

156
2ef.



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE PSICOLOGIA

**PSICOLOGIA ESTETICA: SUSANNE LANGER,
AFECTIVIDAD Y SIMBOLISMO.**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PSICOLOGIA**

P R E S E N T A:

GUSTAVO ALFONSO LORETO SIERRA

**Director de tesis: Dr. Pablo Fernández Christlieb
Revisor-Sinodal Mtra. Graciela Mota Botello**



México, D. F.

1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**PSICOLOGÍA ESTÉTICA: SUSANNE LANGER,
AFECTIVIDAD Y SIMBOLISMO.**

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN
PSICOLOGÍA**

PRESENTA:

LORETO SIERRA GUSTAVO ALFONSO

Sinodales:

Dra. Patricia Corres Ayala

Mtra. Graciela Mota Botello

Mtra. Patricia Paz de Buen Rodríguez

Mtra. Concepción Morán Martínez

Dr. Pablo Fernández Christlieb

1997

Dedicada a:

DOÑA SENOVIA SIERRA CARRANZA

***Quien me convidó a andar la sierra,
a sentir las montañas y escuchar el mundo...***

A MI MAMÁ,

Por su apoyo y comprensión: Por su cariño.

A MI FAMILIA Y A NICHÓ

AGRADECIMIENTO:

Mi más amplio agradecimiento a Pablo Fernández y Graciela Mota, con los que he tenido oportunidad de convivir cercanamente, a Paty Paz de Buen, Concepción Morán y Paty Corres; a todos los anteriores, que contribuyeron valiosamente en la elaboración de la presente tesis. Agradecer que camináramos un rato juntos sobre lo estético, lo simbólico, el arte y la afectividad buscando otros puntos referenciales, nuevas miradas desde donde contemplar aquello que nos mueve y conmueve, que sentimos, que pensamos...

Quiero extender mi agradecimiento a nuestra Universidad Nacional Autónoma de México y todo aquello que representa, a algunos profesores y maestras de la Facultad de Psicología que no nombraré por no hacer omisiones. También a mis amigos y amigas con los que he compartido momentos agradables y de inspiración y que de alguna forma (aunque no sepan) tienen que ver con la creación de la presente; especialmente a Violeta S. G., Daniel Herrera, Mónica Hernández, Gabriel Vargas, Gina Echevoyén N., Al Sotelo, Arelly Murillo, Rosibel Alcolea, Miguel Cowboy, Lizbeth Iglesias R., Lili Zamora y otras personas que se inscriben sólo en mi mente. A los amigos con los que comparto un poco de creación en el arte: Pablo E. Jasso, Armando Orellana, Victor Hugo Arellano y compañía.

Un reconocimiento y agradecimiento especial a José Luis Gutiérrez Verdiguél por haberme alentado siempre y por facilitarme la ayuda de equipo para la redacción e impresión del presente trabajo. Asimismo, a Isela Valenzuela que también me brindó este apoyo.

Gracias a los poetas que con palabras nos hacen vivir experiencias y sentimientos análogos, empáticos, a sus metáforas; a todos los creadores de arte, porque nos ayudan a comprender mejor nuestra afectividad sintiéndola y que nos permiten robarles sus imágenes para vivenciarlas.

PRÓLOGO

Cuando uno se dispone a realizar una tesis para licenciatura, independientemente del tema y del "método" a seguir y por mucho que se conozca a través de las experiencias ajenas, no se adivina realmente todas las situaciones que nos depara tal aventura, a veces ni siquiera aquello en lo que vamos a terminar, aún cuando los objetivos estén muy claros; siempre es inquietante esa expectativa de andar por lo desconocido o desconocer algo en lo conocido y familiar, tener vivencias y andanzas que nos sorprenderán; literalmente es un viaje: Sabemos que llegaremos a algún lugar, tal vez un colorido pueblo o alguna ciudad barroca, pero a veces ni idea de qué experimentaremos ni de las personas que conoceremos, más aún si se viaja de "a mochila".

Se anda por la sierra y de repente se encuentra uno con ocultas veredas, algunas de ellas invitándonos a recorrerlas juntas, todas casi al unísono, como si uno se pudiera dividir, pero como sabemos esto es imposible materialmente y que tampoco se puede cuando no hay suficiente tiempo, debemos tomar una decisión, sobre todo cuando se trata de un lugar completamente nuevo, aunque haya cosas reconocibles como los árboles, algunas plantas y esas cosas. En fin, se toma una decisión estando consciente de que no podremos ir por todas las veredas al mismo tiempo y que si voy por una, me perderé parte de las cosas de las otra y no veré algunos lugares, pero en cambio, se disfrutará lo más posible el que hemos elegido y éste tal vez nos conduzca a hermosos parajes, algunos más que otros y que habrá ocasiones para apresurar el paso, pero en otras habrá que ir cautelosos, puede que hasta tengamos que brincar zanjas o riscos y también detenemos a tomar un poco de fresco aire, mirar los alrededores y hasta pasar

la noche en un lugar *sin lugar* en nuestra orientación espacial... Finalmente se debe continuar para arribar a ese último y anhelado paraje en la imaginación y en los deseos, del cual sabemos por alguien, por algo o por propia creatividad intuitiva.

Difícil imaginar lo real de los rostros, voces e interesantes conversaciones con personas que hasta el momento desconocemos, con las que nos toparemos y que tal vez estarán haciendo lo mismo que nosotros o, por lo menos, algo similar, si no, sólo de paso en el camino. Nada hay garantizado en la aventura, salvo llenarse de experiencias. ¿Suena familiar? Pues así son los trabajos que hacemos cuando hay un gusto por realizarlos y esta tesis es tan sólo la bitácora de un viaje, una aventura por lo familiar y también por lo desconocido.

Para realizarla, igual, tuve que tomar decisiones para elegir el mejor itinerario *posible* en la Obra de Susanne K. Langer y el Simbolismo. Pues bien, esta es una aclaración para que estemos conscientes de que no se puede conocer todo a detalle en el vasto campo de los símbolos en un limitado espacio como el de estas hojas de papel.

Susanne Langer tiene varias obras, como veremos, sin embargo ha centrado su pensamiento y sus ideas básicas en la *"Nueva Clave de la Filosofía"* (1942), por esa razón viene a ser el texto referencial más importante en que se basa este trabajo. Las demás obras de esta autora complementan sus ideas a detalle en lo referente a la temática aquí desarrollada como son el simbolismo (en todas sus formas), una crítica y limitaciones del positivismo, el arte, los sentimientos y la colectividad. Puede decirse que la esencia de su pensamiento se encuentra en la obra antes mencionada ya que en ésta, Langer misma se descubre en el simbolismo y lo redescubre, por la tanto a la semiótica como una clave novedosa para reflexionar sobre la ciencia, el arte, el mito, la religión y prácticamente todos los temas y problemas de la humanidad con la perspectiva de los diversos símbolos y sus significados. Digo "redescubre" porque, como ella misma comenta, esta *clave* ya había sido hallada por otros con entera claridad, por pensadores que influyeron de manera contundente en sus desarrollo intelectual, entre otros su propio maestro Whitehead, Ernst Cassirer (el más destacado erudito sobre simbolismo), Wittgenstein y más pensadores.

Revisemos, pues, algo del contexto en la Obra de Susanne Langer y, en cierto modo, la justificación a la realización del presente trabajo: Todo lo simbolizado en el mundo y que *no* tiene que ver con los objetos ni la realidad empírica, pero sí con nuestro mundo, al cual no sólo pensamos y construimos, sino sobre todo, *sentimos*.

INTRODUCCIÓN

Cuando en la vida ordinaria, la de todos los días, nos encontramos con cosas y experiencias que nos aparecen como situaciones especiales, en ocasiones no nos detenemos a pensarlas, más aún: a saborearlas, tomarles un gusto, vivirlas: en una palabra, *sentirlas* por ser precisamente cotidianas. Son todas aquellas cosas y *no-cosas*¹ de nuestra vida afectiva, sí, llámese como prefiera: "procesos emocionales", "cuestiones de la vida sentida", "vida interior", "mundo individual de la emoción", "*subjetividad*", y un sinnúmero etcétera que de todas maneras experimentamos, percibimos y sobre todo *vivimos*, como cuando *sentimos* que una mirada es muy dura y pesada, o ligera. También es donde tienen cabida muchas palabras sin un correspondiente en los objetos (por lo tanto no objetivas) como "gracias", la "nada", el "Paraiso"...

Son las cosas de la vida que le otorgan un *sentido* y, por supuesto, un sentimiento: cualquiera. Son los asuntos de nuestra experiencia que nada, o muy poco, tienen que ver con la lógica de la razón, con el pensamiento como tal, ese con el que aprehendemos al mundo gracias a las *palabras*: designándolo, describiéndolo, explicándolo e *interpretándolo*. Un mundo que *apalabramos*, que lo mediamos y acordamos con el lenguaje. No obstante, en el mundo existen también aquellas cosas y *no-cosas* (porque no todo es objeto, como la ira o la pasión o muchos sentimientos) que escapan a la red entretejida de nuestras palabras y que se escabullen del pensamiento

¹ En el presente trabajo, se hará el énfasis en estudiar precisamente todo aquello que se encuentra aún más allá (y anterior) de los objetos, de las cosas: lo que simboliza nuestra mente sin tener un correlato objetivo (en cuanto objetos) y empírico, pero a cambio, lo tiene en el mundo de alguna *forma*.

"lógico", razonado (lo atestigüemos). Esto me llevó a preguntar si es posible un discurso² sobre la afectividad desde la Psicología.

Y como a las palabras se les escapan tales *no-cosas* del mundo, se abusa de la palabra al ignorar sus limitaciones y, a la vez, sus grandes potenciales. Así, del amor, por ejemplo, nos podrán decir lo que sea: que es un sentimiento muy "esto" o "aquello" (léase cualquier definición); bueno, y como los sentimientos se *sienten* (porque no sentimos con la razón, que es distinto a que los sentimientos se razonen), pues entonces, suponiendo que no se ha vivido tal afecto, pues la descripción nos deja muy inconformes, aún más si le agregan a la definición que en el proceso de enamoramiento se segregan sustancias como las endorfinas y que existen cambios químicos cerebrales y que tal afecto tiene fecha de caducidad a los cuatro años... Pues francamente, saber esto no le hace a uno amar con más pasión, uno continúa sin vivir y aprehender dicho sentir con estas descripciones³. Como no se está describiendo a un automóvil, en el que podemos tener imágenes de las llantas, la línea aerodinámica, etc., resulta insatisfactoria la "explicación" de lo que es este sentimiento. No se trata, pues, de objetos materiales (aunque en días como el 14 de Febrero podría suponerse que el amor cobra materia en globos metalizados con forma de corazón), se trata de otra parte del mundo que experimentamos precisamente *sintiéndolo*, después ya cada quien lo piensa como quiere o como puede, le pone palabras (que a veces se llegan a designificar, como le pasa a un repetitivo y frío "te amo") y ni aún así se está conforme porque no nos alcanzan para expresar, proyectar todo aquello que uno quisiera "decir". Por eso siempre recurrimos a las metáforas y aquí ya estamos en otro plano muy diferente del lenguaje, en otra simbolización de nuestras experiencias que difiere de la discursividad lógica de la razón porque para tratar de manifestar una vivencia afectiva usamos palabras figuradas que en un plano de la razón serían absurdas, incoherentes, irracionales y hasta irreales.

² El discurso, en este sentido no se refiere a simplemente enunciar palabras, sino a todo un sistema de conocimiento para representarse el mundo y la realidad: desde un sistema epistemológico racional, empírico, positivista, del sujeto y, sobre todo, del objeto (objetivo).

³ Las palabras, por lo tanto las descripciones, explicaciones e interpretaciones deben tener un sentido para quien las utiliza y para quien las lee o escucha. Cuando éste no está presente, el lenguaje está muerto de antemano, el conocimiento *no es* en ese momento porque no hay un sentido que le otorgue significado a aquello de lo que se está hablando.

¿Ejemplos?, bastan y sobran los de uso cotidiano y que sin ser poetas la gente expresa: "me beso y me sentí como sobre nubes", "me trae muerto", "me trae de un ala", en fin, de los sentimientos nos "dicen" más éstas frases figuradas que cualquier discurso racional, nos dice más del amor un "me abrazó y el tiempo se detuvo", "es como no pisar la tierra", "esto es divino, celestial como la Gloria" que las explicaciones de la razón.

Estaríamos equivocados si interpretáramos *literalmente* estas frases en un contexto afectivo porque, por ejemplo, nadie tiene mariposas en el estómago cuando siente que se enamora, nadie está muerto y sigue viviendo a la vez en un desamor, no tenemos alas de dónde nos agarre el amor, nadie de este mundo (el más acá) sabe lo que es exactamente la Gloria (porque no ha estado ahí) para saber si algo es divino o celestial, nadie ha pisado realmente las nubes y caminado sobre ellas por estar enamorado, nadie. Pero todo esto nos dice mucho más, nos hace hasta experimentar aquello a que se están refiriendo, es decir, sentir la Gloria o mariposas en el estómago, *vivir* una emoción porque tal vez haya habido algo similar a mi propia experiencia y esto hace que *compartamos* las imágenes de un sentir; como con la música, que nos enseña también cómo es la pasión, el dolor sufrido de un desamor, la alegría, la tristeza... Nos lo simboliza y nosotros lo interpretamos de tal modo que nos hace experimentar *vivir* y *sentir*, en el amplio sentido de la palabra, el sentimiento que precisamente cada quien le encuentra a una canción. La tristeza misma (o cualquier sentimiento) no son las notas musicales de una marcha fúnebre o canción de José Alfredo Jiménez, mucho menos sus sonidos articulados, sin embargo se encuentran simbolizados y por eso le encontramos un *sentido* que nos manifiesta "algo". El sentirse sensual con el *reggae*, nos es la música en sí misma, el sentimiento mismo de lo sensual no son las notas y el ritmo "candente", sin embargo lo encontramos de algún *moda* y éste es el de los símbolos: el ritmo como de olas nocturnas de la playa que nos mueven con candencia, lo sensual que encontramos en *toda* la estructura musical y no sólo en el bajo, las percusiones o los *acordes*; Toda la pieza musical nos puede hacer sentir como si fuéramos la encarnación misma de la sensualidad (si esto nos les dice algo, piénsese en algún ritmo que sí los haga vivirlo así, o al menos de manera similar).

En fin, encontramos nuestra vida afectiva en símbolos que *vivimos*, es decir, que los llevamos más allá del pensamiento, a veces sin siquiera pasar después por él, olvidándose de nuestra razón; por ello lo difícil de tender redes de palabras para pescar

afectos: se escabullen de las frases, pero no de la música, ni de la poesía⁴, la pintura o la ligereza de toneladas de bronce de una escultura acerca de la Libertad; no escapa tampoco a los sueños, a los rituales que nos acercan a los afectos que la palabra no comprende, a las tensiones emocionales que resuelve la danza; el vaivén sentimental que si a:apa al "desamor" con una canción de Pedro Infante, o lo "alegre" y "explosivo" con una de Led Zeppelin o el Tri.

Sea pues, el sentir se *siente* (y no es una simple redundancia) y con las palabras sólo nos acercamos a tales imágenes cuando logramos hacer *sentir* una emoción como al utilizar metáforas. Es decir, el discurso lógico de la razón se separa bastante cuando se trata de la afectividad: Las formas del discurso lógico-razonado no atrapan el contenido de nuestros sentimientos. En esto radica el interés del presente trabajo: ¿Es posible un diálogo *discursivo* sobre la afectividad desde la Psicología?, ¿Es posible una Psicología Estética?, entendiendo aquí *estética* como una vivencia de lo afectivo, experimentar lo emocional y lo subjetivo del otro (una *intersubjetividad*) con las únicas herramientas que le son propias al conocimiento teórico de la Psicología: las palabras, el lenguaje.

Con esta cuestión he querido proponer la investigación de la presente tesis, porque cuántas veces nos hemos quedado con una sensación de vacío, o cuando mucho de insatisfacción ante las respuestas otorgadas por las ciencias de la comprobación empírica y de la racionalidad del discurso (como cuando nos "explican" o "describen" qué es tal o cual emoción).

Esta cuestión nos permite saber hasta dónde es posible lograr un discurso que nos aproxime a los asuntos de la afectividad, de los sentimientos y de todos esos fenómenos oscuros e irracionales; o sea cuándo son afectos y cuándo una mediación ya pensada, ya razonada de lo que son los sentimientos. Si no, ¿Por qué casi siempre nos dice más una poesía de Neruda o Sábines acerca del amor y desamor que cualquier discurso, conferencia o congreso científico con temática de los afectos? ¿Por qué muchas veces encuentra uno más psicología en la literatura, por ejemplo, de Dostoyevsky u otros autores que en los propios libros de Psicología? Y aquí no se trata

⁴Aunque el material de la poesía son las palabras, éstas ya se encuentran simbolizadas de manera muy diferente a la lógica de la razón. Ya lo veremos ampliamente y con oportunidad más adelante.

de comparar a los artistas y al arte con los científicos, investigadores y la ciencia para ver quién nos "dice" más acerca de los sentimientos: La comparación en sí misma es inútil y absurda, simplemente no tiene sentido. Sin embargo, sí es menester cuestionar hasta dónde es posible llegar con un discurso, con un razonar, con las palabras para aludir a una emoción: siempre el razonar tiene un sentido para el hombre, una necesidad de explicar el mundo cuestionando qué es "esto" o "lo otro"... Una pregunta por el hombre, pero desde el hombre mismo, no desde los objetos, no desde las cosas. Aquí estaremos de acuerdo en que los afectos no son cosas y que en el mundo hay objetos, "cosas" y también "no-cosas" (como la palabra *gracias*, los fantasmas y el temor que se los tiene, y la *nada* aunque es nada, sin embargo *es*) y que no porque no lo sean (cosas y objetos), no pertenecen al mundo, están aquí y hablamos de ellas. ¿Abarca más el lenguaje que el *Ser* (mucho más si se trata de un lenguaje irracional, de lo que de alguna *forma* está simbolizado y que por ello ya tiene cabida en el mundo: los mitos, los rituales, los sueños, todos nuestros sentimientos, aún ni los que nombre llegan y que no por eso no *son*, no por eso no tienen existencia. Sencillamente se trata de cuestiones de nuestra vida que escapan al pensamiento, a lo que se encuentra en el símbolo de las palabras, pero que se encuentran simbolizadas al fin de alguna manera. Entonces se trata de *otro* tipo de simbolismo, uno que puede atrapar a nuestra afectividad. Es aquí donde entran algunos teóricos que han hablado del simbolismo y de sus *formas*, entre otros, Ernst Cassirer, el padre del simbolismo; Wittgenstein y, por supuesto, la autora que se revisa en el presente trabajo: Susanne K. Langer. Sería larga la lista; no obstante, en éstos se centra el análisis de las cuestiones fundamentales a la aprehensión de la afectividad con la simbolización *no-discursiva*, aquella que nos permite, por ejemplo, vivir la tristeza con ciertas canciones, el asombro con alguna pintura, o todos esos afectos sin nombre que se sienten en los rituales o los que se experimentan en un sueño. Langer sintetiza muchos elementos e investigaciones teóricas que se han realizado sobre el simbolismo, llevándonos a conocer a Cassirer y otros tantos estudiosos de cuestiones referentes a lo "irracional", lo colectivo, sentimientos, la estética...

En fin, este diálogo pretende hacernos reflexionar en los alcances del lenguaje y los límites que tenemos para responder por nosotros mismos, por las no-cosas y por los no-objetos (como la creatividad). Porque con el discurso positivista no se puede

contestar cómo es que al interpretar la música puede sentirse que ella es la que lo toca a uno y no al revés. No queda claro que un sentimiento puede ser una aparición casi de la nada y que puede andar como flotando mientras escucha uno algún tema musical que nos "transmite" algo; o que se nos quede una canción dando vueltas en la mente como infinito y necio eco de una emoción: estribillo que suena y resuena en la mente.

Reflexionar sobre el alcance de la discursividad para entender que un sentir "X" puede o no ser *compartido* con el otro, con los demás y que a unos nos conmueve y alegra Mozart y a otros les aburre. Que a unos nos *prende* el rock y a otros les indigna... *Vivencia estética* al fin. ¿Sucede lo mismo con el discurso teórico?

¿Aquello que *siento*, lo entiendo? ¿Aquella explicación teórica que más me *gusta* es la que a mi me dice la verdad?

¿Puede en el discurso teórico haber un fenómeno estético que nos haga *vivir* (sentir) el asunto del que se nos está hablando tal como sucede en el arte respecto al sentir?, algo que nos permita *conectar, insight, click, comprender*, darle un *sentido*... Atestiguémoslo.



ÍNDICE

	Página
PRÓLOGO	15
INTRODUCCIÓN	18
ÍNDICE	25
CAP. I UN MARCO PARA LA TEORÍA DE SUSANNE LANGER	28
- Antecedentes en el simbolismo	30
- El legado de Langer	31
CAP. II SUSANNE KATHERINE LANGER	37
- Una modesta biografía	37
- Obras	40
CAP. III LA NUEVA CLAVE	41
- El problema gnoseológico en la filosofía	41
- La antigua clave	42
- Transición filosófica y psicológica	44
- El problema epistemológico en la psicología	46
- Un problema epistemológico	47
- Más allá de los símbolos primarios	50
- Una aproximación al conocimiento	52
- Sin fronteras	53
- El acercamiento	55
CAP. IV SIMBOLISMO	57
- Una necesidad básica	59

- Signos y símbolos	61
- Significado	65
- Lenguaje	66
- Transformación simbólica	67
CAP. V FORMAS DISCURSIVAS Y FORMAS PRESENTATIVAS	72
- El callejón sin salida	76
- Palabras no discursivas	79
- Función simbólica no práctica	80
CAP. VI EL SÍMBOLO DEL SENTIMIENTO.	91
- Los límites del la forma discursiva	92
- Sentimientos no designables	94
- Y sigue la crítica	96
- Vitalidad	100
- La unidad simbólica de la vida	102
- Proyección	104
- Por qué "proyección" y por qué "expresión"	105
- Objetivación de lo subjetivo: Un acuerdo Intersubjetivo.	107
- Impresión estética	112
CAP. VII LO COLECTIVO EN EL SIMBOLISMO ESTÉTICO Y AFECTIVIDAD	117
- Un sentimiento público	117
- Transcendencia sociocolectiva en el arte	121
- Transición del arte a lo cotidiano	124
CAP. VIII PSICOLOGÍA ESTÉTICA.	129
- Las dos "mitades estéticas"	132
- La labor de la Psicología Colectiva	134
- Las psicopsicologías	134
- Las interacciones sociales	137
- ¿Una psicología estética?.	139
CAP. IX ¿CODA?	141
- Langer en la Psicología Colectiva	141

- Simbolismo	144
- Algunas consideraciones en la obra de S. K. Langer	146
- El arte en la Psicología Colectiva	148
- Hermenéutica	151
- Calderón	155
APÉNDICE: Las Filosofías y el Lenguaje	157
BIBLIOGRAFÍA	160

CAPÍTULO I

UN MARCO PARA LA TEORÍA DE LANGER

*"Lo que hacemos siempre es alabado o rechazado,
pero nunca comprendido"*

Nietzsche

La creación de una tesis que contempla abordar la Obra de una investigadora poco conocida en las aulas de Psicología, nace exactamente y en primer lugar por esa razón, es decir, entre la vasta teoría psicológica, los distintos trabajos realizados por Susanne Langer no tienen el reconocimiento que debieran, salvo de dos o tres maestro(a)s que la tienen presente en sus respectivas investigaciones. De esta autora saben pocas personas dedicadas actualmente al estudio de la Psicología pese a que su obra puede ser, y es, de amplio interés en los diversos campos que se involucra nuestra "disciplina", a saber: la comprensión de la propia Ciencia, del entendimiento del hombre, quien es, como veremos, ante todo un animal simbólico (Cassirer, 1944); también los sentimientos, emociones, el Arte, las conductas conscientes e inconscientes y, por supuesto, el lenguaje, que es la expresión más típica de la capacidad de transformación simbólica de la mente humana, no siendo la única, por ello Langer expone el desarrollo de sus ideas llevando a los símbolos más allá de los límites de nuestra discursividad lógica, con esto centraríamos su principal tema dentro de nuestro interés: el Simbolismo.

Sea pues, entre otras, una de las finalidades del presente trabajo es reunir las obras de Langer en una exposición que abstraer sus principales aportaciones y cómo estas nos pueden servir de referencia teórica. Por lo tanto, expondré parte de la "esencia" de su pensamiento, además de citas textuales que la enmarcan en mis propias

observaciones y vinculaciones implícitas y explícitas con teoría psicológica más conocida, a saber, con la *Gestalt* y, principalmente, con la *Psicología Colectiva*.

Como siempre ocurre a la hora de teorizar, a la hora de crear conocimiento, no existen fronteras disciplinares (finalmente éstas son arbitrarias), por ello Langer, de formación filosófica, incurre en terrenos de la Psicología realizando, por ejemplo, críticas para tratar de comprender el comportamiento del humano como un *Total*, no como partes o pedazos aislados de conductas; dice por ejemplo, "nuestra psicología tiende a convertirse en fisiología, histología y genética" (1942, p.36) y continua, "a nuestra psicología la hacen en el laboratorio y, especialmente en el debate metodológico" (ibid., p.27). Como sea, sus exposiciones al respecto ya tendrán lugar en las hojas de este trabajo; lo más importante es enfatizar sus propios medios *transdisciplinares* para explicar su teoría, cuestión que recuerda a la *Psicología Colectiva* por no delimitar barreras entre las ciencias. Aquí es donde intentaré enmarcar la obra de Langer con nuestro campo de investigación, con la colectividad, principalmente hacia el final de la tesis. Si el problema de nuestra autora es la "lejanía disciplinar" para no tener un mejor reconocimiento en nuestras aulas, con la *Psicología Colectiva* pretendo salvar obstáculos ya que ésta:

no intenta encontrar y demarcar sus límites interiores, es decir, sus colindancias con otras disciplinas para saber cuál es su territorio, saber cuando ya no es *Psicología Colectiva*. Este es el método de división disciplinar de las ciencias clasificatorias de fenómenos. Por el contrario, la *Psicología Colectiva* intenta encontrar y demarcar su *límite interior*, esto es, el lugar más condensado de la realidad que todavía es psico-colectiva; el límite interior de un universo es su centro [...] por lo tanto no es un fenómeno, ni un objeto, ni un territorio, sino el *centro es un punto de vista*, una perspectiva, el lugar singular desde donde debe verse todo el derredor del universo [Fernández Christlieb, 1994, p. p. 17-18; énfasis en el original].

Por lo demás no hay más que explicar para situar a Langer dentro de nuestra —o cualquier— psicología, ya su propia teoría nos involucrará casi sin darnos cuenta; aquí no habrá más disciplina que el conocimiento, no habrá una obstinada eferescencia por dividir la realidad en tantas partes como disciplinas hayan (en este caso, en filosofía, psicología, lógica, semiótica, etc.). Se puede llamar como sea: *Psicología Colectiva* y hasta *Psicología Estética* porque intentaré explicar ésta a partir de aquella, dada su forma indisciplinaada o (para evitar malos entendidos) *transdisciplinaada* de explicar la

realidad. De hecho, ni los vocablos son problema o el uso de conceptos ya que la autora utiliza un lenguaje claro y los términos que utiliza nos resultarán muy familiares. Lo importante ahora es contextualizar su obra en una red teórica donde sepamos de dónde provienen sus ideas (siempre nos inspiramos en algo o en alguien), quienes la influyeron, sus principales ideas y su legado, es decir, hacia dónde nos encamina, por dónde nos lleva.

Unas primeras preguntas que nos conducen a seguir contextualizando el motivo del presente trabajo pueden ser ¿por qué estudiar la obra de Susanne Langer? y ¿por qué el simbolismo y la afectividad? La primera pregunta ya tiene la mitad de su respuesta, la segunda trataré de exponerla a partir de vincularla con la teoría de la autora, cerrando con esto la respuesta a ambas.

ANTECEDENTES EN EL SIMBOLISMO

Revisemos las cuestiones previas al estudio y el interés surgido por el simbolismo:

Durante las últimas décadas, un enfoque con base mucho mayor de la cognición [...] ha empezado a dominar. Este enfoque se basa en estudios filosóficos, especialmente aquellos llevados a cabo por especialistas interesados en las capacidades de utilización de símbolos [Gardner, 1990, p.26].

Aquí, sin más, se refiere al desarrollo teórico a partir de las *formas simbólicas* explicadas por Ernst Cassirer (1923-1929), quien junto con otros semióticos y filósofos creó la idea de que *todas* las actividades humanas (incluyendo lo místico e inconsciente, los mitos, juegos, sueños, religión y arte) se expresan mediante formas simbólicas que van más allá de la lógica física espacio-temporal, de las matemáticas, de lo predictivo y operacionalizable y más allá del discurso del lenguaje. Es decir, el hombre más que un animal racional, es en primer lugar un animal simbólico (Cassirer, 1944), después ya será lo que sea, racional o irracional y hasta lúdico.

Cassirer hace un estudio de las estructuras mentales como comportamiento del hombre total, y para ello hace un análisis de valores culturales: *Filosofía de las formas*

simbólicas, 1923, 1929: *Antropología filosófica*, 1944 [...] El hombre se mueve en una dimensión que le diferencia del animal: el mundo simbólico, en el que el mito, la religión y el arte son sus manifestaciones esenciales. Al referirse al arte desarrolla la teoría de las "formas simbólicas": el arte no es representativo ni expresivo, es simbólico. Tiene tres caracteres esenciales: es distinto a su modelo, es instrumento activo de interpretación y está establecido convencionalmente [Fernández Arenas, 1982, p.126].

Con estas premisas de Cassirer y con las ideas de las diversas *formas* de manifestación o proyección simbólica, como las mencionadas o cualquiera que uno se imagine, se configura el punto de partida del pensamiento de Susanne K. Langer; por lo tanto nuestra autora es *heredera* de los conceptos surgidos en el análisis del ya citado filósofo alemán de quien fue adepta:

habría que pensar en la influencia de Cassirer a través de su discípula S. Langer [Fernández Arenas, 1982, p.108].

EL LEGADO DE LANGER

Dejemos, por ahora, los antecedentes e influencia del padre del simbolismo sobre nuestra autora, ya nos encargaremos de darle continuidad al tema dentro del presente trabajo. Ahora vayamos al propio legado intelectual de la investigadora que estamos revisando, al desarrollo de sus propias ideas dentro del simbolismo, a la parte donde se nos aclara uno de los principales temas en esta tesis: la distinción entre las formas simbólicas, su diferenciación, comenzando por los límites de la lógica de nuestras palabras.

El lenguaje común o discursivo y el científico o de la lógica, con el que se expresan conceptos, son básicamente un sistema de signos y más aún, de símbolos y redes simbólicas. Ya sabemos que el lenguaje es la expresión más típica de transformación simbólica de la mente, pero no la única:

sobre lenguaje, Langer concuerda perfectamente con los neopositivistas actuales; sin embargo, se aparta notablemente de éstos cuando afirma que también el mundo de los sentimientos, de las emociones, del arte, puede expresarse mediante formas simbólicas; con esto, el lenguaje científico y discursivo está lejos de agotar todas las formas de actividad humana significativa, como querían los neopositivistas [Fubini, 1990, p.358].

Ante la ingenuidad de pretender que todos los símbolos pueden designar inequívocamente elementos numéricos o lingüísticos y que se pueden manipular de acuerdo a reglas claramente especificables y metódicas, surgieron argumentos para confrontar tales especulaciones:

Un grupo de filósofos con un marcado interés por las artes, especialmente el filósofo alemán Ernst Cassirer (1953-1957) y los filósofos norteamericanos Susanne Langer (1942) y Nelson Goodman (1968-1978) desafiaron frontalmente estas ideas. Cada uno de estos estudiosos de la simbolización señaló que el punto de vista que privilegiaba "la lógica por encima de todo" era restrictivo en exceso [...] Langer, por su parte, insistió en las diferencias entre las formas discursivas de simbolización, en las unidades que se podían identificar inequívocamente y manipular de acuerdo con reglas específicas. También insistió en los símbolos exposicionales, como los presentes en las artes, en los que el símbolo no permitía ser dividido y tenía que percibirse más bien "como un 'todo'" [Gardner, 1990, p.27].

Sea pues, existen las *formas* simbólicas inefables e inaprehensibles para la lógica de las palabras, por ejemplo, los sentimientos etéreos que parecen manifestarse en el arte y sólo con éste tienen una proyección que resulta sencillamente imposible al lenguaje:

Es intención de Langer demostrar que el arte no pertenece, como se ha sostenido demasiadas veces, a un hipotético mundo inefable, intuitivo, privado, incommunicable, sino que es un modo simbólico de expresión dotado de lógica profundamente diferente de la del lenguaje discursivo, y que posee unas características perfectamente analizables [Fubini, 1990, p.359]

y perfectamente interpretables. Aquí aparece entonces la *hermenéutica*, aparece la oportunidad para comprender todos los demás ámbitos de actividad en la esfera humana y esta es la tentativa de la *nueva clave* de Langer, para comprender aquello relegado al limbo, al reino nebuloso e indiferenciado por su incapacidad para proyectarse de un modo lógico-discursivo.

Con la distinción entre las diferentes formas simbólicas, comenzaríamos a comprender la Obra de Susanne K. Langer. Existe un capítulo en esta tesis destinado exclusivamente a explicar estas importantes nociones conceptuales, distinguir las propiamente llamadas *formas discursivas*, que son como hemos visto, las del lenguaje

de las palabras y el pensamiento lógico-científico, y las formas *presentativas*, que utilizamos en todo aquello precisamente inaprehensible para las palabras, en el vasto mundo de los sentimientos, lo místico, la religión, los sueños, los juegos, los mitos y el arte.

