresión puede ser el tipo de cosa que se reconoce en una imagen. (2010, p. 35 [cursiva en el original])

los productos expresivos no son el tipo de cosas cuyas causas son esenciales para determinar el tipo de cosa que son —ya que pueden existir independientemente de sus causas manteniendo *todas* sus cualidades perceptibles—, no puede construirse un modelo perceptualista del conocimiento de la mente ajena adecuado si se piensa en la expresión como un producto. La solución, aduce Stout, radica en cambiar el foco de atención desde el producto hasta el proceso:

Parece claro que lo que se identifica en la imagen de una persona genuinamente enfadada es el mismo rostro enfadado que se identifica en una imagen de un buen actor. En este sentido, el enfado genuino no puede verse en un patrón facial.

Ahora, nótese el cambio fundamental que acontece si nos deslizamos del adjetivo al adverbio. Mientras que las caras enfadas no precisan ser manifestaciones de enfado, fijar la mirada [*staring*], gesticular, gritar, etc., airadamente [*angrily*] tienen que ser manifestaciones de un enfado real. Estas cosas no pueden hacerse *airadamente*, *con* enfado o *por* enfado sin que el enfado real esté presente. Si pides a un actor que te frunza el ceño airadamente y este solo aparenta [*pretend*] fruncirte el ceño airadamente, entonces no ha cumplido tu petición. La única manera en que este puede realmente cumplirla es despertando [*generating*] algún enfado y, después, aprovecharlo para fruncir el ceño.

La idea de cambiar el adjetivo por adverbio es que lo que se describe ha pasado a ser el proceso en marcha y no el producto. Lo que está haciéndose en una expresión de enfado se hace airadamente. El producto de ese proceso es algo que podría ser descrito con la palabra “enfadado”, pero no de un modo que dé a entender que enfado real alguno ha de estar involucrado. (2010, p. 36 [cursiva en el original])

El resto del artículo, así como en Stout (2012), Stout ofrece un modelo alternativo caracterizando principalmente por una concepción de la conducta expresiva como un proceso y no como un producto. De este modo, cree Stout, se puede explicar a la perfección cómo es posible percibir *directamente* la condición mental ajena, en concreto, las emociones de otro, en su conducta. Para ello, Stout considera que hemos de desechar las visiones empiristas clásicas sobre la causalidad, inspiradas en Hume, de acuerdo con las cuales no sería posible percibir un proceso como tal, como algo que se desarrolla y perdura en el tiempo, sino solo las diferentes fases o momentos del mismo. En cambio, una concepción inspirada en la explicación del movimiento (y, por ende, de un proceso) ofrecida por Aristóteles sí que permitiría hablar no solo de experiencias perceptuales de distintas fases del proceso, sino también de una experiencia perceptual del proceso en cuanto tal.

Para Aristóteles, el movimiento es la actualización de lo potencial en la medida en que se da como potencia²⁴⁶. Esta concepción de los procesos ofrece un nuevo modelo perceptual, uno donde la causa del proceso —la potencia que se actualiza— es esencial para el propio proceso y está presente a lo largo de sus diferentes etapas. Este nuevo modelo puede ser aplicado al caso de la expresión, tal y como indica Stout:

En estos casos donde se ve A en B, B no es una parte de A, no es una entidad separada que funciona como un tipo de intermediario [*conduit*] para ver A. B es o incluye una manifestación, realización o actualización de la potencialidad [*potentiality*] que es A. En este sentido, puedo ver el enfado en la expresión facial de alguien porque veo la realización de la disposición de su enfado cuando se manifiesta en sus expresiones faciales. Al ser consciente de la realización de esta disposición, soy consciente de algo que continúa —una y la misma cosa— lo que dure la expresión de la emoción. (2010, p. 39)

A diferencia de los productos en los que resultan, un proceso emocional —uno donde se realiza una determinada emoción— es esencialmente diferente a otro donde simplemente se llevan a cabo ciertos movimientos o cambios corporales²⁴⁷. Estar sofocado no es lo mismo que enrojarse por vergüenza, como tampoco llorar por el recuerdo de un ser querido es lo mismo que llorar al pelar una cebolla:

Cuando entendemos la expresión de una emoción como un proceso en vez de como un estado, la entendemos de un modo que involucra la emoción. Así, por ejemplo, romper a llorar por frustración es bastante diferente a otros procesos donde también brotan lágrimas de los ojos. Ponerse rojo por vergüenza es un proceso distinto al de ponerse colorado a causa de los efectos del alcohol en nuestros vasos sanguíneos. Torcer el gesto por dolor y desesperación es distinto a torcerlo simulando dolor y desesperación, así como torcerlo del mismo modo a causa de una serie de espasmos musculares. (2010, p. 39)

²⁴⁶ En concreto:

Y puesto que distinguimos en cada género lo actual y lo potencial, el movimiento es la actualidad de lo potencial en cuanto a tal; por ejemplo, la actualidad de lo alterable en tanto que alterable es la alteración, la de lo susceptible de aumento y la de su contrario, lo susceptible de disminución —no hay nombre común para ambos—, es el aumento y la disminución; la de lo generable y lo destructible es la generación y la destrucción; la de lo desplazable es el desplazamiento.

Que esto es el movimiento se aclara con lo que sigue. Cuando lo construible, en tanto que decimos que es tal, está en actualidad, entonces está siendo construido: tal es el proceso de construcción; y lo mismo en el caso de la instrucción, la medicación, la rotación, el salto, la maduración y el envejecimiento. (Aristóteles, *Física*, III, 201a10-20)

²⁴⁷ Está misma idea es explotada por Overgaard (2012) —de la mano de Merleau-Ponty— para combatir la acusación de conductismo. Véase Overgaard (2012, pp. 475-476).

Ciertamente, un modelo perceptual que tiene en cuenta el aspecto procesual del fenómeno expresivo hace justicia a la propia naturaleza del fenómeno. En esta línea, por ejemplo, Bar-On (2004) también se preocupa por distinguir entre la expresión como un producto y como un acto (véase, por ejemplo, 2004, cap. 7). De hecho, Bar-On echa mano de esta distinción a la hora de defender cómo los *avowals*²⁴⁸ —al igual que las expresiones no lingüísticas o aquellas lingüísticas pero no autoadscriptivas— pueden mostrar o, en palabras de Bar-On, habilitar la condición mental ajena para su percepción [*to be perception-enabling*].

La idea es que mientras ciertas expresiones, entendidas como productos, no tienen el mismo potencial expresivo que otras (no son diferentes en cuanto a su capacidad para mostrar algo), entendidas como actos, todas las expresiones (naturales o culturalmente obtenidas; lingüísticas o no lingüísticas) se asemejan en que pueden mostrar la condición mental del sujeto (cf. Bar-On, 2004, pp. 297-298). A pesar de que Bar-On concede importancia a la distinción entre acto (o proceso) y producto, esta comparte la posición defendida por Green²⁴⁹ y sugiere que la percepción de la condición mental ajena en la expresión puede explicarse en términos de percepción de un componente característico. La propia Bar-On aclara en una nota al pie que hablar de componente característico no implica que la expresión haya de ser necesariamente caracterizada como un producto o *parte*:

Necesitamos ser prudentes aquí. La sonrisa (un producto) no es un componente característico de “un placer”. En el sentido relevante aquí, el placer no es un objeto, como un árbol. Percibir un componente característico del placer no es percibir una *parte* (un “cacho” [*chunk*]) de este. Más bien, el acto de sonreír es un componente característico del estado de *sentir* placer. Lo que vemos cuando vemos a alguien sonreír es su estar en un estado de sentir placer. (2004, p. 298, 12 [énfasis en el original])

Por esta misma razón, cabe dudar de que la alternativa propuesta por Stout sea realmente novedosa. Stout podría responder que, aunque la postura de Bar-On o Green es *compatible* con la naturaleza procesual de la expresión, su explicación es más potente y

²⁴⁸ Las expresiones que toman la forma de autoadcripciones en primera persona del presente del indicativo.

²⁴⁹ En ese momento Michael Green no había publicado su libro *Self-Expression* (2007), aunque Bar-On reconoce la influencia de este en lo que está proponiendo: “Tal y como sugiere Green, quizá podríamos pensar que las expresiones naturales exhiben componentes característicos de los estados que expresan, de modo que algunas veces podemos ver el estado relevante viendo un componente característico de este” (Bar-On, 2004, 298).

convinciente, puesto que ofrece una descripción más robusta de la naturaleza de los procesos. La noción de componente característico no asegura que aquello que se actualiza en el proceso o acto sea *esencial* para el propio desarrollo del mismo. Luego, a diferencia de la postura de Stout, ni Green ni Bar-On pueden asegurar que lo que está ahí para ser percibido sea la condición mental del otro. Dicho de otro modo, siguiendo el espíritu de la propuesta de Stout, la noción de componente característico no sería suficiente para distinguir entre nuestra capacidad para asociar una condición mental a un proceso —o, en nuestros términos, nuestra capacidad para ver un proceso como uno adecuado para expresar cierta condición mental— y nuestra capacidad para percibir la condición mental en un proceso ajeno.

Green responde directamente a esta objeción, pero es quizá Bar-On quien ofrece herramientas para elaborar la réplica de forma más clara. Según Green, aunque el objeto de nuestra percepción no sea la expresión *qua* producto sino la expresión *qua* proceso, sigue siendo posible el engaño o error:

Puedo observar a una persona, al menos una que no conozco íntimamente, jurando en arameo [*swearing like a sailor*], rompiendo muebles y amenazando a aquellos que la rodean sin ser capaz de descartar la posibilidad de que esté fingiendo enfado: quizás está ensayando para un papel en una futura obra de Tennessee Williams. Si esto es cierto, entonces la analogía entre observar el proceso de firma y observar el proceso de expresión emocional es problemática. Esa analogía sería menos problemática para los procesos de expresión de aquellos que conocemos más íntimamente; no obstante, Stout no parece querer limitar sus afirmaciones a tales casos. (Green, 2010, p. 57)

El problema de esta respuesta es que se construye desde la mera posibilidad de un error cuando Stout no tiene, de hecho, ningún problema en admitir que la percepción de procesos no es una capacidad infalible. El problema, como se subrayó más arriba, no es que los juicios que aseveran el contenido de la percepción puedan estar equivocados, sino si pueden estar equivocados en función de lo que está *ahí* presente para ser captado perceptualmente. En otras palabras: la cuestión es si estos pueden ser corregidos por evidencia que cae bajo el alcance de la experiencia perceptual. La queja de Stout contra el modelo centrado en productos es que la condición mental expresada no es esencial para que el producto sea el tipo de cosa que de hecho es. En cambio, tal cosa sería inconcebible si atendiéramos a la expresión como un proceso. No obstante, hay algo en la respuesta de Green a Stout que puede ser elaborado atendiendo a una distinción que ofrece Bar-On.

Al ofrecer una alternativa al modelo presentado por aquellos que Bar-On llama introspeccionistas (y sus herederos²⁵⁰), Bar-On elabora la idea de que la conducta expresiva transparente la condición mental del sujeto [*to be transparent-to-the-subject's-mental-condition*]. Como indica Bar-On, esta transparencia tiene dos dimensiones. En un primer sentido, la conducta expresiva es transparente porque nos muestra el tipo de condición mental en que se encuentra el sujeto, así como su intensidad, cualidad específica o incluso su objeto intencional. Para Bar-On esto no quiere decir que toda conducta expresiva muestre en qué condición mental se encuentra *efectivamente* el sujeto. Según Bar-On, hay conducta expresiva de un individuo que muestra condiciones mentales que no son *suyas*. Por ejemplo, los actores o aquellos que simplemente pretenden engañarnos se encontrarían en este grupo. En un segundo sentido, la conducta expresiva es transparente porque “nos muestra al *sujeto estando* en el estado relevante” (2004, p. 279 [cursiva en el original]). Independientemente de los problemas que pueda suscitar esta distinción²⁵¹, podemos entenderla simplemente como un reflejo de la distinción entre ser una expresión y ser expresivo de. De hecho, la propia Bar-On entiende que expresar es un verbo de éxito o fáctico, de modo que sin contenido efectivo (i.e. la condición mental en que se encuentra alguien), una conducta expresiva no puede ser considerada con propiedad una expresión (v. 2004, p. 280).

Nada de lo que dice Stout impide aplicar esta distinción también al caso de los procesos. De este modo, aunque un proceso no pueda ser considerado con propiedad un proceso de expresión a no ser que exista una condición mental que se actualice en dicho proceso, podrían existir procesos que simplemente muestren una condición mental, aunque no sea de hecho la condición de alguien. En suma, podría haber procesos *meramente expresivos* de una condición mental.

En cierto sentido, la distinción de Bar-On respeta el requisito de que dicha condición mental ha de ser esencial para el propio proceso. En aquellos casos donde la condición mental no determina, de hecho, qué clase de proceso está teniendo lugar, puesto que no se está actualizando la condición mental de alguien, sigue siendo *esencial* recurrir a dicha condición mental para caracterizar o describir el proceso tal y como se nos presenta a nuestra

²⁵⁰ A saber: aquellos que defienden que, a lo sumo, solo podemos percibir la conducta e inferir la condición mental del otro.

