

de conejo”.¹⁴

Se puede observar que la “indeterminación de la traducción” que se pretende probar aquí podría transformarse fácilmente en una paralela y enigmática “indeterminación de la comunicación” dentro de un mismo lenguaje. Quine mismo lo ha reconocido así en un artículo reciente.¹⁵ Es que los gavagais están entre nosotros.

THOMAS M. SIMPSON

Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Oxford University Press, 1969, 277 pp.

Es de suma importancia que un filósofo del calibre de Nelson Goodman se ocupe de cuestiones estéticas cuando éstas andan, generalmente, entre la crítica literaria, no siempre sistemática, y formas de la filosofía abstracta, muchas veces lejanas a la experiencia estética. El estudio que Goodman emprende de los sistemas notacionales posee cualidades de primer orden: buen estilo —a veces estilo excepcional—, gran rigor, resultados y frutos de mucha consideración. Ante todo hay que afirmar, sin ninguna reticencia, hasta qué punto es bien venida una obra como *Languages of Art*.

Es también necesario, al iniciar esta nota, señalar cuáles son los límites y cuál el enfoque de la misma. Los límites son los que impone el libro. No se trata aquí de los aspectos más puramente formales de *Languages of Art*, por la simple razón de que estos aspectos van más allá de la especialidad de quien escribe estas páginas.¹ Lo que me propongo es, así, limitarme a ciertos temas —que por lo demás considero cruciales— en el orden que sigue: 1) el tema de los símbolos; 2) el del aprendizaje y el conocimiento; 3) el de las artes y los sistemas de notación; 4) el del arte y el conocimiento. La última parte de la nota será, parcialmente, discrepante y no olvidará algunos aspectos de la querrela sobre el innatismo que han renovado, entre otros, Noam Chomsky y precisamente Nelson Goodman.

1

La palabra “símbolo” es antigua y entró en uso relativamente común a partir del siglo xv. Sin embargo, desde el siglo pasado asis-

¹⁴ *Word and Object*, p. 72.

¹⁵ Cfr. W. V. Quine, “Ontological Relativity”, *The Journal of Philosophy*, vol. LXV, No. 7, abril de 1968.

¹ Estos aspectos formales se presentan en el capítulo iv del libro. Se trata del capítulo más difícil en un libro nada fácil. Su lectura requiere especial formación en lógica y matemáticas.

timos a una utilización múltiple del término. “Simbolismo” designa a una escuela poética; símbolos y mitos han sido y son estudiados por sociólogos, psicólogos, psicoanalistas, antropólogos, etnólogos, filósofos de la ciencia y de las matemáticas, críticos literarios, críticos del arte. La lista es incompleta.² Sucede con todo que, precisamente por la diversidad de usos, y algunas veces abusos — de la palabra, ésta resulta vaga y aun ambigua. ¿Qué esperar de un libro que nuevamente trata de los símbolos?³ No es otro, en efecto, el tema inicial y final de *Languages of Art*. Escribe Goodman: “Los problemas del arte son puntos de partida más que de convergencia. El objetivo es una aproximación a una teoría general de los símbolos” (*Introducción*, p. xi). No es posible —ni es tampoco fácil— señalar aquí todo lo que explícita, o, muy a menudo, implícitamente, dice Goodman acerca de los símbolos. Atengámonos, primero, a la definición más amplia y clara de la palabra. Desde la *Introducción* declara Goodman que la palabra “símbolo” se usa en el libro como término “muy general e incoloro” (p. xi). Designa tanto letras como palabras, textos, cuadros, diagramas, mapas, modelos, etc.; “no entraña ninguna implicación de lo oblicuo a lo oculto” (p. xi). Así, es tan simbólico lo más literal —o trivial— como lo más figurativo o complejo. De hecho, según Goodman, la palabra “lenguajes” del título debería ser sustituida por “sistemas de símbolos” (p. xii). Ahora bien, en una teoría nominalista de los símbolos, como lo es la de Goodman, “casi cualquier cosa puede significar a otra” (p. 5). El uso de los símbolos es, así, en buena medida arbitrario, aun cuando esta palabra no sea del todo adecuada porque, como veremos, los sistemas simbólicos dependen de lo que podría llamarse, metafóricamente, transfondo cultural. Volveremos al tema.