El símbolo musical (y cualquier otro presentativo-estético) fue definido felizmente por Langer como *autopresentacional* o, mejor aún, como "símbolo no consumado". El símbolo del lenguaje discursivo se agota, se extingue completamente en la trascendencia con respecto al objeto designado; el símbolo discursivo es absolutamente *transparente*: sólo cumple su función cuando se resuelve sin dejar rastro de su total transparencia. El símbolo musical es "iridiscente"; su significado está implícito, pero nunca fijado convencionalmente: su referencia no se halla jamás explicitada y predeterminada. El símbolo musical se autopresenta: lo gozamos por sí mismo y no se agota en una referencia externa a sí misma [Fubini, 1990, p.361; paréntesis agregado].

Entonces, lo mismo, o algo similar sucede con los demás símbolos estéticos o presentativos de sentimientos: en los sueños, en los ritos como cualquier misa de domingo, o en la contemplación de pinturas artísticas sin importar si éstas son buenas o no.

La obra *Feeling and Form* (1953) que fue la continuación de *Philosophy in a New Key* (1942) está dedicada exclusivamente a las formas presentativas del Arte, al problema artístico, aquí Langer desarrolla su tesis del Símbolo del Sentimiento, de las ilusiones y apariciones que crean las artes, así como el tiempo y hasta espacio virtuales (v.gr. música y pintura). Nos habla de una analogía directa con nuestra vida interior, este tiempo virtual sería la apariencia del movimiento orgánico, de nuestra propia esencia temporal:

El tiempo virtual se percibe solamente a través del oído, a diferencia del tiempo físico, que puede percibirse a través de infinidad de instrumentos y que puede concebirse como suceso regular de instantes inmóviles [...] El tiempo musical, como algo análogo del tiempo y del movimiento orgánico, crea la ilusión de un todo indivisible [...] para Langer, la música no es el sentimiento mismo o su copia, sino su presentación simbólica [Fubini, 1990, p.p. 362-363].

Pero, ¿entonces como se logra la comunicación de sentimientos colectivamente, cómo la misma melodía nos arrebató pasionalmente a muchos o a pocos, cómo

comprendemos un significado musical o emocional en tales símbolos?

Langer responde que toda forma artística se intuye, su forma, el significado formal, el proceso interpretativo y hasta creativo (1953),

por lo cual el único modo de hacer público el contenido emocional de un dibujo, de una melodía, de una poesía o de cualquier otro símbolo artístico, consiste en presentar su forma expresiva mediante una abstracción tan eficaz que cualquier persona dotada de una sensibilidad normal para la modalidad artística de que se trate, "pueda aprehender su forma y su cualidad emotiva" [Fubini, 1990, p.p. 363-364].

Langer nos presenta el problema del arte con una resolución de tipo "intuitiva", parece una respuesta simple y que deja al simbolismo del sentimiento en una esfera alógica, intuitiva, inefable debido a que para ella la forma deja de ser símbolo, ya que se le *siente* e intuye, sin embargo tendremos que buscar el *sentido* de dichas formas como símbolos dotados de función comunicativa, de su trascendencia psico-colectiva (a la cual están dedicados los últimos capítulos de la presente tesis), de cómo articulan efectivamente además de nuestra vida interior, la vida objetiva; en pocas palabras, cómo articulan al mundo.

El arte es una profesión pública, porque la formulación de "vida sentida" es el corazón de toda cultura y moldea el mundo objetivo para la gente [Langer, 1953, p.379].

Este trabajo se centra en la distinción de las formas simbólicas propuestas por Langer, más aún, antes por Cassirer, pero lo más importante viene precisamente cuando los símbolos adquieren un carácter colectivo y a ello se dedica la parte ulterior, además a vincularla explícitamente con la *Psicología Colectiva*, resultando con ello algo que sólo contadas ocasiones llamaré abiertamente *Psicología Estética* por no estaría trillando y por no ponerle otro apellido más a la psicología; precisamente se trata de hablar de una sola psicología, de un conocimiento íntegro, en el cual podamos conversar igualmente de la teoría de la relatividad en el arte que de los sentimientos más oscuros, sin forma e indesignables de la vida emotiva, vivida.

El legado de la autora que revisamos es, pues, uno teórico como el que nos han dejado muchos otros investigadores más, sólo nos hace falta conocerlo y tratar de comprenderlo y, como ella misma susurra, debemos continuar su labor, los que venimos detrás. Por lo demás, Susanne Langer ha tenido continuidad con algunos psicólogos (as)

que actualmente utilizan su teoría en clases referentes al arte, también con semióticos, filósofos, etc. Es imposible sondear hasta dónde se filtra su legado. Sólo quiero contar parte del eco heredado y que otro investigador desarrolló, a su vez, por cuenta propia:

Inicialmente, la investigación de (Nelson) Goodman (1968-1978) empezó como un análisis filosófico, derivado linealmente de los primeros esfuerzos de Langer, Cassirer y otros semióticos. Sin embargo, igual que algunos de sus predecesores, Goodman se interesó por las implicaciones psicológicas de las diferentes clases de competencias simbólicas [Gardner, 1990, p.p. 27-28; paréntesis agregados].

Como dichas implicaciones psicológicas son derivadas de los legados directos de Langer y Cassirer, se podría decir que es la "escuela" que han dejado estos semióticos, Langer en especial. En sus propias reflexiones Goodman retoma las artes y sus diferentes implicaciones emocionales y cognitivas para explicarlos con sistemas simbólicos, se mete de lleno en la psicología:

Cuando se considera que las artes y las ciencias implican operaciones (inventar, aplicar, leer, transformar, manipular) con sistemas simbólicos que se adecuan y divergen de un determinado modo específico, quizá podemos emprender una investigación psicológica directa sobre el modo en que las habilidades pertinentes se inhiben o se intensifican unas a otras y su resultado podría conducir a cambios en la tecnología educativa [Goodman, 1968, p.269; paréntesis en el original].

De estas opiniones surgió el estatuto para la creación del "Proyecto Cero" de 1967, un esfuerzo innovador, transdisciplinado y colaborativo en la enseñanza de las artes en la que interviene el propio Howard Gardner y muchos otros investigadores.

Goodman había llamado la atención respecto a una gama de códigos simbólicos humanos —lenguaje, gestualidad, pintura, notación musical y similares— y también en relación a un espectro de capacidades humanas de utilización de símbolos, como la expresión metafórica, la ironía, la autorreferencia, la citación, y otras similares [...] desde finales de la década de 1960, el Grupo de Desarrollo (del Proyecto Cero) ha intentado definir el curso del desarrollo de diversas habilidades y capacidades de utilización de símbolos, poniendo un acento especial en aquellas capacidades valoradas en las artes [Gardner, 1990, p.p. 28-29; paréntesis agregado];

la habilidad artística, en coherencia con los análisis presentados por Goodman y sus

predecesores (Langer y Cassirer), se considera principalmente un ámbito de uso humano de símbolos [...] en la medida en que el mismo sistema de símbolos se utiliza de un modo expresivo o metafórico, para transmitir una gama de significados sutiles, para evocar un determinado estado emocional o para llamar la atención hacia uno mismo, parece apropiado afirmar que el "mismo" sistema de símbolos se está usando con finalidades estéticas [Gardner, 1990, p.p. 29-30; paréntesis agregado].

Ya nos daremos cuenta de la similitud del interés en el desarrollo de temas y además de la originalidad de la propuesta de Goodman que dejaremos hasta aquí ya que sólo ha sido la intención poner un marco a la obra de Langer manifestando antecedentes y algo de su legado o su continuidad. Por lo demás conoceremos a esta investigadora por su teoría, sus ideas, por sus propias palabras.

CAPÍTULO II

SUSANNE KATHERINE LANGER

"No basta saber, sino también saber aplicar el saber; no basta querer, es preciso obrar."

Goethe

Una modesta biografía

Nace el 20 de Diciembre de 1895 en Nueva York; hija de Antonio y Else M. (Uhlich) Knauth. Se casó en 1921 con William L. Langer y se divorcia en 1942; sus hijos son Leonard C.R. y Bertrand W. Su formación académica es la siguiente: Graduada en Artes en Radcliffe College, Cambridge Mass., 1920; Maestría, 1924; Doctorado en filosofía (Ph.D.) 1928; estudiante en la Universidad de Viena, 1921-22; Doctorado en letras (con honores) Wiltson College, 1954; también estudió en Westem, Weaton, Monte Holyoke College, 1962; Doctorado en Leyes, Columbia, 1964; Doctorado de Bellas Artes en Philadelphia College, 1966; Doctorado en Letras Humanas en Clark University, 1968.

Profesó en Viena; tutor de filosofía, en Radcliffe College (Cambridge Mass., U.S.A.), 1927-42; asistente de profesor de filosofía, 1943; profesora de filosofía en Columbia, 1945-50; profesora invitada en la Universidad de Nueva York, 1945, Nueva Escuela de Investigaciones Sociales en la Universidad del Noroeste, Univ. de Ohio, Univ. de Washington y la Univ. de Michigan; prof. de filosofía en Connecticut College for women (New London, Connecticut), 1954-62; profesora *emeritus*, investigadora

académica, 1962—. Becada en investigación por la Fundación Edgar Kaufmann, 1956-58, 1958-63, 1963-65. Recibió la medalla Radcliffe Alumnae Achievement, 1950; La Universidad de Columbia recibe gracias a Langer una beca de la Fundación Rockefeller, 1946-49. Socia de la Academia de Artes y Ciencias, Phi, Beta, Kappa. Fue influida por los trabajos contemporáneos sobre los símbolos y el simbolismo de Cassirer, Wittgenstein y otros.

S. K. Langer ve en la investigación de los símbolos y de la simbolización en todas las esferas de la actividad humana (Ciencia, Religión Arte, etc.) la *"Nueva Clave"* de la Filosofía. Esta investigación no requiere, según ella, involucrarse en una determinada metafísica; la transformación simbólica es para S. K. Langer una actividad natural y no la manifestación de un espíritu humano trascendental. *La oposición al idealismo es paralela a la oposición al mero empirismo, que olvida que los datos de los sentidos son ya primariamente símbolos.*

Cada una de las manifestaciones de la cultura humana (mito, arte, ciencia religión, etc.; o en psicología, conducta, comportamiento, cognición o como se quiera) está ligada a un sistema o universo simbólico cuya estructura y relación con otros sistemas o universos simbólicos se investiga. Langer se ha ocupado particularmente de los sistemas simbólicos correspondientes a las diversas artes. Cada arte produce un sistema (o reino) simbólico en el que se expresan uno o varios aspectos del sentir (*feeling*). El sentir se manifiesta por medio de las formas, las cuales poseen entonces "significación" —son "formas concretas significativas"—. Tal significación no es ni mera expresión de los sentimientos del artista ni tampoco reproducción pretendidamente "objetiva" de la realidad. Los símbolos que utiliza cada una de las artes constituyen una peculiar ordenación de la vida perceptual y sensible, la cual puede de este modo refinarse y, por así decirlo "progresar".

Los datos existentes de esta estudiosa son en realidad muy pocos. Uno que más quisiera que hasta conocer algunos "pecados" sobre su modo de vida (chismes), como en el caso de famosos científicos y artistas como J. S. Bach o los primeros astronautas en la Luna —promiscuos, alcohólicos, etc.—; sin embargo, esto no fue posible con la autora que revisaremos en la presente tesis. Las escasas biografías se remiten a formalidades (oficialidades), pues bien, con esto será más que suficiente y ya intuiremos

qué hay en Langer al estudiar tan profundamente al Arte y el Simbolismo, pasando por la epistemología, la psicología, la ciencia, la vida cotidiana y hasta la hermenéutica.

A pesar de no ser tan popular o identificada su obra en nuestros círculos de análisis psicológico, algunos estudiosos de la Estética le hacen reconocimiento en cuanto al alcance y aportación a la teoría del Simbolismo y aún más, en la Psicología. Por ejemplo Raymond Bayer (1898-1959), dice de nuestra autora:

La psicología investiga el simbolismo en la obra y los conflictos de pensamiento en el artista. Suzanne Langer, en su *Philosophy in a new key, a study in the symbolism of reason, rite and art* (1942), analiza el simbolismo y estudia sus repercusiones en la razón, el rito, el arte y en las ciencias como la lógica, la psicología y la semántica. Su última obra, *Form and feeling* (1955), consagra a la forma en sus relaciones con la sensibilidad, encontró un notable eco [1961, p.439].

No hay que considerar que este autor no escriba correctamente el nombre de la autora y que no ponga la fecha correcta de su obra de 1953, *Forma y Sentimiento*, lo importante es manifestar que algunos estudiosos, como los del anterior capítulo, rescatan la obra de Langer. En algunos círculos de estudios musicales y psicológicos está teniendo cierto eco. Veamos, pues, hasta dónde podemos seguiría y hasta dónde continuarla.

Como sea, no necesitaremos mucha biografía para conocer a esta estudiosa, su Obra nos hablará por sí misma y sin hacer alarde de su vasto *Curriculum*.

OBRAS:

- *Practice of Philosophy*, 1930.
- *An Introduction to Symbolic Logic*, 1937.
- *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, 1942. (Trad. esp.: *Nueva Clave de la Filosofía: Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del mito y del arte*, 1958.)
- *Feeling and Form: A theory of Art developed from Philosophy in a New key*, 1953. (Trad. esp.: *Sentimiento y Forma: Una teoría del Arte desarrollada a partir de una Nueva Clave de la Filosofía*, 1987)
- *Problems of Art: 10 Philosophical lectures*, 1957. (Trad. esp. *Los problemas del Arte*, 1966).
- *Philosophical Sketches*, 1962. (nueve ensayos).
- *Mind: An Essay on Human Feeling*. 2 vols., 1967-1972.

COEDITORA:

- *Structure, Method and Meaning: Essays in Honor of Henry M. Sheffer*, 1951.

EDITORIA:

- *Reflections on Art*, 1958.

CAPÍTULO III

LA NUEVA CLAVE

"No es poeta aquel que no ha sentido la tentación de destruir o crear otro lenguaje"

Octavio Paz

EL PROBLEMA GNOSEOLÓGICO EN LA FILOSOFÍA.

No soy yo quien descubrió la "nueva clave" de la filosofía".⁵ De esta manera reza el inicio de la primera obra de Susanne K. Langer aclarando, en forma por demás modesta, la gran tarea del problema que se encausa a abordar: La reorganización de la filosofía vinculándola al Conocimiento del Hombre, en base a los símbolos y su significado:

el edificio del conocimiento humano se despliega ante nosotros no como una vasta compilación de informes sensoriales, sino como una estructura de hechos que son símbolos y de leyes que constituyen sus significados. Un nuevo tema filosófico le ha sido ofrecido al porvenir; se trata de un tema gnoseológico: la comprensión de la ciencia. Su punto de partida consiste en la capacidad de simbolización [1942, p.32].

⁵ Continúa, diciendo: "Otros la hallaron, repetidamente, con entera claridad" (1942, p.9). En su obra va citando a los autores que contribuyeron de manera fundamental, como se verá.

Antes de que Susanne Langer materialice esta conclusión, nos esboza en su primer capítulo, de una manera sencilla y a vuelo de pájaro, cuál ha sido la evolución del problema filosófico: la manera de realizar sus preguntas, ya que "el modo de plantear el interrogante delimita y determina las formas en que puede formularse cualquier respuesta, ya sea acertada o errónea" (1942, p.13).

"En consecuencia, —dirá más adelante— una filosofía se caracteriza más por la formulación de sus problemas que por la solución que les ofrezca" (1942, p.14), entonces, "un filósofo... reta también a los problemas" (Nietzsche, 1888, p.31) se le den o no una respuesta.

Sin embargo, ésta no ha sido la dificultad gnoseológica o de conocimiento a la que se ha enfrentado la filosofía antes del advenimiento de la nueva clave, es de otra naturaleza, como se explica en los siguientes párrafos.

La Antigua Clave

La Nueva Clave proviene de una "Antigua" y se configura por las estructuras de pensamiento que se han encaminado al conocimiento a través de la discusión erudita y exposición de teorías elaboradas en un campo de "filosofía subjetiva", como Langer misma la llama. Parafraseándola, la antigua clave se conforma por principios "racionales" y no "empíricos", por las denominadas anteriormente ciencias, que ahora hasta de ese nombre tan honorable se les privó, como la Ética, Estética, etc.

En consecuencia y aclarando, por "antigua" sólo me refiero al implícito y más externo sentido de "antigüedad" y no insinúo a esa etapa del conocimiento como si fuera vieja y obsoleta, aminorada, insuficiente, ni aún mucho menos superada; únicamente antigua, erudita y hasta inmemorial. Entonces, a la nueva clave atañe además "la reorganización de la filosofía que se está desarrollando en nuestro tiempo —y que— confiere nuevos aspectos a las ideas y a los argumentos del pasado" (1942; p.9).

Además de ser breve en su explicación, Langer va tocando de manera sencilla el problema que se suscita en algunas épocas de reflexión ontológica y epistemológica. Aún sin ir proporcionando fechas, ella se refiere a la cuestión de la problemática

filosófica haciendo implícitas todas las eras del pensamiento; no obstante, menciona las más destacadas –entre otras, resalta la ecléctica de la filosofía grecorromana, el periodo del pensamiento escolástico, la era cartesiana y hace énfasis en la socrática–, las cuales, contribuyeron a que la filosofía y demás campos de conocimiento se inclinaron hacia la *Nueva Clave*, incluyendo a la *Psicología*, como se verá más adelante. Hace evidente la importancia de los *conceptos básicos* que se encuentran a disposición en cada época o sociedad (yo agregó en sus grandes hombres) para enfrentar una nueva idea con sus propios conceptos. Ideas surgidas a partir del planteamiento de aquellos interrogantes y de sus diversas respuestas o proposiciones, ya sean verdaderas o falsas, en una época marcada por la forma de explicar su realidad, tal como a partir del advenimiento de la filosofía de Sócrates:

La validez del conocimiento sólo era uno de los nuevos enigmas socráticos; el valor del conocimiento, el propósito de la ciencia, de la vida política, de las artes prácticas y –finalmente– del curso de la naturaleza [1942, p.18; barras en el original].

Esta validez del conocimiento siempre ha suscitado nuevos interrogantes y, evidentemente *múltiples respuestas* que convergen en la discusión eterna del saber humano. Por ejemplo, entre el conocimiento general de las culturas siempre han existido algunas frases que exponen claramente el interés por el acercamiento cotidiano con el saber, como “Ver para crear”, que se utiliza desde la antigüedad y ha manifestado la preocupación y cambio de óptica por demostrar el conocimiento y darle así una “validez universal”, es entonces cuando se revela a los sentidos sensoriales como los “validadores” del saber:

El positivismo –metafísica de los científicos– no sustenta dudas ni plantea problemas gnoseológicos; su confianza en la veracidad de los sentidos es implícita y dogmática” [1942, p.25; barras en el original].

De esta manera, la reflexión del hombre sustentada por lo sensorialmente perceptible, ha planteado nuevas formas para tratar de entender el mundo *objetivamente*, como a través del

empirismo genuino –que es– una reflexión acerca de la validez del conocimiento sensorial, una especulación acerca de las formas en que nuestros *conceptos y creencias*

son inferidos de los fugaces e inconexos informes que nuestros ojos y oídos realmente envían a la mente [Langer, 1942, p.25].

Como se mencionó, para explicar la realidad, el mundo y la vida, cada época cuenta con sus elementos conceptuales o *conceptos básicos* y a partir de que se comenzó a apelar a la comprobación "la única filosofía que surgió en forma directa de observar la ciencia —fue— el *positivismo*" (1942, p.24). Y un poderoso concepto engendrado y materializado con firmeza, en este contexto, fue el de "*hecho*";⁶ término que permitió el acercamiento de la ciencia con el empirismo, retomando las palabras de nuestra autora; ya que los hechos son algo que nadie refuta debido a que son observables, comúnmente compartidos y "objetivos". La *experiencia sensorial* y los *hechos* fueron la panacea de la verdad, entonces:

el entusiasmo por la observación desplazó a la docta inclinación por la disputa erudita, y rápidamente desarrolló la técnica experimental que alborzó de hechos a la humanidad [1942, p.26].

La transición filosófica y psicológica

Los campos de reflexión de la Filosofía y otras ciencias, entre ellas la Psicología, se estuvieron estrechando debido a la sobresaturación y tendencia obsesiva por la comprobación experimental de fenómenos *objetivos* y medibles

La filosofía y la psicología, al igual que otras disciplinas, fueron quedando relegadas del campo de las ciencias, no obstante, sus historias se separan debido a que los psicólogos se empeñaron a no dejarla fuera del positivismo mecanicista, como se explica más adelante. Por su parte, la filosofía tuvo su propia versión, como dice Langer: "el florecimiento científico estranguló nuestros intereses filosóficos algo exangües, que hace trescientos cincuenta años fueron engendrados por esa gran *idea seminal* que estriba en la bifurcación de la naturaleza en mundo interior y mundo exterior" (1942,

⁶ Los *hechos* son lo que cada uno ve, observa o percibe; sin embargo, en este caso se refiere a los que se pretenden contextualizar en un marco no dialéctico ni fenomenológico, es decir, donde el mundo y/o la realidad serían independientes del sujeto y por lo tanto habría hechos plenamente objetivos.

p.28), "en sujeto y objeto, en realidad privada y verdad pública" (ibid., p.22). Ahora esa idea seminal resurge en la Psicología Colectiva con otra *mirada*, tema que se desarrollará a su tiempo en este trabajo. Por lo pronto, la autora manifiesta en su reseña histórica que

entretanto, la moribunda época filosófica es eclipsada por una era científica y tecnológica de gran actividad. Después de atravesar todo periodo de filosofía subjetiva, las raíces de nuestro pensamiento científico se remontan más lejos que cualquier empirismo explícito [1942, p.24].

Aún antes del tiempo en que esta filósofa escribe *Nueva Clave de la Filosofía*, en un periodo bélico interguerras mundiales, la Psicología había "reestructurado" sus objetos de estudio; en vez de hablar del *tratado del alma*, como sustenta su rica etimología, se dio un giro "objetivo" para cimentar sus conocimientos al *estudio de la conducta*. Entonces se dejó de hablar del espíritu y de la *mente*, así como de otras cuestiones en términos psicológicos positivistas ya que no son instancias que sean "operacionalizables", mucho menos medibles.

La psicología se consagró a ser una ciencia de orden positivista, hecho que como se sabe, se consolidó al fundar Wundt el primer laboratorio de psicología experimental en Leipzig, Alemania, en 1879; aunque para no sólo dejarle esta gran responsabilidad, se ha aclarado, más no divulgado, que él mismo reconocía los límites de su primer propuesta, ya que

desde siempre, esto es, desde 1862, Wundt ya sabía que una psicología experimental, incluso la suya, no podía servir para pensar (por ejemplo) la cultura [Fernández Christlieb, 1994, p.44]

y evidentemente casi todos los fenómenos de carácter simbólico, como la creatividad o la afectividad. Sin embargo, a Wundt, lamentablemente sólo se le recuerda por hacer de la psicología una ciencia experimental y no por proponer y realizar una psicología cultural (*völkpsychologie*) en un tiempo posterior. Retomando su aspecto experimental, luego le seguirían, con la brecha ya abierta, los funcionalistas y los conductistas de la pujante tradición norteamericana que pretendían superar la psicología tan "subjetiva y oscura", como Watson que

no creyó que la conciencia pudiera ser estudiada científicamente, porque había que confiar en el informe subjetivo de los individuos adiestrados en la introspección (fenómeno de interés ya para los funcionalistas y antecesores). La materia apropiada para la psicología, según mantuvo en un trabajo escrito en 1913, era la conducta y solamente la conducta [Whittaker, 1989, p.27; paréntesis agregado]

y a este le continuarían varios: el fisiólogo soviético Pavlov, Skinner y otros que bien los mencionan los libros de historia de la Psicología. Detengámonos, entonces, hasta aquí, porque resulta evidente que la psicología no quería desvanecerse en la "obscuridad" que representa la subjetividad y por lo tanto caer como antipositivista y anticientífica. Ya nos lo dice claramente Susanne Langer sin hacer alarde de una lista de conocidos psicólogos como los que he mencionado:

Los psicólogos probablemente dedicaron tanto tiempo y espacio a proclamar su empirismo, sus premisas fundadas en hechos y sus procedimientos experimentales cuanto en registrar experimentos y en hacer inducciones generales [1942, p.27].

EL PROBLEMA EPISTEMOLÓGICO EN LA PSICOLOGÍA

Entonces, desde Watson se estableció que el objeto de estudio de la psicología nada más debía ser la conducta, es decir *hechos*, cuestiones palpables, observables, dignas de ser estudiadas "porque son objetivas y no se les puede refutar nada"; esto incluye desde luego los aspectos que se apegan a las reacciones bioquímicas de la propia conducta, como lo explica Langer en 1942:

la psicología es una ciencia demasiado joven [...] pero a nuestra psicología científica la hacen en el laboratorio y, en el debate metodológico [...] sus triunfos técnicos tienden a ser descubrimientos de índole fisiológica o química más bien que "hechos" psicológicos [p.27; subrayado en el original].

Sin importar la fecha en que escribo esta autora, ya desde esta obra y hasta la última y sin traducción al castellano, "*Mind: An essay on Human Feeling*" de 1987 y concluida en 1972, se evidencia en su crítica que no existen cambios muy palpables en ese período —y aún hoy en día— y en ésta última obra realiza una crítica muy concreta:

By comparison with other biological sciences, both the method and the findings of laboratory psychology look extremely simple. Their essential simplicity is sometimes

masked by technical vocabulary, and even an algorithmic-looking form of statement; but when we come to the interpretation of the "variables", their values prove to be such elements as "somebody", "some fact", "some object", without any formal distinction between a person, a fact and an object, which would make it logically not possible to interchange them, as it would have to be assure the formula any sense [1967, p.35].⁷

El propio Sigmund Freud realiza una crítica, en su *Autobiografía*, sobre el problema epistemológico o de conocimiento que se presenta dentro de la psicología, que escribe a propósito de las dificultades por las que ha tenido que atravesar el Psicoanálisis, las cuales va mencionando y dice que

por último, se tropieza con el *behaviorism* americano, que se vanagloria ingenuamente de haber suprimido por completo el problema psicológico [1925, p.72].

Un Problema Epistemológico

El problema de conocimiento en el que se involucró la psicología por apeгarse a las ciencias naturales y físicas a través del *positivismo*, se resume en una descripción que nos ilustra esta autora, en donde además hace implícita la noción de la Psicología como ciencia humanística:

es posible hallar causas y efectos que pueden ser correlacionados, clasificados y estudiados; pero hasta en psicología, donde el estudio de estímulos y reacciones no ha surgido elaboradamente, no ha surgido una verdadera ciencia. Ninguna perspectiva de un logro notable se ha abierto ante nosotros en el laboratorio. Cuando seguimos los métodos de la ciencia natural, nuestra psicología tiende a convertirse en fisiología, histología y genética; y cada vez nos alejamos más de aquellos mismos problemas que debiéramos abordar. Ello significa que la idea seminal que dio origen a la física, a la química y a toda su progenie --tecnología, medicina, biología-- no tiene ningún concepto renovador de las ciencias humanísticas [1942, p.p. 35-36; barras en el original].

⁷Las citas de las que no existe versión castellana se han dejado en el idioma original, de esta manera se respeta la forma de trabajar de Susanne Langer, quien, a su vez, hace referencias sin traducir de otros autores en varios idiomas --Alemán, Francés, Italiano, etc.--.

Destaca la esencia de la dificultad a la que se enfrenta la psicología, pero además esta teórica expone y condena la dificultad que pesa a la parte humanística y social del conocimiento por no poder apegarse al empirismo crudo de la experimentación de fenómenos que son ajenos a la comprobación y la medición:

esta moda ha crecido bajo el tutelaje de la ciencia natural, trae consigo no sólo los grandes ideales del empirismo, a saber, la observación, el análisis y verificación, sino también algunas hipótesis reverenciadas, sobre todo de las ciencias menos perfectas y logradas: la psicología y la sociología [1953, p.42].

Estas áreas del conocimiento, en gran medida fueron las que sufrieron mayormente para no quedar en el olvido y ser relegadas de *las ciencias físicas que perfectamente dieron acogida a la propuesta experimental*. Y a manera de no engendrarle enemigos gratuitos a Langer, a continuación aparece un párrafo donde se reivindica y aclara su postura que no es del todo, como parece, antipositivista:

El desarrollo de la tecnología constituye la mejor prueba posible de que *los conceptos básicos de la ciencia física*, que han gobernado nuestro pensamiento por espacio de casi dos siglos, son *esencialmente correctos*. Han engendrado conocimiento, actividad y comprensión sistemática [1942, p.35].

Por cierto, es debido a esta razón que no se extraña el surgimiento de una actitud mental o concepción del mundo (*Weltanschauung*), que brindaba demasiada confianza en el saber, también en ciencias sociales y humanísticas. Tal desarrollo tecnológico implica la creación de herramientas e instrumental de medición, entre otras cosas, y éste factor se dirigió además al terreno psicológico para arrojar datos "palpables" y establecer relaciones con los sujetos; sin embargo, "ninguna psicología "asociativa" de las experiencias sensoriales puede relacionar estos datos con los objetos que representan, ya que en la mayoría de los casos los objetos nunca han sido percibidos. La observación se ha vuelto casi por entero indirecta; y la genuina verificación ha sido remplazada por la *lectura de instrumentos*" (Langer, 1942, p.31) y ello nos lleva a un alejamiento del objeto para investigarlo desde fuera y que además no pocas veces ha llevado a confundir la *diferencia* —entre el sujeto y el objeto que conoce— con la *distancia* y es debido a esta confusión que se produce la impresión de que el conocimiento científico tiene que alejarse y poner una separación respecto a su objeto para poder conocerlo,

describiéndolo desde lo lejos, desde fuera (cfr. Fernández Christlieb, 1994), es decir para pretender ser "imparcial" y "objetivo" en el saber.

Esto nos conduce a un problema de naturaleza epistemológica y que emana de querer hacer de la Psicología una ciencia natural positivista y pretender basar sus "descubrimientos" en la confianza plena otorgada a los órganos sensoriales para percibir y medir aspectos de la naturaleza humana (Sujeto conocedor del Objeto [S<=>O]). Sin embargo, no todos estos aspectos son observables y medibles y por ello ya no son propios del interés de la orientación empirista, sólo lo son aquellos palpables y cuestiones que no son refutables "ni se prestan a confusiones" por ser "comprobables". Por ello esta actitud positivista relegaba otras formas de conocimiento como la erudita discusión e *interpretación*, por ejemplo:

la gnoseología, —que— podía engendrar enigmas desconcertantes, pero de ninguna manera era capaz de suministrar a la convicción hechos en los cuales apoyarse. En cambio, una fe —basada— en la evidencia sensorial precisamente ofrecía al pensamiento un remate de tal índole. *Los hechos son algo que todos podemos observar, identificar y compartir* [1942, p.25].

y claro, así no hay quien dude de lo que se observa en un mismo suceso, fenómeno o acción, los cuales *quedarán registrados en forma de datos y se les asignarán valores para realizar aquellas inducciones y deducciones generales derivadas de las relaciones y correlaciones entre variables*. De esta manera la búsqueda del conocimiento se convierte en una carrera desenfadada de pugnas metodológicas:

Por ello Lessing, el más honesto de los hombres teóricos, se atrevió a declarar que a él le *importaba más la búsqueda de la verdad que ésta misma* (en su obra *Anti-Goethe*): con lo que ha quedado al descubierto el secreto fundamental de la verdad, para estupor, más aún, para fastidio de los científicos. Ciertamente, junto a este conocimiento aislado está, como un exceso de honestidad, si no de altanería, una profunda representación ilusoria [...] que el pensar no sólo es capaz de conocer, sino incluso de corregir el ser. Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia [Nietzsche, 1872, p.127; paréntesis agregado].

Resulta interesante la manera en que este eminente filósofo, filólogo, artista y destacado psicólogo alemán llamado Friedrich Nietzsche, ya en el siglo XIX, denuncia,

con su peculiar estilo, esta problemática epistemológica y además realiza críticas y condenas importantes de las oposiciones que surgen entre lo *cuantitativo* y *cuantitativo*, derivadas de la insistencia bizarra de numerar la Realidad y dejarla en números sin devolverle su carácter de vitalidad *intersubjetiva* (más que subjetiva y objetiva):

la cualidad no es una simple categoría complementaria de la cantidad. Lo cuantificable no es más que el aspecto "común" de lo real, mediante el cual lo manipulamos; la locura del positivismo mecanicista consiste en reducir toda cualidad a lo cuantificable, ¡ con lo que tenemos un mundo fijo y muerto ! [citado por Reboul, 1974, p.24].

Más allá de los símbolos primarios

Sólo que en la efervescencia positivista de llenar de datos, números y categorías las salas del conocimiento, pareciera olvidarse un detalle tan imperceptible, en apariencia, tan obvio (pero de obviedades se constituyen no pocas cuestiones elementales de la vida), que no se toma a consideración por su "claridad preconcebida", la razón de que

sólo emplean elementos cuyas cualidades sensibles carecen totalmente de importancia: sus "datos" consisten en sonidos o inscripciones arbitrarios llamados símbolos [...] Detrás de estos símbolos se encuentran las abstracciones más atrevidas, puras e impasibles que jamás concibió la humanidad [Langer, 1942, p.29].

Nuestra autora aclara y sentencia el limitado uso que se pretende de los símbolos que se realiza, por ejemplo, estadísticamente ya que estos datos efectivamente son símbolos; sin embargo, existen muchos más aspectos que aquellos cuantificables y de utilidad conceptual relativa y arbitraria: sentido, significado y, más aún, una *interpretación*.