²⁵¹ Bar-On no parece aclarar cómo se puede tener una condición mental sin estar efectivamente en ella.

experiencia. Dicho de otro modo, quien percibe dicho proceso no sería capaz de describir lo que percibe sin recurrir a la condición mental de la que dicha expresión —entendida como un proceso— es transparente; todo ello con independencia del tipo de proceso que efectivamente sea. En resumen, el mismo problema que se planteaba cuando las expresiones eran consideradas únicamente como productos puede plantearse también cuando estas son tratadas como procesos. Trasladar el foco de una dimensión a otra no constituye, por tanto, una solución al problema que planteaba Stout.

Ahora bien, a mi modo de ver esta discusión presenta dos problemas. En primer lugar, la distinción de Bar-On, aunque útil, no es del todo precisa. Ciertamente, hay expresiones (ya sean productos o procesos) que son transparentes en el sentido de que son expresivas de una condición mental o, como preferí señalar, son vehículos apropiados para mostrar cierta condición mental. No obstante, la distinción que propone Bar-On entre expresiones que transparentan la condición mental del sujeto y aquellas que hacen transparente en que condición se encuentra de hecho el sujeto no sirve para explicar la diferencia que preocupa a Bar-On entre los casos genuinos de expresión y los de representación, simulación o engaño.

Los casos que Bar-On pretende diferenciar de aquellos otros donde la expresión muestra en qué condición se encuentra efectivamente el sujeto son también casos de esta misma clase: son expresiones genuinas de actuación, simulación o engaño. Como ya apunté, son casos donde cierto predicado mental caracteriza el fenómeno solo secundariamente o, dicho de otro modo, solo caracteriza el contenido de la representación, la simulación o engaño —i.e., lo representado o lo simulado—, pero no la representación o la simulación como tal. La representación un personaje abatido por la muerte de un ser querido no es necesariamente una representación triste, si es que tal cosa puede darse sin arruinar la representación. De hecho, en virtud de ser un caso donde un actor está representando un papel, cabe esperar que tal representación posea ciertas cualidades o propiedades que no podrían ser atribuidas con propiedad a una expresión genuina de aquello que se representa. Así, de una expresión genuina de tristeza no decimos que esté bien lograda o que sea compleja porque articula muy bien los diferentes aspectos que caracterizan al personaje. De hecho, cuando nos preguntamos si una supuesta expresión genuina de pena o angustia es demasiado efectista, sentimental o histriónica, estamos poniendo en duda su carácter genuino o sincero como expresión de pena o angustia; mientras que tal cosa no ocurre con el actor en

escena. “Efectista”, “sentimental” o “histriónica” son predicados que se utilizan para evaluar su actuación y no para poner en duda si se encuentra o no en determinada condición mental.

Luego, a diferencia de la respuesta que ofrece Green o que podría ser desarrollada atendiendo a la distinción que elabora Bar-On, el problema de la postura de Stout no radica en que existan casos de simulación, representación o engaño, puesto que, como señala Stout, este tipo de procesos son esencialmente diferentes de los procesos de expresión genuinos. La dificultad para Stout proviene más bien del hecho de que, independientemente de cuál sea el objeto del debate —productos o procesos—, tiene sentido seguir distinguiendo entre la percepción de expresividad y la percepción de una expresión genuina. Una consideración más detallada del segundo de los problemas puede ser de ayuda para salir de este *impasse*.

En segundo lugar, creo que las conclusiones que cada uno de los contendientes extraen son inadecuadas porque el propio planteamiento del problema —esto es, como un dilema entre productos y procesos— no es preciso. Ambas partes tratan las dos dimensiones del fenómeno como aspectos irreconciliables del mismo y no como aspectos complementarios que un modelo perceptual debería aunar. No estoy sugiriendo que la distinción entre productos y procesos sea estéril, sino que su utilidad no descansa en plantear la cuestión como si se tratase de un dilema entre dos candidatos mutuamente excluyentes. La solución pasa, en cambio, por aunar ambos aspectos del fenómeno. Conviene desarrollar este punto.

i.b. La distinción proceso-producto en la percepción

Antes de nada, cabe observar que enfatizar *solamente* una de estas dos dimensiones es problemático. Si se entiende que basta únicamente con considerar las expresiones como productos, independientemente del proceso por el cual surgen, se corre el riesgo de perder de vista las diferencias entre una expresión y otro tipo de productos. Esto no solo se puede plantear para el caso de las expresiones, sino que también se aplica, por ejemplo, a las quemaduras. De hecho, Stout reconoce precisamente esto al afirmar que: “Una afección cutánea solo cuenta como una quemadura solar si es causada por una exposición al sol u otra fuente de radiación ultravioleta” (2010, p. 33). No obstante, Stout no cree que, como productos, las quemaduras o las expresiones presenten esto que las hace ser lo que de hecho son, puesto que no sería cierto que, por ejemplo, la condición expresada (causa de la

expresión) sea esencial para que la expresión, entendida como un producto, sea el tipo de expresión que es. Los productos podrían mantener todas sus propiedades si bien su causa ya no esté presente.

No obstante, no parece cierto que un producto pueda mantener todas sus propiedades independientemente de aquello que hace de él el tipo de cosa que es. Como indiqué, un vehículo de expresión figura como vehículo precisamente porque muestra aquello que expresa, la condición que *hace* de él la clase de cosa que de hecho es. De ahí que sea importante distinguir no solo entre diferentes procesos, sino también entre los productos de dichos procesos, cuya naturaleza depende del tipo de procesos al que estos productos se encuentren ligados. Diferentes procesos pueden conllevar diferencias en las propiedades perceptibles de los productos a las que dan lugar: la imitación que realizo de la expresión de mi amigo o la representación pictórica de una expresión —en una fotografía, por ejemplo— poseen propiedades diferentes a las de las expresiones que son imitadas o representadas pictóricamente, respectivamente, en virtud precisamente de ser el tipo de cosa que son (una imitación o una fotografía, respectivamente). Otra cuestión diferente es si el observador tiene los recursos necesarios o el entrenamiento adecuado para percibir estas diferencias.

Si, por el contrario, la atención se centra *únicamente* en la expresión en tanto que proceso, se corre el riesgo de transformar el proceso en un fenómeno fantasmagórico. Si se desecha por completo la idea de un producto, no está claro cómo un proceso, sea lo que sea este, puede formar parte del contenido de la percepción. Esto no quiere decir que cualquier concepción de los procesos que se aleje de la humana transforme a los procesos en eventos que escapan a nuestros poderes perceptuales. Defender la importancia de introducir la idea de un producto del proceso no implica que los procesos deban ser equiparados con el conjunto la suma de los respectivos productos en $t_1, t_2, t_3, \dots, t_n$. Como se argumenta en Stout (2012), un proceso posee propiedades temporales que el conjunto formado por las diferentes fases del proceso no puede poseer. Puede aceptarse, de la mano de Stout, que un proceso es más que dicho *conjunto* de instantes: un proceso puede ser considerado, con Stout, la actualización de la causa a lo largo de un periodo de tiempo. Con todo, dicha actualización es perceptible en la medida en que la causa se actualiza *en el producto*. Piénsese, por ejemplo, en la construcción de una casa. Cada vez que pasamos por delante de la construcción no solo percibimos un nuevo momento del proceso, nuevos elementos que antes no estaban allí, sino que,

adecuadamente adiestrados en materia de construcciones, podríamos percibir aquello que se está actualizando en cada momento del proceso. Así, al percibir como el número de ladrillos ha aumentado de forma vertical, podemos percibir que es la pared lo que está siendo construido allí. Del mismo modo, la forma que va tomando cierto muro de ladrillos también puede permitirnos percibir que la parte de la casa que allí está siendo actualizada es la fachada, por ejemplo.

La misma lección puede aplicarse para el caso de la expresión. Como el caso de la casa y sus muros, una condición mental no está siempre actualizándose en una expresión: hay ciertas condiciones mentales en las que uno puede encontrarse de forma disposicional, como ocurre con las creencias o las emociones. Esto no quiere decir que sean menos reales, sino que no se dan como eventos o sucesos mentales. Al igual que el proceso de construcción de la casa, para describir dicha condición mental (en tanto que disposicional) no solo ha de hacerse referencia a los momentos en que dicha condición se expresa, sino también a aquellos donde no está siendo expresada. Cuando queremos medir cuánto tiempo se ha tardado en construir una casa no solo contamos el tiempo en que los obreros estuvieron poniendo ladrillos, sino también los momentos que los obreros tuvieron de descanso y los días que no trabajaron. Aunque en un sentido la ejecución del proceso está en pausa, en otro sentido el proceso de construcción sigue vigente: los obreros volverán a trabajar tras la pausa o cuando pase el fin de semana. El proyecto no se ha cancelado y su ejecución sigue en marcha. De igual modo, los silencios expresivos caracterizan la condición mental en que uno se encuentra. De hecho, dichos silencios pueden revelar algo sobre su condición mental, como su intensidad o si es más o menos recalcitrante. Así, cuando una condición mental es expresada, puede decirse no solo que un espectador se encuentra ante una nueva fase del proceso o desarrollo —o historia si se prefiere— de dicha condición, sino también ante aquello que se actualiza en dicha fase del proceso.

Sircello (1972) se refiere precisamente a este aspecto del fenómeno como la *inseparabilidad del acto y el producto* (v. 1972, p. 30). Como indiqué en el capítulo dedicado a la expresión, los predicados expresivos no siempre se aplican por las mismas razones: algunas veces se aplican en virtud de algunas propiedades del medio artístico, otras en función del contenido representacional que posee cierta cosa (ya sea una obra de arte o no). Las situaciones sobre las que Sircello llama la atención son aquellas donde el predicado se

aplica *a la obra* en virtud de la naturaleza expresiva *actividad* que lleva a cabo el artista. Así, por ejemplo, si un pintor *representa* cierta escena, cuyo contenido posee cierta valencia emocional en la vida ordinaria —piénsese, por ejemplo, en un asesinato o una boda—, con cierta indiferencia hacia dicho contenido, el producto de tal actividad será (si se ejecuta con éxito) una representación pictórica indiferente o distante²⁵². Este tipo de procesos artísticos guardan, como indica Sircello, una similitud estructural muy cercana a los casos de expresión más ordinarios, donde quien sonríe alegremente produce una sonrisa alegre o quien gesticula impacientemente produce gestos impacientes. Como indica Sircello, este giro gramatical del adverbio al adjetivo, y viceversa, es la marca lingüística de dicha inseparabilidad.

Ahora bien, lo que habla a favor de dicha inseparabilidad no es la mera transformación gramatical, sino que dicho giro gramatical descansa sobre lo que está ahí para ser percibido por un espectador. Dicho de otro modo, uno no tiene que inferir a partir de la sonrisa alegre o el gesto impaciente que la otra persona está sonriendo alegremente o gesticulando impacientemente, puesto que describir dicha actividad o proceso no puede llevarse a cabo sin que se describa el producto de dicha actividad. En las condiciones adecuadas, uno no tiene que ir más allá del producto para poder describir la actividad expresiva que tiene lugar. De ahí que Sircello concluya que “‘Sonreír’ y ‘sonrisa’, nos inclinamos a decir, simplemente son dos modos gramaticalmente diferentes de referirnos a la misma ‘cosa’” (1972, pp. 30-31). Es preciso aclarar algunos aspectos de esta idea.

Cuando se habla acerca de la inseparabilidad, no se está intentando reducir un término de la dupla al otro, sino constatar que no es posible describir adecuadamente la actividad sin describir al mismo tiempo aquello —un diseño, una emoción, un pensamiento, etc.— que se está actualizando (o ‘encarnando’) en el producto generado por dicha actividad. Así, mientras la conclusión de Sircello da a entender que solo hay una ‘cosa’, es posible ofrecer, al menos para el caso de la expresión, una idea más clara de lo que la tesis de la inseparabilidad conlleva. A lo largo de las secciones anteriores, he enfatizado que la expresión no ha de ser reducida a aquello que actúa como vehículo expresivo. Por esta razón, la expresión no debía ser identificada únicamente como un producto, sino como un fenómeno donde un vehículo pone de manifiesto cierta condición mental.

²⁵² El ejemplo que utiliza Sircello en concreto es *El rapto de las Sabinas* de Poussin, el cual, según aquel, “es indiferente y distante porque Poussin *observa* con calma [*calmly*] la violenta escena y la *pinta* de un modo indiferente y distante” (1972, p. 25 [cursivas en el original]).

Esta caracterización de la expresión como *fenómeno* expresivo deja espacio para describir adecuadamente el carácter procesual y temporal de dicho fenómeno, y es que, como insistí en el capítulo dedicado a la expresión, los vehículos no manifiestan una condición mental por arte de magia, sino que su capacidad para mostrar la condición mental depende de la condición mental que opera en el proceso de expresión se articule en el vehículo que resulta de ese proceso llevado a cabo (o sufrido) por el agente. Es posible, por tanto que se den procesos expresivos defectuosos o fallos expresivos, puesto que los actos expresivos no son ‘felices’ por necesidad²⁵³.