Antes será necesario una breve excursión en los terrenos del “realismo”, excursión que habrá de llevarnos al problema de la formación de hábitos y costumbres y al del aprendizaje.

El capítulo I de *Languages of Art* lleva por epígrafe esta extraordinaria cita de Virginia Woolf: “El arte no es una copia del mundo real. Una de las dos condenadas cosas basta.” Discutir el “realismo” es, en primer lugar, discutir formas de la denotación. Es también discutir el significado de la representación. Brevemente:

² Sería interesante que el lector recordara, en este punto, la importancia que el estudio de los símbolos formales ha adquirido en las obras de Claude Lévi-Strauss. También Lévi-Strauss busca sistemas de notación.

³ Especial respeto le merecen a Goodman las obras de Cassirer y de Susanne K. Langer, si bien con mucha frecuencia los resultados que obtiene son no sólo distintos sino opuestos a los de uno y otra.

si la obra de arte representa algo en el mundo real, la obra será realista. Pero la representación no puede reducirse a la semejanza. Un cuadro puede representar al duque de Wellington pero éste no representa al cuadro; es decir, la representación no es simétrica como lo es la semejanza y, por lo tanto, ésta no puede considerarse como condición suficiente de la representación. La denotación —meollo de la representación— es a su vez independiente de la semejanza. Pero, si la semejanza no es criterio suficiente para el realismo, ¿lo es acaso la imitación? Escribe Goodman: “El ojo inocente es ciego y la mente virgen es vacía” (p. 8). Es decir, aun suponiendo las condiciones más asépticas —ojo inmóvil (mientras el otro ojo está cerrado) frente a un objeto inmóvil—, condiciones, por lo demás, claramente imposibles, la imitación, por así decirlo, textual, es también claramente imposible. El ojo, aun el ojo aséptico, es órgano de selección. La representación —y con ella la denotación y el realismo— no puede fundarse en el antiguo criterio helénico de la *mimesis*. Podría pensarse, en el caso de la pintura, que la perspectiva proporciona un criterio para la imitación. Pero una perspectiva no es nunca fija como no es fijo el ojo que la mira. Más paradójico todavía es hablar de representación y realismo en el terreno de las ficciones literarias. La palabra “Pickwick” es, efectivamente, “descripción de un hombre” pero “no describe a un hombre”. No hay aquí representación porque las ficciones no representan nada. Pero si representar no es referirse a objetos reales, habrá que pensar que las representaciones funcionan de manera semejante a las descripciones siempre que aquí entendamos por descripciones no solamente las de orden lógico, sino las que impliquen predicados de todo orden con denotación singular, múltiple o nula. Representar es así más clasificar que copiar, más caracterizar que imitar. Pero esta caracterización debe ser activa. “La representación efectiva y la descripción requieren invención” (p. 33). La realidad del arte no es nunca realidad hecha y derecha; es realidad constantemente re-hecha.

2

Insensiblemente acabamos de pasar a uno de los temas clave de *Languages of Art*: el del aprendizaje y la formación de hábitos. En este punto, que Goodman refiere explícitamente al arte e implícitamente a todo conocimiento, su antecedente más claro es el de Peirce y, específicamente, el Peirce de *How to Make our Ideas Clear*. Dijimos más arriba que el carácter arbitrario de los símbolos queda por lo menos levemente modificado en la obra de Goodman por aquello que los condiciona: la formación de hábitos culturales. Nada más natural, en *Languages of Art* que la multiplicidad de realismos. Ya

al hablar de los problemas de la imitación, la copia y aun la perspectiva, había afirmado Goodman que éstas son adquiridas. Escribe: "El realismo es relativo, y está determinado por el sistema de representación establecido para una cultura dada a una persona dada en un tiempo dado" (p. 37). Precisemos: un sistema simbólico —en este caso el de las artes— es puramente nominal; pero la noción de arbitrariedad queda modificada en cuasi-arbitrariedad cuando pensamos que un sistema simbólico depende de un sistema cultural.