Y en verdad, la recolección de datos sólo debería ser el inicio para realizar abstracciones mucho más audaces y osadas, donde se no se permita la unidireccionalidad de la relación *símbolo=un significado* (donde *muer*e el símbolo y aparece el signo) y permitirse, de esta forma, *interpretaciones*, ligaduras de conceptos con significados, reinterpretaciones de los "hechos" en términos más impregnados de la vida anímica, tan real como la conducta, igual que sugiere la añorable y originaria

psicología que se encargaba de cuestiones como espíritu, mente, sentimientos y que renacen siendo partícipes de la Psicología Colectiva y que se encuentran fuera de la conciencia de los individuos, en el lenguaje, arte, mitos, religión, magia, etc. (Fernández Christlieb, 1994, p.45); es decir, de aspectos simbólicos, o sea la Realidad misma ya que *"la mente humana trafica con símbolos"* (Langer, 1942, p.57) y sólo a través de estos se vincula con aquella, es decir, la aprehende, la comprende y cuando puede, la explica y no únicamente se contenta con describirla; porque ni aún el auténtico poeta más incipiente y llano lo hace: la hace suya, la vivencia y la proyecta en el papel o con sus palabras y sus metáforas, tan subjetivas, como enteramente comprensibles. Respecto a este y cualquier simbolismo, el profesor A. D. Ritchie, en su obra *The Natural History of the Mind* dice:

en cuanto concierne al pensamiento, y en todos los niveles de pensamiento, la vida mental es un proceso simbólico. *No es mental porque los símbolos sean Inmateriales, ya que con frecuencia son materiales —y quizá siempre lo sean—, sino porque son símbolos... El acto fundamental del pensamiento es la simbolización* [1936; citado por Langer en 1942, p.39; barras en el original].

Los símbolos tienen uno o varios significados y a través de esta relación se crean conceptos —sobre estas relaciones se presentará una exposición en el siguiente capítulo—, de tal forma que, la nueva clave se redescubre a sí misma vinculando los problemas epistemológicos de la Psicología y la Filosofía como disciplinas adyacentes y que convergen en su perspectiva de la noción del Simbolismo y el Significado. En lo que respecta a la filosofía de la ciencia, Langer nos afirma que

el problema del significado ha eclipsado casi por completo al problema de la observación. Y el triunfo del empirismo, en el campo científico, se halla amenazado por la sorprendente verdad de que *nuestros datos sensoriales primariamente son símbolos* [1942, p.32; subrayado en el original].

***La mente, en este contexto no sólo se refiere al pensamiento del sujeto, sino al sentido más amplio posible y que abarca precisamente todo acto del ser humano: desde lo más privado y oculto de sus sentimientos, hasta los actos públicos de manifestación más excéntricos.**

Nos presenta la gran ventaja, más que alejamiento, a la que la ciencia orilló a la filosofía, psicología y demás áreas del conocimiento ya mencionadas; "aquí, pronto resulta manifiesto que la era científica ha engendrado una nueva orientación filosófica inestimablemente más profunda que su empirismo original" (1942, p.32) y con ésta, una orientación y una alternativa implícita para todo el conocimiento.

Uteriormente, dice cuál es la tarea de la filosofía en esta nueva orientación que, como se enfatiza en todo este trabajo, *se reveló también* para otras "disciplinas" incluyendo la Psicología.

La ocupación de la filosofía es descifrar y organizar conceptos, dar significados definidos y satisfactorios a los términos que usamos al hablar de cualquier tema [...]; es como decía Charles Peirce "aclarar nuestras ideas" (en un ensayo de 1878 titulado "Cómo hacer claras nuestras ideas") [1953, p.p. 7-8; paréntesis agregado].

UNA APROXIMACIÓN AL CONOCIMIENTO

La anterior noción, se vincula a la máxima que enuncia nuestra autora y que ya he citado, pero que es necesario volver a hacerlo porque ahora ya nos es más aprehensible y viene a aclararnos el panorama que contempla la nueva clave en su sentido más amplio:

Un nuevo tema filosófico le ha sido ofrecido al porvenir; se trata de un tema gnoseológico: *la comprensión de la ciencia*. Su punto de partida consiste en la capacidad de simbolización [Langer, 1942, p. 32; énfasis agregado].

Surgen nuevas expectativas de trabajo para los que pretendemos aproximarnos a comprender e interpretar la Realidad más que cotidianamente, y así se realiza, por una parte, una evaluación de la ciencia y por otra, una búsqueda de la certidumbre y que,

sin embargo, en ambas hallamos un mismo tema central: *las reacciones humanas* concebidas como elemento constructivo, no pasivo [...] gnoseólogos y psicólogos convienen en que la simbolización es la clave de ese proceso constructivo [Langer, 1942, p.36; subrayado en el original].

Entonces, la ciencia no es la única actividad intelectual determinada por los modos simbólicos, ya que éstos se encuentran en el ámbito de **todo** problema

humanístico —como dice más adelante Langer—, haciendo hincapié sobre el universo de fenómenos que han sido relegados de las ciencias sociales; en nuestro caso, por la Psicología Social y los cuales son retomados y resignificados para la mejor comprensión y aproximación de la Realidad, el Mundo y la Vida por la *Psicología Colectiva*,

disciplina de la conciencia asociada que utiliza términos como espíritu, comunicación, intérprete, sentimiento, símbolo, significado, sentido, imagen, público, privado, atmósfera, alma, mente, espacio, etc. [Fernández Christlieb, 1994, p.11]

y también conceptos como mito, la analogía, el pensamiento metafórico, estética y el arte (Langer, 1942, p.9); este último es por cierto, de algún modo, la piedra angular de la obra langeriana ya que ella misma posteriormente realiza una crítica a la teoría del arte y va dando forma a una propia en su trabajo, *Feeling and Form* (1953) (Trad. Sentimiento y Forma, 1987).

Sin fronteras

Ella misma extiende después el campo que abarca la mencionada concepción simbólica, en una alterna concepción del mundo o *Weltanschauung*, tan ilimitada y sin fronteras como la realidad misma:

en la noción fundamental de simbolización —ya sea mística, práctica o matemática— descubrimos la clave de todos los problemas humanísticos [1942, p.37; barras en el original].

Susanne, al enunciar esta máxima no descarta la posibilidad de continuarla todavía más allá, de seguir avanzando, y dedica su vida a desarrollarla casi fusionándola con una teoría del sentimiento que va presentando a lo amplio de todas sus obras. Para llevar a cabo esta labor, nuestra autora se basa en una vasta literatura al respecto realizada por doctos en simbolismo, significado, arte, etc., entre otros, Ernst Cassirer, precursor de la filosofía del simbolismo, Heinrich Schenker, Bergson, Wittgenstein, Whitehead, Freud y más.

Esta tarea que se ha autoencomendado, viene a ser importante para la comprensión de la ciencia y sobre todo para el interés particular de los objetivos

planteados en el presente trabajo, es decir, para reivindicar el papel de la Psicología en su aportación al conocimiento del hombre.

Susanne Langer, resulta más que evidente, no sólo ha redescubierto la nueva clave en el campo de la filosofía, sus intereses han ido más allá, a descubrirlos, debido al ilimitado campo que atañe al simbolismo, en otros terrenos que involucran el saber de la humanidad y,

naturalmente, cuando la teoría del conocimiento sufre cualquier modificación, ello también incide en la psicología. Mientras se supuso que los sentidos eran el principal agente de conocimiento, los psicólogos prestaron especial interés a los órganos que servían de ventanas de la mente⁹ y a los pormenores de su funcionamiento; al resto, sólo se le otorgaba un interés más esquemático y, con frecuencia, más indefinido. Como los científicos sostenían que toda certidumbre auténtica debía basarse en la evidencia de los sentidos —y los filósofos admitían respetuosamente tal afirmación—, la actividad de la mente tuvo que concebirse como un problema de captación y combinación, en tanto que la inteligencia debía ser un producto de impresiones, recuerdos y asociaciones. Pero [...] una intuición gnoseológica ha descubierto en el procedimiento científico cierto factor que resulta más convincente a pesar de ser más difícil: *el uso de símbolos no sólo para adquirir sino también para organizar el conocimiento* [Langer, 1942, p.38; subrayado adicional].

Y, parafraseando a Fernández Christlieb (1994), este conocimiento implica no tener fronteras disciplinarias, intentar comprender la realidad completa, aunque se traslapen disciplinas, es por ello que Susanne Langer se encontró con que:

no sólo en la filosofía propiamente dicha ha sido hallada la nueva clave: Hay, por lo menos, dos campos limitados y técnicos que en forma súbita se han desarrollado sobrepajando toda previsión debido al descubrimiento de la capital importancia que tienen el uso y la interpretación de símbolos: uno es *la psicología moderna*; el otro es la lógica moderna [1942, p.34].

⁹ Problema del dualismo simple que nos mantuvo tanto tiempo con un falso problema *sujeto-objeto*.

El acercamiento

Y no únicamente vivió la necesaria transformación que debía sufrir la filosofía, sino el surgimiento y desarrollo de la psicología como "disciplina científica", por ende comprendió y vislumbró el poder del simbolismo; ella no menciona la *Hermenéutica* abiertamente, pero sí sugiere una interpretación y ésta emana implícitamente de toda esa libertad para resignificar las cosas y los fenómenos y hasta reinterpretarlos:

Cuanto observamos directamente sólo es un signo del "hecho físico", y debe ser interpretado a fin de que puedan extraerse las conclusiones científicas. En consecuencia, no basta con ver para creer; es necesario *ver y calcular, ver e interpretar* [1942, p.32; cursivas en el original].

Aquí, resultan muy claros los límites del empirismo y positivismo, aún en su ingenua apelación a la veracidad dada por los sentidos. Como ya se mencionó, *con símbolos trafica la mente, los datos son símbolos*, aún más, los hechos mismos también los son, y los símbolos se interpretan, de esta manera, no sólo vemos con los ojos, aquí tiene cabida la percepción personal de la realidad; es donde la *Gestalt* tiene mucho que decirnos. Sale a superficie entonces la importancia de considerar seriamente la *Interpretación* simbólica como una alternativa no empírica de aproximarse al conocimiento. Clave que inicialmente no descubrió Langer, como lo indica en el inicio de este capítulo. Todas las evidencias son

tomadas de abrumadoras fuentes —de John Dewey y Bertrand Russell, de Brunswig, Piaget y Head, de Köhler y Koffka, de Carnap, Delacroix y Ribot, de Cassirer y Whitehead, de filósofos y psicólogos, de neurólogos y antropólogos— podrían multiplicarse en forma casi indefinida las citas destinadas a consolidar la afirmación de que *el simbolismo es la clave reconocida de esa vida mental* [...] El símbolo y el significado constituyen el mundo humano en grado mucho mayor que la sensación [Langer, 1942, p.40; barras en el original].

La llegada y el crecimiento del *Psicoanálisis* brindó también elementos para hacer del simbolismo la herramienta por excelencia para explicar, significar y reinterpretar la realidad, por ejemplo, en acercarse a la vida emocional de las personas que se inclinan a esta orientación terapéutica para dar solución a sus conflictos o sencillamente analizar y

comprender su existencia, a través de la interpretación de los sueños, lapsus, la simbología en sus actos y demás cuestiones llenas de significado y por lo tanto interpretables en las sesiones psicoanalíticas del cliente. Dice Freud que el simbolismo constituye quizá el capítulo más atractivo de la teoría de los sueños (1917, p.155) y que, no obstante,

el simbolismo no es una característica exclusiva de los sueños y su descubrimiento no es obra del psicoanálisis¹⁰ [ibid., p.157].

Otros campos de la misma psicología se interesaron por el simbolismo, los símbolos y signos; aún el propio conductismo se interesó implícitamente por este tema, sin darse cuenta y a su manera. Así, los estímulos discriminativos no son más que señales, signos que manifiestan el advenimiento de un suceso o avisan, a quien lo percibe y distingue, que es tiempo para desencadenar una conducta posterior o respuesta; sin embargo, se pierde en lo unívoco de su dirección de significado, haciendo de los fenómenos una relación *uno a uno* sin posibilidad de crear un sentido. Langer hace una crítica que expondré en otro espacio de esta tesis.

Jean Piaget, en su epistemología genética, se interesó abiertamente por los símbolos y escribió una vasta literatura al respecto, por ejemplo, *La Formation du Symbole chez l'Enfant* (1948) donde explica cómo el símbolo exige una acomodación y una asimilación.

Las obras destinadas a evidenciar el simbolismo como clave epistemológica son innumerables, por ello no haré una lista de éstas, iremos directamente a este tema en relación a la obra de Susanne Langer.

¹⁰ Aunque sí de su conceptualización como *síntoma* y su relación con el inconsciente.

CAPÍTULO IV

SIMBOLISMO

"La vida mental es un proceso simbólico... el acto fundamental del pensamiento es la simbolización"

A. D. Ritchie

Este capítulo está destinado a aclarar nociones un tanto conceptuales, más bien que nociones técnicas, no obstante, pretende esclarecer tempranamente las ideas que circundan alrededor del Simbolismo y lo que implica dentro de la teoría de Susanne Langer que, como señalamos, se compromete con una crítica seria a algunas cuestiones relacionadas con la psicología, en especial la comprensión de su carácter científico.

De esta forma, se espera que al citar a Langer, al mismo tiempo se estén comprendiendo sus nociones, conceptos y significados para el desarrollo de posteriores capítulos donde expone su teoría del Arte, Estética, Ciencia y demás temas a través del Simbolismo. Así, resulta importante explicar los conceptos de éste ya que son fundamentales en su obra, tales como "signo", "símbolo", "significado" y también las relaciones existentes entre ellos. Los conceptos que utiliza, desde luego que son utilizados también por otros teóricos en distintas épocas y con diferentes objetivos; los de Langer tienen afinidades con los de aquellos; sin embargo, para no descontextualizar su propia teoría, ella misma va mencionando y explicando los que elabora a partir de sus razonamientos y, además, por influencia de anteriores autores que desarrollaron temas afines, principalmente de Ernst Cassirer.

Abordar la temática *Simbolismo*, implica hablar de una cantidad innumerable de autores porque, como dice nuestra autora, se ha descubierto en él la clave para acceder al conocimiento humano de una manera que ninguna otra herramienta lo ha realizado, es decir, nos lleva a la esencia última y primera de la mente: los Símbolos. No obstante el gran número de eruditos en el tema, en el presente trabajo no se pretende enunciar todas las posturas y teorías por ellos elaborados. No es mi intención realizar por lo tanto ni siquiera un bosquejo de la "historia del simbolismo". Sólo me limitaré a citar los necesarios y que Langer retoma, estudia y critica y, desde luego, algunos investigadores que considero pertinentes y necesarios para ampliar las cuestiones que se desarrollan en el trabajo que realizo. En otras palabras y dentro de este contexto, mi labor principal es la de poner de relieve el trabajo intelectual realizado por Susanne Langer que puede ser de interés en el vasto campo de estudio psicológico, por ejemplo, la parte del simbolismo no-discursivo, o sea, el que va más allá de las palabras, de la lógica científica, como veremos, y su postura frente al positivismo mecanicista; todo ello completado con la participación de otros textos, de reunión con otros autores y puntos de vista, como la *Psicología Colectiva*.

Retomemos, pues, nuestro discurso citando de entrada a Ernst Cassirer, que no puede pasar inadvertido para comprender porqué nuestra autora es influida por él y lo estudia para desarrollar también sus propias ideas. Este teórico dice respecto al Simbolismo:

El hombre ya no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen parte de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial [Cassirer, 1944, p.p. 47-48; énfasis en el original].

Nos presenta argumentos muy concretos donde manifiesta la esencia del Mundo y la Realidad puesta a través del Simbolismo para la aprehensión y comprensión del Todo en tanto que con símbolos es el único medio de atraparlo. A esto se puede agregar que el *Universo* (léase realidad y mundo), sea lo que sea, para nosotros siempre será un *Universo Simbólico* antes que cualquier otra cosa.

Dando una referencia sencilla del Simbolismo, se puede decir que es el uso de signos o de un particular sistema de signos, además de símbolos convencionales y secundarios -signos de signos, como en el arte, ritual, etc.- (cf. Abbagnano, 1961).

En este sentido, Cassirer adopta la palabra cuando habla de la "expresión simbólica como la forma más madura del desarrollo lingüístico, marcada por la distancia entre el signo y su objeto"; esta distancia es, en efecto, propia del comportamiento ségnico [ibíd., p.1072].

El Simbolismo ha sido definido y redefinido, pero creo que al presentar a Langer y los autores que la inspiraron, realzo una tarea que pretende aclarar las nociones principales; y, más que dar definiciones o conceptos, me encauso a dar a conocer la teoría de esta autora. Entre otras ideas, para ella el

Symbolism is the mark of humanity, and its evolution was probably slow and cumulative, until the characteristic mental function—the perception of meaning—emerged from the unconscious process Freud called the dream work into conscious experience [Langer, 1972, p.289].

UNA NECESIDAD BÁSICA

Queda por ahora ir a la comprensión de las nociones fundamentales de lo que implica el Simbolismo. Como se mencionó desde el capítulo anterior, el acto primordial del pensamiento consiste en la simbolización, transmutación de símbolos y signos, "los cuales se encuentran claramente destacados como el medio esencial de Intelección" (Langer, 1942, p.40), constituyen por lo tanto, una exigencia capital en la vida del hombre, resulta casi obvia y pasa desapercibida, pero resulta imprescindible desde el comienzo de la vida:

esa necesidad básica [...] es la necesidad de simbolización. La función de crear símbolos es una de las actividades primarias del hombre, al igual que comer, mirar o moverse. Es

el proceso fundamental de su mente y funciona sin cesar [ibíd., p.54; subrayado en el original].

Necesidad que surge a partir de que todos los seres vivos tienen que adaptarse al Medio Ambiente o, sencillamente, condenarse a la extinción. Independientemente de su grado de desarrollo en la escala evolutiva, las posibilidades de sobrevivir de los animales se subordinan a la capacidad de atender a las señales de su entorno y responder adecuadamente:

el uso de signos es con absoluta certeza, una función *mental*. Es el comienzo de la inteligencia. En cuanto las sensaciones actúan como signos de las condiciones imperantes en el mundo circundante, el animal que las recibe es impulsado a utilizar o a eludir dichas condiciones [...] para adaptación al medio ambiente [...]. Eso depende de la variedad de *señales* que una criatura es capaz de recibir, de la variedad de combinación de señales a que puede responder y de la fijeza o adaptabilidad de sus reacciones [Langer, 1942, p. p. 42-43; subrayado en el original].

Aquí nos vamos encontrando con las estructuras más sencillas del Simbolismo, es decir, con los *signos* y observamos en el anterior párrafo, que señal y signo aparecen siendo casi sinónimos; es menester decir que para Langer "un signo indica la existencia -pasada, presente o futura- de una cosa, suceso o condición" (1942, p.73). Por ejemplo, Ver humo a lo lejos es signo de que hay fuego o que lo hubo, también "las calles húmedas son signo de que ha llovido" (ibíd., p.73). Aquí nos topamos directamente con la percepción de estímulos y sus respuestas, ciertamente algo muy *mecánico*, no obstante, el esquema *no* es así de simple y *reducido*, ya que

entre el sistema receptor y efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema "simbólico". Esta mera adquisición transforma la totalidad de la vida humana [Cassirer, 1944, p.47; comillas en el original].

Ya sea para utilizar los signos como indicadores de peligro o sólo como señaladores generales de cualquier cosa, tienen además otras funciones y existen varios tipos (los presentados en los anteriores ejemplos son *naturales* por la relación inherente que existe entre ellos y lo que indican), sin embargo, no voy a realizar clasificación alguna de ellos para no hacer este capítulo interminable. Lo que interesa es conocer *otra*

función que poseen y que se relaciona ya directamente con la inteligencia humana, a saber,

la superioridad del hombre, en la lucha por la conservación propia al principio fue atribuida a su mayor capacidad en la captación de señales, a diferencia de todos los demás animales, utiliza los "signos" no sólo para *indicar* cosas, sino también para *representarlas* [Langer, 1942, p.43; énfasis en el original].

Esto involucra directamente al uso de las palabras, ya que tienen esa cualidad de *representar cosas* y no únicamente *indicarlas*, de *concebir las para la mente* (pensamiento) o *expresarlas para manifestarse oralmente* (lenguaje). Es aquí donde se desprende una noción adicional y que concreta una aclaración:

La mayoría de nuestras palabras no se compone de signos empleados en el sentido de señales. Se las utiliza para hablar acerca de las cosas, no para que dirijamos nuestra vista, oído y olfato hacia ellas. En lugar de anunciar cosas, las recuerdan. Han sido llamados "signos substitutivos" [...] sirven para permitimos desenvolver una actitud característica con respecto a los objetos *in absentia*, actitud que se denomina "pensar en" o "referirse a" aquello que no está presente. Los signos usados de esta manera no son *síntomas* sino *símbolos* de cosas [Langer, 1942, p.p. 43-44; énfasis y comillas en el original].

SIGNOS Y SÍMBOLOS

Aquí venimos a dar ya con el otro aspecto del Simbolismo, proplamente con el *símbolo* y la diferenciación entre éstos y los signos. No pocas veces se desconoce la diferencia entre los mencionados elementos, y a partir de esta distinción que realiza Langer, donde los símbolos *representan* objetos y hasta a otros símbolos, comenzamos a discernir la función distinta para ambos. Cabe resaltar la anterior explicación, ya que se desarrollan los temas del presente trabajo con base en estas nociones y no hay lugar para confusiones. El propio Sigmund Freud halló en su tiempo la dificultad que representaba hablar de los símbolos dentro de esa falta de conceptualización que imperaba entonces:

la noción de símbolo no se halla todavía delimitada y se confunde con las de sustitución, representación, etcétera, llegándose incluso a aproximarse a la de ilusión [Freud, 1917, p.157].

Ahora, eso espero, no es tan ambiguo su sentido, no obstante no se debe confiar en que del todo sea comprendido. Por lo tanto, con la finalidad de elucidar estas nociones, presentaré un esquema en base a la explicación de Langer respecto a las relaciones que se desarrollan en torno a los signos, símbolos, el objeto que representan y un tercer factor muy importante y, en ocasiones, olvidado: el *Sujeto*¹¹:

La relación lógica entre un signo y su objeto es muy simple: se hallan asociados de cierto modo para constituir un *par*; es decir, que el uno con el otro permanecen en recíproca relación. A cada signo corresponde un elemento definido que es su objeto: la cosa (o eventualidad, o condición) señalada. El resto de esta importante función —la señalación— importa ese tercer término —el sujeto— que *utiliza* el par de elementos; y la relación del sujeto con los otros dos términos es mucho más interesante que la mera conexión lógica de dichos términos entre sí [1942, p.73; paréntesis, barras y subrayado en el original].

De esta manera, las relaciones en la función señaladora se presentan gráficamente así:



Donde el sujeto queda como un factor *interpuesto* entre el elemento y el signo que le corresponde, haciendo de sus relaciones algo más que un sencillo vínculo unidireccional

¹¹ Hay que aclarar que los sistemas gnoseológicos tradicionales sólo hablan en términos dualistas sujeto-objeto; sin embargo, es importante saber que también la noción del *sujeto* ha sido superada con otras miradas ontológicas y epistemológicas, como la *Fenomenología* y *Hermenéutica*. Ahora, cuando ni siquiera se hable del sujeto (para hacer todo objetivo), ya sabemos a qué "conocimiento" atenernos.

de un factor a otro (signo \Rightarrow elemento) y, aún más que bidireccional (signo \Leftrightarrow elemento); es decir, se establece una función tripartita donde ninguno de los tres elementos puede ser descartado, ignorado, suprimido o separado de los demás, mucho menos el *Sujeto*, como a veces sucede con sistemas de explicación reduccionistas y mecanicistas.

Se puede continuar con los argumentos de Langer respecto al tercer elemento que completa las relaciones, en una postura casi ontológica y epistemológica: para que las cosas *sean* o tengan sentido alguien las *tiene que pensar*. Esto nos lleva directamente a la diferencia entre signo y símbolos, donde los primeros son el fundamento para actuar o un medio para regir la acción y los segundos son un instrumento para el *pensamiento* (Langer, 1942):

La diferencia entre signos y símbolos consiste en una diferencia de asociación y, consecuentemente, en el diferente uso que hace de ellos el sujeto, el tercer factor de la función significativa; los signos le anuncian sus objetos; en cambio, los símbolos lo inducen a concebir sus objetos [ibid., p.78; énfasis en el original].

Posteriormente nuestra autora presenta argumentos que expresa la función en *esencia* de los símbolos, los cuales "no son reemplazantes de sus objetos, sino *vehículos para la concepción de objetos*" (ibid., p.77) y además para concebir experiencias y realidades puesto que éstas también tienen significado y tienen símbolo (Fernández Christlieb, 1994, p.75):

Concebir un objeto o situación no es lo mismo que "reaccionar de manera ostensible ante su presencia" o que percatarse de ella. Al hablar *acerca* de las cosas, no poseemos las cosas mismas sino concepciones de ellas; y lo que *directamente "significan" los símbolos no son las cosas, sino esas concepciones*" [Langer, 1942, p.77; subrayado en el original];

a genuine symbol is, above all, an instrument of conception, and cannot be said to exit short of meeting that requirement [Langer, 1972, p.289].

También Mead (1927) nos proporciona su versión de lo que es el símbolo. Y debido al énfasis en la elucidación del concepto, se realiza una comunión de autores que parecen parafrasearse uno al otro, y que no obstante, hasta donde se sabe Langer no leyó a Mead, es decir, al igual que sucede con otras cosas importantes, la inherente

relevancia que encierran los símbolos, hizo que por distintas veredas se llegara a ellos, veamos cómo lo hace dicho autor:

cuando empleamos el símbolo, nos referimos a la significación de una cosa. Los símbolos representan la significación de las cosas u objetos que tienen significaciones; son porciones determinadas de experiencia que indican, señalan o representan otras porciones de experiencia no directamente presentes o dadas en el momento y en la situación en que cualquiera de ellas se encuentra de tal modo presente (o es experimentada inmediatamente) (citado por Fernández Christlieb, 1994, p.74; paréntesis en el original).

"Experiencias", "objetos" o "realidades", independientemente de quién lo explique, llevan el común de que son representados por y a través de los símbolos, los cuales surgen y aparecen por la necesidad precisamente de concebir y tener significado de lo que representan, de esta manera,

un símbolo genuino puede originarse con gran prontitud cuando contamos con algún objeto, sonido o acto que no tiene significado práctico alguno, pero que tiende a suscitar una reacción emotiva, apoderándose así de nuestra atención [Langer, 1942, p.138].

Existen, pues, símbolos que se crean de la demanda de tener que aprehender la realidad de modo alguno, aunque haya acciones sin sentido práctico, tales como la sonrisa, un beso apasionado, etc. Lo que interesa es que representan algo de la vida interior del que los posee; en otras palabras, atrapa la realidad con esas herramientas de la mente. Sin importar cuántos *elementos, objetos o realidades* amalgama o concentra en su significado, los símbolos los representan en un *todo* y no las partes de que se comprenden; entonces,

cualquier símbolo que nombre algo es "tomado como uno"; lo mismo sucede con el objeto. Una "multitud" es mucha gente, pero *tomada como mucha*, es decir, como una multitud [Langer, 1953, p.38; subrayado en el original].

Haciendo un paréntesis, de aquí deriva y se entiende aquella aproximada noción de que "X" (*totalidad* de una) cuestión, es más que la suma de sus partes, de que la sociedad es más que la suma de tantos miles de individuos. Es un aspecto del que también hablan los psicólogos de la *Gestalt* y que Langer cita para cuestiones relacionadas con el simbolismo de arte.

SIGNIFICADO

Hemos comenzado a abordar el tema del *significado* dando sólo un bosquejo de lo que implica. Así, un símbolo representa algo y ese algo es su significado o lo que significa. Trataré de exponerlo a continuación. Langer propone dos cualidades que están amalgadas en los símbolos en el momento en que éstos *adquieren* un significado:

El significado posee, por igual, un aspecto lógico y otro psicológico. Psicológicamente: cualquier cosa que ha de tener significado debe *emplearse* como un signo o como un símbolo; es decir: debe ser capaz de *comunicar* un significado, debe ser la especie de cosa que puede emplearse de este modo [1942, p.68; énfasis agregado].

Y como en su aspecto "*lógico*" no tiene mayor interés que la relación directa existente entre un elemento, signo o símbolo, y su significado en una conexión, valga la redundancia, lógica, de manera *psicológica* nos importa con mayor énfasis, no por menospreciar el otro aspecto, sino porque, ya se mencionó, comunica algo psicológicamente. Así, ya tiene una relevancia que pone la atención de todo el mundo en lo que es el Significado: todos tenemos que comprender y tener un sentido de lo que estamos comunicando, expresando y proyectando, aún con nosotros mismos en ese continuo parloteo interno llamado pensamiento.

Ahora, es menester presenciar la situación del momento en que se crea el vínculo que une a los símbolos, esas realidades y objetos, con las experiencias para que se diga que son significantes; por que sólo al tener significado, los símbolos tienen una importancia para el Sujeto, el cual los utiliza, y lo realiza porque tiene *con quien* y *para qué* hacerlo (Intersubjetividad); es decir, con una comunidad, con la colectividad para comunicarse con ella —necesidad vital—, para aprehender el mundo, hacerlo suyo e interpretarlo, para pensarlo y, desde luego comprender lo que siente (darle un *sentido*): "la vida mental (que incluye la afectividad) es un proceso simbólico".

En cuanto a los sentimientos y su relación con los símbolos, se desarrolla posteriormente un tratado en este trabajo. Por ahora quiero hacer énfasis, como ya mencioné, en lo concerniente al ámbito comunicativo de los símbolos en cuanto que son *significantes*. Ello se debe al logro de estar en la realidad subjetiva y objetiva (intersubjetiva y fenomenológica) del consenso colectivo o psicosocial. Utilizaré para este propósito el "resumen en reversa" que hace Pablo Fernández de manera ilustrativa:

un símbolo es algo, cualquier cosa, que puede ser puesto en medio de todos y que todos pueden reconocer y usar; así pues, los símbolos son colectivos o no son símbolos; y puesto que todo símbolo es colectivo y tiene significado, su significado sólo es colectivo o no es significado. Y claro, en argumentación estilo Mead, todo significado significa algo: un objeto, una experiencia, la realidad, que, puesto que tienen significado y tienen símbolo, son colectivos o no son reales... (y para aclarar) ese algo y cualquier cosa que es un símbolo, es el *lenguaje* [1994, p.p. 74-75; subrayado en el original].

LENGUAJE

Muy a propósito del aspecto colectivo de los símbolos, particularmente del *lenguaje*, y para completar las ideas, Langer también nos presenta su propia versión:

El tránsito cumplido por una palabra de su función como signo a su función simbólica se realiza en forma gradual, y es una *consecuencia* de la *organización social*, un instrumento que una vez descubierto resulta indispensable y que se desarrolla a través del uso provechoso [1942, p.45].

En consecuencia (y siguiendo el estilo de hablar *more suo* de Fernández Christlieb), todo lenguaje pasa por la *convención social* o no es lenguaje: desde el creado por los sordomudos (que es más agotador de energía, pero no menos efectivo), hasta el de los gestos y el vocal o lingüístico;

de hecho, cualquier clase de movimiento corporal perceptible externamente puede transformarse en palabra, *si el uso social así lo dispone* [Langer, 1942, p.93]

y además, las palabras son símbolos naturalmente asequibles y a la vez muy económicos¹² (ibid., p.93), es decir, ahorran energía para expresar la subjetividad llamada pensamiento, condensando en unos cuantos ruiditos todo el significado de los conceptos. El Simbolismo se ha desenvuelto acompañando al hombre casi desde sus

¹² También se ha abusado de esta economía al querer reducir el lenguaje a cuestiones simples de signos cuando se pretende hacerlo “menos confuso” y “ambiguo”; sin embargo, el lenguaje ante todo, por ser simbólico, es plurisemántico y con un *sentido*, el cual se *crea* en la conversación viva o leída, no está dado nunca previamente.

primeros días en la tierra, en consecuencia, a partir de sus elementos, el desarrollo del lenguaje

constituye la historia de la gradual acumulación y elaboración de símbolos verbales. Por medio de ese fenómeno, la trama de toda la conducta humana ha experimentado una extraordinaria transformación con respecto al simple esquema biológico, y la inteligencia del hombre se ha expandido a tal punto que ya no es posible compararla con la de los animales [Langer, 1942, p.44].

De paso, nuestra autora critica al modelo meramente biológico con argumentos que se contraponen al reduccionismo científicista. Tomando coherencia en su explicación, nos hace ver de cierta manera que gracias a una organización, la colectiva, el cúmulo de símbolos, *no solamente verbales*, es infinita, de esta manera, recordemos que

el lenguaje es primordialmente un instrumento de *control social*, al igual que los gritos de los animales pero que ha adquirido una función *representativa*, con lo que se facilita un grado mucho mayor de cooperación entre los individuos y se permite concentrar la atención personal en objetos ausentes [ibíd., p.45].

El modelo biológico ha sido superado; del Lenguaje lo que interesa es su "utilidad" (por llamarlo de alguna forma) de cualquier índole: *práctica u ostensible de otra forma*. Ésta se logra gracias a que es simbólico, por lo tanto significativo y, en consecuencia, ha sido la creación de la colectividad. *Su uso social se antepone a su función biológica* y no al revés: trascender es su finalidad de uso colectivo y luego la manera en que se articula. *Las formas discursivas vs. las formas presentativas* vienen a completar esta idea que se desarrollará en lo sucesivo de la presente tesis. Previo a involucramos de lleno en dicho tema, quiero hacer énfasis respecto a lo que Langer manifiesta sobre el proceso complejo llamado *Transformación Simbólica*. Hay que comprender el trasfondo de esa metamorfosis simbólica que resulta tan importante para la elucidación de las nociones posteriores.