La tesis de la inseparabilidad genera, al menos intuitivamente, dos objeciones. La primera, ya citada en la sección 3.2., es atajada por Sircello de forma concisa en una nota al pie:

No es una objeción a esta afirmación que, en virtud de la configuración natural de sus rostros, algunas personas tengan “sonrisas”, “muecas burlonas”, “pucheros”, etc. perpetuos incluso cuando no sonríen, se burlan o hacen pucheros. Por supuesto, una “sonrisa” de esta clase es diferente a una sonrisa; eso es lo que las comillas [*scare quotes*] significan. A pesar de que una persona con esa “sonrisa” en su rostro no se encuentre sonriendo, está, de forma significativa, “sonriendo”. (1972, p. 31, 6)

La respuesta de Sircello se vuelve un tanto oscura al final de la nota, cuando sugiere una especie de actividad, emparentada con sonreír, pero de diferente clase. Esta idea choca con el inicio de la respuesta, donde Sircello asume que ciertas personas tienen ‘sonrisas’ o ‘mohines’ de forma natural, sin que esté realizando ninguna actividad. Con todo, Sircello está en lo cierto al señalar que una sonrisa alegre, como el sonreír alegremente, es una clase de cosa diferente a la ‘sonrisa’ que alguien podría poseer de forma natural en virtud de su constitución facial. Más arriba insistí en que estos casos son descritos con más acierto como situaciones donde uno percibe cierta cosa como un vehículo adecuado para cierta condición mental.

La segunda objeción tiene que ver con aquellos casos donde el proceso expresivo no es exitoso y resulta en productos que no ponen de manifiesto la condición mental en la que uno se encuentra. En este tipo de casos, los productos del proceso de expresión no son adecuados para manifestar la condición mental que se actualiza en dicho proceso, ya porque

²⁵³ Sobre los fallos expresivos en el caso de las expresiones ordinarias, véase, por ejemplo, Bar-On (2004, pp. 320-335)

son los productos adecuados para la manifestación de *otra* condición mental a través de *otra* actividad expresiva, ya porque simplemente dicho producto no es adecuado para vehicular dicha condición, esto es, no es suficiente para mostrar tal condición. Cabría pensar, por tanto, que el producto es plenamente separable del proceso a través del cual se conforma. Mientras el proceso de expresión frustrado sería el proceso de expresión de la tristeza, por ejemplo, el producto no tendría nada que ver con la tristeza, de modo que no deberíamos describirlo como una expresión de tristeza. El problema de esta objeción es que dicho producto es, como el proceso, una expresión (entendida como producto) inadecuada de dicha tristeza. Dicha inadecuación es precisamente la que nos permite caracterizar el proceso de expresión como fallido. Que el proceso no haya llegado a buen puerto tiene que ver con la inadecuación del producto y, viceversa, que el producto sea inadecuado no se explica sino atendiendo a cómo se lleva a cabo el proceso del cual aquel emerge.

Estos casos fallidos de expresión, como los casos exitosos, ponen de manifiesto que el proceso y el producto son dos aspectos, en última instancia, inseparables, en el sentido de que son interdependientes. Podemos imaginar, por ejemplo, alguien que se alegra de ver a un ser querido después de mucho tiempo. Sin embargo, la emoción es tan intensa que no sabe muy bien como manejar la situación y termina por paralizarse o, quizás, reaccionado con menos entusiasmo del que esperaríamos de él. De hecho, como en los casos de ocultación o fingimiento, este tipo de productos ayudan a caracterizar de forma más adecuada el proceso en cuestión.

Aquellos casos cuando se finge o se reprime una expresión se caracterizan precisamente por ser situaciones donde quien finge o reprime una condición no solo trata de mostrar otra condición mental o no mostrar aquella en la que se encuentra, sino también por intentar disimular que se está fingiendo o reprimiendo cierta condición mental. Dicho de otro modo: este tipo de fenómenos se caracterizan por poseer rasgos delatores, de ahí que ser bueno fingiendo o reprimiendo expresiones consista, entre otras cosas, en ser bueno ocultando dichos rasgos que delatan al fenómeno. Estos otros casos donde el proceso expresivo se frustra (completa o parcialmente) por algún motivo se asemejan a los casos de fingimiento o represión en que el producto también presenta rasgos que ponen de manifiesto algo sobre el proceso: las expectativas que tenemos sobre cómo se comportará alguien cuando se encuentra en determinada condición mental se ven frustradas por la ‘parálisis’

manifiesta del personaje en el ejemplo anterior. En este sentido, somos capaces de percibir lo inadecuado de la apariencia del otro. No obstante, a diferencia de los casos de fingimiento o represión, un proceso expresivo fallido (total o parcialmente) no es intencional, sino precisamente un desliz o fallo en cierta actividad realizada por alguien.

Teniendo en mente la tesis de la inseparabilidad, puede presentarse otra objeción contra el escepticismo de Stout sobre la posibilidad de utilizar los productos en un modelo perceptual sobre la mente ajena. Más arriba hablé de la primera de las razones que este ofrece contra la idea de que los productos expresivos puedan ser considerados objetos adecuados para la percepción genuina de la condición mental ajena. La segunda de sus razones no ponía en duda la conexión entre causa y efecto, sino el hecho de que la causa pudiera ser percibida en el efecto, puesto que las causas no estaban de hecho presentes, por norma general, en un efecto.

Con todo, no está claro que puede querer decir Stout con ello. En primer lugar, no está claro que lo expresado desaparezca una vez se ha producido la expresión. No está claro que esto suceda en aquellos casos donde se da de forma episódica (como un evento o, en la terminología de Wollheim, como estados mentales —y no como disposiciones—), puesto que la producción de una expresión no marca el fin de dicho episodio, aunque pueda ser de ayuda para ponerle fin. La cosa empeora cuando nos fijamos en aquellos estados cuya *realidad* es disposicional. En estos casos, la condición mental no deja de estar presente cuando el producto expresivo tiene lugar, de hecho, uno puede seguir creyendo cierta cosa o estar enfadado con otro después de haber expresado dicha emoción: dicho producto pone de manifiesto precisamente dicha condición, y no solo el episodio o estado mental a través del cual se manifiesta. En otras palabras, no parece que haya una razón de peso para interpretar “estar presente” únicamente como existir episódicamente, puesto que las disposiciones mentales también tienen realidad mental o psicológica.

Tampoco está claro que, como Stout parece sugerir, todos los procesos puedan ser analizados del mismo modo. Stout equipara la expresión con una quemadura solar cuando, en realidad, la idoneidad de la comparación no es tan obvia. No es obvia porque, por ejemplo, en el caso de la quemadura no se pretende argumentar que el sol, en tanto que estrella, está en la piel quemada, sino que dicha quemadura exhibe rasgos propios de una quemadura solar, de modo que es posible reconocer la acción del sol en la piel reconociendo esos rasgos propios

de las quemaduras solares. No obstante, el caso de la expresión es notablemente diferente, puesto que no se trata de apreciar el rastro o las trazas de lo expresado en la expresión, sino de percibir lo expresado en la expresión²⁵⁴. Como se discutió más arriba, lo propio de la expresión es que muestra [*to show*] la condición mental que expresa, de modo que no puede concebirse o imaginarse una expresión sin que, al mismo tiempo, *presente* lo expresado en ella. Por ello, no todo lo que uno hacía cuando se encontraba en una condición mental podía ser considerado expresión de la misma, sino solo aquellos vehículos capaces de mostrar lo expresado en ellos. En este sentido, si entendemos “estar presente” como mostrar o presentar, Stout estaría sugiriendo que existen productos expresivos que no muestran contenido alguno. Sin embargo, estos productos no contarían precisamente como expresiones, de modo que no podrían ser utilizados como contraargumentos.

En definitiva, la tesis de la inseparabilidad permite aclarar en qué sentido la percepción del producto es compatible con la percepción de un proceso. La descripción del proceso de expresión no puede llevarse a cabo con propiedad sin incluir descripciones sobre el producto —ya sea porque muestren cómo se articula dicho proceso, ya sea porque revelen en qué sentido el proceso no ha llegado a buen puerto—; de modo que, al percibir la cualidad expresiva de un producto, uno estaría percibiendo la condición mental que guía el proceso a través del cual se articula dicha emoción en el producto²⁵⁵. Dicho de otro modo, la condición mental percibida no está ahí para ser percibida simplemente en tanto que cualidad del producto, sino también en tanto que condición *articulada* en el mismo, esto es, como

²⁵⁴ Este tipo de casos son malos modelos para la expresión porque, a diferencia de la hoja que deja su marca en el plato de cerámica cuando el alfarero la presiona, lo expresado no es separable y comparable en el mismo sentido. La analogía entre estos casos se diluye con facilidad. Sircello (1972) comenta otra analogía relacionada con el mundo de los fluidos, dado que cierto sentido de “expresar” está íntimamente conectado con el comportamiento de estos. La expresión podría concebirse entonces como la forma de un río, puesto que esta no es imaginable con independencia de la forma que toma el lecho del río, y viceversa: “No tenemos, por un lado, la forma en el río (o del río) y, por otro, la (misma) forma (o una similar) en el terreno” (1972, p. 254). No obstante, esta analogía también presenta un problema: ni el río ni su lecho *muestran* la forma del río, puesto que, en última instancia, mostrar “requiere la independencia de las dos formas” (1972, p. 255). Este problema no afecta al modelo aquí defendido, puesto que, como se apuntó antes, este modelo no despoja a lo expresado de transcendencia respecto del vehículo de expresión, i.e., lo expresado no puede reducirse al vehículo de expresión.

²⁵⁵ Estoy obviando aquellos casos donde la experiencia perceptual consiste en percibir la adecuación de cierta cosa para ser vehículo de cierto contenido emocional. En este tipo de casos, la expresividad de dicho vehículo no descansa sobre un proceso de expresión, aunque sigue ligada en cierto sentido al mismo, ya que la adecuación o corrección percibida es entre una condición mental y un vehículo *de expresión o para su expresión*.

condición que guía el proceso de expresión de tal modo que el producto termina poseyendo la cualidad expresiva que de hecho tiene. Si está ahí para ser percibida, ello significa que no es necesario inferir o, en general, ir más allá de lo que está dado en la percepción para captar la condición mental de otro.

ii. El proceso de expresión en arte

La distinción entre productos y procesos nos ofrece un buen punto de partida para mostrar por qué el modelo aquí propuesto permite rehabilitar el fenómeno de la expresión en el arte como un fenómeno genuinamente perceptible que no tiene por qué ser reducido simplemente a la expresividad. Con todo, es necesario aclarar ciertas cosas antes.

Stout observa con acierto la diferencia entre simplemente percibir la sonrisa de alguien en una fotografía y percibir cómo la alegría se manifiesta en la cara a lo largo del tiempo. Ciertamente, uno se puede enfrentar a una expresión de forma diacrónica y no simplemente sincrónica. De hecho, en nuestro día a día, normalmente tenemos acceso a esta evolución del proceso y el producto a lo largo del tiempo y no simplemente a un ‘fotograma’ de dicha expresión. Ahora bien, esta diferencia es solo *gradual*: no se trata de que en ambos casos lo que está disponible para ser percibido sea diferente, sino que allí donde se presencia la evolución de la expresión se tiene acceso a más material, pero no a un material que sería imposible acceder en los casos más ‘estáticos’. Esto no es incompatible con la concepción de los procesos que tiene Stout, puesto que no se afirma que el proceso sea una suma de instantes, sino un evento que se desarrolla en el espacio-tiempo. Por este motivo, aunque solo se perciba el proceso en t_1 , no se está percibiendo un instante o una ‘tajada’, concebida esta como algo completamente distinto del proceso (conformado por la suma de todos esos instantes), sino el proceso mismo desarrollándose en t_1 . No se trata, por tanto, de que exista una diferencia en la naturaleza de aquello que se percibe, sino en cuánto de aquello es percibido, dado que ese proceso se extiende espaciotemporalmente.

Los casos de expresión artística (como expresión) introducen una diferencia notable. A diferencia de la sonrisa, la obra de arte no muestra aquello de lo que es expresión hasta que concluye el proceso de expresión, esto es, hasta que la emoción es articulada en la obra. Propiamente hablando, el vehículo de expresión emerge cuando el proceso de expresión

concluye, es el resultado del mismo. En cambio, cuando el sonreír cesa, la sonrisa desaparece de la cara, de modo que el rostro deja de mostrar aquello de que era expresión.

Reconocer esta diferencia permite entender algunas tesis presentadas con anterioridad, en concreto, la idea romántica de que, propiamente hablando, la emoción expresada en la obra no está formada de antemano, sino que el artista le da forma articulándola en una obra. ¿Cómo puede hablarse entonces de expresión si no hay nada anterior a la expresión que opere u otorgue una forma particular al proceso de expresión? A diferencia de una expresión ordinaria, la condición mental que opera en el proceso de expresión, aunque existente en el proceso de expresión (de hecho, le hace ser el tipo de proceso que es), no está articulada o expresada en la obra hasta que el proceso concluye y el vehículo muestra o manifiesta esa condición, esto es, hasta que la obra de arte se convierte, propiamente hablando, en vehículo de expresión. Luego, la emoción no existe de antemano en tanto que emoción expresada o articulada en la obra. En cambio, la alegría del sonreír puede manifestarse en la sonrisa antes de que el sonreír cese; de hecho, si quiere mostrarse en la sonrisa tiene que ser manifestada antes de que el sonreír concluya.

ii.a. Reconstruir el proceso de expresión.