3

Indudablemente el arte que más interesa a Goodman es el de la música.⁴ Indudable también que esto se debe a que la música posee un sistema muy exacto de notación. ¿Cuáles son los fundamentos para que existan sistemas de notación y hasta qué punto aparecen estos sistemas en las artes? Es necesario en este punto resumir mucho. En última instancia los requisitos para un sistema notacional son sintácticos y semánticos.⁵ Los primeros implican que el sistema notacional esté constituido por: a) miembros intercambiables ("que todas las inscripciones de un tipo dado sean sintácticamente equivalentes" (p. 131)); b) tipos "finitamente diferenciados o articulados" (p. 135); c) formas "sintácticamente densas ("densidad" significa que un esquema pueda poseer una cantidad infinita de tipos "ordenados de tal manera que entre dos de ellos haya siempre un tercero"; "densidad" se opone a "atenuación") (p. 138); d) modos de la concordancia; lo cual no implica forma alguna de realismo puesto que la concordancia no requiere ninguna conformidad especial ("sea lo que sea lo que un símbolo denota no concuerda con él") (p. 144); e) la "disyunción" (casos del alfabeto, las notaciones numéricas, binarias, etc.). Los requisitos semánticos implican, básicamente, que el sistema de notación no sea ambiguo y que esté compuesto por elementos de diferenciación semántica finita. De lo anterior se sigue, resumidamente, que las partituras son "tipos" dentro de un sistema notacional; que la música es un arte notacional; que la pintura no es notacional como no lo son la escultura o la literatura aun cuando ésta esté escrita en un sistema de notación que, con todo, no la define.

Pueden clasificarse las artes según sistemas de notación (o ausencia de ellos). Pero esto no entraña una diferencia fundamental entre

⁴ Nuevo punto de convergencia con Lévi-Strauss, con cuya obra y especialmente *La miel y las cenizas* convendría comparar el libro de Goodman.

⁵ Se trata aquí del capítulo iv, el más especializado del libro. Muchos aspectos de este capítulo deben quedar para los especialistas.

arte y conocimiento científico. ¿Cuáles son las relaciones entre arte y ciencia?; ¿cuál el criterio de mérito o valor para las artes?

4

Goodman rechaza varias y muy comunes teorías acerca del arte y de sus diferencias con la ciencia. Vimos que el arte re-hace la realidad. Así, “la actitud estética es inquieta, indagadora, verificadora — es menos actitud que acción” (p. 242). Por esto no implica, de manera especial o exclusiva, el desinterés. Aun suponiendo que la obra de arte fuera desinteresada —como lo supusieron Kant o Schiller— ello no distingue experiencia estética y experiencia científica puesto que también ésta es o puede ser desinteresada. Tampoco acepta Goodman las teorías de la experiencia estética que la proclaman forma o proyección de las emociones. “Cualquier representación de la estética como una suerte de baño u orgía es claramente ridícula” (p. 245). En otras palabras: la experiencia estética no es fundamentalmente catártica.

Nada de lo anterior significa que el sentimiento y las emociones no representen ningún papel en la experiencia estética. De hecho las emociones son, para Goodman, formas del conocimiento: “las emociones funcionan cognitivamente” (p. 248). Por una parte, reducir la experiencia estética a la emoción es “absurdo”; por otra, la experiencia científica es también a veces emotiva. En suma, la experiencia estética, en buena parte emotiva es también en muy buena parte, intelectual. Arte y ciencia son formas del conocimiento del mundo. Pero, de ser así, ¿cómo separar lo estético de lo no estético? Goodman propone cuatro “síntomas” de lo estético: la densidad sintáctica, la densidad semántica, el “henchimiento” (*repleteness*) sintáctico; la diferencia que media entre los sistemas de denotación y de ejemplificación. Vimos ya lo que Goodman entiende por densidad sintáctica. Por densidad semántica entiende la densidad de representación, descripción, expresión, en las artes; por “henchimiento” sintáctico, la presencia de elementos constitutivos de un esquema (así, cuando vemos que algunos elementos son constitutivos en un esquema pictórico y contingentes en un esquema diagramático, decimos que el primero posee la cualidad de “henchimiento”); entiende por distinción entre formas ejemplificadoras y sistemas denotativos la diferencia que existe entre “mostrar” y “decir”, aun cuando mostrar y decir posean siempre algún tipo de referente. Gracias a estas distinciones Goodman puede deslindar sistemas no lingüísticos (como los “esbozos”) de sistemas lingüísticos (partituras, escrituras), puesto que los primeros poseen densidad sintác-