TRANSFORMACIÓN SIMBÓLICA

Veamos cómo se articula el Simbolismo, es decir, revisemos lo que Langer nos presenta como el proceso donde se transforman los símbolos, donde las experiencias de

las personas se convierten a una *forma simbólica*, sea la que sea, para sujetarlas a su subjetividad y a su vez transmutarlas en actos ostensibles y, siguiendo el esquema ya presentado, tener un significado, darse una *idea* del mundo (y se puede adicionar) para cambiarlo además, como es evidente que ha sucedido en los últimos 10,000 años: con la Ciencia, Tecnología, Arte, Religión, etc., creaciones de la humanidad, lo transforman; "pero hay que conocerlo para cambiarlo: *tempus cognoscendi, tempus destruendi, tempus renovandi*" (Croce, 1913, p.64).

He citado ya a Ritchie que concuerda con tantos más eruditos diciendo que la vida mental, o sea, prácticamente el Mundo (porque a través de ella se le conoce), es un proceso simbólico: "el acto fundamental del pensamiento es la simbolización". Lo es y a la vez no: nuestra autora explica hasta qué punto esto es cierto, porque lo es; pero, como siempre, no se contenta con ello y va más allá del argumento de Ritchie. Desarrolla esta *idea seminal* llevándola hasta donde se puede llevar al Simbolismo, más allá del discurso, hasta donde nos encontramos con los sentimientos y actos sin utilidad práctica alguna, pero con un significado igual de profundo en la vida anímica del humano; donde transforma sus experiencias en algo más que por la mera necesidad de adaptación al medio ambiente:

Pues si el material del pensamiento es el simbolismo, entonces el organismo pensante debe estar elaborando ininterrumpidamente versiones simbólicas de sus experiencias a fin de que el pensamiento prosiga. De hecho, la simbolización no es el acto *esencial para el pensamiento* y previo a él. *La simbolización es el acto esencial de la mente; y la mente abarca más que aquello habitualmente llamado pensamiento.* Sólo determinados productos del cerebro creador de símbolos pueden ser utilizados de acuerdo con los cánones del razonamiento discursivo. En todas las mentes hay una enorme provisión de otros materiales simbólicos empleados en diferente usos o que inclusive nunca se utilizan; constituyen el mero producto de la actividad cerebral espontánea, un fondo de reserva de concepciones, un excedente de la riqueza mental [Langer, 1942, p.55].

Este párrafo nos va introduciendo ya a las variedades que del Simbolismo existen; lo revisaremos en el siguiente capítulo. Lo importante, de momento, es darnos cuenta de que *el pensamiento no es el destino último de la simbolización*, de esa transformación de las percepciones, experiencias y demás maneras de aprehender la

Realidad. La *mente* abarca más que el pensamiento, tal como lo conocemos burdamente, es decir, el en discurso,

obedece a su ley propia; activamente, está transformando experiencias en símbolos, según lo reclama su disposición básica de obrar así. Desenvuelve un constante proceso de Ideación [...] las ideas se elaboran con impresiones: con mensajes sensorios procedentes de los órganos especiales de la percepción y con vagos informes proporcionados por sensaciones viscerales [...]. La ideación funciona: según un principio más vigoroso cuya evaluación más adecuada consiste, al parecer, en describirlo como un *principio de simbolización*. El material que los sentidos proporcionan es transmutado constantemente en *símbolos* que constituyen nuestras ideas elementales [Langer, 1942, p.p. 55-56];

ideas que tampoco necesariamente se articulan en el discurso lógico. Cuántas veces no hemos sido empáticos o, mejor dicho, comprensivos con alguna persona diciéndole que tenemos una *idea* de lo que sienten; y en verdad, uno sufre o goza con la sola idea de aquel sentimiento compartido de algún modo. También cuando se le utiliza como *imagen* en el mismo sentido; se establecen imágenes de cuando sujetamos o nos impregnamos de la realidad y éstas a su vez se vuelven ideas en el mismo proceso de simbolización. Por eso tenemos esas ideas también cuando nos están contando algún relato o historia de algo que no conocíamos. Entonces en estricto sentido, por idea *no* se entiende una primera creación o solución en el contexto de "se me ha ocurrido una idea" o el no menos clásico "*jeureka!*" que tienen que ver con la articulación lógica de pensamientos originales, como los que revolucionan la Historia con cambios innovadores. *Idea* en este sentido es eso que viene posterior a la percepción, experiencia e imagen y que, repito, no necesariamente toma forma en la lógica de las palabras, en el razonar; es su *principio* únicamente, su materia prima, si se prefiere.

La simbolización precede a la actividad razonadora, pero no a la actividad racional. Es el punto de partida de toda intelección en el sentido humano, y es una operación más general que pensar, imaginar o ponerse en acción. Pues el cerebro no sólo es un gran transmisor, una central de interconexión; es preferible compararla con un gran transformador [Langer, 1942, p.56].

Poniéndonos un poco *cibernéticos* (como se está haciendo costumbre), al comparar el cerebro humano con las computadoras, es fácil caer en la analogía y ya no

desprenderse de ella, de regresar a su condición *única* la función de la mente como, ante todo, transformador de símbolos. Las máquinas también llevan a cabo conversiones, aunque éstas son únicamente ségnicas: todas ellas son de índole práctica y se vinculan casi siempre unas a otras en una relación de signo a signo, *uno a uno*. La transmutación llevada a cabo por nuestra mente no es siquiera comparable a las redes más sofisticadas de transmisión y procesamiento de información; sólo en cierta forma (tal vez pedagógica); sin embargo, hay que ir más allá de esa analogía para no perderse en su interior e ir hasta donde el Simbolismo deja de ser práctico, ya se verán sus variedades y riqueza al concluir este capítulo. Transformamos las experiencias o sensaciones en cosas que jamás podrá hacer una máquina: rituales, magia, Arte y, en algo más ya muy mencionado, en emociones.

Entonces, nuestras conversiones simbólicas implican mucho más que captación de señales del entorno en forma de signos y el procesamiento para dar una conducta que responda a ellas. Langer nos hace una observación invitándonos a entrar en la comprensión del propio conocimiento a través del Simbolismo:

Mientras consideramos las sensaciones como signos de las que se supone las han originado y tal vez dotemos a tales signos de referencias adicionales a pasadas sensaciones que fueron signos similares, ni siquiera habremos añadido la superficie de la mente humana que trafica con símbolos. Sólo cuando nos introducimos en variedades de la actividad simbólica —como, por ejemplo, lo hace Cassirer— empezamos a comprender por qué los seres humanos no actúan como gatos, perros o monos superdotados intelectualmente. Debido a que nuestro cerebro sólo es un transmisor relativamente bueno, pero, en cambio, constituye un transformador sumamente poderoso, hacemos cosas [...] muy poco prácticas [1942, p.p. 56-57].

como algunas que ya he mencionado y que se explican ampliamente al concluir este capítulo: La sencilla proyección de las ideas, emociones, sentimientos, constituyen algunas cuestiones que nos llevan, no sólo a *arañar* la superficie de la mente humana que trafica con símbolos", sino a, de plano, darle un zarpaazo, comprendiendo así mejor la vida del hombre y de la mujer, de la colectividad.

El hecho de que el cerebro humano constantemente esté desarrollando un proceso de transformación simbólica de los datos de la experiencia que llegan a él, determina que este órgano sea un verdadero manantial de ideas más o menos espontáneas. Como toda

la experiencia recogida tiende a acabar en acción, nada más natural que una función típicamente humana requiera una forma típicamente humana de actividad ostensible; y eso es precisamente lo que encontramos en la pura expresión de ideas [Langer, 1942, p.57]

y en la pura proyección de los sentimientos a través de *formas presentativas* no discursivas, tales como la música, la pintura, una danza, una misa, una sonrisa, un sueño, algún mito, un buen verso o, sencillamente, dando las *gracias* después de un favor recibido o una alabanza al talento.

CAPÍTULO V

FORMAS DISCURSIVAS Y FORMAS PRESENTATIVAS.

"Primariamente, el lenguaje no expresa pensamientos o ideas sino sentimientos y emociones"

Cassirer

La riqueza intersubjetiva de la realidad psíquica de los humanos, permite traficar en su mente con distintos tipos de símbolos, manejar una diversidad muy amplia, porque cuando una de sus variedades no se adecua, entonces, maravillosamente aparece una alternativa: donde aparezcan los límites de uno, comienza en realidad la creación de otro. En consecuencia, ahora se pondrá de relieve, como ya se había anticipado, que existe más de un tipo de Simbolismo, los cuales, se estructuran de diversas maneras, no obstante, "hay dos que son fundamentales: el *discursivo* y el *presentativo*" (Langer, 1942, p.320) y se puede agregar que son de los cuales podrían partir algunas derivaciones. Me ocuparé de presentar los límites del primero, ya que se conocen más sus ventajas y utilidades; y de manifestar la riqueza del segundo, labor que, desde luego ya se había emprendido nuestra autora en la primera mitad de este siglo. Entonces, el Simbolismo se articula principalmente tomando dos *formas*, en el amplio sentido de la palabra.

La riqueza del *Simbolismo Presentativo* se evidencia al encontramos con los límites y fronteras últimas del discurso estructurado con la lógica de las palabras, o sea, de lo que es cognoscible y conmensurable sólo de esta manera: por medio del razonar

lógico y expresión en argumentos discursivos. Con esto no quiero poner un tipo de simbolismo por encima del otro, no, porque entonces ni la presente tesis tendría un valor epistemológico, no razonaríamos respecto al no-discursivo o presentativo porque, precisamente las teorías mismas son discurso y pertenecen a este simbolismo de la lógica de la palabra y el pensamiento; el discurso es lo que las hace *cognoscibles*. Sencillamente, vuelvo a mencionarlo, lo que pretendo es marcar las fronteras de éste, las cuales se manifiestan al comprender que queda un campo mucho más amplio y hasta un tanto inaccesible con dicha lógica, "porque más allá de los límites del lenguaje discursivo existe una inexplorada posibilidad semántica genuina" (Langer, 1942, p.105), ya lo atestigüemos a continuación.

Lo cognoscible es un dominio claramente definido que se halla regido por el requisito de proyectabilidad discursiva (*formas discursivas*). Fuera de ese ámbito está el inexplicable dominio del sentimiento, de deseos y satisfacciones informes, de la experiencia inmediata, desconocida e incommunicada por siempre jamás [ibid., p. 104].

esto es, las *formas presentativas*, que indistintamente llamaremos *no-discursivas* y más adelante *estéticas* (en referencia al arte o a las formas "bellas") las cuales, se utilizan en un terreno de vida que en ocasiones se relega por su carácter casi inexplicativo,¹³ casi carente de lógica; así,

un filósofo (o quien sea) que se orienta en esa dirección es, o debiera ser, un místico; del ámbito inefable sólo pueden comunicarse cosas absurdas, pues el lenguaje, nuestra única fuente semántica posible, no apañará experiencias que eluden la forma discursiva [Langer, 1942, p.p. 104-105; paréntesis agregado].

Por "única fuente semántica posible", desde luego que se refiere a la manera para estructurar el conocimiento lógico, es decir, del pensamiento como tal, de forma razonada, de manera que se pueda expresar con palabras. Es necesario aclarar ahora que el lenguaje, como se plantea para el conocimiento teórico (para comunicarlo), es nuestra exclusiva fuente de sujetar experiencias. Y existe una razón,

¹³ Hasta cierto punto, porque precisamente aquí entran el arte y las técnicas de interpretación, labor muy ardua y no sencilla pero que tiene aproximaciones explicativas, por ejemplo las del significado de lo irracional en la obra de Freud o las de otros hermenéutas.

el hombre ha basado su conquista del mundo en el supremo desarrollo de su intelecto, que le permite sintetizar, demorar y modificar sus reacciones por medio de *símbolos* interpolados en las brechas y confusiones de la experiencia directa y por medio de "signos verbales" cuya finalidad es añadir las experiencias ajenas a las suyas propias [Langer, 1942, p.41];

pero existen muchas otras que se escapan a lo discursivo, a "esta propiedad del simbolismo se le denomina *discursividad*" (ibid., p.100). Lleva una lógica, es regida por leyes, tienen un orden que amarrará en palabras secuenciales, coherentes y seguidas unas de otras: un razonamiento.

Este proceso es conocido con el nombre de discurso. El pensamiento discursivo consiste en el paso de una intuición o acto de entendimiento a otro [Langer, 1957, p.73];

sólo es posible expresar con palabras los pensamientos que pueden distribuirse en ese orden peculiar; cualquier idea que no se preste a esa "proyección" es inefable, incomunicable por medio de palabras. Por eso, las leyes del razonamiento --nuestra más clara formulación de expresión exacta-- son a veces denominadas "leyes del pensamiento discursivo" [Langer, 1942, p.100; barras y comillas en el original].

A decir verdad, todo aquello que se resiste a la proyección en la forma discursiva del lenguaje es difícil de concebir y quizás de comunicación imposible, en el sentido cabal de la palabra "comunicación"[Langer, 1957, p.31].

Todas esas ideas inarticulables e inaprehensibles con palabras, no quedan o, no deberían, ser relegadas y tampoco significa que no existen aunque no se puedan medir u operacionalizar; tampoco nos debe llevar a marginarlas, como pretendió el Positivismo. Sencillamente, se trata de *otra* faceta de la Realidad y que, obviamente, se manifiesta en *otro* simbolismo ya que la inteligencia humana juega, se nutre, crea y se recrea de diversos simbolismos, siendo el discursivo tan sólo uno de ellos, como se ha estado examinando. Veremos cómo se logra tener acceso a la comprensión y *proyección* de ese mundo abstracto que representan los sentimientos, ya sean los articulados con una *forma* determinada o los desarticulados, espontáneos y que son ostensibles de maneras *no prácticas*. Respecto a los límites del lenguaje discursivo, nos dice nuestra autora en su peculiar estilo que

la inteligencia es un parroquiano muy escurridizo; si se le cierra una puerta, encuentra —o inclusive abre— otra entrada al mundo. Si un simbolismo es inadecuado, se apodera de otro; no hay ningún decreto eterno que regule sus medios y métodos. En consecuencia, acompañaré a los investigadores de la lógica hasta donde les plazca, pero no me comprometo a quedarme con ellos sin proseguir la marcha. Porque más allá de los límites del lenguaje discursivo existe una inexplorada posibilidad semántica genuina¹⁴ [1942, p.105; énfasis agregado].

Ese "más allá" lógico que Wittgenstein juzga "imposible de articular", es considerado por Russell y por Carnap como la esfera de experiencia subjetiva, emoción, sentimiento y deseo, de la cual sólo nos llegan síntomas en forma de fantasías metafísicas o artísticas. Dichos investigadores relegan el estudio de tales productos a la psicología, no a la semántica [ibid., p.105; énfasis agregado].

Langer, lejos de quedarse con su crítica al positivismo en la psicología, el cual no permitiría tener por estudio estas cuestiones, salvo burdamente, realiza una invitación abierta para que los psicólogos nos interesemos más por los sentimientos y la experiencia "subjetiva". Para ello, se puede acceder, no partiendo de lo *discursivo*, sino de lo *presentativo* que es ir a la esencia de dichos ámbitos para "aterizar" en lo discursivo porque la psicología es una ciencia que sólo el conocimiento discursivo puede pertenecerle (cfr. Langer, 1942) y que, sin embargo puede, como dicen Carnap y Russell, también asistirse del amplio campo de la semántica para hacer interpretaciones (fenomenología y hermenéutica); al respecto, destaca nuestra autora que en cuanto a los sentimientos y lo no discursivo, ante todo,

estamos en presencia de símbolos, y lo que expresan es a menudo sumamente intelectual. Sólo que la forma y función de tales simbolismos no es la que indagan los investigadores de la lógica con el rótulo de "lenguaje". Tal como lo descubrieron ciertos filósofos —Schopenhauer, Cassirer, Delacroix, Dewey, Whitehead y algunos otros—, el territorio de la semántica es *más amplio* que el campo abarcado por el lenguaje [ibid., p. 105; barras en el original].

¹⁴A algunos sorprenderá el parecido en los descubrimientos y argumentos que presenta Langer y otros autores que vieron los límites de la lógica del habla, por ejemplo con S. Freud.

El callejón sin salida

Una nueva orientación semántica estaba puesta para desarrollarse, un giro dado al estudio de la propia realidad porque se intenta comprender al Simbolismo más allá de su pretendido campo discursivo.

At this point, the new semantic orientation which philosophical thinking received from Cassirer, Russell, Whitehead and most forcibly from Ludwig Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus*, published in 1922, presented a happy hypothesis: the two systems contain equivalent statements of the same natural facts, but in different "logical languages" [Langer, 1967, p.6].

Nuestra autora hace una revisión exhaustiva de las obras de varios eruditos que convergen en el estudio de un simbolismo alterno que da una explicación más coherente de la Realidad, de esa que no sólo está puesta en los objetos (objetiva), sino de la que también se comparte *intersubjetivamente*, la que comprende la afectividad, lo irracional y demás cuestiones subjetivas, pero igualmente reales y que están puestas en un símbolo diferente, un simbolismo ajeno al discurso y a la lógica racional.

Como sucede a menudo en la historia del pensamiento, el problema se presentó de súbito a varias personas en diferentes campos del saber. La respuesta más notable fue dada por Ernst Cassirer en su obra *Die Philosophie der symbolischen Formen* (Langer, 1953, p.222).

Susanne Langer destaca a Cassirer, pero, por supuesto, da crédito a otros autores que realizan propuestas igualmente importantes. Por ejemplo, Owen Barfield, un profesor inglés de literatura, quien reflexionaba exactamente sobre el simbolismo no-discursivo, al mismo tiempo que el filósofo alemán escribía su segundo volumen de *Filosofía de las Formas Simbólicas*, y que llegó "no por un interés en la ciencia y en las ideas fantásticas del pensamiento no científico, sino por el estudio de la poesía" (Langer, 1953, p.222). Con esto es fácil comprender por qué

cualquiera que, como Barfield, respetara los patrones artísticos o conociera los intrincados problemas de la epistemología como Cassirer, no podría dejar de sentir que esta excursión debe terminar de un modo u otro, en un *callejón sin salida* [Langer, 1953, p.225].

Además de este profesor de literatura, uno de aquellos que reconoció tanto los patrones artísticos, como los problemas epistemológicos es un hombre que se

había encontrado con la existencia de un modo "irracional" de pensamiento —un modo que posee su simbolismo propio y su propia "lógica" — y había aplicado en la práctica la idea con espectacular éxito. Este hombre fue Sigmund Freud. Al principio [...] no se vio la importancia de su descubrimiento para la estética, pues su peligro para la ética tradicional ocupó toda la atención de sus críticos. Pero aun en el prefacio a la tercera edición de su *Träumdeutung*, la edición de 1913, observó que debería revisarse en el futuro "para incluir selecciones del rico material de la poesía, el mito, el uso del lenguaje [giros del lenguaje] y del folklore..." [Langer, 1953, p.p. 224-225; comillas, barras y aclaración en el original].

Podemos en este momento conglomerar las ideas de nuestra autora (inspirada en los autores que revisa), en la siguiente tesis, con el propósito de desarrollar posteriores explicaciones basadas en sus argumentos:

dos suposiciones básicas se hallan íntimamente relacionadas la una con la otra: 1) *Que el lenguaje es el único medio de articular el pensamiento*, y 2) *que todo lo que no sea pensamiento articulable, es sentimiento*. Están unidas porque todo pensar auténtico es simbólico, y por lo tanto los límites del medio expresivo empleado son, en realidad, los límites de nuestros poderes conceptuales. Más allá de ellos sólo podemos tener ciegos sentimientos que no registran ni comunican nada, pero que deben descargarse por medio de la acción o la expresión propia, mediante gestos, exclamaciones u otras demostraciones impulsivas [Langer, 1942, p.p. 105-106; énfasis en el original];

éstas tienden a manifestarse lingüísticamente de una manera burda con expresiones como "¡Oh, oh!", "¡Guau!", "¡Ah, ah!", etc.; como dice Camap al respecto, "son análogas a la risa debido a que sólo tienen una función expresiva, no una función representativa"¹⁵ (citado por Langer, 1942). Sin embargo, cuando se estructuran, toman coherencia, entonces podemos decir que se van articulando en una *Forma*. En otras palabras, adquieren un significado en una manera *presentativa* debido a que están allí, en cualquier parte, para que las apreciemos en todos y con todos los sentidos. Aparecen entonces los artistas, los bailarines, músicos, escultores y demás individuos que "tienen

¹⁵ Cuando esta representación está ligada al concepto o al objeto.

permiso" (por oficio) para proyectar de una manera más comprensible y aprehensible a toda esa bola de ciegos sentimientos que deambulan por nuestra subjetividad. Pero hacen su aparición también los menos "dotados" y que no siempre tienen permiso para expresarse, los filisteos, unos más que otros: en todos los rituales, rezando y cantando o llorando; en los partidos de fútbol, gritando y desbordando pasiones no precisamente con buenos ni malos discursos; también frente a nosotros en la vida cotidiana lanzando miradas que lo dicen todo, echando la carcajada o poniendo algún gesto y hasta cara de desentendido. Todo esto representa un lenguaje también. Y por lenguaje no se está refiriendo Langer, ni otros eruditos en semántica, al estructurado solamente con palabras. Es un lenguaje lleno de significados: porque en todos los ejemplos arriba presentados existe un significado y por lo tanto hay un lenguaje y en consecuencia un consenso colectivo porque todos lo comprendemos. Incluye, por supuesto, refinamientos en los simbolismos matemáticos y científicos, y sus aproximaciones por medio de gestos, jeroglíficos o gráficos.

Pero si consideramos cuán difícil es construir un lenguaje significativo acorde con las normas neopositivistas, resulta por completo increíble que las personas, en modo alguno, *apgan* algo o que mutuamente comprendan sus proposiciones. A lo sumo, el pensamiento humano es apenas una diminuta insula delimitada por la gramática, en medio de un pléyago de sentimientos expresados mediante "¡Oh, oh!" y meros balbuceos [Langer, 1942, p. 106]

(y siguiendo la crítica) también expresados por un montón de "locos" dando vueltas alrededor de una fogata danzando, o emociones manifiestas por "una disposición lógicamente estructurada de sonidos y silencios que vibran en el aire" o también con "secreciones oftálmicas lacrimales". En fin, el discurso tiene su muy amplio campo de expresión, pero también sus muy amplias fronteras que lo limitan a *proyectar* los sentimientos.

En tanto consideremos que sólo el pensamiento científico y "material" (o semicientífico) son realmente cognoscitivos del mundo, perdurará esa imagen peculiar de la vida mental. Y *en tanto admitamos que sólo el simbolismo discursivo es portador de ideas, el "pensamiento" en este sentido restringido deberá ser considerado nuestra única actividad*

intelectual. Esa actividad comienza y termina con el lenguaje; sin el concurso, por lo menos, de la gramática científica, la concepción debe resultar imposible [ibid., p.106].

Pero por fortuna, el *simbolismo discursivo* o, ampliando el sentido, toda nuestra vida *sentida*, tiene alternativas de expresión y proyección. Éstas son las *formas presentativas* que nos auxilian para poder tomar el Mundo y atrapararlo en nuestra *mente*. Quiero retomar la metáfora arriba citada de Langer, donde el pensamiento humano –discursivo– “es apenas una diminuta insula delimitada por la gramática, en medio de un piélago de sentimientos.” En esta ilustrativa analogía, nuestra autora demuestra otra manera de comprender la vida anímica, *intersubjetiva* del ser humano. Perfectamente recuerda la que realizó, a su vez, Freud al decir que la *conciencia* del hombre (razón, lo discursivo, etc.) es como un *iceberg*, donde aquella apenas es la pequeña parte que asoma sobre el mar de lo que en realidad es una gran masa de hielo sumergida o *inconsciente* (sentimientos, lo irracional, la afectividad, etc.).

PALABRAS NO-DISCURSIVAS¹⁶

Langer nos da a comprender por qué nuestro *discurso* tiene límites y por qué el hombre recurre a crear un simbolismo alternativo. Ahí donde terminan las palabras de expresar lo que pueden, comienzan a operar y manifestar *otros actos* igualmente ostensibles y reales como las palabras o igualmente tangibles. Cuando no tenemos palabras para expresar las emociones y sentimientos, como sucede no pocas ocasiones, tenemos que recurrir al uso de metáforas, analogías y formas indirectas; entonces, las palabras usadas de esta manera, ya no pertenecen más a las formas discursivas. Se convierten en otra cosa, lejos, distante de la lógica racional. Cuántas veces no hemos usado frases para darnos a entender emotivamente con construcciones irracionales o ilógicas, pero enteramente comprensibles, más aún que con argumentos discursivos: “las ventanas del alma”, o al hablar del amor, “siento mariposas en el estómago”, “me traen de un ala” y *lógicamente* (positivamente), ni hay ventanas en los ojos, ni mariposas revoloteando en el estómago, ni tenemos alas de donde nos agarren. En estricto sentido

¹⁶ Sobre esta temática, habrá una revisión en la parte última de la tesis debido a la importancia en relación a la *hermenéutica*.

son irracionales, pero nos bastan y sobran para comunicar y hacer comprender de algún modo esas partes interiores, subjetivas y oscuras llamadas *Sentimientos*.

La comprensión de una cosa a través de otra parece constituir un proceso hondamente intuitivo en el cerebro humano; y es tan natural que a menudo nos resulta difícil distinguir la forma simbólica expresiva de lo que transmite. El símbolo parece ser la misma cosa o contenerla o ser contenido por ésta [Langer, 1957, p.29];

el principio de la metáfora consiste sencillamente en el principio de decir una cosa y dar a entender otra, esperando que se entienda que uno se refiere a la otra. *Una metáfora no es lenguaje*, una idea que a su vez sirve como símbolo para expresar algo. No es discursiva [Langer, 1957, p.31].

Y por lo tanto es una forma *no lógica-racional*; por eso, cuando las palabras alcanzan un límite, recurrimos a otros medios que, a pesar de utilizar palabras, son presentativas, tal es el caso de los versos poéticos y ,desde luego, los no menos famosos alburas (que para ellos la cultura mexicana se basta a sí misma, o "se pinta sola"). Entonces, ni siquiera la poesía es una forma discursiva: ¡Sí!, son palabras, pero ya no están en un plano discursivo, pertenecen ahora a la esfera de lo presentativo porque se articulan en metáforas (las cuales ya no representan lo que dicen, sino otra cosa), en analogías, llevan un ritmo, crean su métrica y apariencias o imágenes (Langer 1942 y 1953).

FUNCIÓN SIMBÓLICA NO PRÁCTICA

En este piélagos de sentimientos que rodea a la ínsula del pensamiento, se encuentran formas de manifestación muy extrañas para la lógica, poco comprensibles y sin uso *práctico*¹⁷; tales como los sueños (imágenes oníricas), exclamaciones "¡Oh, oh!", adoración de las vacas en la India¹⁸ y además cuestiones de la vida cotidiana que

¹⁷Por uso práctico nos referimos a actividades extraordinariamente necesarias e indispensables para la sobrevivencia, las puestas en la dimensión empírica y las que tienen un sentido de "utilidad"

¹⁸Retomemos el ejemplo de los hindúes: Esta cultura le confiere más importancia a sus ritos y tradiciones religiosas que prefiere respetar a las vacas y no comerlas a pesar de tener carencias alimenticias. Esta no es una crítica; de igual modo hay "civilizaciones" que tienen sus propias manifestaciones de

carecen de sentido racional y que, no obstante, representan una gran parte de la vida de las personas y le confieren una importancia, a veces mayor, que a los aspectos prácticos.

Sea pues, asuntos como los mismos juegos, deportes o cualquier ritual carecen de sentido práctico, pero no de significado, ya lo atestigüemos. Pareciera que existen por sí mismas y sin un objetivo particular; dan la impresión de tener una *función simbólica en sí*. Habrá que desarrollar algunas observaciones al respecto, sobre esta función, es decir, cuál es la utilidad del Simbolismo en la vida humana; de cualquier manera, ésta función está muy vinculada a las formas presentativas que no se articulan en un lenguaje vocal o discursivo y, que, sin embargo, tienen su propia lógica y *ostensibilidad*. Vayamos, pues, a esas actividades ostensibles *no prácticas*, digo no prácticas porque tienen una *función simbólica en sí misma*.

Para explicarlo, nos auxiliaremos y basaremos en actividades tan remotas como la aparición del hombre mismo y, que además poseen un interés manifiesto en casi, sino que en todas, las culturas del mundo, a saber: los ritos, el mito, el arte y los sueños; además de que éstas son sus manifestaciones esenciales (Cassirer, 1944; Fernández Arenas, 1982). Tomo estas actividades especialmente debido a que son las que Langer desarrolla con mayor énfasis, igual pude tomar la risa, el llanto u otro comportamiento de la misma naturaleza. Haré una especie de introducción con los sueños y después la presentación de la tesis de Langer en cuanto al tema "utilitario" o "*práctico*" del Simbolismo, es decir para qué nos sirve, ¿tiene una finalidad *distinta* al uso práctico?.

Por consiguiente, podemos plantear una cuestión ya hecha un sinnúmero de veces, que no pretenderé contestar en este reducido trabajo, y que sin embargo crea un vínculo para explicar la función del simbolismo: ¿Qué son los sueños y para qué soñamos?

Que el material de los sueños es simbólico, constituye un hecho bastante establecido. Y supone que los símbolos provienen del provechoso empleo de *signos*. Son signos representativos que ayudan a retener cosas para ulterior referencia: para comparar, para planear y, en general, para pensar intencionadamente. Sin embargo, el simbolismo de

irracionalidad, como dice Melvin Harris (1980) donde hay cultos al uso del automóvil o guerras xenofóbicas.

los sueños no desempeña esa función adquiinda. A lo sumo, nos presenta las cosas acerca de las que *no* queremos pensar, las cosas que suponen un obstáculo para la vida práctica. ¿Por qué la mente ha de producir símbolos que no rigen las actividades del que sueña, que sólo confunden el presente con incongruentes experiencias pasadas? [Langer, 1942, p.51].

Comienzo con este cuestionamiento a evidenciar el fenómeno *utilitarista* del simbolismo: Esa función o utilidad de los símbolos cuál es. ¿existe?. ¿por qué he hablado de su *función en sí* y no de su utilidad práctica? Antes de continuar con los sueños, que nos han introducido al tema, responderé a estas cuestiones con la tesis de Langer, la cual empieza a atar los cabos de la que ella misma llama *doctrina utilitaria* del simbolismo; en otras palabras, las actividades que pudieran o *no* tener un uso práctico en la vida humana, y las cuales ya he declarado: arte, rituales, mitos y sueños. Los siguientes argumentos de Langer ya no pueden ser retenidos para un lugar o momento posterior en este trabajo; es menester que salgan a escenario ahora y, como he dicho, ate a nuestro objetivo de explicar la *no* necesidad del uso práctico (y hasta de "sentido", en el uso coloquial) en diversas actividades de la vida del género humano, como veremos:

Sólo algunas de nuestras expresiones son *signos* ya indicativos, ya mnemotécnicos, y pertenecen a la intensificada sabiduría animal llamada sentido común; y sólo una parte pequeña y relativamente desdeñable está constituida por *signos inmediatos de sensibilidad*. El resto sirve, simplemente, para expresar ideas que el organismo anhela expresar; es decir: para obrar *sin intenciones prácticas*, sin otro propósito que satisfacer la necesidad de completar el proceso simbólico del cerebro en un acto ostensible [1942, p.57].

y éste se origina del complejo proceso llamado *transformación simbólica*, tema ya expuesto, acto que encontramos en la pura expresión de ideas (ibid., p.57),

actividad de la que, en apariencia, las bestias no tienen necesidad alguna. En cambio, explica, justamente, esos rasgos característicos de la condición humana que el hombre *no* comparte con los otros animales: el ritual, el arte, la risa, el llanto, el habla, la superstición y el genio científico [Langer, 1942, p.57].

Nos topamos aquí, precisamente, con las actividades sin uso práctico, salvo el "genio científico", en propias palabras de nuestra autora. A manera de dar continuidad a su argumento, tampoco se puede reservar el siguiente párrafo:

¿De qué otra manera podremos explicar la afición del hombre a *conversar*? Desde el instante mismo en que comienza a advertir que las palabras pueden *expresar* algo, la conversación se convierte en un interés predominante, en un deseo irresistible. Tan pronto como se abre esa vía de acción, todo raudal de procesos simbólicos se libera en la impetuosa efusión de palabras —con frecuencia palabras inconexas, repetidas, fortuitas— que observa en la niñez temprana del "partoteo" [Langer, 1942, p.p. 57-58; énfasis y barras en el original].

el habla es, de hecho, la más directa terminación activa de ese proceso básico del cerebro humano que puede denominarse transformación simbólica de las experiencias. El hecho de que permita una elaborada comunicación con los demás llega a tener importancia en la etapa relativamente tardía. Piaget observó que los niños en edad de concurrir a jardines de infantes prestan poca atención a las respuestas ajenas; hablan con idéntica satisfacción tanto a un compañero que no los entiende cuanto a otro que responde correctamente [ibíd., p.p. 58-59];

"etapa egocéntrica" del habla, para ser precisos con los términos utilizados por este epistemólogo. Pero sigamos con la presentación de argumentos que apelan a la utilización del simbolismo *por él mismo*

¿Qué es lo que proporciona al niño el estímulo para hablar? ¡ Evidentemente, no el propósito de adquirir una herramienta útil con miras a su futura relación social! El impulso debe estar motivado por una necesidad *actual*, no por una necesidad futura [Langer, p.58; énfasis en el original];

y ese impulso, también es evidente, es el puro placer de hacerlo. Entonces existen actividades que no necesariamente deben tener una utilidad práctica y que se realizan por hacerlo, porque deben llevarse a cabo y no *para* algo aplicable, en el sentido funcional-positivista:¹⁹

¹⁹ Aquí entran las cuestiones del *gusto*, el placer de hacer las cosas sin algo práctico como recompensa. Por ejemplo, el contemplar un atardecer rojo purpúreo, también cuando nos comenta una persona anciana

La simbolización es, simultáneamente, fin e instrumento. Hasta aquí, la gnoseología ha estudiado la simbolización sólo en el último sentido; y los filósofos tienen razón en preguntarse por qué ese algo puramente utilitario de la mente engaña al hombre con frecuencia, por qué la naturaleza ha permitido semejante atributo desarrollarse más allá de los límites de la utilidad, asumir un papel tiránico e inducir al individuo a que se consagre a empresas que manifestamente adolecen de una falta total de sentido práctico [Langer, 1942, p.66].