Las dificultades que los casos artísticos plantean para un modelo perceptual o, en general, experiencial de comprensión de la expresión artística como expresión pueden ser acomodadas atendiendo a un marco más amplio que ofrezca una descripción más acertada del rol de la experiencia perceptual en la comprensión de la expresión en el arte. El movimiento es parecido al que se realizó en la sección dedicada al rol de la información contextual en la percepción expresiva, donde señalé que suplementar la percepción expresión con cierta información contextual no es óbice para insistir en el carácter *directo* de la misma. En este caso, el proceso de expresión no tiene por qué ser evidente en la obra ‘a primera vista’, puesto que la expresión artística tampoco se da en el vacío, sino que tiene un contexto o escenario que contribuye a que sea el tipo de cosa que de hecho es. Poseer cierta información sobre las convenciones artísticas de la época, la vida del artista y su contexto histórico e intelectual es necesario para percibir la obra como expresión del artista (o su *persona*). Por ejemplo, Wollheim (1987) insiste en que la posesión un estilo *individual* es precondition para

la expresión pictórica²⁵⁶. De acuerdo con Wollheim, el estilo individual tiene realidad psicológica, en concreto, se trata de una disposición a actuar de acuerdo con una regla o instrucción sobre ciertos recursos del su medio con los que el pintor trabaja (v. 1987, p. 176). La idea de fondo es que solo si conoce el estilo que tiene el pintor podemos discernir qué hay en la obra para ser apreciado como expresión del artista, qué características de la obra articulan la expresión del artista y cuales son irrelevantes para la expresión del mismo. En la terminología del modelo perceptual basado en patrones, esta información sería necesaria para captar el patrón o forma que vehicula la condición expresada, esto es, el conjunto de características que hacen de algo un vehículo de expresión. En este sentido, lo que hace Schapiro (1988) al describir la obra de Cézanne no es muy diferente. Schapiro señala aquellos elementos del medio como la línea y el color con los que Cézanne trabaja de una determinada manera. Al sugerir que este trabajo no se debía a un defecto de visión, Schapiro está enfatizando la realidad psicológica de este modo de trabajar con el medio pictórico. Esto le permite identificar ciertos rasgos de la obra de Cézanne como constituyentes de un patrón característico, esto es, como vehículos de expresión de cierta condición mental del artista y no simplemente rasgos que pueden verse como expresivos de una condición mental.

Ahora bien, recurrir a esta información no implica que la experiencia perceptual se quede corta a la hora de captar la naturaleza expresiva de una obra de arte, puesto que aquí, como en el caso de la expresión ordinaria, la preocupación central del modelo no es la naturaleza de la evidencia que se utiliza —si se ha llegado a ella a través de la percepción o gracias al testimonio de otros—, sino la naturaleza del proceso por el cual llegamos a captar su carácter expresivo. De ahí que, por ejemplo, las preguntas que más interesan a Gallagher no tengan que ver con cómo de directa es la percepción expresiva, sino con cómo de informado está el proceso perceptual. La idea de *nicho* en Green juega un papel parecido, así como su insistencia en que nuestra percepción expresiva depende de nuestra pericia [*expertise*] para lidiar no solo con las características universales de los fenómenos expresivos (en caso de que las hubiere), sino también con las convenciones que regulan la apariencia de

²⁵⁶ En palabras del autor:

Se dice que cuando, y solo cuando, sabemos que una pintura es de un pintor, o de alguien con un estilo formado, estamos seguros de qué pensar del [*what to make of*] lienzo, cuánto peso otorgarle, qué se muestra en él. De las diferentes interpretaciones válidas que pueden atribuirse a las frases “cuánto peso otorgar a”, “qué pensar de”, selecciono “qué se expresa con”. Ahora puedo presentar la segunda característica del estilo individual: *el estilo es una precondition de la expresión*. (1987, pp. 174-175 [cursiva en el original])

nuestras expresiones [*display rules*] y la idiosincrasia de cada uno de los agentes expresivos (v. 2010, pp. 50-52).

El proceso creativo que conduce a la expresión artística no constituye por sí mismo un proceso independiente, sino que se trata de un aspecto o momento del proceso creativo que arroja como resultado la obra de arte. Por esta razón, es conveniente abordar la relación entre el proceso creativo y la obra de arte desde esta perspectiva más amplia, de la cual el proceso de expresión forma parte. Mi objetivo es mostrar que el modelo perceptualista defendido más arriba puede extenderse perfectamente a los casos artísticos bajo ciertas asunciones poco heterodoxas o controvertidas. En este sentido, Wollheim (1980/2018, 1994c) no solo ofrece una caracterización convincente de la naturaleza de la comprensión artística, sino que, además, dicha caracterización otorga un rol a la experiencia perceptual que el modelo aquí defendido puede cumplir sin problemas.

De acuerdo con Wollheim, la comprensión de la obra de arte es el objeto esencial de la crítica²⁵⁷ o, mejor dicho, del proceso de crítica. La propuesta de Wollheim se caracteriza especialmente por rechazar un modo concreto de concebir lo que se capta o comprende a través de dicho proceso de crítica. Wollheim se aleja de las posiciones que conciben las obras de arte como semánticamente mudables [*semantically mobile*] (Wollheim, 1980/2018, p. 219). De acuerdo con estas posturas, el significado de la obra en t_1 no solo se volvería inválido u obsoleto en t_2 , sino también inaccesible, epistémicamente hablando. La tarea, por tanto, del crítico no es otra que la de construir y otorgar un nuevo significado para la obra de arte. Desde esta perspectiva, la crítica se enfoca en *revisar* el significado artístico (Wollheim, 1980/2018, p. 219; 1994c, p. 134). En cambio, para Wollheim, el significado artístico es algo que la obra *ya* posee y ha de ser *descubierto*. Tal descubrimiento sería posible porque el significado artístico está primariamente conectado tanto con las convenciones o reglas que condicionan la creación de la obra como con la intención del artista que gobierna el proceso creativo²⁵⁸.

²⁵⁷ Wollheim es consciente que, por ejemplo, en literatura, la crítica es un proceso eminentemente evaluativo. Para evitar malentendidos, Wollheim estipula desde el inicio del ensayo que con “crítica” [*criticism*] se refiere únicamente al proceso mediante el cual uno llega a comprender cierta obra de arte. En lo que sigue, utilizaré “crítica” en este mismo sentido.

²⁵⁸ Se puede hablar, por tanto, de *descubrimiento* del significado de la obra porque hay dimensiones objetivas que sirven como criterios o estándares normativos, en concreto: las reglas o convenciones propias del medio y la práctica artística en determinado momento y la intención del artista.

Así concebida, la crítica consiste *principalmente* (y no *totalmente*) en un proceso de recuperación [*retrieval*] o reconstrucción del proceso creativo que da lugar a la obra de arte, puesto que el significado de la obra derivaría de dicho proceso (v. Wollheim, 1994c, p. 134). Dado que no es objeto de esta tesis discutir esta cuestión, bastaría con señalar que hay razones de peso para adherirse a una concepción realista del significado, tal y como la concepción de la crítica como reconstrucción del proceso creativo propone (v. Wollheim, 1980/2018, p. 219-221²⁵⁹; 1994c, p. 134). En general, como sugiere Wollheim, concebir la crítica como una tarea de recuperación y no de revisión hace justicia a un hecho fundamental del fenómeno artístico, a saber: “que es una manifestación intencional de la mente” (1994c, p. 134). A diferencia de los objetos meramente físicos, las obras de arte poseen ciertas propiedades que no podrían ser atribuidas con propiedad a la obra si no fuera por el hecho de que estas son el resultado de una actividad intencional por parte del artista. Este es el caso, por ejemplo, de ciertas propiedades expresivas que la obra posee porque el artista se ha empleado en el proceso creativo de cierta forma —alegremente, melancólicamente, violentamente, fríamente, etc.— y no en virtud de ciertas propiedades que pueda poseer el medio artístico o el contenido representacional con independencia del proceso creativo.

La cuestión principal es, entonces, aclarar qué relación guarda la concepción de la crítica como recuperación o reconstrucción del proceso con la experiencia perceptual y, en concreto, con la percepción expresiva. Para ello, en primer lugar, es útil preguntarse qué ofrece exactamente la concepción de la crítica como reconstrucción. Puesto que la crítica se ha concebido como un proceso de comprensión del significado artístico, el proceso de recuperación o reconstrucción con el que esta se equipara equivale al modo proceder para lograr una correcta comprensión de la obra. La reconstrucción es el camino o método a seguir para *lograr la comprensión* de la obra. Está claro que la reconstrucción no es un proceso

²⁵⁹ Por citarlo brevemente: aquí Wollheim acusa a la concepción revisionista del significado de inconsistencia, puesto que, de acuerdo con ella, sería posible imaginar ciertas situaciones que, de hecho, son inimaginables. En concreto, Wollheim pone como ejemplo una obra de arte literaria. Según las visiones revisionistas del significado, un contemporáneo de Shakespeare podría encontrar la interpretación heredada del *Troilo* de Chaucer insulsa o ‘muerta’, mientras que este encontraría más preferible una interpretación basada en la obra de Shakespeare. El problema es que esta descripción presupone lo que la propia concepción revisionista niega, esto es, que ciertas interpretaciones obsoletas, que el paso del tiempo ha convertido en ‘cadáveres’ semánticos inaccesibles, se vuelven accesibles, epistémicamente hablando. Así, el contemporáneo de Shakespeare no estaría en posición de evaluar tal comparación. Para nosotros, ni la lectura heredada del poema de Chaucer ni aquella reinterpretación basada en la obra de Shakespeare son epistémicamente accesibles, de modo que la situación que sugiere el ejemplo es, en última instancia, inimaginable, puesto que, por hipótesis, plantea aquello que no se puede plantear, según la concepción revisionista del significado.

eminentemente perceptual: aunque pueda apoyarse en el mismo, la descripción del proceso creativo excede normalmente los contenidos disponibles para nuestra experiencia perceptual, ya sea porque involucran hechos pasados de los que no se tiene un registro adecuado para poder acceder perceptualmente a ellos, ya porque no se guarde ningún tipo de registro sobre el proceso creativo. Este tipo de cuestiones epistemológicas están estrechamente relacionadas con el papel de la experiencia perceptual en la comprensión del significado artístico. De hecho, pueden motivar la reconsideración de la metodología adecuada para la comprensión del significado artístico y, con ella, una reformulación del rol de la experiencia perceptual.

Wollheim se refiere a esta metodología alternativa como *escrutinio* [*scrutiny*]. La crítica entendida como *escrutinio* constituye una reformulación de la naturaleza del proceso de comprensión del significado. Desde el punto de vista del escrutinio, la reconstrucción del proceso es, o bien engañosa, o bien superflua: “la recuperación lleva a engaño cuando sus resultados se desvían de los hallazgos del escrutinio y es ociosa cuando sus resultados concuerdan con los hallazgos del escrutinio” (1980/2018, p. 221). Wollheim, en cambio, enumera una serie de objeciones que merece la pena resumir.

En primer lugar, como recuerda Wollheim, el escrutinio se dirige *por definición* únicamente al producto. Por esta razón, el mero escrutinio es incapaz de determinar si cierto aspecto de la obra es tal por accidente o error o es intencionado, en el sentido de que se ajusta a un plan o diseño²⁶⁰. Así, dado que comprender cierto aspecto de una obra de arte implica no solo saber cómo es la obra, sino también cómo es en virtud del diseño o intención a la que estuvo sujeta, el escrutinio, como medio para comprender la obra, presupone la reconstrucción del proceso creativo y no al revés.

En segundo lugar, como se ha apuntado, la tesis del escrutinio afirma que el proceso de reconstrucción se vuelve *engañoso* en cuanto considera aquellos aspectos del proceso que no están realizados en la obra de arte. En concreto, Wollheim nos sugiere dos casos que suponen un problema para una concepción de la crítica como escrutinio. Por un lado, aquellos donde el artista cambia de idea o intención, de modo que el carácter de la obra no está *directamente* determinado por la intención originaria (como, la decisión final de Rodin de

²⁶⁰ Puesto que no todo aspecto significativo de una obra de arte tiene porque estar contemplado de antemano, me parece más adecuado ampliar el sentido de “intencionado”, de modo que no solo contemple aquellos casos donde exista un plan o diseño, sino también aquellos otros donde cierto aspecto de la obra forma parte del proceso creativo en virtud, por ejemplo, del estilo del artista.

esculpir la figura de Balzac envuelto en una capa y no desnudo). Por otro lado, aquellos otros donde el artista intenta llevar a buen puerto su intención, pero falla. Así, Dostoyevski, sugiere Wollheim, pretendía ofrecer un retrato de un hombre totalmente bueno en *El idiota*, pero falla: el Príncipe Myshkin no es tal tipo hombre. El problema es que este tipo de situaciones parecen a primera vista relevantes desde el punto de vista de la crítica, pero la concepción del escrutinio es incapaz, por su propia naturaleza, de tenerlas justificadamente en consideración, ya que el proceso de comprensión no debe incluir aspectos del proceso creativo que no se ven reflejados en la propia obra.