tica; la expresión y la representación (características de la escritura y la partitura pero no del esbozo puesto que éste posee poca densidad semántica); las formas más diagramáticas (y menos densas), de las más “representacionales” (y más densas). Pero si estas distinciones permiten una suerte de clasificación de las artes según sus esquemas simbólicos, no constituyen criterios distintivos de la experiencia estética. Los cuatro síntomas pueden presentarse en sistemas no artísticos. Así, los síntomas citados son “conjuntivamente suficientes y disyuntivamente necesarios” (p. 245). ¿Por qué estos síntomas no son exclusivamente estéticos? Arte y ciencia “no son del todo ajenos” (p. 255). Arte y ciencia son formas del conocimiento; en ambos, presentes en diversos grados, el entendimiento y la emoción.

La “cuestión de mérito” se presenta en *Languages of Art* de manera secundaria. Piensa Goodman que la Belleza no puede ser criterio de valor estético por la doble razón de que la noción misma de belleza cambia y de que lo “feo” puede ser y de hecho es frecuentemente estético. Por otra parte, la verdad no es criterio suficiente de la ciencia (podemos acumular cascadas de multiplicaciones, tan verdaderas como inútiles). Goodman, cuyo propósito no es centralmente el de ofrecer criterios, piensa que probablemente tanto la verdad como el carácter contemplativo o comunicativo de la obra artística son elementos del valor estético. Pero, en última instancia, ¿de qué dependerían la durabilidad y el mérito de la obra de arte? “Tanto la dinámica como la durabilidad del valor estético son consecuencia natural de su poder cognoscitivo” (p. 260). Cézanne, Manet o Schönberg contribuyen a hacernos ver el mundo y a entenderlo; aun cuando no siempre lo *digan*, siempre lo *muestran*.

La teoría nominalista de Goodman es también una teoría activista del conocimiento. Por esto concluye el libro con este resumen que no deja de ser un proyecto de futuros escritos: “Mi propósito ha sido el de dar algunos pasos hacia el estudio sistemático de los sistemas simbólicos y los modos de su funcionamiento en nuestras percepciones y acciones, en nuestras artes y ciencias, y así en la creación y comprensión de nuestros mundos” (p. 265).

5

Mis discrepancias con el libro de Goodman se reducen a tres que sólo quiero enumerar.

1) Conuerdo con Goodman en que las emociones y las actividades sensoriales y perceptivas son formas del conocimiento. Conuerdo con él en pensar que lo que suele mal llamarse “contemplación estética” no es un baño ni una orgía ni un baño orgiástico. No puedo

dejar de pensar, sin embargo, que el arte puede ejercer —aunque tal no sea su fin exclusivo ni determinante— una función catártica. Sé muy bien que la función catártica puede realizarse de muy otras maneras aparte de las que el arte proporciona (desde el salto gimnástico hasta el psicoanálisis); pero si por función catártica entendemos una función disciplinadora de la conciencia, que también nos permita entender el mundo, el arte puede ser catártico y purificador. La catarsis del público griego en el siglo V no era orgiástica: coordinaba emoción y cultura.

2) Más sobre las emociones. Creo que Bergson vio claramente que, por lo menos y, extremosamente, hay dos tipos de emoción: las emociones que surgen de ideas y las que crean ideas. Las primeras suelen ser pobres y se reducen a una forma intelectualizada de la vida; las segundas son ricas y permiten que la emoción se encauce en formas y esquemas intelectuales.⁶ Raimundo Lida distingue las formas obstaculizantes del lenguaje (formas esquemáticas), de las formas creadoras e intuitivas del lenguaje poético. Tal es, en efecto, el punto de vista de Bergson. El lenguaje de la poesía, por decirlo con Lida, no “tiene otro fin que abrirse paso entre los símbolos utilitarios que nos separan de la realidad” (*Letras hispánicas*, p. 91). Es decir, los símbolos formales son para Bergson, valores de canje y formas de la comunicación utilitaria; las emociones e intuiciones creadoras de ideas —poema, obra de arte—, constituyen actividades vivas, aunque no orgiásticas; vivas en cuanto manifiestan la raíz misma del acto creador y en cierto modo y medida, trascenderlo.