Tal como he mencionado anteriormente, en los sueños y demás actividades existe ese afán de encontrarle un "uso práctico" a las cosas, por ir en busca de la causa o razón última; en este sentido, me refiero exclusivamente a la búsqueda de la razón práctica de dichas actividades. Langer menciona que la simbolización ha sido estudiada (incluyendo la perspectiva psicologista) en una dirección única, instrumentista, esto es, utilitarista y no como una meta o *fin en sí misma* y que es capaz de existir *para* otras cuestiones no-prácticas, que veremos más adelante en el desarrollo del presente capítulo, en especial en ese acto tan difundido desde la conciencia histórica y aún prehistórica de la humanidad, que tiene un impacto incuestionable en todas las culturas: el Arte, cualquier manifestación de él. Nuestra autora continúa con una tesis que enfatiza muy bien sobre la trascendencia de esas actividades con un fin en sí mismos y, que por cierto, *romperla* hasta con los más crudos esquemas de *jerarquías de las necesidades* humanas expuestos hasta la fecha, aún con la bien conocida propuesta de la "pirámide" de Maslow:

Yo creo, en verdad, que la simbolización no se origina sólo para servir a otras actividades, es un interés primario y puede exigir el sacrificio de otras finalidades, del mismo modo como la imperativa demanda de alimentos o de actividad sexual puede requerir sacrificios cuando debe satisfacerse bajo condiciones difíciles. Esa función simbólica de la mente —de índole fundamental, no adventicia— le fue sugerida a Freud por sus estudios [...] de las actividades que carecen de sentido práctico: de ritos, ceremoniales, dramatizaciones y, por sobre todo, de las artes no aplicadas [1942, p.66; barras en el original]

que aprende a leer no en sí mismo *para* algo en particular, sino por el puro gusto y satisfacción de estarlo haciendo.

y desde luego los *sueños*, que son los que dieron pauta para desarrollar los anteriores postulados de la función simbólica no-práctica. El mundo onírico, constituido de material simbólico, por consecuencia se presta a interpretaciones tan variadas como el número de sueños que se desee interpretar. Desde la antigüedad fueron un punto de atracción y hasta referencial por el supuesto de que auguraban el destino y la fortuna, dependiendo de lo que se había soñado y, por cierto, hasta existía una jerarquía muy especial para aquellos que “podían” o decían poder interpretar la simbología contenida en ellos. Más recientemente, se pueden encontrar todavía libritos que contienen la “forma” de interpretarlos, es decir de comprender los símbolos que en específico se han soñado; evidentemente, esto carece de fundamentos, pero no es asunto para cuestionar en este espacio, tan sólo el interés que surge en la gente de interpretar su realidad (experiencia de vida *sentida*) y que prefiere explicarla con lo que sea a no comprenderla de ninguna forma. Freud propuso una interpretación adecuada a una sesión terapéutica o simplemente analítica:

Hay varias teorías del sueño; por supuesto, la Interpretación freudiana merece especial mención. Pero aquellas que consideran —al igual que la de Freud— que el sueño es algo más que un exceso de energía vital o una perturbación visceral no se ajustan, en absoluto, a la descripción científica del desarrollo y función de la mente [Langer, 1942, p.51; barras en el original].

y que no obstante, su dificultad o, mejor dicho, imposibilidad empírica, su existencia no deja de trascender e imponer su marca en la vida cotidiana de las personas;

aunque empíricamente carecen de sentido, son por igual importantes y justificados si los consideramos más bien como presentaciones simbólicas que como recursos prácticos [Langer, 1942, p.66].

su estudio nos ha revelado la génesis, la esencia y la función del sueño. Es éste un medio de supresión de las excitaciones psíquicas que acuden a perturbar el reposo, supresión que se efectúa por medio de la satisfacción alucinatoria [Freud, 1917, p.140; énfasis en el original].

Y aún la explicación que nos proporciona Freud, se aleja del esquema utilitarista-práctico ya que no se puede *empirizar* a los sueños —salvo fisiológicamente, la cual, de esta reduccionista manera no interesa a los objetivos de la presente tesis—. Tienen una

finalidad en sí misma, desde el punto de vista práctico por no poseer ésta cualidad y porque todo queda en la experiencia personal y privada de la gente (llámese subjetividad, experiencia interna, etc.); Langer lo percibe y lo manifiesta para revalorar aquellas actividades realizadas por el hombre y la mujer que no poseen dicha característica práctica, las cuales, como se ha visto, tienen una vital importancia, igual como sucede con las denominadas "necesidades primarias" del ser humano.

No es el sueño algo práctico ya que "es la realización (disfrazada) de un deseo (reprimido)" (Freud, 1925, p.62) y nada tiene que ver esta naturaleza que poseen con la doctrina utilitarista debido a la siguiente razón: **Lo práctico no se encuentra en la constitución psíquica, se encuentra en otra dimensión, o sea, la utilitarista, es decir, en donde se cruzan el espacio y el tiempo.** Los sueños, al pertenecer a la estructura inconsciente, son *atemporales e inmatrimiales* o, sin espacio si se prefiere. Esto también deviene simbólicamente mediante una *relación* entre lo que constituye el material del sueño y lo que significa:

A esta relación constante entre el elemento del sueño y su traducción le damos el nombre de *relación simbólica*, puesto que el elemento mismo viene a constituir un *símbolo* de la idea onírica inconsciente que a él le corresponde [Freud, 1917, p.155; subrayado en el original];

por lo tanto, vuelvo a enfatizar, prescinde de su carácter práctico, ya que como veremos, desconoce el propio sujeto la razón de sus sueños y lo que vienen a significar, tanto que hasta pasan desapercibidos o los olvida —*consura*, según el psicoanálisis—:

el sujeto del sueño dispone de una forma de expresión simbólica de la que no sólo no tiene el menor conocimiento en la vida despierta (la cual, posiblemente y de manera remota, tendría un fin práctico), sino que tampoco le es posible reconocerla cuando le es comunicada por otra persona [Freud, 1917, p.172; paréntesis agregado].

Hasta aquí, el énfasis sobre los sueños para argumentar la importancia del Simbolismo *no-práctico*. He mencionado que para explicar ésta noción, nos basamos también en los rituales, mitos y el Arte; éste último queda para un posterior espacio ya que la amplitud con que Susanne Langer lo trata, amerita que se exponga de manera más extensa: funda sus principales ideas en este tema, llegando a desarrollar su propia teoría del Arte y requiere, además, de especial atención en sus aspectos de connotación

y relación con la *Estética* y, de esta forma, vincularla con distintas exposiciones y argumentos a la *Psicología* —así, sin apellidos—.

Freud, además de crear su teoría de la génesis e interpretación de los sueños (1900), en aquellos sus inicios "individualistas" (investigaciones sobre el individuo), posteriormente desarrolla una teoría de lo *social* y lo *colectivo* de las actividades del hombre; parece dar un giro de perspectiva, situarse en un punto de vista más *gestáltico*, más *holístico*, es decir donde se pretende el *Todo*, donde se pretende la comprensión *macro* de la realidad; él mismo lo confiesa, después de reflexiones llevadas a lo extenso de sus libros, al decir que la psicología colectiva es la más antigua —en un contexto de sobrenombres de la disciplina— (1921, p.60) y que la psicología individual es al mismo tiempo y desde un principio psicología social (ibíd., p.9). Langer lo observa de cerca, y al igual que este autor, analiza además a los mitos y a los ritos:

Fue Freud quien reconoció que los actos rituales no son genuinos actos instrumentales, sino que se hallan motivados primordialmente a *tergo* y entrañan, en consecuencia, una sensación no de *propósito* sino de compulsión. *Deben* cumplirse no con una finalidad perceptible, sino a causa de una mera necesidad interior; y Freud está bastante familiarizado con actos compulsivos semejantes en otros terrenos como para sospechar de inmediato que también en la órbita religiosa es mejor interpretarlos como *conducta expresiva* [Langer, 1942, p.66; énfasis en el original].

Al igual que los sueños, los ritos tienen otro propósito distinto a todo aquello que "sirve con un fin práctico". Son actos *ostensibles* que se llevan a cabo continuamente y hasta dentro de la vida cotidiana y que carecen de ese carácter mencionado tantas veces: al despertar, desayunar, en fin, al prepararse para ir a las labores, se repiten conductas cotidianas y, aunque aburran, se resignifican al igual que los ritos, los cuales, parafraseando a Langer, son repeticiones de acciones que tienen un significado , y al repetirlos, obtienen una retroalimentación que completa su ciclo resignificativo para no perder su esencia. Pero vayamos a las raíces del asunto, en donde los actos llevados a cabo para un genuino ritual, cobran sentido especial, es decir, se transforman, dejan de ser movimientos o *conductas* carentes de significado (dicho sea de paso, donde el Positivismo encuentra el fin a sus argumentos por no poder dar una explicación satisfactoria):

tan pronto como un acto expresivo se ejecuta sin momentánea compulsión íntima, deja de entrañar una expresión personal; es expresivo en el sentido lógico. No es un signo de la emoción que trasmite, sino un símbolo de ella; aún para el actor mismo, ese acto denota un sentimiento y quizá se limita a traerlo a la mente en vez de completar la historia natural de dicho sentimiento. Cuando una acción adquiere semejante significado, se transforma en *gesto* [Langer, 1942, p. 178; subrayado en el original].

que, por cierto, también Freud descubrió los gestos en esos comportamientos *ostensibles* no prácticos —como los llama Langer— y que están a la altura “jerárquica” de las exigencias primarias del hombre:

su gran contribución a la filosofía de la mente consiste en haber comprendido que la conducta humana no sólo es una estrategia destinada a la obtención de alimentos sino también un lenguaje, que cada *movimiento* entraña a su vez un *gesto* [1942, p.66; énfasis en el original].

son formas expresivas, son símbolos auténticos. Su aspecto se toma fijo, y pueden usarse deliberadamente para comunicar una *idea* de los sentimientos que sus prototipos suscitan. Debido a que no son *actos* emotivos, sino *gestos deliberados*, ya no se hallan sujetos a variación espontánea, sino que están sometidos a una repetición, a menudo cuidadosamente exacta, la cual hace que sus formas gradualmente se vuelvan tan familiares como las palabras o las entonaciones [ibid, p.178; énfasis en el original]

y de esta manera van adquiriendo una forma, adquieren su propio significado y que difícilmente les puede ser arrebatado, como dicen, respecto al tema, Nietzsche y Fernández Christlieb *more suo*:

sin duda mentimos con la boca; pero con la jeta que ponemos al mentir continuamos diciendo la verdad [Nietzsche, 1886, p. 109].

por eso es difícil mentir con los gestos, mientras que es fácil hacerlo con las palabras: sabemos qué estamos diciendo pero no sabemos qué estamos gesticulando [Fernández Christlieb, 1994, p.77].

El paso de los gestos al ritual se realiza cuando éste se lleva a cabo, a su vez, en presencia de objetos sagrados (Langer, 1942, p.178), en otras palabras, cuando se formalizan esas acciones no prácticas y ostensibles de otros modos:

un rito ejecutado regularmente es la reiteración constante de disposiciones anímicas relativas a las "causas primeras y fines últimos"; no es incontrolada expresión de sentimientos, sino una disciplinada repetición de "actitudes correctas" [ibíd, p. 179; comillas en el original].

de aquí, que se encuentren vinculadas estrechamente con la vida diaria. Sin embargo, los verdaderos rituales, como hechos ostensibles no utilitarios, evidentemente van más allá de la cotidianidad, llegan hasta donde se encuentran con los sentimientos para *proyectarlos* en determinadas acciones o conductas "sin uso práctico". Veamos ahora algunas consideraciones de nuestra autora sobre lo que es el rito o ritual. Primeramente, un párrafo que viene a resumir un poco de lo que se ha esbozado respecto a la *transformación simbólica y lo discursivo vs. lo presentativo*.

El había es el resultado de sólo un tipo de proceso simbólico. En la mente humana se producen transformaciones de la experiencia que tienen terminaciones ostensibles completamente distintas. Se concretan en actos que no son ni prácticos ni comunicativos, si bien pueden ser por igual efectivos y comunales; me refiero a la actividad que denominamos ritual [...] El ritual, al igual que el arte, esencialmente es la terminación activa de una transformación simbólica de la experiencia [1942, p.p. 59-60].

es el reflejo más primitivo del pensamiento serio, algo así como un lento sedimento de la imaginativa intelección colectiva en la esencia de la vida [ibíd., p.184].

Por ahora ya se ha presentado lo suficiente en relación a las nociones circundantes de las *formas* del Simbolismo. Tal vez debiera entrar un poco más en la comprensión de lo que significan los mitos, pero, al igual que los rituales, comprenden la pura proyección de sentimientos de una manera estructurada más allá de las posibilidades discursivas.

Para cerrar esta parte, quiero recurrir a palabras textuales de nuestra autora. Nos abre la siguiente puerta, que es su propia teoría del Arte y, en más de un sentido, su crítica del mismo. Ciertamente viene a resumir parte de lo que he argumentado apoyándome en sus referencias:

La tesis que presentamos explica la imaginación y los sueños, el mito y los rituales, así como la inteligencia práctica. El pensamiento discursivo origina la ciencia, y una teoría del conocimiento restringida a sus productos culmina en la crítica de la ciencia: pero el

hecho de admitir el pensamiento no discursivo posibilita, por igual, la elaboración de una teoría del *entendimiento* que culmina naturalmente en una crítica del arte. La estirpe de ambos tipos conceptuales —de las formulaciones verbales y no verbales— amalga en esa actitud humana básica que consiste en la transformación simbólica [Langer, 1942, p.168; subrayado en el original].

Y a manera de conclusión dejo que nuestra autora defina implícitamente las distinciones que caracterizan a las dos Formas del Simbolismo:

Lo que el simbolismo discursivo —el lenguaje en su uso literal— hace por nuestra conciencia de las cosas que nos rodean y nuestras propias relaciones con ellas, lo hacen las artes por nuestra conciencia de la realidad subjetiva, el sentimiento y la emoción: dan forma a las experiencias interiores y de este modo las hacen concebibles [Langer, 1957, p.76; barras por la autora];

justo como el contenido del discurso es el concepto discursivo, así el contenido de una obra de arte es el concepto no-discursivo del sentimiento; y es expresado discretamente por la forma, la apariencia ante nosotros [Langer, 1953, p.82].

Lo atestigüaremos a continuación con la presentación del Símbolo del Sentimiento y algunas nociones estéticas del arte y la vida cotidiana.

CAPITULO VI

EL SÍMBOLO DEL SENTIMIENTO

*"No es la idea, sino el sentimiento, lo que presta al arte la aérea
ligereza del símbolo"*

Benedetto Croce

Para seguir hablando de las formas no-discursivas, de este simbolismo relegado por el positivismo, se necesita ir construyendo una crítica, tal como lo hace nuestra autora desde el principio de su Obra —igual la realizaron Cassirer, Freud, Bergson... *more suo*—. Langer, en particular, ofrece una teoría muy interesante donde diferencia los dos tipos principales de simbolismo que existen; por ejemplo, en su *Nueva Clave* (1942), de manera abierta expone sus ideas de estos distintos simbolismos en su capítulo llamado "las formas discursivas y presentativas" y ya no se desprenderá del énfasis que hace para manifestar la riqueza relegada del no-discursivo, principalmente el arte.

Ya he expuesto algunas formas de este simbolismo, sueños, ritos, gestos, parloteo y, en fin, algunas manifestaciones de actos ostensibles sin uso *práctico*. El Arte, como simbolismo no-discursivo, al igual que esos actos no prácticos, tienen una "lógica" propia de regir su *presentación* ante nosotros para percibirlos y comprenderlos en algún modo.

El Arte merece especial atención en el presente trabajo por varias razones; entre otras, están: 1) la de que el Arte se encuentra en todas las culturas marcando su influencia contundente hacia ellas; también 2) porque ésta forma de proyectar los sentimientos es la más divulgada colectivamente debido a que se manifiesta de muchas formas y, de una u otra manera, casi nadie escapa al gusto por algún arte. Así, si alguien

es ateo, en lugar de expresar sus sentimientos en ritos de religión, puede a cambio ser un buen escultor o bailarín. Si alguien detesta o de plano no entiende la danza, tal vez sea un melómano muy apasionado que interpreta las canciones de Serrat. 3) Una importante razón, ya citada por Langer (1942), es que el análisis del simbolismo y del pensamiento no-discursivo permite la elaboración de una teoría del conocimiento, la cual culmina con una crítica del arte. 4) Por último, el arte nos ha "dicho" más de la vida afectiva que tenemos que cualquier teoría de conocimiento elaborada hasta ahora. Es decir, el arte nos hace *sentir*, *vivir* la emoción, mientras que la única forma de "explicar" los sentimientos ha sido el discurso formal y lógico (predominantemente positivista) en las teorías del conocimiento, lo cual nos reduce el principio de la experiencia vivida, para la cual los sentimientos son (muy válida la gran redundancia) para *sentirse*, no para aniquillarlos con la (muerta de antemano) palabra lógica.²⁰

LOS LÍMITES DE LA FORMA DISCURSIVA

Para hablar de las formas *presentativas no-discursivas*, hay que retomar algunos aspectos de las *formas discursivas* ya que a partir de explicar sus límites, comienzan las argumentaciones y las grandes ideas de todos los eruditos para desarrollar las teorías de la inmensa magnitud de campo *semántico* que implica la *mente*, el *alma*, el *espíritu* o como quiera llamársele a ese ámbito de la realidad del humano y que se presenta en conceptos inasibles para el cientificismo, pero en cambio, muy aprehensibles por la comprensión cotidiana de la gente, por su psicología colectiva que se maneja ahí, allá, donde sea que las personas converson o nos metafóricen sus vivencias.

Lo que ya hemos discutido sobre el simbolismo discursivo viene a completarse en este apartado, es decir, marcar sus fronteras, sin restarle su trascendencia epistemológica, porque de una u otra forma, el discurso nos permite acercarnos al conocimiento de la llamada "Realidad" y el Mundo. La forma discursiva

se trata de una pauta sumamente variable y de asombroso poder [...] Ha constituido, mucho más de lo que piensa la mayoría de las personas, el marco mismo de nuestra

²⁰ Una razón extra es que Langer tiene desarrollada una teoría del arte digna de ser revisada con mayor detenimiento y que por razones obvias no se tiene cabida en este breve espacio.

experiencia sensorial, ese marco de *hechos objetivos* en que llevamos a cabo las *acciones prácticas* de la vida [Langer, 1957, p.30].

No obstante, lo discursivo ha sido vanagloriado lo suficiente en la historia del conocimiento; por ejemplo, con teorías en la analítica del lenguaje y con la hermenéutica —comprensiva del lenguaje— (Garagalza, 1990).²¹ Como ya se ha mencionado, de momento lo importante es poner de relieve la *otra parte semántica* de nuestras experiencias, la de toda aquella que *vivimos* y que se manifiesta con los *símbolos de los sentimientos*. Así, mi intención es también hacer una aportación (por lo menos la difusión) a esa tesis expuesta por tantos eruditos y que está alcanzando una importancia en tareas epistemológicas donde no se imaginaban, donde el *Positivismo* y el empirismo ya no tienen nada que decimos. Tesis donde convergen nombres sonados y resonados y también los poco conocidos; donde se fundamenta la riqueza semántica y por lo tanto simbólica de todos los aspectos abandonados por las ciencias *positivas* porque no se pueden medir, asignar números porque para hacerlo, se tiene que hacer en una forma estrictamente "objetiva" y para ello se pierde el sentido de aquello que se estudia, se escapa la riqueza *intersubjetividad*. La realidad es de ésta naturaleza: pertenece a todos y no está "afuera" únicamente, es decir, en los *objetos* o en las *conductas*; se encuentra también dentro, en la subjetividad, en esa conversación íntima y en los sentimientos. De esta manera, acordamos muchas cosas; por ejemplo, que fulano tiene la sangre "tan ligera" que nos "cae" bien a todos o "tan pesada" que nadie lo soporta, o como cuando acordamos que un cuadro tiene un "azul pasional intenso"... y bueno, cada quien atribuye esa intensidad de pasión que intuímos en un "objeto" color azul. Aquí la realidad o el mundo sentido no está en una realidad empírica y positivista.

Entonces, como lo estético y los afectos pertenecen a otra esfera (otro simbolismo) porque proyecta otra realidad (la afectiva), definitivamente las formas lógicas del lenguaje tienen sus límites de expresividad; es por ello que uno llega a sentirse insatisfecho cuando dice sus sentimientos y, no pocas veces, las ideas también;

²¹ Lo discursivo y el lenguaje ya tendrán su espacio hacia el final del trabajo. Son consideraciones respecto a las formas, que a su vez se tiene, para mirar desde las palabras de distinto modo. Es pues, la búsqueda respuesta a las preguntas de la presente investigación.

realmente se queda uno corto. Pero, ya nos lo hicieron saber, entonces surgen alternativas, como hemos visto, que crea la mente para proyectar ese "interior".

Una forma expresiva puede manifestar cualquier complejo de concepciones que, por conducto de determinada regla de proyección, resulte congruente con ella, es decir, que parezca ser de esa forma. Cuanto exista en la experiencia sin llevar la impronta—directa o indirectamente— de la forma discursiva no es comunicable discursivamente o, en el sentido más estricto, pensable lógicamente. Es inarticulable, inefable; y, conforme prácticamente a todas las teorías filosóficas (y aún psicológicas) serías de hoy, es incognoscible [Langer, 1957, p.30; paréntesis agregado].

Sentimientos no designables

Esas experiencias sin forma y caóticas son sentimientos que, valga la redundancia, no han adquirido una *forma* y, por lo tanto, tampoco son fácilmente llevados al exterior porque no se pueden apegar a regla de proyección o expresión alguna:

sentimos muchas cosas que nunca llegan a ser emociones designables [...] Todos estos elementos inseparables de la realidad subjetiva componen lo que llamamos "vida interior" de los seres humanos [Langer, 1957, p.31].

es decir, esa parte subjetiva pero también más abundante que lo depositado únicamente en los objetos u "objetividad". Por ejemplo, qué es lo que se *siente* en el momento en que no podemos recordar algo y que "lo tenemos en la punta de la lengua", cómo llamar a esa extraña sensación de, literalmente, tener y no tener el recuerdo y no poder evocarlo con exactitud, o sea tener un significado y un sentido pero no el concepto, como cuando olvidamos el nombre de amigos o conocidos. O el sentimiento que se tiene al oler los perfumes o ciertos aromas con recuerdos, qué es lo que nos "provoca"... tal vez pasiones, desencantos o imágenes de alguien o algo en una situación de la vida que ni siquiera se puede evocar, ese algo que tiene un *sabor* típico exclusivo de la emoción no de palabras que lo puedan aprehender. Son demasiadas las experiencias casi etéreas que no se pueden sujetar tan sencillamente y que cuando se logra es a través de un **Conocimiento Sensible**:

Existe una franja de experiencia que es cognoscible, no sólo como impacto inmediato, informe, sin sentido, sino como un aspecto de la intrincada trama de la vida, pese a lo cual se resiste a la formulación discursiva y, por lo tanto, a la expresión verbal. Se trata de lo que a veces llamamos el *aspecto subjetivo* de la experiencia, el sentimiento discreto de ella: cómo es el despertar y el moverse, el estar soñoliento, el ir cada vez más lentamente, o el ser sociable, o el sentirse autosuficiente pero solitario; qué es lo que siente cuando se persigue un pensamiento esquivo o se tiene una gran idea. Todas estas experiencias sentidas directamente carecen por lo común de nombres; si son nombradas, lo son mediante las condiciones externas que las acompañan normalmente. Sólo las más notables entre ellas tienen nombres, como ser "ira", "odio", "amor", "miedo" y colectivamente son llamadas "emoción" [Langer, 1957, p. 30; comillas y subrayado en el original]

y también colectivamente asignadas a situaciones, lugares y momentos específicos, o sea, aprobadas y desaprobadas. Por ejemplo, no se le debe tener amor a una chica o a un chico que "anda con medio mundo", u odio al pontífice en una cultura católica. En la colectividad, las emociones o sentimientos que tienen manera de ser nombrados y que son designables por consenso, en cierta medida pasan al ámbito del simbolismo discursivo, son mensurables en común acuerdo. Pero sólo eso, se pueden decir, tal vez no *comprender*. Todos tenemos experiencias propias de lo que hay detrás de esas palabras y, hasta por ello mismo, pareciera que cada quien tuviera un significado distinto para cada experiencia. No por nada cuando alguien dice "te amo" o "te quiero", no pocas veces hay confusión porque uno de la pareja lo dice con una intensidad y el otro lo entiende de distinta manera; éste último en realidad entendió [Cuánto te amo], mientras que el primero sólo quería decir en verdad "te estimo", o te quiero, pero "poquito". Evidentemente existe una gran diferencia; aquí es válido decir que un sentimiento es "grande" o "pequeño" ya que, más que subjetivos, se sobreentienden los usos de estos términos.

Lo que no se vale es dividir las emociones, sentimientos, o cualquiera de éstas experiencias en cachitos o porciones numéricas para tratar de medirlos: del 1 al 10 para decir que "me da un 9 de ansiedad si hacen exámenes inesperados" o que "soy un 7 de patriota". No se vale porque no le regresan luego la riqueza intersubjetiva a las categorías sugeridas o de plano no se adecuan a las personas ni a la realidad; dicho de otro modo, carecen de significado y más aún de *sentido vivencial* para poder

entenderlas. Claro que en estudios sociales, es mucho más fácil hablar con números que hacer una interpretación de los sentimientos colectivos. Es más simple poner un número a un sentimiento que comprenderlo e ir persiguiendo su trasfondo.

La división habitual de ese torrente vital en unidades mentales, emocionales y sensoriales es un esquema arbitrario de simplificación que hace posible la manipulación científica en considerable medida; pero *ya podemos estar próximos al límite de su utilidad*, es decir, próximos al punto en que su simplicidad se convierte en un obstáculo para proseguir la indagación y los descubrimientos en vez de ser esa proyección lógica reveladora y siempre adecuada que se esperaba que fuera [Langer, 1957, p.31].

Y SIGUE LA CRÍTICA

Ciertamente que hemos llegado al límite de la utilidad de desmoronar la realidad afectiva humana para tratar de comprender sus "partículas" con simples clasificaciones que pierden la noción esencial de los sentimientos. Es verdad que se establecen relaciones simbólicas al hacer divisiones, pero éstas también son arbitrarias. En cambio, *nada escapa a la proyección simbólica*, no importa de qué *forma*, la mente siempre tiene una alternativa para poner *afuera* la subjetividad o, mejor dicho, la experiencia que cada quien vive (como veremos más adelante), en lo perceptible y, de este modo, nos podemos aproximar a ésta semántica haciendo interpretaciones, que tampoco son sencillas de hacer. Langer continua diciendo respecto a esas divisiones arbitrarias:

Like most sweeping and simple classifications, the treatment of all non-propositional symbols together as one kind with one function has thoroughly confused the study of mentality as a whole, and especially of the crucial humanizing activity, symbolic projection [Langer, 1967, p.80].

Desde luego, el estudio de la mentalidad implica aproximarse, no a la subjetividad en sí misma, sino a lo que en cierta *forma* está en el exterior, lo que llevamos afuera por medio de la *transformación* de símbolos en el proceso llamado *proyección simbólica*, ya explicaré más ésta noción. Lo que hay que señalar, es la falta de capacidad de las ciencias *positivas* para comprender la "vida subjetiva", ya que,

como no tenemos acceso intelectual a la pura subjetividad, el único modo de estudiarla consiste en estudiar los síntomas de la persona que tiene en el momento experiencias subjetivas. Esto lleva a una psicología fisiológica que constituye un campo de estudios

muy importantes e interesantes. Pero que no nos dice nada en lo relativo a los fenómenos de la vida subjetiva y que a veces simplifica el problema afirmando que dichos fenómenos no existen [Langer, 1957, p.p. 32-33].

o "no interesan", como dice Kerlinger en *Psicología Experimental* (1964). Verdaderamente, es inconcebible que tales experiencias no importen, o cuando sí interesan científicamente se den, cuando mucho, explicaciones superfluas, y cuando poco, descripciones igualmente triviales, que es lo más común.

Podría decirse que es más fácil hacer críticas que proponer soluciones. Pero las alternativas ya se han estado dando, han brotado a luz por varios eruditos, como los ya mencionados y también los que no son tan conocidos. Propuestas existen, pero la realidad es cambiante, está en movimiento, difícilmente es aprehensible; más aún la realidad subjetiva, se escabulle y no se deja atrapar con las formas discursivas tan fácilmente.

La presentación simbólica de la realidad subjetiva para contemplación no sólo está más allá del alcance del lenguaje, es decir, no está sencillamente más allá de las palabras que tenemos; es imposible en el marco esencial del lenguaje. A esto se debe que los especialistas en semántica que sólo reconocen el discurso como forma simbólica tengan que considerar que la vida entera de los sentimientos es informe, caótica, capaz únicamente de expresión sintomática, representada típicamente por exclamaciones como "¡Oh!", "¡Ay!", "¡Mi madre!" [Langer, 1957, p.32].

La presentación simbólica, *proyección* o, más cotidianamente, "*expresión*" de la realidad subjetiva, se encuentra para su contemplación lejana al alcance de la lógica discursiva, pero no al alcance del Arte. Con éste se *presenta* de una forma muy natural y proyecta al exterior esa experiencia de la vida subjetiva, si no por qué una canción expone más de la alegría que cualquier definición que de ella se haga.

Con el crudo discurso lógico-empírico y la abstracción en números, las ciencias positivas quedan distantes de alcanzar esta realidad. Muy lejanas que terminan casi construyendo realidades que parecen más una fantasía construyendo teorías y macroteorías que nos han llevado a una crisis en el conocimiento (un problema de la modernidad y la posmodernidad) donde la razón se ha hecho demasiado obesa (cfr. Troncoso s/f), sólo que ésta es austera. Existe una amplia y clara diferencia que

distingue el arte de las ciencias positivas y matemáticas, porque en éstas se da la forma conceptual, aunque privada del carácter realista, como mera representación general o mera abstracción. Lo que ocurre es que tales idealidades, que las ciencias naturales y matemáticas parecen asumir frente al mundo de la filosofía, de la religión y de la historia, y que parecen acercarnos al arte, por lo cual de tan buena gana los científicos y los matemáticos se ufanan en nuestros días de ser creadores de mundos y de ficciones, hasta el punto de adoptar el vocabulario de las imágenes y figuraciones de los poetas, y lo logran renunciando al pensamiento concreto, mediante una generalización o una abstracción, que son arbitrarios, decisiones volitivas, actos prácticos, y como tales actos prácticos, extraños al mundo del arte y adversarios a él [Croce, 1913, p.23].

Haciendo un paréntesis, y por si falta hiciera, que realmente no es indispensable, retomé al estético Benedetto Croce porque sus argumentos contribuyen (júzguese) a esta crítica que vienen exponiendo muchos estudiosos filosóficos y, por supuesto, artistas. Langer, por su parte, también recurre a él en algunas ocasiones y va, como siempre, más allá, teniendo otro alcance en la propia teoría que dejó este célebre omnisciente del arte y la estética. Desarrolla varias nociones que nos tomarían bastante tiempo examinar, como "intuición", "contenido", "forma", que bien discuten los artistas y estéticos.

Sea pues, la crítica va al lugar central de donde se *pretende* explicar los sentimientos proyectados de cualquier *forma*, en este caso a través del Arte, con simples argumentos abstraídos de mediciones y números que también parten de otra arbitrariedad: su inocente creencia de que, como el arte tiene una "materia física", se puede medir y por lo tanto, llegar a explicar las emociones o "reacciones emocionales", como las llaman, y los *sentimientos*, como los llaman todavía muchos. Sin embargo, aunque posean materia sonora, colora o cualquiera otra,

la respuesta niega, ante todo, que el arte sea un fenómeno físico: por ejemplo, ciertos y determinados colores, ciertas y determinadas formas de cuerpo, ciertos y determinados sonidos y relaciones de sonidos, ciertos fenómenos de electricidad: lo que llamamos en una palabra, fenómeno físico [Croce, 1913, p.17].

Porque, hasta como dice Langer en sus conferencias, publicadas en de 1957, respecto a los elementos y realidades físicas existentes en la danza (el vestuario, la escenografía, la gravedad, cuerpo, control muscular, las luces, el piso o la duela), sencillamente

todo esto desaparece: tanto más perfecta es la danza, tanto menos vemos sus materialidades (*actualities*). Lo que vemos, oímos y sentimos son las realidades virtuales, las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Estos son los elementos de la aparición creada, los cuales por su parte no son dados físicamente sino creados artísticamente [Langer, 1957, p.15; paréntesis en el original].

El arte no es un fenómeno que pertenezca a la física materialista, por lo tanto cualquier investigación que tenga la osadía de medir algún aspecto "físico" de sus formas para explicar su esencia interna y su *sentir*, realmente está cometiendo el error de estar en un plano de "conocimiento" totalmente separado de toda realidad y que *nada* tienen que ver con ese trasfondo del sentimiento que está *presente* en las obras artísticas, de lo que está puesto para la percepción completa (*Gestalt*) u holística.