Wollheim, de hecho, se dirige a la fuente común de estos problemas. La concepción de la crítica como escrutinio “malinterpreta por completo la naturaleza del interés que podría tener la crítica en el proceso creativo y, por tanto, qué puede ganarse de su reconstrucción” (1980/2018, p. 224). Su error radica en pensar que el proceso de crítica se interesa en el proceso creativo porque reunir información sobre el mismo permitiría inferir acerca de cómo es la obra. Así concebida, la reconstrucción constituiría un camino más largo o, si se prefiere, indirecto, mientras que el escrutinio permitiría acceder directamente a la evidencia más relevante para entender la obra de arte. No obstante, este no sería el objetivo del crítico. El crítico busca entender la obra, pero dicha comprensión no se agota en las descripciones que puede ofrecer el escrutinio: también incluye descripciones más exhaustivas, que van más allá de aquellas de aquellas que pueden rastrearse directamente en la obra de arte e incluyen, como las objeciones anteriores apuntan, casos como cambios de intención o intenciones no actualizadas adecuadamente. Como afirma Wollheim:

Ahora bien, esta es una idea equivocada, como se pone de manifiesto por el hecho de que el crítico que se dedica a la recuperación no está comprometido con ningún presupuesto sobre el posible grado de concordancia entre el proceso creativo y la obra resultante, y continuará estando interesado en el proceso creativo incluso en caso de que sepa que hay una falta de concordancia entre ambos. (1980/2018, pp. 224-225)

Por último, no hay que olvidar que la concepción de la crítica como escrutinio parte de la idea de que hay ciertas propiedades que son accesibles a través del escrutinio y otras que no, de modo que son, en el mejor de los casos, material de segunda categoría a la hora de entender adecuadamente la obra de arte. Según Wollheim, esta asunción es problemática, puesto que no tiene en cuenta el hecho de que la percepción no solo depende de factores físicos como “la naturaleza del estímulo, el estado del organismo y las condiciones locales

del momento” (1980/2018, p. 226), sino que algunos factores cognitivos también tienen su papel en la percepción. Por esta razón, arguye Wollheim, los partidarios de la concepción del escrutinio han de determinar quién sería el crítico o entendedor ideal, el cual no puede ser adecuadamente descrito sin definir qué tipo de información puede formar parte su *stock cognitivo* [*cognitive stock*].

Explicar detenidamente la objeción de Wollheim nos desviaría de la cuestión principal. Wollheim desarrolla esta objeción en varios sitios (v. Wollheim, 1980/2018, pp. 227 y ss.; 1994c, pp. 134-141). La idea principal es que, en la medida en que el *stock* cognitivo se suplementa con el objetivo de conseguir que la concepción de la crítica como escrutinio se vuelva más plausible, esta, en cambio, se va volviendo cada vez más irreconocible como tal, es decir, como una concepción verdaderamente basada en el escrutinio. La razón de fondo, en pocas palabras, es que no toda información *capaz de modificar nuestra percepción* de la obra de arte tiene por qué estar disponible para ser escrutada, de modo que el escrutinio no puede plantearse como una metodología adecuada para determinar qué información puede formar parte del proceso de comprensión.

La importancia de las críticas de Wollheim radica en que permite reformular el papel que la percepción juega en la comprensión de la obra de arte. De hecho, según Wollheim, la tesis del escrutinio falla no solo porque asuma que la percepción no depende de factores cognitivos, sino también porque adjudica a la percepción un *rol* inadecuado en el proceso de comprensión de la obra. Mientras que el escrutinio describe la percepción como una actividad meramente recolectora de información y la comprensión de la obra como un proceso ulterior, basado en el trabajo de aquella, la reconstrucción otorga a la percepción o experiencia de la obra un rol central en el proceso de comprensión:

[...] la percepción de una obra de arte *es*, en circunstancias propicias, o cuando toda la información relevante está en uso, el proceso de comprender una obra de arte; así, al tratar de determinar el *stock* cognitivo, tengo en mente que este debería ser adecuado para permitir que la percepción, que se basa en este, cumpla su cometido. (1994c, p. 142 [cursiva en el original])

El rol de la percepción al que se refiere Wollheim no es otro que la comprensión del significado de la obra de arte. Wollheim no está negando que comprender una obra de arte pueda involucrar procesos no experienciales. La idea es, más bien, que dichos procesos han de contribuir a la comprensión de la obra, un proceso que es, en última instancia,

experiencial²⁶¹. Esto se manifiesta, como indica Wollheim, en que “cambiar de parecer [*to change one's mind*] sobre el significado de la obra de arte basándose solo en evidencia recabada [*retailed evidence*] que no repercute en la percepción de la propia obra es ilegítimo” (1994c, p. 142).

Con este marco conceptual en mente, es fácil ver que la percepción expresiva de las obras de arte se asemeja a la percepción expresiva de la expresión ordinaria. Como se indicó, la percepción no se postula como el *único* acceso al significado expresivo de la expresión, ordinaria o artística. Las consultas de los psicólogos, al igual que las revistas y libros de crítica de arte lo atestiguan. La percepción no es único modo de tener acceso al contenido de la expresión. El carácter ‘privilegiado’ —o, mejor, idiosincrásico o particular— de la percepción radica en que es capaz de ofrecer algo que las inferencias, las simulaciones o las narraciones no. La percepción expresiva es la única que nos presenta *directamente* el contenido de la expresión del otro: nos permite captar aquello que está ahí para ser comprendido. Permite registrar la presencia de la condición mental ajena de un modo más directo o, por así decir, íntimo.

Creo que es importante señalar que la tesis que aquí se defiende no tiene por qué compartir la seguridad con la que Wollheim declara, para los casos artísticos, que un cambio en la comprensión de la obra es ilegítimo si no se ve acompañado de una modificación en la experiencia perceptual. La postura de Wollheim muestra, al menos, que la experiencia no tiene por qué ser una mera recolectora de evidencia, sino que puede ser el proceso a través del cual se capta el significado expresivo del vehículo. Esto no quiere que decir que tenga que ser el único, como ocurría, por ejemplo, en el caso de la cognición social. Evaluar si es el único legítimo excede los límites del presente trabajo. No obstante, por todo lo que se ha dicho, está claro que constituye el modo de acceso más adecuado si lo que se pretende es comprender la expresión como tal, esto es, como *presentación* o *manifestación* de un contenido expresivo *en* un vehículo de expresión.

Mientras que otros medios como la inferencia pueden ayudarnos a saber que cierta obra o conducta es expresión de una determinada condición mental, la experiencia o percepción de esta es la *única* forma de comprobar por nosotros mismos, *directamente*, la

²⁶¹ En palabras de Wollheim, la comprensión de una obra de arte es, en última instancia, una cuestión de familiaridad [*acquaintance*] con dicha obra.

verdad de ello. Si el conocimiento por experiencia o familiaridad es más idóneo o adecuado que aquel que se obtiene por inferencia, testimonio o simulación no es algo que nos competa analizar aquí. A pesar de ello, sí está claro que la situación epistémica no es exactamente la misma en cada uno de estos casos. La percepción expresiva hace justicia a la naturaleza del fenómeno expresivo de un modo que las inferencias, narraciones o simulaciones no tienen a su alcance. La percepción expresiva da acceso directo a aquello que es manifestado, mostrado o revelado *en* el vehículo de expresión.

ii.b. Procesos creativo y producto

La importancia de la reconstrucción del proceso creativo se puede extender, por tanto, a la cuestión de la percepción de la expresión artística, entendida esta como expresión del artista (o su *persona*). Ser capaces de percibir la expresividad de la obra, el contenido que esta pone de manifiesto en tanto que vehículo de expresión del *artista* no es independiente de nuestra habilidad para reconstruir aquella parte del proceso de creación que constituye el *proceso de expresión* genuino. De hecho, el objetivo de esta reconstrucción o recuperación no es otro que el de cambiar nuestra *comprensión* de la obra, entendida esta como una cuestión, al menos para el caso de la expresión, eminentemente experiencial o perceptual.

El proceso de expresión, en tanto que parte o momento del proceso creativo, no puede reducirse únicamente a aquellas cosas que se ajustan al diseño o plan de artista, puesto que, como nos indica Wollheim, hay otros factores, además de la intención del artista, que forman parte del proceso de creación y de los que el artista no tiene por qué hacer uso intencionadamente. Esto es importante para reconocer, con Robinson, que la expresión artista no es siempre buscada o pretendida por el artista, esto es, que hay ciertas obras en las que el artista no se embarca intencionadamente en un proceso de expresión. Como sostiene Robinson (2005) o como Wimsatt y Beardsley (1954) sugieren que algunos críticos han pensado, ciertas obras de arte pueden ser expresiones de un artista sin que este se haya propuesto llevar a cabo proceso de expresión alguno. Se trata de reconocer que los procesos de expresión pueden desarrollarse con independencia de que el artista se proponga explícitamente desarrollarlos y sin que estos meramente le *pasen* al artista, tal y como ocurre con algunas expresiones ordinarias como, por ejemplo, el enrojecerse de vergüenza al ver a la persona amada. El proceso puede ser controlado por el artista y que, con todo, este no se lo

represente a sí mismo como un proceso de expresión. Así ocurre, por ejemplo, con la pesadez o insistencia. Al proponerse ganar un debate, uno no tiene por qué querer mostrarse insistente o pesado, pero este rasgo de la personalidad se puede manifestar en lo que está haciendo de forma intencional y muy controlada, ya que no puede decirse que argumentar a favor de una tesis sea una cuestión ajena al control o la intención de un agente.

En este sentido, el crítico —entendido, recuérdese, como la persona que trata de hacer comprender la obra— está interesado en reconstruir el proceso de expresión puesto que solo a través de esta recuperación del proceso es posible identificar aquellos rasgos o propiedades de la obra que pertenecen al mismo o, dicho de otro modo, aquellos aspectos de la obra que está tiene en virtud del proceso de expresión. Estos rasgos son los que conforman el patrón o vehículo de expresión, propiamente hablando. Se trata, por tanto, de identificar la configuración o forma donde se manifiesta la condición mental. Volviendo sobre los ejemplos de la introducción, esto es precisamente lo que hacen Schapiro o Bouveresse (de la mano de Orwell) al hablar de Cézanne o Swift, respectivamente. Al reconstruir aquel momento del proceso de creación que conforma el proceso de expresión, son capaces de indicar qué rasgos de la obra de arte vehiculan (esto es, forman un patrón) donde es posible percibir la condición mental expresada o articulada por el *artista* (o su *persona* artística). En tanto que críticos expresionistas, tratan de hacernos ver qué forma o patrón presenta un aspecto mental o, por decirlo de otro modo: es *expresiva* de cierta condición mental del artista.

Es conveniente señalar aquí la relación del proceso de crítica expresionista, entendido como reconstrucción del proceso de expresión, con la tesis de la *inseparabilidad* entre el acto o proceso y producto que he vuelto a traer a escena más arriba. Como Wollheim indica, el proceso de reconstrucción no puede agotarse en las descripciones que el escrutinio de la obra es capaz de ofrecer. Así, por ejemplo, las comparaciones entre Cézanne y Chardin o los impresionistas que elabora Schapiro difícilmente pueden derivar del escrutinio de la obra de Cézanne, aunque son útiles (si no necesarias) para describir con más precisión lo que estaba haciendo Cézanne. Como señala Wollheim, los cambios de intención o ciertos aspectos de las prácticas artísticas en las que estaba inmerso el artista también pueden ser decisivas a la hora de describir el proceso de creación (y, por ende, el proceso de expresión). Ahora bien, todas estas descripciones, aunque no disponibles a través del simple escrutinio de la obra, son relevantes precisamente porque señalan algún rasgo del proceso de creación o, en nuestro

caso, el proceso de expresión que impacta o se reflejado en el vehículo de forma determinada. Las alusiones a los impresionistas ayudan a Schapiro no solo a describir lo que hace Cézanne, sino también a describir cierto rasgo de la obra de Cézanne, uno que posee porque el proceso de creación se articuló de una manera determinada (en concreto, una que es, en parte, descrita aludiendo a los impresionistas).

Así, aunque la obra pueda ser concebida o imaginada de forma separada al proceso de creación o, en nuestro caso, de expresión que la constituye como la clase de cosa que es, ambos, proceso y producto, están intrínsecamente ligados, puesto que la obra de arte como expresión es el vehículo de expresión que de hecho es a causa del proceso o actividad de expresión a través del cual se ha articulado. En particular, es la clase de cosa que es (expresión del artista —o su *persona* artística—) en tanto que *resultado de ese proceso de expresión*. El error²⁶² descansa en inferir de que la obra pueda ser imaginada con independencia del proceso a través del cual emerge que la obra, en tanto que vehículo de expresión, está contingentemente con el proceso de expresión y que, por tanto, son otro tipo de cosa, cuando sobre todo son *resultados* de este proceso de expresión. Ahora, gracias a Wollheim, podemos describir el error de otra manera. El error consiste en creer que el proceso y el producto o resultado son cosas independientes, cuando realmente el proceso no se queda cerca, no es con independencia del producto, sino que termina en el producto: “el proceso creativo²⁶³ debe concebirse como aquel que no se acaba antes de la propia obra de arte, sino que termina en ella. Reconstruido el proceso creativo, o completada la recuperación, la obra queda abierta entonces a la comprensión” (1980/2018, p. 217).

Hay que reconocer que, como ocurre en los procesos creativos en general, los procesos de expresión también están sujeto a accidentes o fallos, de modo que el proceso de expresión no tendría por qué dejar su ‘huella’ en el producto. Parafraseando a Wollheim, hay que reconocer aquellos casos donde hay un desajuste [*mismatch*] entre el proceso de expresión y el resultado de tal proceso de expresión. Estos casos de desajuste algunas veces son tomados como evidencia de que la separabilidad entre proceso y producto. De nuevo,

²⁶² Ya señalado en la sección 3.2., en concreto en el apartado dedicado a la descripción de los actos artísticos descritos por Sircello (1972).