3) Mi reparo básico ante las tesis generales de Goodman —de cuya obra, insisto, hay que extraer lecciones magistrales de precisión y exactitud— consiste en lo que sigue.

Lo más discutible en la obra general de Goodman y, en especial, en *Languages of Art*, es su nominalismo, acaso de origen pragmático y empirista. La discusión, por cierto, está en pie. Goodman ha escrito un breve diálogo donde Anticus (es decir, Goodman y Locke y Berkeley), discute con Jasón (Chomsky y también Descartes y Leibniz).⁷ Goodman se opone a la existencia de las ideas innatas y piensa que la adquisición del lenguaje puede reducirse a formas empíricas de adquisición sin necesidad de presuponer el innatismo. Un argumento parece crucial en boca de Anticus: lo que Chomsky llama ideas innatas no son ideas ni son innatas. No niega Anticus que existan en la mente “ciertas capacidades, tendencias, limitacio-

⁶ Cfr. Raimundo Lida, *Bergson y el lenguaje*, en *Letras hispánicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

⁷ Cfr. *The Epistemological Argument*, en *The Philosophy of Language*, ed. por Searle, Oxford Readings in Philosophy, pp. 140-145.

nes”, pero éstas no son ideas y hablar de ideas innatas como capacidades es suponer, sin fundamento, “ideas que son innatas en la mente como no-ideas”. La discusión es, en efecto, antigua: sofístico-platónica, neo-académica-agustiniana, empírico-cartesiana. Pero cuando Chomsky habla de innatismo, ¿qué dice realmente? Creo que su tesis es clara. Supone que para que sea posible adquirir un lenguaje y para que un niño pueda descubrir el uso del lenguaje que está aprendiendo, debe existir una estructura *del* lenguaje previa al aprendizaje y necesaria para él. ¿Es sólido el argumento de Goodman contra la existencia de “capacidades para” formar ideas o lenguajes? No lo parece del todo si se tiene en cuenta que la palabra “capacidad” puede ser bastante precisa. Una semilla de manzano produce manzanos y no fresnos. Descartes decía que las ideas son innatas en la mente de la misma manera que el fuego está en la “piedra sílex”. No me parece extraño ni sorprendente que la mente humana produzca ideas porque haya en ella estructuras que permitan tal producción. La discusión entre innatismo y empirismo, entre “a priorismo” y nominalismo tuvo su mejor momento en los siglos XVII y XVIII. No parece haber terminado en esta segunda parte del siglo XX.

RAMÓN XIRAU

Nicholas Rescher, *Scientific Explanation*, Free Press (Collier-Macmillan), Nueva York, 1970. 242 pp.

Tres partes principales componen el libro: la primera se dedica a los aspectos fundamentales de la teoría de la explicación; la segunda emprende un análisis formal de los conceptos explicativos, y la tercera enfoca el problema de la explicación científica en relación a un marco de referencia filosófico. Se añaden dos apéndices; uno versa sobre la explicación histórica, y el otro sobre la epistemología de las ciencias no exactas. En la parte final se ofrece una bibliografía amplia, especializada en el tópico de la investigación científica y clasificada por subtemas y por tipos de publicaciones: libros y antologías, por una parte, y artículos y capítulos, por la otra. Esta bibliografía constituye un excelente auxiliar para los estudiosos del tema.

El problema de la explicación se estudia en estrecha relación con los concernientes a la predicción y la retrodicción. El análisis de estos conceptos se encuentra referido, de manera señalada, a sistemas de estado discreto, es decir, a sistemas en los que se asume un parámetro temporal de naturaleza no continua que representa periodos discretos de diversa magnitud. Los sistemas de estado discreto,