Es una verdadera grosería la que se hace a las obras de arte cuando se tratan de "estudiar" para saber "qué trataba de decir (lógica-discursivamente) su creador". Basta con encender la televisión y toparse con un programa de televisión extranjero para tener la desgracia de ver cómo se mancillan algunas pinturas de Rafael con el escudriñamiento vanguardista de las computadoras: con rayos infrarrojos y algunas otras chucherías y cachivaches de la *tecnología de punta* pretenden ir "explicando" lo que este pintor estaba "sintiendo" y "pensando" y que porqué decidió cambiar de posición el brazo de una anciana en tal número de ocasiones en "X" pintura, y especulaciones por el estilo que, si uno es un poquito comprensible con el artista, sólo queda una sensación de repugnancia. En fin, Langer diría al respecto de la dificultad de traducir los sentimientos al lenguaje que,

en el arte, las formas no discursivas tienen un oficio diferente, a saber, articular el conocimiento que no puede ser traducido discursivamente porque se refiere a experiencias que no son *formalmente* dóciles a la proyección discursiva. Tales experiencias son los ritmos de la *vida orgánica*, emotiva y mental [...] que no son simplemente periódicos sino infinitamente complejos y sensibles a cualquier influencia. Todos juntos constituyen el patrón dinámico del sentimiento. Es éste un patrón que sólo las formas no-discursivas pueden presentar, y ése es el meollo y propósito de la construcción artística [Langer, 1953, p.228].

Bueno, ya se ha hecho el suficiente énfasis sobre los límites de lo discursivo y crítica a las ciencias positivas respecto a su ingenua intención de "medir" los sentimientos. Ahora es necesario continuar con el diálogo de Langer en esta nueva paradoja que nos manifiesta. ¿Qué quiere decir con que "tales experiencias son los ritmos de la vida orgánica"? Con esta cuestión pasamos de completo a una noción fundamental en la teoría de S. K. Langer y que desarrolla extensamente en todas sus obras, principalmente en sus dos últimos volúmenes, *Mind: An Essay on Human Feeling* vol. I (1967) y vol. II (1972). Cuestiones que croan más que una analogía entre las "formas vivientes" del arte y la vida orgánica como tal. ¿Porqué dicen los artistas y contempladores que una obra de arte está "viva" o "llena de vida"? Y que, no obstante, sentimiento es una cuestión separada de la fisiología porque corresponde más a una noción psicológica. Revisemos la aclaración que al respecto hace nuestra autora:

Feeling, in the broad sense of whatever is felt in any way, as sensory stimulus or inward tension, pain, emotion or intent, is the mark of mentality. In its most primitive forms it is the forerunner of phenomena that constitute the subject matter of psychology. Organic activity is not "psychological" unless it terminates, however remotely or indirectly, in something felt. Physiology is different from psychology, not because it deals with different events—the overlapping of the two fields is patent—but because it is not oriented toward the aspects of sensibility, awareness, excitement, gratification or suffering which belong to those events [Langer, 1967, p.4].

VITALIDAD

Revisemos esta analogía que relaciona las formas vitales y las obras de arte en algunas cuestiones que van más allá de una sencilla metáfora, más allá de donde se supondría una vinculación fisiológica somera.

Una obra de arte expresa una concepción de la vida, la emoción, la realidad interior. Pero no es una confesión ni raptó emocional congelado; es una metáfora desarrollada, un símbolo no discursivo que articula lo que es verbalmente inefable, esto es, la lógica de la conciencia misma [Langer, 1957, p.34].

Los sentimientos son presentados en cualquiera de las variaciones del arte, y sólo los artistas que tienen la capacidad de hacer congruentes sus sentimientos y las formas que los presentan, logran *darle vida* a sus obras. Parafraseando a Langer, si las

formas son coherentes con los ritmos, tensiones, ascensos y descensos, se crea una analogía verdadera con los sentimientos, porque éstas son algunas características de la vida.

Una obra de arte es una forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos o la imaginación, y lo que expresa es sentimiento humano. Aquí debe tomarse la palabra "sentimiento" en su acepción más amplia, representando *todo lo que puede sentirse*, desde la sensación física, el dolor y el alivio, la excitación y el reposo, hasta las más complejas emociones, tensiones intelectuales o bien los tonos del sentimiento constantes de una vida humana consciente [Langer, 1957, p.23; con illas y énfasis por la autora].

También hay que tener en cuenta e incluir a los que son inesperados, los que nos llevan a sentir grandeza y los que nos hunden en estados emocionales desconocidos hasta para nosotros mismos. Es importante aquí la aclaración que hace la autora respecto a tomar la palabra "*sentimiento*" en toda y cualquier acepción o connotación porque no pocas veces se le utiliza únicamente para designar los que tienen un nombre bien establecido y acordado colectivamente. Además de los ya enunciados y más taquilleros, "amor" y "odio", considerar a otros menos populares menos deseables que también tienen un nombre o apodo: *rencor, fastidio, ansiedad, angustia, enojo*, y demás. También a los que tienen un apellido o adjetivo: sentimientos de nobleza o *nobles, crueles*; los que tienen luz y hasta color: *claros, oscuros, blancos, negros* y, en consecuencia, temperatura: *fríos, cálidos* y, por supuesto sabor: *amargos, dulces* y todos aquellos que ni a nombre llegan por ser tan *informes*. En fin, *todo el sentir*, como ha dicho nuestra erudita. Basado en sus ideas, resulta que el Arte nos presenta la unidad de todos estos sentimientos en un símbolo, sus obras: *El Símbolo más articulado de los sentimientos*.

Y bien, como parte de la naturaleza humana, los sentimientos a su vez presentan las peculiaridades propias de la *vitalidad*, esos ritmos que ya se mencionaron, tensiones, movimientos, pero además,

en el organismo se desarrollan ritmos secundarios, respuestas especializadas al mundo circundante, las tensiones y resoluciones dentro del sistema: emociones, deseos, percepción atenta y acción. Por último, a la altura de lo humano, el instinto es en gran parte reemplazado por la intuición, las reacciones directas por reacciones simbólicas —la

imaginación, la memoria, la razón— y la mera excitación emocional es suplantada por la vida continua y personal del sentimiento [...] Que son los principios de la forma viva [Langer, 1957, p.59].

Estos reemplazos de una experiencia por otra son en cierta manera, llevados a cabo por lo que hemos llamado *transformación simbólica*; con la cual, tensiones, instintos, pulsiones o cualquier "excitación emocional" proveniente de procesos orgánicos, se transmutan en reacciones simbólicas que entonces, por naturaleza, ya pueden ser proyectados a través de cualquiera de los actos ostensibles sin "utilidad práctica" de los que ya hemos venido hablando: sonrisas, gritos, misas, sueños, danza, cánticos, serenatas...

La UNIDAD simbólica de la Vida

Como actos ostensibles o manifiestos provenientes de la transformación simbólica de aquellos procesos vitales, por imagen y analogía deben contener todavía algo característicos a ellos: el ritmo, el movimiento, su *lógica* propia. El Arte, en particular, ofrece una *aparencia* de tales procesos muy estructurada, y como están ya simbolizados, *transformados*, en consecuencia no se pueden medir con ninguna instrumentación porque el arte ofrece una *unidad* y ésta es indivisible y para medir, es necesario *desintegrar* el fenómeno que, por cierto como se ha hecho énfasis, ni siquiera es un simple hecho físico. Cualquier elemento inherente a la obra de arte, está puesto para *experimentar* —en el sentido de experiencia— una *totalidad*, una percepción estética completa porque se da entera o no se da.

Cualquier ilusión de movimiento y tensión o cualquier experiencia que se sujete de una obra están presentadas en "algo" no desmoronable, desintegrable o desparticularizable:

Una forma expresiva es cualquier *totalidad* perceptible o imaginable que exhiba relaciones de partes o puntos o incluso de cualidades o aspectos dentro de la totalidad, de modo que pueda entenderse que representa otra totalidad cuyos elementos tienen relaciones análogas [Langer, 1957, p.28];

la esencia de toda composición –tonal o atonal, vocal o instrumental, y aun puramente percusiva– es la apariencia de movimiento *orgánico*, la ilusión de un *todo indivisible*. La *organización vital es el marco de todo sentimiento*, porque el sentimiento existe sólo en los organismos vivos; y la lógica de todos los símbolos capaces de expresar sentimiento es la lógica de los procesos orgánicos [Langer, 1953, p.120].

Prestemos especial atención a lo que dice Langer respecto a que la lógica de los símbolos es también la de los procesos orgánicos, pero *únicamente* a su lógica. Ningún pintor dirá que su obra “está viva de manera fisiológica” y que le circulan por el lienzo el aguarrás o el aceite de linaza con que rebajó los óleos. Todos los artistas se refieren a otra vitalidad, la que, repito, está constituida por un símbolo único:

Percibimos la unidad y demás cuando vemos, escuchamos o leemos la obra, y nos dan la impresión de estar directamente contenidos en la aparición y no simbolizados por ésta. La obra misma asume la apariencia de la vida. Así, cuando los artistas hablan de “forma viva” se refieren a algo que hay en el arte y no en la biología [Langer, 1957, p.p. 49-50; comillas en el original].

La teoría de Langer y sus ideas de ésta profunda analogía que explican por qué las obras de arte son obras *vivas*, es una aportación a la *Teoría Estética* que también se puede retomar para aproximarla a los aspectos estéticos de la vida cotidiana, de la vida colectiva, de la psicología de la gente; ya llegaremos a este punto más adelante. La analogía que expone Langer extiende su brazo para explicar otros *símbolos vitales*, del sacramento, por ejemplo, en los símbolos vitales del mito y todos los que uno se puede imaginar. Sólo es suficiente ponerse a reflexionar un poco sobre cualquier imagen que nos vengan de ellos, de lo primero que se nos ocurra para establecer esa metáfora y percibir la *vitalidad*. La vida implica también muerte y no es necesariamente su *versus*. En el simbolismo de los sueños también están presentes ambas (Freud, 1900), crecen, hay tensiones en ellos: Eros y Tanatos; nuevamente la vida presente en el simbolismo del sentimiento. Y para las formas expresivas del arte en vinculación con la vitalidad y su proyección, expone Langer:

the fact that expressive form is always organic or “living” form made the biological foundation of feeling probable. In the arts projection, feeling is a heightened form of life; so any work expressing felt tensions, rhythms and activities expresses their unfelt substructure of vital processes, which is the whole of life [Langer, 1967, p. dx].

Los argumentos que presenta Langer para fundamentar su teoría sobre esta analogía, son interminables, cientos de páginas, muchas sin traducción al castellano. Nos conformaremos con poner en evidencia que propone las bases de esta lógica de relaciones, sólo nos basta con tomarla de la mano, para que nos lleve por sus ideas.

Una manera de seguir comprendiendo estas nociones, es a través de las *proyecciones*, de las que hasta ahora sólo he dado bosquejos. Como las tensiones, ritmos y movimientos están presentes en aquellos actos no-prácticos, sean los que sean, quiere decir que hubo una manera de que fueran "expresados", sacados o, mejor dicho, proyectados. Para explicar lo relacionado a "echar afuera" ese interior casi siempre llamado subjetividad, sentimientos, espíritu, mente, afectividad o como se quiera llamar (aquí es lo de menos), prefiero utilizar el término *proyección* porque la palabra en sí ofrece una analogía *par excellence*, como veremos.

PROYECCIÓN

Este término designa que la subjetividad "individual" o experiencia vivida está en el exterior, en la realidad y el mundo que percibimos todos porque se proyecta tal cual la sombra de una persona sobre la tierra; que lo privado está en lo público pero, claro, *simbolizada*, ya que esa experiencia íntima de la vida en sí misma no podría estar afuera si no sufriera una transformación, la cual permite consensar en una intersubjetividad. Esta proyección es la *presentación virtual* de los sentimientos porque los mismos sentimientos, caóticos e *informes*, no podrían estar en el exterior por sí mismos. La proyección es *virtual* debido a que los sentimientos están *simbolizados*, no son ellos mismos los que están *afuera*. El reflejo de un espejo es una imagen virtual, no se toca, sólo se percibe, y simboliza lo que, propiamente, está imitando, reproduciendo o proyectando enfrente de él: las cosas que sí son "reales", al igual que los sentimientos. Las obras de arte sólo son el reflejo (transmutado) o proyección transformada y por ello mismo no son meramente una representación del mundo. Manifiesta nuestra autora:

Si el arte es, según yo creo, la expresión de la conciencia humana en una imagen metafórica única, dicha imagen debe lograr de algún modo la apariencia de forma viva. Todos los principios que acabamos de examinar deben tener sus principios análogos en la creación artística. Y esto es, a decir verdad, lo que ocurre. Pero debe recordarse que principios análogos no es lo mismo que principios idénticos [Langer, 1957, p.59].

Los principios a los que se refiere Langer son exactamente los de la vitalidad, la analogía de esas transformaciones simbólicas que precisamente hemos revisado. Quiero dejar la palabra a nuestra anfitriona —la llamo así porque somos los *invitados* a conocer su teoría— para que venga a resumir *ad hoc* lo que hemos examinado y proporcione la pauta de la proyección:

Una obra de arte es una composición de tensiones, y resoluciones, de equilibrio y desequilibrio, de coherencia rítmica, una unidad precaria pero continua. La vida es un proceso natural de tales tensiones, equilibrios y ritmos; todo esto es lo que, en reposo o bajo la emoción, sentimos como el pulso de nuestra propia vida. Y en la obra de arte todo esto está expresado, mostrado simbólicamente [Langer, 1957, p.17]

Por qué "Proyección" y por qué "Expresión"

Aunque nuestra autora utiliza el término tan *reutilizado* y hasta *designificado* de "expresión", me gustaría aclarar su intención y rescatar su trasfondo. Como ya mencioné, la palabra proyección ofrece en sí misma una metáfora, una analogía del "salir desde dentro" a manifestarse como una sombra que proviene de un cuerpo frente a la luz. Sea pues la reivindicación del contexto en que Langer utiliza cualquier derivación de "expresión". Primeramente, no se refiere al uso *coloquial*, como cuando se dice "que tal cosa expresa un sentimiento de alegría". Aunque el término "expresión", en su acepción "moderna", se apega un tanto al contexto, su sobre-utilización la ha hecho caer en una connotación muy simplista. Revisemos lo que Abbagnano nos aporta:

- 1) La expresión es cumplimiento, un término final, más que un instrumento o un medio;
- 2) consiste en manifestarse mediante símbolos y es, por lo tanto, un comportamiento característico y propio del hombre; 3) por lo menos en su forma madura, implica diversidad, la "distancia", o sea la alteridad, entre símbolo y contenido simbólico [Abbagnano, 1961, p.513].

La proyección cumple muy bien con los dos primeros puntos, no obstante con el tercero se crea una ruptura porque más que "distancia" entre símbolo y contenido simbólico, es en realidad una *estrechez* entre sentimiento y *forma presentada*, gracias a la transformación simbólica; y también por ésta misma, el símbolo (en este caso obras de arte,) parece alejarse, tener una distancia de su contenido (sentimientos). El contenido,

obviamente es transformado en ese gran proceso mental y por eso, pareciera haber una distancia hasta llegar a ser el símbolo que lo presenta. Pudiera ser indiferente ante el uso de estos dos términos, pero, como he mencionado, *Proyección* ofrece además una rica metáfora.

Este término fue muy demandado en el siglo XIX, y fue cayendo poco a poco en desuso (Abbagnano, 1961, p.962); Freud mismo lo utilizó para explicar un *mecanismo de defensa*, pero tampoco lo quiero relacionar con él. Lo único que pretendo es revalorar su analogía, la cual, se adapta mejor a los argumentos de Langer, que el mero *expresionismo* de la palabra "expresión".

Langer, desde luego, no lo utiliza en tal sentido, por eso, deseo recomendar que donde se lea cualquier derivación de *expresividad* en sus citas, se haga un pequeño esfuerzo por entender *proyección*; siento que así se comprenderá mejor a la autora.

Después de esta aclaración y sugerencia, acerquémonos a la conversación que Langer nos ofrece y que, por cierto, viene a terminar de poner en claro que "expresión" no es aquello coloquial y designificado que acabamos de revisar. Es un mundo bastante amplio que incluso va más allá de los individuos, es decir, *trasciende* y refleja los sentimientos del creador que supuestamente está "sólo y aislado" en su estudio o taller: *proyecta a la colectividad*:

Una obra de arte es con frecuencia una expresión espontánea de sentimiento, es decir, un síntoma del estado de ánimo del artista [...] Además puede decirse que "expresa" en otro sentido la vida de la sociedad de la que surge, a saber, *indica* modos, costumbres, vestidos, comportamiento y refleja confusión o decoro, violencia o paz. Además de todo esto, expresa con certeza los deseos inconscientes y pesadillas de su autor [Langer, 1953, p.33; comillas y énfasis en el original].

Y con este argumento, se vislumbra todo el derredor de lo que es en verdad *expresar*, porque es más que presentar sentimientos individuales y más que sentimientos designables en palabras, es decir, todo lo que ni nombre llega a tener: esas pesadillas y deseos inconscientes.

Pero, si las obras de arte, como *símbolos únicos*, son irrepetibles y distintas en su presentación y en su *forma* unas de otras, ¿Qué es lo que en común tienen, si

manifiestan los aspectos de una colectividad diversa, de un universo sin límites simbólicos?, respuesta:

La expresividad, en un sentido preciso y peculiar, la misma en todas las obras de arte de todos los tipos. Lo que se crea no es lo mismo en dos artes distintas —esto es, en realidad, lo que hacen que sean distintas— pero el principio de creación es el mismo. Y “forma viva” significa lo mismo en todas ellas [Langer, 1957, p.23; comillas y barras en el original].

El principio de creación, vitalidad y expresión para todo lo que implica lo *artístico* es lo mismo, aunque todas las obras tengan diferencias por sus *formas*. Es, como se ha mencionado, proyectar aspectos de la vida subjetiva, vivida *hacia* el exterior, expresar una *idea* o ideas de lo que son, para darles una forma perceptible, más comprensible que el limitado discurso. Pero,

¿Qué significa expresar la idea que uno tiene de este proceso interior o “Subjetivo”? [...] Significa hacer una imagen externa de este proceso interno, para verla uno y que la vean los demás; es decir, *darles a los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo*. Toda obra de arte es una imagen de esta naturaleza [Linger, 1957, p.18; comillas en el original]

y, repitiendo, poner lo *privado* en lo *público*, lo “mío” en lo “suyo”, en donde se pueda ver, aunque no todos lo comprendan. Aquí, para expectación, es donde la vida subjetiva tiene ya un *algo* enteramente “objetivo” en el mundo, porque está simbolizado de ésta manera, es decir, se vuelve *intersubjetiva*.

OBJETIVACIÓN DE LO SUBJETIVO: UN ACUERDO INTERSUBJETIVO

Las obras de arte son un símbolo “objetivo”, pero son una *imagen* que representa como tal, las experiencias subjetivas de la “vida interior” sin ser necesariamente una *Weltanschauung*. No son una réplica de esos sentimientos, ni siquiera de los procesos orgánicos, ni cualquier aspecto subjetivo; todo esto se ha transmutado y se proyecta en esas imágenes, no en copias o en *modelos* “a escala exterior” de la realidad interior. Sin embargo, esta proyección virtual o

Imagen, por más que constituye una aparición creada, una pura apariencia, es objetiva; parece estar cargada de sentimiento porque su forma expresa la naturaleza misma del sentimiento. Por consiguiente, constituye una *objetivación* de la vida subjetiva [Langer, 1957, p.18].

-- ¡Para asombro de los que niegan o restan importancia a esta realidad que de cualquier manera se encuentra en el mundo!--. Y las citas de distintos autores que llegan a esta conclusión es interminable. Por ejemplo, Langer cita a Otto Baensch para hacer ésta plática más prolongada y continuar reafirmando lo que ya está planteado en el anterior párrafo, la afectividad puesto en lo "objetivo":

Hay, entonces, "sentimientos objetivados" dados [...] a nuestra conciencia, sentimientos que existen objetivamente y aparte de nosotros, sin ser estados interiores de un ser animado. Debe concederse que estos sentimientos objetivos no se presentan por sí solos en un estado independiente; están siempre enclavados y son inherentes a objetos de los que pueden separarse de hecho, sino sólo distinguirse por abstracción: los sentimientos objetivos son siempre partes dependientes de los objetos [Baensch, citado por Langer, 1953, p.29].

Esto también es cierto en el momento en que uno le toma cariño a algunas cosas, como a la chamarra que siempre llevamos a los conciertos de rock o ciertas prendas de vestir para ocasiones especiales, uno le pone recuerdos y, desde luego, aparecen los afectos como si fueran fantasmas. En el proceso creativo se acentúa este poner en los objetos lo subjetivo, así también como la intersubjetividad. Haciendo hincapié, lo que se nos presenta es una imagen, la cual es una apariencia *creada* o algo virtual puesto ante nosotros. Pero no la comprendemos así nada más por el hecho de que esté allí enfrente, se le *siente* y es coherente para el espectador porque detrás de esas imágenes existe una *idea* --que no es precisamente discursiva-- y si "casamos" con ella, pues nos atrae y nos encanta, gusta o como se quiera decir; y si no, pues ni la tomamos en cuenta o, en el peor de los casos, nos repugna. Independientemente de que nos agrade o no una obra de arte, ésta presenta

una idea del modo en que sentimientos, emociones y todas las demás experiencias subjetivas vienen y se van: su ascenso y desarrollo, su síntesis intrincada que da unidad e identidad personal a nuestra vida interior. Lo que llamamos "vida interior" de una persona es el relato interno de su propia historia; el modo en que se siente vivir en el

mundo. Por lo común este tipo de experiencias es conocido vagamente porque la mayor parte de sus elementos constitutivos carecen de nombre y, por muy aguda que sea nuestra experiencia, resulta arduo formarse una idea de algo que no tiene nombre. Que no tiene asidero para la mente [Langer 1957, p.p. 16-17; comillas en el original];

esto ha llevado a muchos estudiosos a creer que el sentimiento es algo informe[...] algo irracional, una perturbación del organismo exenta de estructura propia[...] Sin embargo, *la existencia subjetiva tiene una estructura*; no sólo se da con ella de un momento a otro sino que puede ser conocida conceptualmente, *puede reflexionarse sobre ella, imaginarse y expresarse simbólicamente en detalle y hasta una gran profundidad*. Sólo que no es nuestro medio usual, el discurso —la comunicación mediante el lenguaje— lo que sirve para expresar lo que sabemos sobre la vida del sentimiento. Existen motivos lógicos por los cuales el lenguaje no puede cumplir esta tarea [...] es llevado a cabo por obras de arte. Dichas obras son formas expresivas y lo que expresan es la naturaleza del sentimiento humano [Langer, 1957, p. 17; barras en el original]

Detengámonos un momento aquí, donde la existencia subjetiva puede ser conocida y expresada simbólicamente con profundidad, porque es aquí donde hace su aparición la *hermenéutica*, la estética de la psicología, la propia *Psicología Colectiva*, a la que sí le importa dicha experiencia interior y que ya se ha encargado de reflexionar sobre ella; a la que le interesa discutir sobre los afectos y su estética, sobre las imágenes, el arte, el mito, la religión y los sueños. Una psicología del Simbolismo (discursivo y no-discursivo).

Un psicólogo reflexiona sobre los sentimientos, la afectividad y el Arte y puede creer o no lo que argumenta: su discurso; en tanto que el "artista no cree ni deja de creer en su imagen; la produce sencillamente" (Croce, 1913, p.24) y no la hace pensando en un público "ideal" para tratar de convencerlos de algo, sus creaciones tienen un sentimiento o de lo contrario están huecas;

el arte es una verdadera síntesis estética a priori, de sentimiento e imagen en la intuición, de la cual puede repetirse que el sentimiento sin la imagen es ciego y que la imagen sin el sentimiento está vacía [Croce, 1913, p.40].

Quienes se encargan de darle luz a los ciegos sentimientos son los artistas, le dan una *forma presentativa*, y quienes se encargan de discutir sobre los sentimientos

son los que sólo pueden brindarnos *formas discursivas*: filósofos, psicólogos y todos aquellos que se encomiendan dicha labor (aún prescindiendo de cualquier título), unos eruditos y otros menos omniscientes.

La Psicología Colectiva por su parte, analiza el símbolo y reflexiona sobre las formas presentativas y su contenido, o sea la afectividad; pero no midiendo estructura física alguna —ya se explicó la imposibilidad de ésta alternativa—, sino recurriendo al Simbolismo *interpretando* significados. Pero, como hay cosas que nunca podrán llegar a nuestro pensamiento discursivo, lo que se exige —al igual que Bergson, el filósofo del arte, reclama— al conocimiento lógico (Filosofía, Psicología o cualquier “disciplina”) es expresar las formas dinámicas de la experiencia subjetiva, “pero eso sólo puede cumplirlo el arte” (Langer, 1953, p.111) y las personas que recurren al arte —o a cualquier *simbolismo presentativo*— son quienes presentan las apariencias de aquella subjetividad:

como han dicho Croce y Bergson, no es la existencia real de un objeto que ha de ser presentado, lo que el artista comprende mejor que otras personas. Es la apariencia, su aspecto y el alcance emotivo de su forma lo que percibe, mientras que otros sólo “leen la etiqueta” de su naturaleza real y permanecen en la realidad [Langer, 1953, p.76].

como al interpretar literalmente las metáforas para no comprender, por ejemplo, que el sol “nace” todos los días o que tenemos “ventanas del alma”. Presentar mejor la apariencia de los afectos, únicamente diferencia a los artistas, que crean formas, de las demás personas; sin embargo, *todos* nos involucramos de alguna manera para proyectar no-discursivamente la subjetividad, con risas, ritos como el sacramento, los sueños, partidos de básquetbol o fútbol, las metáforas (incluyendo, por supuesto, los albures), etc. Para ejemplificarlo, he tomado a la proyección artística en esta parte. Agustín Yañez (1904-1979), escritor mexicano, en su novela *La Creación* nos muestra cómo el descubrimiento de la propia afectividad, donde quien crea una obra y la hace coherente con sus sentimientos, ante todo se sorprende a sí mismo. Yañez está narrando la vida de *Gabriel*, un músico:

mayor sorpresa fue, para él mismo, la experiencia de tocar el piano, un día que se halló a solas en el salón de actos: aquello sonaba, le sonaba, resonaba su propio sentimiento en aquella materia sonora; tuvo miedo, y salió corriendo; era como si al tocar una piedra le hubiese arrancado palabras [Yañez, 1959, p.p. 65-66].

Y en verdad, es una gran sorpresa de pronto encontrarse y experimentar con algún modo de proyección afectiva que tal vez desconocíamos. Podría bastar con el hecho de cantar una canción que "dice" exactamente lo que uno quería expresar y además con una música que proyecta *ad hoc* el estado de ánimo. La armonía de sonidos y cualquier forma no-discursiva tienen una característica particular: deben gustarse y sentirse por quien proyecta simbólicamente su afectividad primeramente, lo posterior, lo percibido y la *experiencia estética* del público o del otro ya vendrá:

La música *conmueve* al público. Pero primero la música tiene que conmover al *conmover* —tiene que conmover al intérprete— [Ristad, 1982, p. 47; énfasis y barras en el original].

Langer, por su parte, agrega respecto a estas formas simbólicas unos argumentos que dejan en claro por qué la afectividad toma mejores formas presentativas que con las palabras lógico-discursivas:

la música puede *revelar* la naturaleza de los sentimientos con precisión y exactitud inaccesibles para el lenguaje en razón de que las formas del sentimiento humano son más congruentes con las formas musicales que con las del lenguaje [Langer, 1942, p.289; énfasis en el original].

Por eso mismo, "la significación de una obra de arte —su significación esencial o artística— no puede nunca enunciarse en lenguaje discursivo" (Langer, 1957, p.72). Esta es la cuestión de por qué, por ejemplo, Pablo Neruda no tiene nada que decir al *Cartero* cuando éste le pregunta que cuál es el significado de uno de sus poemas; lo que quiso decir ya lo dijo y está escrito en el papel que se tiene en las manos. No se puede responder porque si hubiera querido "decir" lo que proyectó con otro modo, el discursivo, lo hubiera hecho, entonces ya no habría más rítmica y *metáforas* y ésta ya no sería poesía y no habría un Pablo Neruda. Recordemos que ni aún la poesía es una forma discursiva, a pesar de utilizar palabras como materia para proyectar la afectividad. El poeta crea una *aparencia* pura; "el sentimiento manifiesto de esta manera no es ni el suyo, ni el de su héroe, ni el nuestro. Es el significado del símbolo" (Langer, 1953, p.197). Lo que está presentado en la poesía, o en cualquier otra forma no-discursiva, es un *todo* indivisible que no "dice" más allá de lo que es, nada en el lenguaje del discurso lógico.

Una obra de arte constituye una forma expresiva, y por consiguiente es un forma tal que el pensamiento de uno pase al concepto simbolizado [Langer, 1957, p.72].

Y aunque hay artistas que pretenden explicar con palabras lo que significa su obra y "lo que trataban de decir", realmente no alcanzan a expresar lo que efectivamente pudieron proyectar con una pintura, una escultura, una danza en la isleta de un lago o con una canción. Los que "explican" sus obras con palabras comprenden que no pueden ni siquiera aproximarse un poco a la verdadera esencia del sentimiento que presentan en sus creaciones. Lo mismo que es una tontería preguntar a un artista aquello que "intenta decir" con su obra. No tendría entonces ningún sentido el arte, razón de ser para, precisamente, proyectar todo eso que a las palabras no es aprehensible.

IMPRESIÓN ESTÉTICA

Los sentimientos que no son "subjetivos" –porque tienen una naturaleza intersubjetiva y que pueden estar en los objetos, obras de arte y demás–, presentan la paradoja de querer ser descritos y aún más, explicados. Por ejemplo, "Santayana consideraba a la belleza como "placer objetivado" –el placer del espectador "proyectado" al objeto que lo causa" (Langer, 1953, p 28) y tal vez no esté equivocado. Pero con esto entramos a cuestiones más filosóficas que nada y que nos llevaría a una larga discusión que no tiene cabida en este espacio. Cuestiones sobre la definición de "belleza" y "placer". Lejos de estas discusiones, lo objetivado en las obras de arte es más aún que aquello primero que nos viene a la mente sobre belleza y placer. Lejos de estas discusiones, lo "objetivado" en las obras de arte es más que aquello primero que nos viene a la cabeza sobre belleza y placer. No únicamente lo placentero es llevado a los objetos de arte. Basta preguntar a algunos artistas que también "proyectan" la angustia – sólo por mencionar un sentimiento del que se tiene *idea* colectivamente–. Y aunque se presenta esta idea de la angustia, o cualquier sentimiento no tan placentero, únicamente se manifiesta la *imagen* o apariencia y no a la emoción misma, porque, parafraseando a Langer, en tal estado psicológico sencillamente es imposible hacer creación alguna, hacer coherente el contenido y la forma. En un estado de extrema angustia, como el pánico, nadie podría pintar, actuar o componer una canción. El pánico es proyectado en

una imagen, pero el artista no debe de tener pánico exactamente en el momento de crear la forma para que dicha imagen aparezca.

Aquí reside la *estética*, en el poder poner un sentimiento en algo más coherente y comprensible; algo que se nos da para la entera percepción, o como se dice también, en *Gestalt*. Una impresión estética que se crea al presentárenos un símbolo único en el caso del arte, y varios símbolos en la vida cotidiana. Langer dice respecto a la impresión estética:

yo creo, al igual que muchos estudiosos de la estética y la mayoría de los artistas, que la percepción artística es intuitiva, cuestión de penetración directa y no producto del pensamiento discursivo [...] no creo que la percepción artística constituya una especie de razonamiento efectuado, según dice la gente, "a través del sentimiento", como si se pudiera usar el sentimiento en lugar del pensamiento para sostener una idea [Langer, 1957, p. 66].

La intuición artística, es algo así como el "enamoramiento a primera vista", o también el rechazo o la indiferencia a primera vista. Pero también puede ser a segunda y tercera vista. No pocas veces algo no nos agrada al principio y después lo encontramos un "no-se-qué" que nos llama la atención. La cuestión de "a primera vista" es que la intuición artística se lleva a cabo sin actividad razonadora alguna. Razonar una percepción artística sólo nos ayuda a comprender mejor la obra, no a *sentirla*. Es el caso del *Cubismo*, por ejemplo; mientras a muchos les atraen las pinturas de Picasso, a otros les repugnan porque no les son comprensibles, no las *sienten* y por lo tanto "no son buenas". Algunos que tienen esta última opinión, tal vez la cambien cuando se enteran de que esta corriente pictórica se inspiró en la Teoría de la Relatividad de Einstein, donde la materia y el espacio son eso, relativos y pueden *estar* y *no estar*; y se puede seguir con una serie de explicaciones. Entonces una persona que ya sepa esto tal vez comprenda mejor al Cubismo, aunque sólo sea de manera razonada, porque ante su forma esencialmente presentativa, tiene una impresión estética completamente diferente, su intuición respecto del cuadro ya está *razonada*, no es *afectiva*. Percepción razonada que alabaría Ortega y Gasset (1925, v.gr. p.20), sin embargo, el interés hasta aquí es la impresión estética puesta como intuición y sin razonamiento alguno de por medio como plantea Langer y compañía.

Esté o no el arte inspirado en algo como la Teoría de la Relatividad, el *contenido* de sus formas, pictóricas, dancísticas, musicales y demás, no es dicha teoría o elementos de la realidad objetiva en sí mismos, sino sentimientos transmutados simbólicamente y que discursivamente se le relaciona a la relatividad de la materia y el espacio, o a cualquier otra cosa; sin embargo, "en las artes todo es creado, jamás importado de la realidad" (Langer, 1957, p. 88). Nuestra autora sostiene que la intuición

es un acto de comprensión, mediado por un sólo símbolo, que es la impresión estética creada —visual, poética, musical o de otro orden—, es decir, la aparición que resulta de la labor del artista (Langer, 1957, p.67).

de su peculiar estilo de proyectar su afectividad, de esa manera de hacer coherentes el *contenido* y la *forma*, para que así no haya distracción alguna entre éstos, porque como se ha hecho énfasis, la obra de arte es algo *único*, indivisible, un todo que se nos pone próximos a nosotros. La intuición es directa, irreflexiva, no se piensa; por eso,

en el afrontamiento espontáneo, no hay semejante dualidad de forma y contenido. En nuestras presentaciones más primitivas —la imaginaria de los sueños—, lo que parece adueñarse de nuestras emociones es el símbolo, no su significado (Langer, 1942, p.175; barras en el original).