²⁶³ Como he señalado, aquí nos interesa el proceso creativo en tanto que proceso de expresión.

aunque el objetivo de su discusión sea otro y hablen únicamente de “intención”²⁶⁴, Wimsatt y Beardsley (1954) describen el problema con agudeza:

Uno debe preguntar cómo un crítico espera obtener una respuesta a la pregunta sobre la intención. ¿Cómo ha de descubrir lo que el poeta intentó hacer? Si el poeta tuvo éxito en su tarea, entonces el propio poema muestra qué estaba intentando hacer. En cambio, si el poeta fracasó en su empresa, el poema no es evidencia adecuada y el crítico debe abandonar el poema —en busca de evidencia de una intención que no se hizo efectiva en el poema. “Solo una salvedad [*caveat*] debe tenerse en cuenta”, dice un ilustre intencionalista²⁶⁵ en un momento en que su propia teoría reniega de sí misma, “el propósito del poeta ha de ser juzgado en el momento del acto creativo, esto es, según el arte del propio poema”. (p. 4)

Ciertamente, al igual que las declaraciones exitosas de intenciones, las expresiones (entendidas como productos) exitosas son el mejor modo de mostrar qué proceso de expresión estaba desarrollándose. El proceso de expresión fallido es uno donde la condición mental no se refleja en el producto: la persona dispuesta a sonreír pero que, a causa de un problema neurológico, pone otro tipo de cara es una que no luce alegremente, aunque se haya embarcado en un proceso de expresión de la alegría. Es cierto que, en este sentido, el proceso de expresión de la alegría y el producto no están intrínseca o esencialmente conectados. No obstante, en otro sentido sí lo están y es que, en tanto que proceso *fallido*, el proceso de expresión *termina*, como sugiere Wollheim, o, en nuestros términos, está intrínseca o esencialmente conectado con el producto. Aunque el fallo neurológico sea el responsable de que el proceso de expresión sea fallido, que es un proceso de expresión *fallido* se aprecia en el vehículo de expresión. No es, por tanto, un problema, que el contenido del proceso de expresión no se manifieste en el producto. Al contrario, lo problemático sería que un proceso *fallido* pusiera de manifiesto en un vehículo lo mismo que un proceso de expresión que llega a buen puerto. El producto sigue siendo importante, pero esta afirmación, a diferencia de lo que Wimsatt y Beardsley sugieren, no se *revuelve* contra la tesis de la inseparabilidad entre producto y proceso, puesto que sigue siendo importante en la medida en que manifiesta el proceso *fallido*.

²⁶⁴ No obstante, como señalé en la introducción, “intención” era un término que, según los autores, tenía obvias afinidades con otras condiciones mentales del artista que se juzgan importantes para el proceso de creación, como su actitud hacia su obra, el modo en que se sentía, etc. (1954, p. 4).

²⁶⁵ En el original la cita aparece reverenciada como “J. E. Spingarn, “The New Criticism,” in *Criticism in America* (New York, 1924), 24-25”.

En este sentido, podemos entender que Wollheim insista en que el desajuste no hace desaparecer nuestro interés en reconstruir el proceso de creación. Esto es precisamente lo que está en juego cuando, en cierto momento, Schapiro (1998) discute si ciertas propiedades de las obras de Cézanne son el resultado de un defecto en el ojo que le habría hecho representar las cosas de un modo diferentes. En el caso de Schapiro es importante desechar esta idea, dado lo que está en juego es si esas propiedades de las obras que contribuyen a percibir la condición mental del artista forman parte del *proceso de expresión* (esto es, si son el *resultado* de este) o se deben a otro hecho. Imaginemos que Cézanne hubiera tenido tal problema y que lo que se proponía expresar o, al menos, el proceso de expresión que tenía lugar mientras pintaba hubiera fracasado a causa de ese problema²⁶⁶. Aunque, propiamente hablando, la condición mental no esté directamente expresada en el producto, el producto es evidencia directa del proceso de expresión en tanto que proceso *fallido*. Así, de quien percibiera en esas características de la obra cierto contenido expresivo diríamos que no ha entendido la pintura, puesto que esas características no son vehículo de expresión de ese contenido, ya que pertenecen o son el resultado de un proceso fallido.

²⁶⁶ Como explica Schapiro (1998), la condición mental expresada se manifiesta en una multitud de propiedades y no en un solo rasgo del producto. Hago descansar todo el proceso expresivo sobre una característica de la obra por mor de la argumentación.

5. CONCLUSIONES

En toda la segunda parte de este trabajo, mi objetivo principal ha sido responder de forma más o menos original al reto identificado a través del análisis de las explicaciones sobre la expresión artística identificadas en la primera parte. El reto consistía en ofrecer un análisis de la expresión artística *como expresión* que no cortara el vínculo entre los conceptos de expresión y expresividad y, por ende, escapara a la acusación de que insistir en la relevancia estética de la expresión artística *como expresión* traslada la atención del producto (i.e. la obra de arte) a la biografía del artista. En este sentido, la propuesta desarrollada tenía que satisfacer la intuición central articulada por Wollheim en su teoría de la expresión, a saber: que la expresión toma la ruta o el camino de la expresividad. En el caso de Wollheim, esta intuición se plasmaba en la idea de que el artista lograba expresar una emoción dotando a la obra de cierta apariencia que correspondía con la emoción que se buscaba expresar (véase sección 2.2., “Richard Wollheim y la expresión artística”).

Al sugerir que la noción de correspondencia podía interpretarse en términos no relacionales ya estaba avanzando la respuesta que se articularía más tarde en el capítulo 3. En concreto, mi respuesta fue ofrecer una concepción no relacional de la expresión inspirada en el análisis de la expresión ordinaria (no artística). De acuerdo con esta concepción no relacional de la expresión, el contenido (o la condición mental) del cual el vehículo es expresivo (i.e., muestra o manifiesta) no es un ítem extra, una cosa extrínseca al propio vehículo de expresión, sino una propiedad intrínseca del mismo. Así, “de dolor”, por ejemplo, no indica un ítem extra con el que el vehículo se relaciona, sino una propiedad intrínseca del mismo que le hace poseer una naturaleza o modo de ser determinado. En particular, se afirmó que un vehículo de expresión es una *clase* de cosa diferente a, por ejemplo, un mero movimiento corporal. A diferencia de este último, una expresión es un episodio de una condición mental. Así, para una concepción no relacional de la expresión, la expresividad del vehículo (i.e. poseer esa propiedad intrínseca) responde en última instancia al hecho de que este es precisamente vehículo *de expresión* de alguien. En otras palabras, para la concepción no relacional de la expresión, la expresividad de un producto no *siempre* es independiente de un proceso de expresión, sino que en *algunas ocasiones* un producto es expresivo *en virtud de* (y no, por ejemplo, *además de*) ser expresión de alguien.

Según la concepción no relacional, para ser un vehículo de expresión genuino (i.e. ser el tipo de cosa cuya expresividad estriba en ser expresión de alguien), el individuo que expresa no tenía siempre por qué hacer algo voluntaria o intencionalmente. Por esta razón, la concepción no relación pretende ser una descripción más comprehensiva de los fenómenos de expresión. En algunas ocasiones, el vehículo de expresión podía ser algo que le pasa a una persona y no algo que esta realiza o sobre lo que, al menos, posee el control. No obstante, esta no es toda la historia: existen otros casos más complejos donde la expresión tiene que ver con una actividad intencional o que, al menos, un individuo puede controlar.

En particular, teniendo en mente el fenómeno artístico, me centré en los casos ordinarios de expresión emocional. En este caso, mi estrategia se basó en explorar el concepto de articulación (de una emoción) explotado por Robinson (v. Sección 2.1., “Jenefer Robinson: una teoría de la expresión artística de raigambre romántica”). Mi lectura expresivista de este concepto buscaba enfatizar el hecho de que la articulación (o elucidación) de una emoción, aunque pudiera tener repercusiones epistémicas, era mejor entenderla *primariamente* como una actividad consistente en *dar forma* a una emoción *en un vehículo de expresión*. La articulación, en su lectura expresivista y no relacional, consiste en hacer de un vehículo un episodio de la emoción y, de este modo, contribuir al proceso emocional dándole una forma determinada, una que no poseía antes de la expresión. Ciertamente, quien articula una emoción le otorga una claridad, inteligibilidad o lucidez que las expresiones de una vida emocional agitada (esto es, las *exhibiciones* de una emoción) no tienen. No obstante, como señalé esto no quiere decir que quepa describir la articulación como un proceso eminentemente epistémico, sino, más bien, como un proceso a través del cual la vida mental cambia o se modifica, en suma, se desarrolla. Por ello, critiqué que Robinson hubiera restado importancia expresiva al monitoreo cognitivo del proceso emocional —fase a la cual pertenece la articulación—, ya que las expresiones resultantes de este monitoreo contribuían notablemente al desarrollo de proceso emocional.

Ahora bien, en la sección 3.2. sobre la expresión artística se conjugan estas tres ideas (el vínculo expresión-expresividad, la articulación en el medio y la intransitividad o carácter no relacional de la expresión) haciendo uso del análisis de los fenómenos expresivos ofrecido por Sircello. De la teoría de los actos artísticos, rescaté principalmente dos elementos. Por un lado, la idea de que un vehículo de expresión es la clase de cosa que se puede describir

adecuadamente con un término mental. Ahora bien, esto, como admitía el propio Sircello, solo era una condición necesaria para ser un vehículo de expresión, esto es, para poder ser descrito como la clase de cosa que es expresiva de cierta condición mental. En este momento, entraba en escena la otra idea central de la teoría articulada por Sircello: la cuestión de la inseparabilidad entre acto y producto. Un vehículo puede ser expresivo de una condición mental sin que por ello sea vehículo de *expresión genuina*, esto es, de alguien. La tesis de la inseparabilidad insiste, en cambio, en que, para ser *expresión genuina*, la expresividad del vehículo ha de responder al carácter expresivo de aquello que hace quien emite el vehículo de expresión. En suma, aquello que hace quien emite o da forma al vehículo también ha de poder ser descrito en términos de esa misma condición mental.

A diferencia de la teoría de Sircello, la concepción no relacional amplía el dominio de los fenómenos de expresión: no habla solo de actos o actividades, sino de procesos de expresión, de modo que si un vehículo expresivo de cierta condición mental es un vehículo de *expresión genuina*, su expresividad descansa en el hecho de que el proceso de expresión que lo conforma también debe ser descrito adecuadamente en términos de esa condición mental. En este sentido, el proceso de expresión y el vehículo de expresión son inseparables: su naturaleza expresiva o expresividad es interdependiente. Ahora bien, la concepción no relacional de la expresión, como he señalado, no pretende homogeneizar todos los fenómenos de expresión, sino que recurre al concepto de articulación para dar cuenta de aquellos fenómenos de expresión artísticos donde el proceso de expresión es más complejo. Así, aplicada al fenómeno de la expresión artística, sostiene que un artista no es simplemente el “núcleo” de un proceso de expresión (como es, por ejemplo, el individuo que se sonroja por vergüenza), sino que la expresión o episodio emocional ha de ser *articulado* en un vehículo de expresión, en el medio artístico. La articulación en el medio consiste, por tanto, en conseguir que la obra de arte adquiera la forma adecuada para ser vehículo de una emoción, esto es, para que la emoción caracterice intrínsecamente la obra y haga de ella, por tanto, un producto cualitativamente diferente, una cosa de una naturaleza distinta de aquellas otras cosas que no son expresiones o meramente sugieren o indican una emoción.

Al introducir la lectura expresivista del concepto de articulación en la sección 2.1., la enfrenté a una lectura eminentemente epistémica, según la cual la articulación consistía en la clarificación o elucidación de un material preexistente. Esta distinción tan categórica parecía

excluir de los fenómenos de expresión aquellos procesos de articulación que tenía origen una emoción ya formada, preexistente. Mi intención en aquella sección era mostrar que, concebida en términos epistémicos, la articulación no daba cuenta adecuadamente de otra serie de casos donde la emoción expresada por la obra emergía en el proceso de creación de la obra. No obstante, no hay realmente una razón de peso para excluir del proceso de articulación aquellas emociones que ya poseía el artista. Con todo, en otro sentido, la emoción, si ha de formar parte del contenido expresivo de la obra, tiene que ser articulada *en la obra de arte*: no ha de ser algo que la obra simplemente sugiera o señale. Por esto mismo, Robinson señalaba que el proceso de articulación acaba individualizando o arrojando una emoción *original*. En este sentido, se afirmaba que la emoción *expresada por la obra* no puede preceder a la creación de la obra, puesto que solo se manifiesta o presenta en la obra en la medida en que adquiere una determinada forma o apariencia, esto es, en la medida en que se articula en la obra. En términos de la concepción no relacional, la obra consigue ser un episodio de cierta emoción, esto es, consigue manifestarla o hacerla presente (en suma, ser una expresión de la misma) en la medida en que el artista logra crear un vehículo cuya naturaleza no puede describirse adecuadamente sin recurrir al predicado emocional en cuestión. Este episodio no tiene la misma forma que otros ordinarios o mundanos y, por consiguiente, la emoción adquiere una forma o apariencia que no poseía antes.

Esta originalidad o particularidad de la emoción articulada se entiende mejor bajo la luz del modelo perceptual desarrollado en el capítulo 4. En este capítulo, se profundiza en la caracterización no relacional de los fenómenos expresivos y se ofrece un modelo perceptual compatible con ella. La primera sección de este capítulo (4.1.) insiste en que la percepción expresiva no otorga un acceso verdaderamente directo y completo a la condición mental de otro si la expresión se entiende como una parte de un todo integral compuesto por algunos elementos a los cuales no podemos tener acceso nunca, dado que solo se puede tener acceso a ellos desde la perspectiva de la primera persona. El modelo perceptual que denominé arqueológico se apoyaba en una concepción mereológica de la expresión que, en última instancia, se mostraba insuficiente desde el punto de vista epistémico y una comprensión de la asimetría entre la primera y la tercera persona inadecuada, centrada en la idea de un *acceso* diferente que no resistía el análisis. Tras abogar por una concepción de la percepción de la mente ajena directa y completa, presenté un modelo basado en el concepto de *Gestalt* que

satisfacía estas condiciones en la sección 4.2. (“Un modelo renovado para la percepción expresiva”). Este modelo hacía justicia a la idea de que la condición mental presentada en el vehículo —i.e. el contenido de este— se concibe como un todo que le da forma como vehículo de *expresión*. Esta forma o *Gestalt* era lo que constituía a ese algo como la clase de cosa que de hecho era, esto es, un vehículo de expresión. Por esto mismo, la condición mental, entendida como la forma o *Gestalt* de un vehículo de expresión, era una propiedad intrínseca del mismo, en concreto, una que caracterizaba su naturaleza o modo de ser (mentalmente hablando, i.e. como vehículo de expresión *de amor, de dolor, de indignación*).

Este modelo era adecuado para dar cuenta de la percepción expresiva de la *expresión* precisamente porque era capaz de acomodar la idea de que la forma presentada por el vehículo de expresión respondía a un proceso de expresión. En otras palabras: la expresividad del vehículo no era independiente (o inseparable) del proceso de *expresión del artista*. Para el caso de la expresión artística entendida como *expresión* de una emoción, esto es, para aquellos casos donde la emoción es expresada por el artista, esta expresión toma la forma de la articulación en un medio, de la creación de una obra con una forma o patrón determinado que para ser descrito adecuadamente necesita del predicado emocional en cuestión. En particular, se explotó la idea de que, mientras en algunas ocasiones lo captado en la obra podía ser la cualidad sentida, el cómo se siente esa condición emocional, en otras lo articulado podía ser la orientación o actitud que cierta emoción proporcionaba a aquel que la sentía. Así, el vehículo de expresión no siempre (o no únicamente) presenta el carácter sentido de una emoción; también es capaz de presentar la orientación o actitud propia de la emoción, el modo en que el mundo se le presenta a uno cuando posee tal emoción.

Por consiguiente, según un modelo perceptual o experiencial basado en la *Gestalt*, somos capaces de captar en el vehículo de expresión cómo es tener (en un sentido amplio) una determinada emoción. Por esta razón, no cabe hablar de estos aspectos del proceso emocional como elementos privados o como componentes de un todo con los que la expresión se relaciona. Son aspectos que la expresión puede presentar, de los que el vehículo puede ser intrínsecamente expresivo y no elementos que quedan más allá de este y a los que solo se pueda tener acceso desde la perspectiva de la primera persona. Por esto afirmé que estos aspectos caracterizaban intrínsecamente el vehículo (su modo de ser o naturaleza).

Están ahí, *en* el vehículo, para ser percibidos o experimentados; eran, en suma, públicos y constituían propiedades intrínsecas del vehículo.

Volviendo sobre la originalidad o particularidad de la emoción expresada: puesto que la emoción expresada, la emoción en tanto que presentada en el vehículo, emerge de una con la expresión —es decir, con una nueva forma—, no es la misma que antes de ser expresada. El episodio emocional que constituye la expresión es original o particular en este sentido. Es una emoción original o particular en la medida en que el proceso de articulación la dota de una forma que no poseía antes. Por volver sobre algunos ejemplos tratados con anterioridad. El malestar de nuestro comensal con el servicio adquiere una forma o naturaleza concreta al verse articulado como indignación por el trato impropio o degradante de los camareros, esto es, como una orientación o actitud hacia esa porción del mundo. Del mismo modo, no es controvertido afirmar que el pietismo de Friedrich que Wollheim y Robinson utilizan como ejemplo preexistía a *El gran vedado*. Friedrich podría haber interiorizado esos valores y normas, de hecho, los podría haber expresado afirmando la importancia de la experiencia interna de Dios o diciendo, por ejemplo, que la naturaleza es sobre todo un objeto de contemplación profunda y devota gracias a la cual se puede tener verdaderamente consciencia de lo sagrado. Con todo, la actitud u orientación del espectador en la escena articulada por Friedrich particulariza esa actitud, constituye un episodio lúcido o concreto de un pietismo *general*: es el pietismo de Friedrich, la actitud del artista pietista ante la naturaleza *articulada por* Friedrich a través de su forma de pintar y mirar.

Asimismo, también ha de tenerse presente cómo una concepción no relacional de la expresión artística acomoda el hecho de que la condición expresada podría no ser atribuida con verdad al artista real, sino de su *persona*, esto es, el artista hipotético o implícito. Antes de nada, es conveniente recordar la distinción entre la *persona* del artista o artista implícito y la *persona* que un artista manipula para crear cierta obra, como el yo lírico o el espectador en la escena. El artista implícito, en cambio, es la imagen o apariencia del artista real en tanto que responsable de qué apariencia tiene la obra de arte, es decir, no posee realidad sustantiva, no es quien hace que la obra tenga la apariencia que de hecho tiene, sino que es el artista real en tanto que reconstruido o interpretado por quien percibe la obra. En ciertas ocasiones, la emoción de la *persona* en la obra se identifica con la de aquel que, en virtud de la apariencia de la obra, puede ser descrito como su creador, el artista implícito. Por continuar con el

ejemplo de Friedrich, la orientación o actitud emocional del espectador en la escena es la que el cuadro en su totalidad nos invita a apreciar, de modo que la actitud del artista implícito concurre con la del espectador en la escena. En el caso contrario, el cuadro (y, por ende, aquel que nos parecería responsable de su apariencia) no nos recomendaría o invitaría a apreciar esta actitud emocional como aquella que expresa el cuadro, de modo que no cabría identificar la emoción del artista *implícito* con la del espectador en la escena. Con independencia de si estas actitudes concurren, la introducción del artista hipotético o implícito responde a la idea de que el artista real podría no tener la emoción que expresa. Por ejemplo, podría haberse dado el caso de que Friedrich no fuera pietista.

Con todo, retomando la intuición de Wollheim, la actitud expresada por Friedrich habría sido suya en otro sentido: esa actitud habría sido la que Friedrich habría considerado, imaginado, explorado, en suma, tenido en mente al pintar. Es la actitud que aquel habría conseguido *articular*, dar una forma pictórica que no tenía antes de crear la obra. Aunque no fuera realmente su orientación o actitud ante la naturaleza, es suya en el sentido de que la ha articulado. Es la orientación o actitud pietista articulada en la obra por Friedrich y no una obra meramente expresiva de pietismo: la actitud pietista ante la naturaleza de la que la obra es expresiva no puede comprenderse con independencia del proceso de *articulación* llevado a cabo por Friedrich. Al invocar al artista implícito se busca un sujeto al que atribuir la emoción. Lo importante es que, con independencia de a quién se le atribuya, la actitud emocional es articulada en la obra por el artista real y, en este sentido, cabe hablar de la emoción como una propiedad o aspecto intrínseco de la obra que caracteriza su modo de ser o naturaleza, esto es, de la obra como un episodio de la emoción, como la expresión del artista.

Esto no quiere decir que el artista esté siendo insincero. Como se insistió en la sección 2.1. dedicada a Robinson o con el ejemplo de *Masacre en Corea* (en la sección 3.2., apartado “Expresión y causalidad”), la insinceridad de la expresión en arte está relacionada primariamente con la prefabricación de las emociones o falta de lucidez de la vida emocional, esto es, con un error en la elucidación o articulación de cierta emoción. La insinceridad es, por esto mismo, un defecto que cabe imputar a la obra en virtud de lo que hace el artista, de la articulación de la emoción por parte del artista.

Para terminar, es preciso recordar que la concepción no relacional permite explicar por qué, a pesar de las notables diferencias entre los fenómenos expresivos, todos ellos

merecen ser descritos como expresiones. Todos ellos, a su modo, muestran o presentan una condición mental: son episodios o manifestaciones de la misma, en la medida en que la condición mental es un aspecto o propiedad intrínseca que caracteriza el modo de ser o la naturaleza de la expresión. Además, esta intransitividad o carácter no relacional de la expresión mantiene el vínculo entre expresión y expresividad; de hecho, insiste en que la expresividad del vehículo —i.e. el mostrar o presentar una condición mental— responde al hecho de que ese vehículo es una *expresión*. No sería la clase de cosa que es si no hubiera tenido lugar proceso de expresión por parte de alguien. Con todo, como se argumentó al inicio del capítulo 4, insistir en que los fenómenos de expresión presentan o muestran una condición mental no puede ser el final de la historia, puesto que se habría quedado sin aclarar qué es para una expresión manifestar o presentar una condición mental. El modelo perceptual desarrollado a lo largo del capítulo 4 pretende cumplir este rol y, de esta manera, dar apoyo a la tesis enunciada en el subtítulo de este trabajo, a saber, que la percepción expresiva permite ofrecer una visión de conjunto de los diferentes fenómenos de *expresión* genuinos en la medida en que arroja luz sobre un aspecto fundamental de esta clase de fenómenos, sobre qué es para todos ellos presentar o mostrar una condición mental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDRICH, V. (1978). 'Expresses' and 'Expressive'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37(2), 203-217.
- ARISTÓTELES. (1994). *Física* (G. R. de Echandía, Trad.). Gredos.
- AUSTIN, J. L. (1946). Other Minds. *Proceedings of the Aristotelian Society: Supplementary Volumes*, 20, 148-187.
- BAR-ON, D. (2004). *Speaking my mind: expression and self-knowledge*. Oxford University Press.
- BOOTH, W. C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press.
- (1983). *The Rhetoric of Fiction* (2^a ed.). The University of Chicago Press. (Originalmente publicado en 1961)
- BOUVERESSE, J. (2014). *El conocimiento del escritor*. Ediciones del subsuelo. (Originalmente publicado en 2007)
- BOUWSMA, O. K. (1965). The Expression Theory of Art. En *Philosophical Essays* (21-50). University of Nebraska Press. (Reimpreso de *Philosophical Analysis*, 71-96, M. Black (Ed.), 1950, Prentice Hall)
- BUDD, M. (1995). *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*. Penguin Books.
- (2008). Wollheim on Correspondence, Projective Properties, and Expressive Perception. En *Aesthetics Essays* (239-251). Oxford University Press. (Reimpreso de *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, 101-111, R. van Gerwen (Ed.), 2001, Cambridge University Press)
- CASSAM, Q. (2007). *The possibility of knowledge*. Oxford University Press.
- CASSIRER, E. (2017). *Filosofía de las formas simbólicas. Tomo III*. (A. Morones, Trad.; 1^a ed. electrónica). Fondo de Cultura Económica. (Originalmente publicado en 1923-1929)

- COLLINGWOOD, R. G. (1960). *Los principios del arte*. Fondo de Cultura Económica.
(Originalmente publicado en 1938)
- CROCE, B. (1915). *Aesthetic: As science of expression and general linguistic*. (D. Ainslie, Trad.). Macmillan. (Originalmente publicado en 1902)
- DAVIES, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*. Cornell University Press.
- (2003). *Themes in the philosophy of Music*. Oxford University Press.
- (2007). The Expression Theory Again. En *Philosophical Perspectives on Art* (241-256). Oxford University Press. (Reimpresión de “The Expresión Theory Again”, 1986, *Theoria*, 52, 146-167)
- (2011). Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music. En *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music* (7-20). Oxford University Press.
- DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia* (J. Claramonte, Trad.). Paidós. (Originalmente publicado en 1934)
- DRETSKE, F. (1969). *Seeing and Knowing*. University of Chicago Press.
- (1993). Conscious experience. *Mind*, 102(406), 263-283.
- FINKELSTEIN, D. (2010). *La expresión y lo interno*. KRK Ediciones. (Originalmente publicado en 2003)
- FORLÈ, F. (2020). Bodily expressions, feelings, and the direct perception account of social cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 19, 1019-1034.
- GALGUT, E. (2010). Projective Properties and Expression in Literary Appreciation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(2), 143-153.
- GALLAGHER S. (2001). The practice of mind: theory, simulation or primary interaction?. *Journal of Consciousness Studies*, 8, 83-108.

- (2005). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford University Press.
- (2008a). Direct perception in the intersubjective context. *Consciousness and Cognition*, 17, 535-543.
- (2008b). Intersubjectivity in perception. *Continental Philosophy Review*, 41(2), 163-178.
- (2012). In Defense of Phenomenological Approaches to Social Cognition. *Review of Philosophy and Psychology*, 3, 187-212.
- (2014). In your face: transcendence in embodied interaction. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 495.
- (2015). The new hybrids: Continuing debates on social perception. *Consciousness and cognition*, 36, 452-465.
- (2016). The Mind of Others. En D. O. Dahlstrom, A. Elpidorou y W. Hopp (Eds.), *Philosophy of Mind and Phenomenology: Conceptual and Empirical Approaches* (117-138). Routledge.
- GALLAGHER, S., Y HUTTO, D. (2008). Primary interaction and narrative practice. En J. Zlatev, T. Racine, C. Sinha y E. Itkonen (Eds.), *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity* (17-38). John Benjamins.
- GALLAGHER, S. Y VARGA, S. (2014). Social Constraints on the Direct Perception of Emotions and Intentions. *Topoi*, 33, 185-199.
- GALLAGHER, S. Y ZAHAVI, D. (2021). *The Phenomenological Mind* (3^a ed.). Routledge. (Originalmente publicado en 2008).
- GAO, T., MCCARTHY, G., Y SCHOLL, B. J. (2010). The wolfpack effect: Perception of animacy irresistibly influences interactive behavior. *Psychological Science*, 21, 1845-1853.