Lo mismo para las artes, el símbolo es lo que nos cautiva, desagrada o es indiferente; y como el símbolo es algo *único*, tal símbolo es una *forma*, es el *todo* del que nos habla Langer, lo indivisible y que en *sí mismo* lleva los sentimientos. Cuando su significado se pretende explicar, se está *pensando* la afectividad y entonces surge la distinción entre contenido y forma; no así para lo puramente presentativo. Recordemos que,

en el arte, las formas son abstraídas sólo para hacerlas claramente aparentes, y se las libra de sus empleos comunes sólo para darte nuevos usos: actuar como símbolos, convertirse en expresiones del sentimiento humano (Langer, 1953, p.53).

Entonces, a manera de conclusión de los anteriores argumentos nuestra anfitriona menciona:

un símbolo artístico —que puede ser un producto de la artesanía humana, o (en un nivel puramente personal) algo visto en la naturaleza como "forma significativa"— tiene más que un significado discursivo o presentativo: su forma como tal, como fenómeno

sensorio, posee lo que he denominado *significado "implícito"*, al igual que el rito y el mito, pero de especie más universal [Langer, 1942, p.298; énfasis añadido]:

que quiere decir, de tipo más colectivo porque, repito, el arte atrapa el sentir de toda cultura y ni los ateos escapan a ellos (o sea los que evitan los rituales "formales", aunque de los ritos –no necesariamente religiosos– nadie escapa tampoco). Como argumenta Langer, las formas artísticas, en especial la música, se parecen más a los sentimientos que otras formas presentativas y por eso son más coherentes en su proyección que las formas discursivas. Y por ser el Arte la más universal de las presentativas, tiene que mostrar aspectos de la colectividad con mucho más énfasis que las demás, sin restar interés, desde luego a los rituales, mitos, etc.; únicamente con mayor difusión y aceptación. El artista, por muy solitario que sea, nunca está *solo* en su taller o estudio; tiene la grata o ingrata compañía de la sociedad, más aún, de la colectividad: están en sus pinceladas, cincelazos, en sus rasgueos de guitarra, tamborazos y en el ojo mecánico de su lente cinematográfico que lo graba todo. Dice Langer:

Toda buena obra de arte tiene, a mi parecer, algo que puede decirse que *proviene del mundo*, y que expresa el propio sentimiento del artista sobre la vida. Esto está de acuerdo con la importancia intelectual y, desde luego, con la importancia biológica del arte: se nos conduce a la simbolización y articulación del sentimiento, cuando *debemos* comprenderlo para orientarnos en la sociedad y en la naturaleza [Langer, 1953, p.328].

Para concluir. Agustín Yañez), dice con uno de sus personajes, otro artista (músico o pintor):

–Esquivar la realidad, adivinándola, sustituyéndola: esto es el arte: crear una realidad a nuestra imagen, semejanza y gusto... [Yañez, 1959, p.p. 105-106].

Esto es cierto siempre, cuando la vida colectiva está presente en los sentimientos simbolizados en las obras de arte. Ese esquivar la realidad, sustituyéndola, no es exclusivo de los esquizofrénicos, ni de los neuróticos: es la transformación de la afectividad para quien tiene la capacidad de hacerlo artísticamente. Pero ni aún es exclusivo tampoco de los creadores de obras de arte; esa transformación es poner el mundo, la realidad, aprehensible, más coherente, "más bonita", si se quiere; es poner la Estética en la Colectividad de una forma y colididamente lo hacemos todos, seamos

artistas o sencillos mortales. Si seguimos a Langer en el simbolismo presentativo, podemos encontrar la afectividad colectiva en el arte mismo y con ello llegar hasta la *cotidianidad* y su estética, que no es exclusiva de las bellas artes, antes bien, es muy inclusiva de la vida acostumbrada, común y habitual de todo ser humano ordinario.

CAPÍTULO VII

LO COLECTIVO EN

EL SIMBOLISMO ESTÉTICO Y AFECTIVIDAD

"Los sentimientos, emociones, pasiones, se transforman: se elevan sobre los sentimientos individuales, se generalizan y se vuelven sociales"

Vigotski

UN SENTIMIENTO PÚBLICO

Los sentimientos de los creadores de arte no son *exclusivos* de éstos, aunque de todas maneras les pertenezcan. Recordemos que nadie, ni los artistas, aún estando a solas en su estudio o en cualquier lugar que utilice para hacer sus *formas*, se encuentra en soledad y con ausencia de los *demás*, por muy solitaria, ermitaña o antisocial que sea su vida. Aquí nos topamos con la etérea idea del "individuo" que, en esta ocasión sería, por ejemplo, objeto de estudio de las ciencias empíricas a su modo peculiar, queriendo comprender el proceso de creación y observar cómo hace para *hacer formas*, o qué trata de "decir" (discursivamente) con su arte. Ya se sabe que el *individuo* es una abstracción, por lo mismo, aunque el artista sea un "individuo único e irrepetible" creador de *formas*, está inmerso, al igual que todo el mundo, en una colectividad que lo piensa, a la que piensa y *siente* y de la que obtiene todo:

puede observarse cómo el arte se alimenta de toda la civilización de su época, reflejada en la inimitable reacción personal del artista, y en ella están actualmente presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época, la interpretación de la realidad, la actitud frente a la vida, los ideales y las tradiciones, las esperanzas y las luchas de una etapa histórica [Pareyson, citado por Eco, 1968, p.36].

Aquí, sin más, la "inimitable reacción personal del artista" es la inimitable *reacción afectiva* que él tiene respecto a la realidad.²² Proyectar sentimientos en los objetos exteriores es el modo más elemental de simbolizar y consecuentemente, de concebir dichos elementos o afectividad (Langer, 1942, p.146) y los artistas tienen la particular manera de manifestar los propios, que de determinada forma pertenecen al ámbito de lo íntimo, son suyos, le pertenecen, son sus emociones más "secretas" y más *privadas*. Sin embargo, hay una paradoja: sus sentimientos son privados, pero en gran medida también son *públicos*, ya inicialmente desde cuando los proyecta en un objeto — objetivación del sentimiento— (cfr. Langer, 1942, 1953, 1957), ya desde su materialización (cfr. Eco, 1968).

Como ya han dicho Pareyson y Umberto Eco, el arte se alimenta de la civilización (cultura, sociedad, lo racional y sobre todo de las sin razones), de una época y, por supuesto, de su afectividad colectiva; con ello —dice Langer—,

las artes tienen otra función que contribuye no tanto al adelanto cultural como a su estabilización. Se trata de una *influencia sobre las vidas privadas*. Esta función es el reverso y complemento de la objetivación del sentimiento, la fuerza motora de creación en el arte [1957, p.78; énfasis añadido].

Lo ambivalente y paradójico: algo que es muy privado (creación artística), se vuelve muy público (en teatros, galerías, cines, bares y dondequiera que se ponga un escenario para exhibirlo, como en el estadio de fútbol o el autódromo de la Ciudad de México), pero se puede explicar en algo que está más allá de estas dos "esferas" de la vida: la Afectividad misma que, como sugiere la Psicología Colectiva (Fernández Christlieb, 1994), estaría comprendiendo la realidad, no con una bipolaridad saciada del

²² Recuérdese, sin embargo, que las obras de arte no son meramente representaciones de la realidad o mundo.

versus, si no con una *terciaridad*: el Simbolismo Presentativo que no está contratado en exclusiva para las dualidades antagónicas —pública o privada—, si no que está en lo Colectivo, es decir, más allá de la esfera del individuo y de la sociedad —y de sus instituciones— (cfr. Fernández Christlieb, 1994). En fin, el anteverso de las influencias sería que la obra de arte (lo privado) actúa, a su vez, sobre el público, la sociedad, etc., por eso.

tomar el arte por el lado de sus efectos sociales, se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar al hombre por su sombra. Los efectos sociales del arte son, a *primera vista*, cosa tan extrínseca, tan remota de la esencia estética que no se ve bien cómo, partiendo de ellos se puede penetrar en la intimidad de los estilos [Ortega y Gasset, 1925, p.9].

Por ello en lugar de estudiar los fenómenos empíricos, tomaremos precisamente al hombre por su sombra, como sugiere este filósofo, que es lo mismo que agarrarlo por lo Irracional, lo inconsciente, lo que no pasa por su pensamiento, pero sí por su *mente*, la cual, ya sabemos, elabora además del pensamiento, un simbolismo *sin palabras*, o sea, de los sentimientos, de la estética de sus relaciones sociales, de todo tipo de juegos, de las sonrisas, de las formas artísticas, de lo insólito e irracional de la afectividad que se desborda, como en los conciertos de los Beatles, de Jim Morrison y los Doors o de los “chicos malos” Rolling Stones; también presente en el hipnotismo de la música hindú; simbolismo de lo estético y de las *formas*.

Veamos hasta dónde es importante la afectividad que muchas ocasiones se creía exclusivamente privada, hasta dónde trasciende penetrando todo ámbito de las acciones humanas, donde propician el desarrollo cultural, por ejemplo con las artes. Nuestra autora explica su relevancia:

Las culturas comienzan con el *desarrollo del sentimiento* personal, social y religioso. El gran instrumento de este desarrollo es el arte. Porque: 1) el arte hace evidente el sentimiento, presentándolo objetivamente de tal modo que podemos reflexionar sobre él y entenderlo; 2) la práctica y el conocimiento familiar de cualquier arte proporciona formas que el sentimiento real puede tomar, del mismo modo que el lenguaje proporciona formas para la experiencia sensorial y la observación de hechos; 3) el arte es la educación de los sentidos para ver la naturaleza en forma expresiva. De este

modo, el mundo real se torna en cierta medida simbólico del sentimiento [Langer, 1957, p.78].

Dos cosas; primeramente, nuestra autora nos recuerda y reconfirma que el arte, y por consecuencia, casi cualquier otro simbolismo no-discursivo, por el hecho de estar proyectado en alguna forma puede ser reflexionado, como veremos en el capítulo último. La otra idea que demanda atención es que el arte es la *educación de los sentidos*. La educación artística, en este sentido, es la educación no sólo de los sentidos, sino además del sentimiento y una sociedad que la descuida, se entrega a la emoción informe, conclusión: el mal arte es la corrupción del sentimiento (cfr. Langer, 1957, p.78) y con esto resulta una cultura decadente, como sugiere Nietzsche (v.gr. 1872).

Repasemos: las artes "objetivan" la realidad subjetiva y "subjetivan" la experiencia exterior de la naturaleza (cfr. Langer, 1957), con tal *interacción* tenemos una *intersubjetividad* que pone de manifiesto parte de los ámbitos epistemológicos (Sujeto y Objeto), por eso Langer concluye que el mal arte es la corrupción de la afectividad: Si hay un arte que no es congruente con su sentimiento es un mal arte que abizarra también a la afectividad colectiva porque la *representa* con sus obras. Se dice por ello que un país o una cultura filma (simboliza) en sus películas lo que realmente es, por muy disparatado que el género sea, muy ciencia-ficción o muy surrealista o muy cualquier cosa. La educación artística es una educación de la afectividad; no se sabría hasta qué punto esto sería cierto para la otra gran parte del simbolismo presentativo de los sentimientos, es decir, si tendríamos una educación (aunque no formal ni institucional, evidentemente) para los mitos, como el del diluvio o para nuestros sueños y hasta pesadillas. Lo cierto, hasta aquí, es que la

influencia del arte sobre la vida nos da un indicio de por qué un periodo de florecimiento en las artes tiende a promover el adelanto cultural: formula un nuevo modo de sentir y esto constituye el comienzo de una era cultural. Y sugiere otro tema a la reflexión, a saber: que el descuido en gran escala de la educación artística es un descuido en la educación del sentimiento [Langer, 1957, p.77].

TRASCENDENCIA SOCIOCOLECTIVA DEL ARTE

Hasta aquí por lo que respecta a la educación del sentimiento o afectividad, que resulta ser muy interesante, pero que no podemos detenernos a examinar exhaustivamente. Retomemos sólo que la formalidad de las formas presentativas (el Arte) requiere una educación del talento para proyectar y expresar simbólicamente la afectividad; cuestiones que nos involucran con la técnica y su depuramiento y otras nociones como el "arte renovador" y "nuevo" (v.gr. Ortega y Gasset, 1925). Lo relevante es su *función pública*, que impone una norma de "objetividad completa" (cfr. Langer, 1953, p.364)²³ y que se presta a la reflexión e interpretación, su trascendencia en la cultura, la gente y todo lo que tenga que ver con la sociedad y más aún, con la *colectividad*, la cual no implica sólo relaciones causales y espacio-temporales, sino de irracionalidad, de lo inconsciente, pero que no obstante presenta *formas*, a las que llamaremos también estéticas; ya se explicarán estas ideas en el siguiente apartado.

La fecundidad de estudiar el arte por sus efectos sociológicos [que también llamaré psicocolectivos] ya le había sido revelada a José Ortega y Gasset (1925) cuando se le ocurrió escribir sobre la nueva época musical desde Debussy (ibid. p.9). Y, por supuesto, no sólo él desarrolló una sociología del arte, muchos otros también lo hicieron, incluyendo a Langer, como veremos; también Croce, Bergson, etc. Vigotski puede ser considerado uno de los que, desde la psicología "oficial", se interesó por los encantos sociales y colectivos del arte y no sólo por eso, sino además por la importancia de un tema con el que ya nos hemos ido familiarizando, a saber, la *transformación simbólica*:

Desde luego, el arte "trabaja" con sentimientos humanos y la obra artística encarna en sí este trabajo. Los sentimientos, emociones, pasiones, forman parte del contenido de la obra de arte, pero en ella se *transforman*. Al igual que un procedimiento artístico provoca la metamorfosis del material de la obra, puede provocar asimismo la metamorfosis de los sentimientos. El significado de esta metamorfosis de los sentimientos consiste, según

²³ Evidentemente no nos referimos aquí a la objetividad que reclama el positivismo, sino sencillamente a algo del *mundo real*, de los objetos, sobre lo que entonces ya se puede reflexionar, interpretar, donde los objetos no son sólo materialidades, sino simbolizaciones de los no-objetos, las no-cosas, como las palabras que no designan cosas (v.gr. la *nada*).

Vigotski, en que éstos se elevan sobre los sentimientos individuales, se generalizan y se vuelven sociales [Leontiev, 1970, p.9; comillas y énfasis en el original].

Por ser el arte, y todo lo presentativo, una expresión espontánea de la afectividad, Langer nos ha dicho que además "expresa" en otro sentido la vida de la sociedad, de la colectividad de la que emana; *indica* modos, costumbres, vestidos, conductas y manifiesta su violencia y su paz (1953, p.33); es decir que proyecta necesariamente la afectividad colectiva, por ejemplo su "carácter": el siglo XVII tiene poco carácter, pero a cambio posee a saturación un estilo (cfr. Ortega y Gasset, 1925). Así también se entiende que una generación que creció después de las guerras mundiales y que se desarrolló en medio de la guerra de Vietnam, tenga su propio sabor: el del rock y el del "Amor y Paz"; se entiende que el arte de esta época tenga la marca del pop y de la psicodelia, donde existe una negación y repudio, en gran medida, a los intereses imperialistas yanquis y a la desvalorización de una sociedad; se entiende que haya surgido un ideal por un "mundo sin fronteras", donde las canciones indican que se quiere una revolución, pero de ideas y que se *imagine* a la gente viviendo su vida en paz, entendemos a un John Lennon y a todo el arte de un "periodo" o época en la memoria colectiva.

El arte y la ciencia pura, precisamente por ser la actividades más libres [...] son los primeros hechos donde puede vislumbrarse cualquier cambio de la *sensibilidad colectiva* [Ortega y Gasset, 1925, p.27; énfasis agregado].

Nuestra autora por su parte nos da su versión en lo que respecta a esos periodos o épocas (que no tienen que ver propiamente con el tiempo "real", sino con el tiempo virtual de la afectividad y que lleva su propio ritmo), que de algún modo proyectan su sensibilidad, sus deseos y temores inconscientes, sus pasiones en las formas simbólicas:

Cada generación tiene sus estilos del sentimiento. Una época se estremece, se sonroja y se desmaya, en tanto que otra fanfarronea y una tercera se parece a la divinidad en su indiferencia universal. Estos estilos en la emoción real no son insinceros. En gran parte son inconscientes, están determinados por múltiples causas sociales pero *modelados* por artistas, usualmente por artistas populares de la pantalla, por el "juke-box" (toca-discos), la vidriera de la tienda y la revista ilustrada [Langer, 1957, p.77; paréntesis agregado].

Modelados al fin y al cabo por un poder, que no pocas veces es muy ajeno al talento de los artistas y muy propio del populatismo impuesto por cánones de modas que dictan las compañías televisoras, son los casos bastante conocidos de grupos de niños "bonitos" y chicas con un peculiar atractivo curvilíneo que aparecen y desaparecen de la noche a la madrugada. A pesar de ello, así como se venden ideas, modas y sentimientos (como cuando determinan que la emoción a sentir en Septiembre debe ser "patriótico y alegre" o nostálgico en otoño), también están las emociones que surgen afectivamente sin intención alguna, sin causa aparente y que nadie se propuso sentir. Se entiende entonces que en un momento dado surgan casi de la nada grupos de rock y solistas, verdaderamente sin ser "lanzamientos" estelares de la televisión, que identifican el sentimiento colectivo con su música y que no extraña de repente el que tengan seguidores o fans plenamente cautivos de sus acordes y ritmos. Son artistas que surgen por sí mismos y poco a poco, y por propios méritos, llegan a ser famosos, no hace falta ejemplificarlo. Se les llega a apreciar en demasía y es también donde nos percatamos de la relevancia para una sociedad de tener quienes representen su afectividad, ya sean músicos, poetas, creadores de esculturas, bailarines y hasta cómicos.

Por lo común, una sociedad ilustrada tiene algunos medios, públicos o privados, para mantener a sus artistas, porque su trabajo es considerado como un triunfo espiritual y un toque de grandeza [...]. Si la música, sonido pautado, no tuviera otro oficio que el de estimular y el de tranquilizar nuestros nervios, agradando de la misma manera que la comida bien combinada complace a nuestro paladar, podría ser muy popular, pero nunca tendría una importancia cultural [Langer, 1953, p. p. 35-36].

En ocasiones es difícil reconocer el origen de fomentar y mantener a artistas, que no es otro distinto al de que son los que manifiestan —porque tienen permiso para ello, por eso son los artistas— la afectividad de todos, de la colectividad, la sociedad completa. Cuando nos sentimos muy mexicanos recurrimos a Garibaldi o a cualquier lugar donde nos encontremos con mariachis para echar de gritos y cantar nuestro sentir ya sea por México, ya sea por un amor o un desamor. También existen todas las instituciones públicas y privadas que se interesan por conservar tradiciones, artes y obras de creadores famosos y además de otros menos populares. Cada persona simpatiza, más aún: gusta de algún "estilo" de arte, con determinados creadores porque se *identifica* con aquello que percibe y de quien lo percibe. Existe *algo* que en especial nos atrae y

muchas veces no sabemos ni por qué; sencillamente casamos con la *idea* de la misma obra en sí. Es fácil caer en el error de que el artista debe tener siempre en la mente el público particular que visitará la sala de concierto, la galería o la librería (últimamente con las presentaciones de libros) donde su obra aparecerá por vez primera; esto no es así, el creador de arte trabaja para un público *ideal* (cfr. Langer, 1953, p.364), un espectador más apegado a lo afectivo y a las *imágenes*; un público que espera ver reveladas las normas de sensación, vitalidad y mentalidades posibles en algo que objetiva nuestro ser subjetivo (que nos intersubjetiviza): esa "Realidad más íntima que conocemos (cfr. Langer, 1953, p.341); la realidad de la propia afectividad que llegamos a sentir también todos los días:

La experiencia de la belleza, del placer estético ante una forma, se experimenta también en presencia de lo que no es arte: frente a una montaña, una pradera, una puesta de sol [Eco, 1968, p.188].

también con el mínimo gesto de coquetería de alguien que nos gusta, el canto de un pájaro, una interesante conversación con un anciano donde nos recreamos de las imágenes que tenemos al escucharlo; en fin, la estética de la vida: Más allá de la exclusividad de las formas artísticas.

Esto quiere decir que para la mayoría de la gente el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida. Sólo se distingue de ésta en calidades adjetivas; es, tal vez, menos utilitaria, más densa y sin consecuencias penosas. Pero, en definitiva, el objeto de que el arte se ocupa, lo que sirve de término a su atención, y con ella a las demás potencias, *es el mismo que en la existencia cotidiana*: figuras y pasiones humanas [Ortega y Gasset, 1925, p.12; énfasis añadido].

LA TRANSICIÓN DEL ARTE A LO COTIDIANO

Hemos estado examinando cómo el arte trasciende toda barrera de las *formas*; cómo influye sobre las vidas privadas y cómo un sentimiento privado se vuelve público, sin embargo nos topamos con que en el trasfondo sencillamente y en esencia, se trata de un Simbolismo, el *Presentativo*, como también ya hemos revisado; y por lo mismo tiene que proyectar la afectividad en el mismo proceso de transformación simbólica al igual que cualquier otro, ya sea el de los mitos, sueños, o cualquier gesto emotivo de

quien sea; el arte sufre la misma transmutación de símbolos e influye considerablemente en la cotidianidad;

el arte penetra profundamente en la vida personal porque al *darle forma al mundo*, articula la naturaleza humana: sensibilidad, energía, pasión y mortalidad. Más que cualquiera otra cosa que experimentemos, las artes moldean nuestra vida real de sentimiento [Langer, 1953, p.371].

Susanne Langer nos ha traído la idea de que, ya sea con las formas artísticas o con cualquier otra manifestación del simbolismo no-discursivo, el sentimiento y afectividad que vivencia la humanidad siempre será proyectado en alguna de sus *formas* sin importar que un "individuo aislado" esté realizando obras o simplemente esté participando de la conversación donde se *re-crea* algún mito. Entonces, ya sea que la gente sea participe del rumor y la recreación fantástica, creando mitos y leyendas como el "chupacabras" —que no hace mucho tiempo estuvo de moda, para asombro de quien no crea en el poder de influencia conductual (ya no se diga emocional) de los mitos— o los de la Llorona, el Charro Negro de Coyoacán, la Sirena de Culhuacán y las momias de Guanajuato, o que la gente sea participe creando arte popular o arte de galerías, a fin de cuentas, se está presentando el *sentir* colectivo, sus pasiones, pero también sus temores, sus alegrías y sus tristezas. El "chupacabras", realidad o ficción, de cualquier manera se creo un mito, un cuento alrededor de él, que poco a poco fue denotando y dejándonos ver el verdadero sentimiento colectivo, basta y sobra con haber visto la cantidad de playeras con alusiones, más que obvias y personalizadas, del ex-presidente de México. Desde luego la euforia colectiva estaba depositada no en el propio animal que gustaba de saciarse con borregos y cabras, sino en el coraje y sentimiento de defraudación económica y política; y quien no lo crea que pregunte a los que han sido protagonistas de marchas y mítines. Por su parte la *formalidad* de las formas, las artes, que tienen permiso para ser cursis, demasiado cargadas de afectividad o nobles (y demás adjetivos), tienen su propia versión, la cual no es muy distinta (en el fondo simbólico) que los mitos y los sueños y la cotidianidad. Más que distintos simbolismos, en verdad comparten demasiado: reflejan la Realidad (le dan forma), la intersubjetividad, es decir,

cuando se alcanza realmente la formulación del sentimiento, es probable que refleje todo el desarrollo de la humanidad y del mundo humano, *ya que el sentimiento es la imagen*

de la realidad [...] No existe una sola verdad biológica (y psicocolectiva) que no se refleje en el sentimiento [Langer, 1953, p.p. 326-327; énfasis y paréntesis agregados].

De aquí la importancia entonces de interpretar cualquier manifestación del sentimiento, es decir de recurrir a la *Hermenéutica* y tratar así de comprender un poco más la realidad; para entender nosotros esta idea, presentaré algunas nociones en el capítulo postre; por ahora basta saber que si el sentimiento nos presenta una verdad y que si esta afectividad se transforma en nuestra mente en un simbolismo distinto al de la palabras y el pensamiento (cfr. Langer, 1942), entonces hay una manera de conocerlo porque está depositado en algunos objetos de creación del Hombre, proyectado, o si se quiere expresado, en algo comensurable y perceptible como los filmes, la danza, cualquier juego, las leyendas, la poesía, la actuación, los rumores, la pintura, etc. Se trata al fin y al cabo de un mismo Simbolismo, el de la afectividad, el de las formas estéticas, ya sean en la vida cotidiana o en el arte.

El arte es una profesión pública porque la formulación de "vida sentida" es el corazón de toda cultura y moldea el mundo objetivo para la gente. Es su escuela de sentimiento y su defensa contra el caos exterior e interior. Sólo podemos entender la naturaleza cuando está organizada en al imaginación siguiendo líneas congruentes con las formas del sentimiento, entonces, la encontramos racional (éste era el ideal de Goethe de la ciencia y el concepto de belleza de Kant). Entonces el intelecto y la emoción *no se contraponen*, la vida queda simbolizada por su marco, el mundo parece ser importante y bello y se lo "capta" intuitivamente [Langer, 1953, p.379; paréntesis por la autora, énfasis agregado]

y por lo tanto es interpretable. Recaemos nuevamente sobre la teoría de la *Hermenéusis* o proceso de interpretación, que no ha de ser nada fácil como pudiera pensarse (cfr. Fernández Christlieb, 1994) y al contrario es una labor muy minuciosa y que requiere de un gran esfuerzo y trabajo. Ya nos lo dice Langer, Intelecto y afectividad no se contraponen, por el contrario, se complementan y ahí es donde reside nuestra labor para intentar comprender el mundo de lo irracional, de los sentimientos, del inconsciente, de las imágenes. La mente no crearía dos mundos simbólicos para estar exclusivamente en tensión uno con el otro. Nuestra autora afirma sencillamente que ahí donde nos topamos con los límites del lenguaje y del simbolismo discursivo, la mente hace nacer otro simbolismo que se hace presente con *formas* perceptibles e interpretables; cuestión que constantemente realizamos: si no interpretáramos (o "descodificáramos" los símbolos) a

tal o a cual canción o gestos en la gente y a las propias palabras lógico-discursivas, el mundo de la afectividad cotidiana o artística sería hueca y no tendría *sentido* alguno; ¡con lo que tendríamos un mundo fijo y muerto! (Nietzsche, s/f). Entonces, los dos simbolismos (por lo menos los principales) que revisamos, esencialmente se complementan, no pueden dejar de ser un *Todo, pertenecen a la misma mente*, que los ha creado. El Simbolismo del arte y de las formas estéticas, por su parte, nos ha venido sugiriendo la comprensión del mundo en su totalidad ya que presenta sentimientos, los cuales, a su vez, envuelven la esfera de la realidad, los sentimientos son la realidad, cualquiera: individual, social y colectiva.

El reconocimiento del arte como producto a la par que como instrumento de penetración humana permite un nuevo planteo de un problema que como muchas teorías filosóficas y psicológicas (por ejemplo, la teoría del placer, la teoría del juego y la teoría de la "satisfacción del deseo") no consiguen solucionar como es notorio, a saber: el problema de su importancia cultural [...] Se concibe la cultura como desarrollo económico y organización social, como gradual predominio del pensamiento racional y el control científico de la naturaleza sobre la imaginación supersticiosa y las prácticas mágicas. Pero el arte no es práctico; no es filosofía ni es ciencia; no es religión, moralidad y ni siquiera comentario sobre la sociedad [Langer, 1957, p.75; paréntesis en el original].

Y no es comentario de la sociedad porque no es un *discurso* de la sociedad, de sus normas, ni de sus costumbres; no es un simbolismo de palabras que se emplea para corregir los valores o que *digan* qué es la sociedad, para ello están los periódicos y los libros. El arte y cualquier forma del simbolismo presentativo, exclusivamente *proyectan* la afectividad colectiva, la sociedad es esto, pero además es otra cosa. Lo importante está en comprender dichos sentimientos, las relaciones que poseen estética porque no poseen una lógica espacio-temporal empírica. A continuación veremos de qué se trata.

El arte, y cualquier simbolismo presentativo, nos *proyecta* algo de la vida de todos los días, tiene manera de hacerlo porque además se alimenta de la experiencia. Langer nos dice que el arte tiene mucho de la vida misma, vitalidad, ritmo y además de las relaciones estéticas, de los nexos de unas personas con otras. La vida misma, puede ser un arte.

Este sentimiento humano de la vida es la esencia de la comedia. Es a la vez religioso y lascivo, sabio y desafiante, social y caprichosamente individual [...] La comedia es una

forma de arte que surge con naturalidad dondequiera que la gente se reúne para celebrar la vida, en festivales de primavera, triunfos, cumpleaños, bodas o iniciaciones [Langer, 1953, p.310].

Y aquí radica, además, precisamente la labor de la psicología: en estudiar las interacciones, pero no las espacio-temporales exclusivamente, porque esas pertenecen sólo al simbolismo discursivo, sino también la riqueza de las formas presentativas: una Psicología de lo Estético. Lo más enriquecedor es "tomar al hombre por su sombra" y conocerlo en su Sentimiento, de dónde proviene la luz que lo refleja de todas esas infinitas formas sobre la tierra.

CAPÍTULO VIII

PSICOLOGÍA ESTÉTICA

*"Sólo como fenómeno estético está eternamente justificada
la existencia del mundo"*

Nietzsche

¿Por qué contemplar una psicología que habla de lo estético? ¿Es posible hablar de una Psicología Estética? Bien se podría hablar únicamente de la *Psicología*, pero quise ponerle un apellido para discriminarla, distinguirla; que mencione una realidad en su conjunto, una realidad que no es solamente de los objetos, de las cosas, conceptual y lingüística, sino también de los afectos y, por lo tanto, de las *formas* y de las *no-cosas*, en consecuencia, *estética*. Una psicología estética puede explicar a una psicología colectiva y viceversa; finalmente, la intención es "plantear a la Psicología Colectiva como una Teoría Estética de la Afectividad" (Fernández Christlieb, 1996, p.1), atestigüemoslo pues.

Para no caer en errores, aclararé que una psicología de lo estético no necesariamente implica hablar de arte, de las formas artísticas y de las bellas artes; tampoco del proceso creativo, ni del contenido de las obras; desde luego esto no es erróneo, pero no es en absoluto lo único que incumbe a la estética, ya lo estamos observando. Mucho menos implica exponer una psicología empírica del arte, ni de una "estética experimental", ya que por el sólo hecho de empirizar a lo estético, se está cometiendo un error de primer indole que abizama el *objeto de estudio*. Por supuesto surgen cuestiones, de momento las más importantes serían: ¿Cuál es el vínculo formal

de estas disciplinas? y ¿Que es aquello otro que no es arte y que importa a la psicología estética colectiva?

Bien, para hablar del instante donde se "amalgaman" la Psicología y la Estética, es necesario primero decir algo referente a esta última, porque, por lo demás, la Psicología, de un modo general, ya está bien difamada y glorificada —no obstante se pretende revalorar su carácter estético en el presente trabajo—.

El término *Estética* fue introducido al lenguaje de la filosofía por Baumgarten (1714-1762) hacia 1750 en su libro *Aesthetica* donde sostenía la tesis de que el objeto del arte son las representaciones *confusas*, pero *claras*, o sea *sensibles*, pero "perfectas" [formas presentativas]; en tanto que el objeto del conocimiento racional son las representaciones *distintas* o conceptos [formas discursivas] (Abbagnano, 1981, p.452). No extraña que casi inmediatamente se le vinculen a estas representaciones "perfectas" con lo bello.

A partir del siglo XVIII, las dos nociones del arte y de lo bello aparecen enlazadas como objetos de una investigación única y el enlace fue logrado mediante el concepto del gusto entendido como la facultad de discernir lo bello, ya sea entendido dentro o fuera del arte [idem; énfasis agregado].

Una gran parte de este "fuera del arte" se encuentra en la psicología de la vida cotidiana. La vinculación de la ciencia Estética con la Psicología no es reciente ni es una mera presunción docta de una interdisciplinaridad moderna. En la antigüedad, como siempre y para no variar, en Grecia, ya se trataba de asuntos psicológicos de la creación artística diciendo, por ejemplo, que los poetas son los que menos saben acerca de la forma que crean (Platón, *Ion*). Aunque la estética va de la mano del arte desde que nació con Baumgarten, y sus pretensiones fueron las de estudiar filosóficamente las formas sensibles o, en términos longerianos, presentativas, éstas no pudieron, por supuesto, desprenderse de la psicología, por eso no es sorpresa que tiempo después, ya con ésta disciplina reconocida como "ciencia", Vigotski nos explicara su vinculación con la filosofía o ciencia de las formas artísticas y sensibles:

La estética necesita cada vez más de unos fundamentos psicológicos. Por su parte, también la psicología, al tender a explicar la conducta en su totalidad, no puede dejar de sentirse atraída por los complejos problemas de la reacción estética [...] consciente o

inconscientemente, la estética tradicional se apoyó siempre en premisas psicológicas [1970, p.17]

y desde luego, a propósito de lo *inconsciente*, no podía faltar la psicología que lo *analiza* con su aporte de carácter estético:

La bibliografía de la estética, basada en el psicoanálisis freudiano pertenece sobre todo a la tercera década del presente siglo. Durante esos años, C. G. Jung publicó su muy suavizada y algo mística versión de la "psicología dinámica" y expresó sus consideraciones, mucho más razonables, sobre su importancia para la crítica del arte [...] Los estudios de Freud sobre el simbolismo no-discursivo y las consiguientes especulaciones de Jung sobre los "arquetipos", se hicieron por el interés de rastrear los símbolos oníricos hasta sus fuentes, que son ideas expresables en términos literales [Langer, 1953, p.225].