- GAO, T., NEWMAN, G. E., Y SCHOLL, B. J. (2009). The psychophysics of chasing: A case study in the perception of animacy. *Cognitive Psychology*, 59, 154-179.
- GAO, T., Y SCHOLL, B. J. (2011). Chasing vs. stalking: Interrupting the perception of animacy. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 37(3), 669-684.
- GARCÍA-RODRÍGUEZ, Á. (2017). Direct Perceptual Access to Other Minds. *International Journal of Philosophical Studies*. Publicación anticipada en línea. <https://doi.org/10.1080/09672559.2017.1409249>.
- (2018). Expression and the transparency of belief. *European Journal Philosophy*. Publicación anticipada en línea. <https://doi.org/10.1111/ejop.12383>.
- (2020). A Wittgensteinian View of Mind and Self-Knowledge. *Philosophia*, 48, 993-1013.
- (2021). How emotions are perceived. *Synthese*, 199(3-4), 9433-9461.
- GOMBRICH, E. H. (1998). *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. (Originalmente publicado en 1960)
- (2002). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la Teoría del arte* (2ª ed.). Debate. (Originalmente publicado en 1963)
- GOODMAN, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (2ª ed.). Hackett Publishing Company. (Originalmente publicado en 1968)
- GREEN, M. (2007). *Self-Expression*. Oxford University Press.
- (2010). Perceiving emotions. *Proceedings of the Aristotelian Society: Supplementary Volumes*, 84, 45-61.
- GRICE, H. P. (1957). Meaning. *Philosophical Review*, 66(3), 377-388.

- HOPKINS, R. (2017). Imaginative Understanding, Affective Profiles, and the Expression of Emotion in Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75(4), 363-374.
- HOSPERS, J. (1955). The Concept of Artistic Expression. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55(1), 313-344.
- HUSSERL. E. (1979). *Meditaciones cartesianas* (M. A. Presas, Trad.). Ediciones Paulinas.
- KARL, G., Y ROBINSON, J. (1995). Shostakovich's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(4), 401-415.
- KEMP, G. (2003). The Croce-Collingwood Theory as Theory. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61(2), 171-193.
- KIVY, P. (1978). Thomas Reid and the Expression Theory of Art. *The Monist*, 61(2), 167-183.
- (1989). *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*. Temple University Press.
- KRUEGER, J. (2012). Seeing Mind in Action. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11(2), 149-173.
- (2018). Direct Social Perception. En A. Newen, L. de Bruin y S. Gallagher (Eds.), *Oxford Handbook of 4E Cognition* (1-21). Oxford University Press.
- KRUEGER, J. Y OVERGAARD, S. (2012). Seeing subjectivity: Defending a perceptual account of other minds. *ProtoSociology*, 47, 239-262.
- LANGER, S. (1942). *Philosophy in a New Key*. Harvard University Press.
- LEVINSON, J. (1996). Musical Expressiveness. En *The Pleasures of Aesthetics* (90-125). Cornell University Press.
- (2006). Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression. En *Contemplating Art* (91-108). Oxford University Press
- LOPES, D. M. (2005). *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures*. Oxford University Press.

- MATRAVERS, D. (2010). La expresión como forma de aparecer. En M. J. Alcaraz, F. Pérez-Carreño, *Significado, emoción y valor: Ensayos sobre filosofía de la música* (173-192). Machado Libros.
- MCDOWELL, J. (1998). Criteria, Defeasibility, and Knowledge. En *Meaning, Knowledge, and Reality* (369-394). Harvard University Press.
- MCNEILL, W. E. S. (2012). Embodiment and the Perceptual Hypothesis. *The Philosophical Quarterly*, 62, 569-591.
- MERLEAU-PONTY, M. (2002). *Phenomenology of Perception* (C. Smith, Trad.). Routledge. (Originalmente publicado en 1945)
- NEHAMAS, A. (1981). The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal. *Critical Inquiry*, 8(1), 133-149.
- NEWEN, A. (2017). Defending the liberal-content view of perceptual experience: direct social perception of emotions and person impressions. *Synthese*, 194, 761-785.
- NEWEN, A., WELPINGHUS, A. Y JUCKEL, G. (2015). Emotion recognition as pattern recognition: The relevance of perception. *Mind & Language*, 30(2), 187-208.
- NOË, A. (2004). *Action in Perception*. The MIT Press.
- OVERGAARD, S. (2005). Rethinking Other Minds: Wittgenstein and Levinas on Expression. *Inquiry*, 48(3), 249-274.
- (2012). Other People. En D. Zahavi (Ed.), *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology* (460-479). Oxford University Press.
- (2014). McNeill on Embodied Perception Theory. *The Philosophical Quarterly*, 64(254), 135-143.
- (2017). Enactivism and the Perception of Others' Emotions. *Midwest Studies In Philosophy*, 41(1), 105-129.

- PÉREZ-CARREÑO, F. (2007). El sentimentalismo como falta de sinceridad. *Enrahonar*, 38/39, 17-32.
- (2013). Expressiveness without Expression? Lopes and Robinson on Pictorial Expression. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5, 338-355.
- (2014). Sentimentality as an Ethical and Aesthetic Fault. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 6, 286-304.
- (2021). Aesthetic normativity and the expressive perception of nature. *Studi di Estetica*, 19, 133-151.
- ROBINSON, J. (1977). The Eliminability of Artistic Acts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36(1), 81-89.
- (2005). *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford University Press.
- (2007). Expression and Expressiveness in Art. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 4(2), 19-41.
- (2017a). The Missing Person Found. Part I: Expressing Emotions in Pictures. *British Journal of Aesthetics*, 57(3), 249-267.
- (2017b). The Missing Person Found. Part II: Feelings for Pictures. *British Journal of Aesthetics*, 57(4), 349-367.
- RYLE, G. (2009). *The Concept of Mind*. Routledge. (Originalmente publicado en 1949)
- SCHAPIRO, M. (1988). *Cézanne*. Harry N. Abrams.
- SCHELER, M. (1957). *Esencias y formas de la simpatía* (J. Gaos, Trad.; 3ª ed.). Losada.
- (2008). *The Nature of Sympathy* (P. Heath, Trad.). Routledge. (Traducción de la segunda edición alemana de 1923)

- SCHOLL, B. J., Y GAO, T. (2013). Perceiving animacy and intentionality: Visual processing or higher-level judgment? En M. D. Rutherford y V. A. Kuhlmeier (Eds.), *Social perception: Detection and interpretation of animacy, agency, and intention* (197-230). MIT Press.
- SCHOLL, B. J. Y TREMOULET, P. D. (2000). Perceptual causality and animacy. *Trends in cognitive sciences*, 4(8), 299-309.
- SIBLEY, F. (1987). Aesthetic Concepts. En J. Margolis, (Ed.), *Philosophy Looks at the Arts* (3ª ed.; 29-52). Temple University Press. (Reimpresión con pequeñas correcciones de “Aesthetic Concepts”, 1959, *The Philosophical Review*, 68[4], 421-450)
- SIRCELLO, G. (1972). *Mind and Art: An Essay on the Varieties of Expression*. Princeton University Press.
- SMITH, J. (2010). Seeing Other People. *Philosophy and Phenomenological Research*, 81, 731-748.
- STEIN, E. (1989). *On the problem of empathy*. ICS Publications. (Originalmente publicado en 1917)
- STECKER, R. (1984). Expression of Emotion in (Some of) the Arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(4), 409-418.
- (1987). Apparent, Implied, and Postulated Authors. *Philosophy and Literature*, 11(2), 258-271.
- (1999). Davies on the Musical Expression of Emotion. *British Journal of Aesthetics*, 39, 273-281.
- (2001). Expressiveness and Expression in Music and Poetry. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59(1), 85-96.

- STOUT, R. (2010). Seeing the Anger in Someone's Face. *Proceedings of the Aristotelian Society: Supplementary Volumes*, 84, 29-43.
- (2012). What someone's behaviour must be like if we are to be aware of their emotions in it. *Phenomenology and the Cognitive Science*, 11, 135-148.
- STRAWSON, P. F. (2008). "Imagination and Perception". En *Freedom and Resentment and Other Essays* (50-72). Routledge. (Originalmente publicado en 1974)
- TOLSTÓI, L. (2007). *¿Qué es el arte?* (V. Gallego Ballesteros, Trad.). Eunsa. (Originalmente publicado en 1898)
- TORIBIO, J. (2018). Visual experience: rich but impenetrable. *Synthese*, 195(8), 3389-3406.
- TORMEY, A. (1971). *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*. Princeton University Press.
- VERMAZEN, B. (1986). Expression As Expression. *Pacific Philosophical Quarterly*, 67(3), 196-224.
- WALTON, K. (1987). Style and the Products and Processes of Art. En B. Lang (Ed.), *The Concept of Style* (72-103). Cornell University Press.
- WERNER, P. (2018). An epistemic argument for liberalism about perceptual content. *Philosophical Psychology*. Publicación anticipada en línea. DOI: [10.1080/09515089.2018.1526374](https://doi.org/10.1080/09515089.2018.1526374)
- WILTSHER, N. (2017). Feeling, emotion and imagination: in defence of Collingwood's expression theory of art. *British Journal for the History of Philosophy*. Publicación anticipada en línea. <https://doi.org/10.1080/09608788.2017.1379001>.
- WIMSATT, W. K. Y BEARDSLEY, M. C. (1954). The intentional fallacy. En *The Verbal Icon* (3-18). University of Kentucky Press.

- WITTGENSTEIN, L. (1980). *Remarks on the Philosophy of Psychology* (Vol. II; G. H. von Wright y H. Nyman, Eds.; C. G. Luckhardt y M. A. E. Aue, Trad.). Blackwell.
- (1997a). *Observaciones sobre la filosofía de la psicología* (Vol. I; G. E. M. Anscombe y G. H. Von Wright, Eds.; L. F. Segura, Trad.). Instituto de Investigaciones Filosóficas. (Originalmente publicado en 1980).
- (1997b). *Observaciones sobre la filosofía de la psicología* (Vol. II; G. H. Von Wright y H. Nyman, Eds.; L. F. Segura, Trad.). Instituto de Investigaciones Filosóficas. (Originalmente publicado en 1980).
- (2008). *Últimos escritos sobre Filosofía de la Psicología* (Vols. I y II). Tecnos. (El volumen citado fue publicado originalmente en 1992)
- (2010). *Investigaciones filosóficas* (A. García Suárez y U. Moulines, Trad.; 3ª ed.). Crítica. (Originalmente publicado en 1953)
- WOLLHEIM, R. (1968). Expression. En G. N. A. Vesey (Ed.), *The Human Agent* (227-244). Palgrave Macmillan.
- (1987). Pictorial Style: Two views. En B. Lang (Ed.), *The Concept of Style* (183-202). Cornell University Press.
- (1994a). The Sheep and the Ceremony. En *The Mind and Its Depths* (1-21). Harvard University Press.
- (1994b). Correspondence, Projective Properties, and Expression. En *The Mind and Its Depths* (144-158). Harvard University Press.
- (1994c). Art, interpretation, and Perception. En *The Mind and Its Depths* (132-43). Harvard University Press.
- (1995). Style in painting. En van E. Caroline, M. James, y van de V. Renée (Eds.), *The question of style in philosophy and the arts* (37-49). Cambridge University Press.

- (1997). *La pintura como arte*. Visor. (Originalmente publicado en 1987)
- (2001). A reply to contributors. En R. van Gerwen (Ed.), *Richard Wollheim on the Art of Painting* (254–255 [Respuesta de Wollheim a Budd]). Cambridge University Press.
- (2006). *Sobre las emociones*. Antonio Machado Libros. (Originalmente publicado en 1999)
- (2018). *El arte y sus objetos* (2ª ed.). Antonio Machado Libros. (Edición originalmente publicado en 1980)
- WRIGHT, C. (1998). Self-knowledge: the Wittgensteinian Legacy. *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 43, 101-122.
- (2001). The Problem of Self-Knowledge (I). En *Rails to Infinity* (319-344). Harvard University Press.
- ZAHAVI, D. (2001). Beyond empathy: Phenomenological approaches to intersubjectivity. *Journal of Consciousness Studies*, 8(5-7), 151-167.
- (2007). Expression and empathy. En D. D. Hutto y M. Ratcliffe (Eds.), *Folk psychology re-assessed* (25-40). Springer.
- (2008). Simulation, projection and empathy. *Consciousness and Cognition*, 17, 514-522
- (2011). Empathy and direct social perception: a phenomenological proposal. *Review of Philosophy and Psychology*, 2(3), 541-558.
- (2012) Empathy and mirroring: Husserl and Gallese. En R. Breeur y U. Melle (Eds.), *Life, subjectivity & art: essays in Honor of Rudolf Bernet* (217-254). Springer.
- (2014). Empathy and Other-Directed Intentionality. *Topoi*, 33, 129-142.