Lo importante de este párrafo es el interés en el simbolismo de las formas no-discursivas, sea el de los sueños o el análisis de las obras de arte, un interés al fin y al cabo, en las formas estéticas. De parte de la filosofía, aparece nuevamente el erudito que estamos conociendo al mismo tiempo en este trabajo:

Fue Cassirer —aun cuando nunca se consideró a sí mismo como estético— quien labró la piedra angular de la estructura en su amplio y generoso estudio de las formas simbólicas; yo, por mi parte, pondría esa piedra en su lugar, para unir y sostener lo que hasta ahora hemos construido [Langer, 1953, p.380; barras en el original].

Y esto que "hasta ahora hemos construido" con las rocas de los aportes teóricos de Langer y demás investigadores en el presente trabajo, es el tan sólo un esbozo del edificio donde nos encontramos con el vasto universo de la semántica, de la epistemología, en donde incursiona más de un simbolismo, donde la construcción de la realidad *no sólo depende del lenguaje*, sino también de las imágenes, de la afectividad, de lo inconsciente, y esto no se manifiesta por el puro lenguaje, —por no decir lenguaje puro—, se proyecta, repito, en las formas sensibles, o en términos de Langer, presentativas o no-discursivas y que también son estéticas. Para ilustrar estas nociones, nuestra autora, por su parte nos manifiesta una remembranza de esta ciencia que rompe con las fronteras artísticas:

El problema del arte ha sido honrado con un lugar especial dentro de la filosofía al que se da el nombre de "estética", definida diversamente como "la ciencia de lo bello", "la teoría o filosofía del gusto", "la ciencia de las bellas artes" o últimamente (según la frase de Croce) "la ciencia de la expresión" [Langer, 1953, p.22; corchetas y paréntesis en el original].

Pero, si es una "ciencia de lo bello", entonces, como se dijo, no se limita al arte y llega hasta la cotidianidad —como ya lo estamos viendo—, porque la belleza, más aún, el gusto ²⁴ se encuentran hasta en la manera de caminar de alguien, en las cosas, en apariencia, más insignificantes. Ya se entiende por qué Langer, Cassirer, Croce y demás estudiosos lo entienden dentro y fuera de las bellas artes. También por ser una "ciencia de la expresión", que implica la proyección, catarsis, etc., lo es también, por lo tanto, de la vida de todos los días, de la psicología cotidiana que experimenta la sociedad, el conjunto de la colectividad.

Las dos estéticas "mitades"

Realmente, más que ir la Estética ligada a la cotidianidad, a las relaciones interpersonales, a la forma en que se habla a los amigos, a la manera de agradar a alguien, de tomar los cubiertos o al sentimiento que nos provocan algunas miradas; en fin, a todo eso que ocurre diario, se le vincula de manera general, casi siempre y automáticamente al arte

y eso está bien, siquiera hasta la mitad, porque el arte es el acto de hacer durar una sensación, alargándola, como endureciéndola tantito para que establezca su forma y no se desvanezca, o lo que es igual, es hacer formas [Fernández Christlieb, 1996, p.6].

esas de las que ya hemos hablado, de las presentativas, las que se nos dan para percibir, en el amplio sentido de la palabra; las que proyectan o expresan la afectividad. Y quienes saben hacerlo a través de un arte lo conciben con mayor coherencia en un símbolo que hace a su sentimiento no terminarse, lo prolongan, lo petrifican, literal y metafóricamente; pero también lo fotografían, lo pintan y lo filman o lo buscan dentro de

²⁴ Recordemos que también hay un gusto además por lo feo y lo no tan bello.

una roca y hacen que salga a punta de cincelazos hasta crear esculturas. Y si no se saben manifestar con algún arte, se tararea alguna melodía o se "puede poner una canción en el estéreo y hacer aparecer el sentimiento como a un fantasma flotando por la habitación" (Fernández Christlieb, 1996, p.6).

La otra mitad que resta al hablar de la Estética y que no pertenece al arte formal entonces reside en el demás simbolismo no-discursivo, es decir, aquel que se manifiesta en los sueños, en los rituales y en los mitos, y en el más común y frecuente, como el de las sonrisas, los gestos, los moñitos en los cabellos de las niñas, las calcomanías adheridas a los cuadernos, el saludo de los buenos días, la coquetería, etc.; en sí, todo lo estético y simbólico-presentativo en la vida cotidiana,

que es donde genuinamente radican los afectos de la sociedad y por donde debe andar la psicología colectiva [Fernández Christlieb, 1996, p.7].

punto referencial que se coloca al centro de la realidad para contemplar todo alrededor. Y mirar los alrededores implica observar la realidad tal cual es, que *no* es meramente la de los objetos crudos, no sólo de las cosas y objetiva, la de las interacciones intergrupales y que se construye del lenguaje, sino que abarca también la vida subjetiva de las personas, su afectividad, su vida más íntima, lo inconsciente, los objetos que entonces siempre si nos "dicen" algo, lo irracional y todo aquello que siente, incluyendo también algunas cosas y *no-cosas* que parecen desconocidas, fantasmales e inaprehensibles como el alma, la mente, el espíritu, etc. Y todo aquello que se siente, se manifiesta en la casa, la cancha de basquetbol y fútbol, la oficina, en el campo rural y donde sea. Son también esos pequeños rituales de cada día que en ocasiones, si no es que siempre, pasan desapercibidos, como al jugar basquetbol y poner todas las veces la misma posición de los pies chuecos y las piernas abiertas cuando se está en el área de tiro libre y darle vueltas al balón, luego botarlo, poner cara como de malo y tirar al aro: aspectos conductuales que no tienen que ver con técnica alguna para encestar y que si tienen que ver con las emociones que se tienen al momento. Por cierto que el *juego* en sí (todo tipo), es "la construcción de una estructura estética, que no sirve para nada, que vale por sí misma", sólo que "lo que no sirve para nada sólo sirve para ser bello" (Fernández Christlieb, 1994, p.220), para tenerle un *gusto* y en esto radican las formas estéticas que son las formas del simbolismo no-discursivo y que no tienen, de manera lógica, ningún uso práctico, pero sí mucha importancia para la vida afectiva de las personas; si no para

qué nos arreglamos al ir a una fiesta, para qué sonreímos en las reuniones, por qué hay gran concurrencia a los conciertos de rock, por qué nos inquietan a veces los sueños y hasta angustian y por qué mueven a millones de personas los rituales, como el festejo del año nuevo.

El Arte es tan sólo la formalidad de estas formas, las presentativas; una forma artística proyecta espontáneamente la afectividad, pero en *otro sentido expresa* las costumbres, tradiciones y varias cuestiones de la vida de la sociedad (cfr. Langer, 1953, p.33). Por eso su trascendencia para comprender, entre otras cosas, la realidad que nos proyecta, la de una colectividad. Sin embargo, además de considerar al arte en sí, también deben estar incluidas para su estudio, las expresiones afectivas o de sentimiento que son hechas en cualquier momento, por todas las personas y en cualquier lugar, en su vida privada o en la esfera pública de su convivencia colectiva. Incluye entonces el simbolismo no-discursivo que todos ejecutamos constantemente: los artistas, los religiosos y los ateos (cada uno con sus propios rituales), los Inmortales, los doctos, los filisteos e incipientes y todos los demás.

El arte es lo que no tiene más razón de ser que sentir, y por eso está hecho de formas. Si se analiza esta frase, puede verse que lo mismo se aplica a la sociedad, a la cultura, a la humanidad y a la vida. Se entiende que asuntos como el fútbol, la guerra, la democracia, el futuro, el conocimiento, la tecnología, etc., también puedan ser teorizados con criterios estéticos; y ésta es la tarea de la psicología colectiva [Fernández Christlieb, 1996, p.p. 7-8].

LA LABOR DE LA PSICOLOGÍA COLECTIVA

Las psicociologías

Ahora ya sabemos el por qué de una psicología que habla de lo estético, de los fenómenos estéticos. Aún así, no se ha dado un bosquejo de la imperiosa necesidad de desarrollar una Psicología Estética y saber hasta dónde es posible hacerlo, actividad que ya se la adjudicada la psicología de la colectividad. En primer lugar habrá que discernir las psicociologías que estudian la realidad porque una, la *Social*, se pone límites epistemológicos desde un principio que no le permiten aproximarse al estudio de la

Afectividad, salvo burdamente en las interacciones grupales y con un punto de vista del individuo; y la otra, la *Colectiva*, busca llegar a los huecos que dejan las interacciones empíricas lógico-espaciales y los objetos, es decir, hasta donde se topa con los sentimientos y sus formas. Ya desde el siglo pasado se tuvo la necesidad de hacer una distinción entre las dos psicociologías y Vigotski, más recientemente, lo hace notar:

Tras Sighele, De la Grasserie, Rossi y otros, me inclino a pensar que es preciso distinguir la psicología social de la colectiva [1970, p.33].

Manifiesta además la esencia de lo que diferencia a una y a la otra, dice que la psicología social se encarga del estudio del individuo "aislado". Como sea, hasta la fecha se trata del estudio de seres individuales, en esta perspectiva. No obstante, para la tarea que se encomienda la Psicología Colectiva, esto no puede ser válido, la semántica, la epistemología y la semiótica lo demuestran; Susanne Langer lo demuestra implícitamente con el Simbolismo Presentativo en compañía de varios autores, coinciden en que

hay que estudiar al hombre, no en su vida individual, sino (ejemplo) en su vida política y social [Cassirer, 1944, p.101; paréntesis añadido].

Entendamos aquí al gran precursor del estudio del Simbolismo. Si él nos habla de un simbolismo no-discursivo, estudiar al hombre en su vida social, es equivalente a estudiarlo en su vida colectiva y de relaciones estéticas y de formas *presentativas*, de cuestiones que van más allá del individuo y de las palabras:

Béjterev afirma: "...es evidente que la psicología de los individuos aislados no sirve para explicar [por ejemplo] los movimientos sociales..." Ese mismo punto de vista lo comparten otros psicólogos sociales tales como MacDougall, Le Bon, Freud, y otros que estudian la mentalidad social como algo secundario que surge de la psicología individual. Además se presupone que existe una peculiar mentalidad individual y que ya después de la interacción de esas mentalidades individuales surge una *mentalidad colectiva*, común a todos los individuos dados [Vigotski, 1970, p.30; corchetes y subrayado agregados].

La distinción entre la psicología social y la colectiva reside en cuestiones de carácter *epistemológico* y, por supuesto, del objeto de estudio de cada psicociología que, hablando estrictamente, se funda en la forma simbólica por

la que se interesan. La psicología social, evidentemente, al ignorar las relaciones estéticas, ilógicas e irracionales de la sociedad, se evoca al estudio de las formas discursivas, es decir, lo causal, determinista, objetivo, las cosas "reales" y tangibles, lo racional, consciente: lo conductual, cognitivo y empírico. La psicología colectiva además de que *podiera* interesarse en estas cuestiones, llega más allá del lenguaje y de sus vínculos de carácter simbólico-discursivo; se interesa en las formas presentativas y estéticas, se interesa por lo que hemos revisado en este trabajo, todo aquello que de alguna forma se encuentra en el mundo: Las *no-cosas* que están simbolizadas presentativamente.

El interés particular por un simbolismo u otro, se ha reconocido durante toda la historia de conocimiento, donde se ha tendido ha dividir la realidad en "objetiva" y "subjetiva", o sea la del objeto y la del sujeto, en el dentro y el fuera; también en la de lo racional y lo afectivo, y hasta de manera cruda y fisiológica, en la bipolaridad que percibe esa realidad: cerebro (pensamiento) y corazón (sentimiento); siendo la más popular la dualidad cartesiana cuerpo-alma.

Susanne Langer no aparece proponiendo una dualidad más, que sería el caso de los dos simbolismos que hemos revisado, al contrario, sugiere que el campo epistemológico es muy vasto, que el Universo se compone —para su comprensión y entendimiento— de varias formas de simbolismo que existen gracias al complejo proceso de *Transformación Simbólica*, ya que ahí donde se agota y termina uno, comienza en realidad otro (cfr. Langer, 1942). De esta manera, epistemológicamente y en rigor, "no poseemos de lo real sino las ideas que de él hayamos logrado formarnos" (Ortega y Gasset, 1925, p.25) y ésta ideas, recuérdese, son tanto imágenes afectivas, como racionales o lógicas. Nuestra autora, se ha topado con dos principales, pero no únicas, formas simbólicas. No descarta la amplitud, la grandeza y hasta infinidad de la semántica y del Simbolismo que el hombre tiene y es capaz de crear. Del Conocimiento e interacción del Hombre y su Realidad, hace una distinción muy importante de carácter epistemológico, a saber, diferenciar la realidad —que es, un Universo Simbólico— en dos formas fundamentales, como se ha mencionado: La primera, la *Discursiva*, que pertenece a la racionalidad, la lógica, las matemáticas, la física, la astronomía, la biología y demás ciencias que dividen dicho universo en rebanadas para explicarlo, incluyendo a la psicología social moderna. La segunda, la *Presentativa*, constituida de símbolos no-

discursivos, o sea, la que no es empírica, no desmoronable y que está debajo de esas rebanadas del pastel de los objetos u objetividad y más allá del sujeto aún; la que manifiesta el plátano de sentimientos en formas estéticas y que por lo mismo y a pesar de lo que se diga, está en el exterior ya que "adentro no hay nada que no esté fuera de antemano, salvo las vísceras y esas cosas" (Femández Christlieb, 1996, p.2). Está afuera porque la transformación simbólica del modo presentativo lo permite con la creación de las *Formas*.

La realidad es una y los modos simbólicos con los que interactuamos con ella son varios y por eso no extraña que gracias a esta característica se le divida, dependiendo del simbolismo que estemos utilizando, en pequeños trozos de minirealidades o micromundos. Así, no extraña tampoco que haya tantas representaciones del mundo (*Weltanschauung*) o realidades como formas simbólicas existentes. Sin embargo, esta división es arbitraria; las formas simbólicas son el resultado de un proceso de transformación en la mente que interactúa con el universo, con el *Todo*.

Las ciencias positivo-empíricas únicamente pueden intentar su aproximación al conocimiento a través del simbolismo discursivo en estricta relación con las leyes físicas espacio-temporales y eso está muy bien para la tecnología, química, etc., pero no para la realidad psíquica del Hombre, no para el *sentido* que le otorgamos a la vida misma. La psicología se consagró a ser una ciencia de este tipo, y con ello dejó completamente el simbolismo de las formas estéticas y presentativas totalmente de lado, arribadas e ignoradas.

Las interacciones sociales

Siguiendo la lógica de dividir la realidad y de tener tantas concepciones de ella como personas existen, se entiende que surgiera la idea del *individuo* (un ser casi aislado y etéreo), al cual se dedicó a estudiar la psicología. Sólo que al encontrarse con la necesidad de explicar *lo otro* que no está en los individuos, se intentó una burda perspectiva holística donde aparecen las relaciones de grupos, familia y sociedad como una conducta social que resulta de la suma de las conductas individuales; aquí reside la ideología de la psicología social. Desde luego, la conducta colectiva no es resultado de ninguna adición de trozos de realidades individuales, baste revisar, para constatar lo

contrario, la amplia bibliografía respecto a las muchedumbres, los públicos y las masas — que sirvió de cuna a la psicología colectiva (cfr. Fernández Christlieb, 1994)—, donde los individuos ya no son más ellos mismos, donde desbordan sus pasiones, le gritan pestes a los funcionarios corruptos y tienen conductas que aisladamente no presentan; que pertenecen a lo ilógico, irracional, inconsciente, pero igualmente tangibles y reales como los golpes que dan y reciben de los “cuerpos policíacos antimotines”. En fin, cuando se intenta hablar de un todo, de una sociedad y grupos, se maneja el concepto de *interacciones* y sus derivados:

Las psicologías de lo social argumentan que lo psíquico radica en los vínculos, los nexos, las relaciones entre las gentes y las cosas y las ideas como en el caso de la atracción o repulsión interpersonal, la representación, las actitudes, la categorización, el locus de control, la influencia, la dinámica de grupos o la socialización. En suma, la psicología social declara que su objeto de estudio es la interacción (cfr. Mark y Picard, 1992) [...] La psicología colectiva suscribe esta declaración, nada más que por el reverso de la hoja [Fernández, 1996, p.2; paréntesis en el original].

Este reverso es precisamente aquel que se da en el marco del simbolismo presentativo no-discursivo, hablando en términos langerianos. La Psicología Colectiva se interesa por las relaciones *sin razón*, sin consciencia y sin lógica, pero que tienen una realidad palpable ya que se manifiestan en alguna *forma*. Entonces, esta psicología se interesa por todo aquello que está puesto en el campo del simbolismo presentativo ya que, como se ha mencionado, se declara ella misma como una referencia puesta en el centro de la realidad y, por lo tanto, no se preocupa por demarcar sus fronteras y límites (cfr. Fernández Christlieb, 1994) porque el universo tampoco las tiene, es decir, no se detiene ante las palabras, va más allá de ellas y trasciende aún después de la “objetividad”, aún después de las cosas, de los objetos. La Psicología Social, en cambio, pone divisiones y límites a la realidad al ignorar aquellas interacciones, vínculos y relaciones en las sociedades y grupos que *no* están presentes ni pueden hacerse presentes en las formas discursivas o lenguaje

y que por lo tanto no obedecen a su lógica, ni tampoco a la racionalidad espacio-temporal de causas y efectos. Se trata pues de relaciones que carecen de lógica, y que a cambio poseen Estética [Fernández Christlieb, 1996, p.1].

Carecen de lógica en el sentido de la razón; sin embargo, la ausencia de sentido racional no excluye a la estética de poseer sus propias leyes, es decir, su propia manera de tener armonía y todas esas características que hacen que algo nos agrade y hasta conmocione. *Esthetica* es, en griego, *el mundo de las sensaciones que se oponen a la lógica* (Bayer, 1981, p.184); queda así claro por qué Baumgarten le puso dicho nombre a estas relaciones de lo inconsciente, irracional, etc. Resumiendo todo lo anterior

y en conclusión, mientras que la psicología social y el grueso de la psicología piensa con relaciones lógicas, funcionales, sucesivas y causales, la psicología colectiva concibe una realidad constituida por objetos cuyo contenido es su forma y cuya forma es su contenido, razón por la cual su unidad se localiza en una relacionalidad estética [Fernández Christlieb, 1996, p.p. 13-14].

¿Una psicología estética?

Las interacciones estéticas del hombre con su realidad, ya sea con otros miembros de su sociedad o sencillamente con la naturaleza, son totalmente ajenas a la lógica discursiva de la mente, a su razón y entendimiento, ajenas a los objetos. Ahora ya sabemos la causa de que las ciencias positivo-empíricas no puedan llegar a conocer estas formas de la realidad: lo estético y presentativo ya que

por la realidad pasan cantidad de cosas que no pasan por la conciencia, ni por el pensamiento, ni por las palabras, ni por la psicología social. La flojera no pasa por ahí, los sueños tampoco [...], el color rojo no, ni la suavidad ni el eco de Pink Floyd que nos queda en la cabeza [Fernández Christlieb, 1996, p.p. 3-4].

Y un sinnúmero de acontecimientos cotidianos que llenarían libros enteros por toda una eternidad. Es aquello también de lo que ya nos había hablado Freud y que aparece en los chistes de todos los colores, en los *lapsus*, en las pesadillas. Son por supuesto los *mitos*, por ejemplo, el de la llorona por las calles y riberas de México; los *rituales*, las misas, las fiestas decembrinas, las patrióticas y los cumpleaños; las formas artísticas y estéticas, que incluye, por supuesto, la contemplación también de los purpúreos atardeceres y la decoración personalizada de la casa con tapices, manteles, cuadros, retratos, floreros, etc. Sea, pues, todo lo que *pasa sin pasar por la conciencia*:

hay dos cosas que no pasan por el pensamiento ni por el lenguaje, ni tienen función (*práctica*) alguna. La primera es todo lo que sucede y todo lo que hay que nadie se da cuenta, pero que cuenta, y que es lo que hace que la vida tenga *sentido* o deje de tenerlo a pesar de todos los argumentos, de todos los discursos en contra [...] Segunda cosa: hay un objeto principal que no pasa por la lógica; ese objeto es la sociedad, porque no está hecha para nada ni por ninguna razón, y su modo de ser, su forma de existir, sus configuraciones no tienen simplemente lógica, sino tienen más bien el estilo de las espontaneidades, de las inintencionalidades, de los mitos, los arrebatos y las pasiones [Fernández Christlieb, 1996, p.4; paréntesis y énfasis agregados];

por eso es que difícilmente se pueden explicar las interacciones de la gente, de la familia, del conjunto social; en sí, de la colectividad en términos lógicos espacio-temporales. Existen relaciones y acciones que entonces comprenden el campo de la estética, y de lo presentativo-proyectivo según Langer, y que por lo tanto no están en el lenguaje o las formas discursivas:

las interacciones estéticas son aquellas cuyo contenido es su forma, y cuyas reglas son las de armonía, la simetría, el color, etc. y que son, según se argumenta, las que rigen colectivamente la realidad de los sentimientos, de los significados, del inconsciente, de los valores o de la ética. Con ello se pretende plantear a la Psicología Colectiva como una Teoría Estética de la Afectividad [Fernández Christlieb, 1996, p.1].

CAPÍTULO IX

¿CODA?

"Existen cosas con un aparente final, cuando en realidad no cesan en su movimiento, poseen continuidad, como el nocio reverberar de una canción en nuestra mente"

León Sierra

LANGER EN LA PSICOLOGÍA COLECTIVA

La Teoría Estética que se está planteando en la presente tesis viene a ligar las ideas encontradas por Susanne Langer sobre el Simbolismo y las pertinentes argumentaciones que sustenta la Psicología Colectiva. Fernández Christlieb (1996) propone a ésta como una teoría estética de la Afectividad, idea que surge a partir de topamos con los límites del simbolismo discursivo y de las fronteras que presenta la psicología social y su objeto de estudio: las interacciones lógicas espacio-temporales. Los huecos y, aún más, el amplio espacio que aparece detrás de este tipo de relaciones, sólo puede ser explicado con la existencia de otro modo de simbolismo, el presentativo, a través de interacciones de tipo estético, como hemos visto. Las propuestas que nacen en Langer sobre la amplia temática de los símbolos, signos, su transformación en la mente y su proyección, a su vez, recordemos, están inspiradas de otros tantos autores sobre el Simbolismo y sus formas distintas:

The influence of particular symbolic formulations on the very data of knowledge led the most original thinkers of our era, in widely separate schools —Charles Peirce, Sigmund

Freud and Ernst Cassirer, for instance— to contemplate the possible modes of symbolism itself [Langer, 1967, p. xv; barras por la autora].

Esta investigadora posa y fluye perfectamente en el proyecto holístico, o de la comprensión del Todo, de la Psicología Colectiva porque sus teorías enriquecen el acervo epistemológico con que se cuenta. Tan sólo con hacer una clara distinción entre los tipos de simbolismo, ya se está entrando en materia de explicación de aquello que ha quedado relegado por las ciencias positivas, de todo aquello que no es lógico y empírico, como la magia y los rituales; de lo que es irracional, como las guerras y el Amor, pasando por la conducta consumista y las peticiones "cursis" de autógrafos; de todo lo que no tiene tiempo lógico-espacial, es decir, lo que tiene un *tiempo virtual*, como el ritmo de las poesías o de los valeses, o la prolongada espera del autobús que tarda mucho en pasar o lo fugaz de una buena conversación con alguien interesante. En fin, el Simbolismo Presentativo es la piedra angular para la comprensión de todo lo que no tiene lógica, pero en cambio posee una *forma*, una presentación peculiar que nos dice algo sobre la vida cotidiana y sobre la Afectividad, la cual, ya vimos, además es colectiva a pesar de ser hecha por individuos. Repitamos una dosis de ilustración al respecto:

sobre cada pincelada gravita la vida entera del pintor hasta la fecha en que la dio, y con ella la vida de la época y de la nación a que pertenecía [Ortega y Gasset, 1943, p.143].

Más, ya no se puede decir al respecto. Nos resta poner en su lugar al Simbolismo no-discursivo, un lugar privilegiado dentro de la teoría colectiva, un lugar y una labor que demuestran la presencia de los sentimientos en cualquier aspecto de la vida cotidiana por insignificante que parezca y, precisamente, en esto radica la tarea de nosotros: *no pensar que hay cosas insignificantes*, en el amplio sentido de la palabra; todo tiene un significado, aunque sea un significado en sí mismo como las obras de arte que no quieren decir nada [discursivamente], porque lo que tenían que decir ya lo dijeron, ellas mismas son su significado (cfr. Fernández, 1996, p.5). Sea pues, nuestra labor es ir descubriendo el simbolismo presentativo de la vida de todos los días, el de lo inconsciente e irracional, pero también estético. Y entonces, debido a que el hombre no es el ser siempre-racional que se cree porque tiene este otro simbolismo ajeno a su pensamiento y a su lenguaje, Ernst Cassirer lo explica ya mucho más acertadamente:

En lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un *animal simbólico* [1944, p.48].

Y ya de esta manera no habrá lugar para argumentos que le restan su lugar a todo lo **presentativo simbólico** y sus formas estéticas, las cuales son ya una referencia para **empezar a comprenderlas**. Dejemos la argumentación a nuestra autora, quien nos susurra la labor de la interpretación con esta otra *mirada*, como la Psicología Colectiva diciendo que

el concepto de forma significativa, como forma articulada del sentimiento, que refleja las formas verbalmente inefables y por consiguiente desconocidas de la sensación, ofrece por lo menos un punto de partida [Langer, 1953, p.46].

el cual, se orientará hacia la *interpretación* de su "contenido" —como con la Hermenéutica—, hacia la *comprensión* de la Afectividad y todo aquello que mueva al ser humano a realizar cosas extraordinarias, como llegar a la Luna, diseñar bases espaciales y hacer composiciones musicales conmovedoras o que lo incita también a hacer cosas más ordinarias pero efectivamente significativas, tal como cuando ponemos cara de desinterés o sonriente, o cosas con un sentido como cualquier ritual popular, sea una presentación de niños a la iglesia, unos quinceañeros con todo y discurso del papá o sencillamente los sentimientos de una muchedumbre que grita inconformidades post-electorales. Como sea, la forma significativa será aquella que muestra ese *algo* íntimo a través del simbolismo presentativo, un algo más perteneciente a lo afectivo que al pensamiento, más de las imágenes y las representaciones que de la lógica de las palabras. En su oportunidad regresaremos al tema, que sería hablar un poco sobre "el método" de la Psicología Colectiva. En sí mismo, este es un problema que ya tiende a resolver nuestra mente, la cual

se halla orientada en las realidades materiales y sociales —no importa mediante qué símbolos conscientes o inconscientes—, puede actuar libre y confiadamente inclusive cuando está sometida a la gran presión de las circunstancias y cuando hace frente a problemas arduos [Langer, 1942, p.328; barras en el original].

Incluyendo, por supuesto, el de la comprensión de la realidad, o sea de la manera de representámosla a través de cualquier Simbolismo.

SIMBOLISMO

Cabe realizar aquí una remembranza de lo que ha venido a imperar dentro del Conocimiento y, por lo tanto, en la epistemología espacio-temporal, o sea, las entidades empírico-positivistas; esto es, la intención de querer tener al hombre *sujetado* (en todos los sentidos: como sujeto y como atadura) a las relaciones lógicas de comunicación e interacción entre los miembros de su propia especie *para crear la realidad* a base de sus premisas y argumentaciones de carácter racional y consciente, tomando, de esta manera, *exclusivamente* al Simbolismo Discursivo como el único existente en el Universo, siendo que la Realidad, la *Weltanschauung*, la existencia misma, se compone también de la Afectividad, que no es para nada racional, aunque se la *racionalice* y esto es ya muy diferente. El imperar de las ciencias sociales para la comprensión de la realidad (aunque ni siquiera con aproximación holística), tienen fundamentos explicativos y descriptivos basados en la racionalidad y la lógica física. Langer (y compañía) da cuenta de ello:

The social sciences, originally projected by Auguste Comte in his sanguine vision of a world reformed and rationally guided by science, have finally come into recognized existence in the twentieth century [Langer, 1967, p.33].

Los *cambios* en la perspectiva de visión, como hemos ligeramente atestiguado, han sido propuesto por los estudiosos de lo Simbólico no importando su disciplina, porque de lo que se trata es de construir un mundo, una realidad e intentar conocerla, no de dividirla y después ver su resultado en una suma de esbozos explicativos de un conjunto de disciplinas justificadas en una multidisciplinaridad e interdisciplinaridad. Lo que importa es que quienes han propuesto al *mundo simbólico* han venido a la cita por diversas veredas, o como dice Langer, llegaron a un callejón sin salida, después de sus andares; el Simbolismo, lo semiótico, los signos y su transformación en la mente, siempre terminan como la explicación de la realidad de estos estudiosos o, más aún, su punto de partida; por ejemplo, Wolf (1679-1754), un estético alemán, estableció límites y aun abismos entre el conocimiento sensible [Presentativo] y el conocimiento inteligible [Discursivo] (cfr. Bayer, 1961, p.181) y esto es también ya un Inicio epistemológico.

Esta remembranza está dirigida a hacer énfasis en las limitaciones que se han impuesto las propias ciencias positivistas para intentar comprender la vida del hombre y su sentido. Dejo la palabra a nuestra autora:

Su definición de "símbolo", por ejemplo, es tan estrecha que es sinónimo de "lenguaje artificial", pero dado que se dice que la lingüística y la lógica descansan sobre el uso de símbolos, la estrecha definición hace que tales disciplinas parezcan más bien artificios triviales. Esa es una falla filosófica. Es el mismo pecado que cometen los positivistas al reunir todos los problemas del arte, de los que nada saben, bajo la denominación de "reacción emocional", que después relegan a la "ciencia de la psicología" de la que tampoco saben nada [Langer, 1953, p.356].

Dada la incompreensión de las ciencias positivistas (por su postura epistemológica) de lo que originalmente es un Símbolo y de que los hechos o *factos* de la realidad son ya primariamente símbolos (cfr. Langer, 1942), entendemos que esa definición que tienen de ellos sea errónea o cuando mucho incompleta: remiten a los símbolos, si a caso, como algo vicario –al igual que un letrero de carretera que tiene una línea horizontal (que indica el no seguir de frente)– y gráfico como anotaciones de números y, cuando están más "eruditos", como jeroglíficos²⁵. Pero el simbolismo, en cualquiera de sus presentaciones, es mucho más que meros signos. Por si acaso tuviera que repetir: *La realidad es Simbólica* porque la concepción del mundo se forma a través de la percepción e interpretación de símbolos que nuestra mente lleva a cabo y que culmina con su transformación. Comprendemos entonces la postura de Langer para hacer una crítica sobre el verdaderamente pobre estudio de las formas simbólicas, sobre todo las Presentativas. De esta misma tendencia por intentar explicar empíricamente fenómenos estéticos, Langer no se detiene, al igual que otros eruditos (v.gr. Vigotski, 1970), a criticar modelos de estudio como los de la "estética experimental" y sus especulaciones relacionales del Sistema Nervioso, en la que podría desarrollarse la "estética neurológica" (cfr. Langer, 1953, p.45):

Si existiera un comienzo teórico, podríamos imaginar una extensión del mismo procedimiento para describir la experiencia artística en términos de los reflejos

²⁵ Aún el lenguaje, por ejemplo, lo reducen a signos y con ello muere desde luego al perder su carácter dinámico y plurisemántico que le confiere un *sentido* (vívido).

condicionados, los impulsos rudimentarios o quizá las vibraciones cerebrales; pero hasta ahora los datos proporcionados por galvanómetros y encefalógrafos no han tenido éxito por lo que a los problemas artísticos se refiere, ni siquiera al grado de explicar la simple y obvia diferencia de efecto entre una escala mayor y su paralela menor (Langer, 1953, p.p. 45-46).

No es sólo la crítica aislada, esto no se vale: Si se hace, se tiene la obligación de dar alternativas. Susanne Langer, de hecho, comienza (recordemos), con la sugerencia de *comprender mejor a la ciencia*, en su libro *Nueva Clave de la Filosofía*. Nuestra autora y demás eruditos han teorizado sobre la existencia de un Simbolismo Distinto y Complemento del Discursivo, de las palabras y el pensamiento. Han dado el esbozo para un mejor entendimiento de la humanidad, como lo hemos estado atestigüando.

ALGUNAS CONSIDERACIONES EN LA OBRA DE S. K. LANGER

Susanne Langer nos ha traído por algunos senderos del infinito universo del Simbolismo; lo suficiente para comprender las limitaciones epistemológicas de la ciencia positivista y las formas simbólicas discursivas. Al reconocer, estudiar y darle su merecido lugar al Simbolismo Presentativo, que llamamos también de las *formas* estéticas o no-discursivo, esta autora brinda una teoría que complementa y difunde las ideas de muchos más autores que, ya lo ha mencionado ella misma, convergen en un callejón sin salida: El Simbolismo para cualquier asunto relacionado al hombre por no ser un animal racional, sino simbólico ante todo.

Una de las aportaciones más interesantes de Susanne Langer se fundamenta en que el conocimiento no es meramente un proceso intelectual, racional y lógico, navega por la epistemología de Wittgenstein, Freud, Cassirer, Croce, Jung y demás, llegando a advertir que también existe un tipo de conocimiento más sensible y perteneciente a las formas simbólicas estéticas. Sus propios descubrimientos los llega a reconocer en varios autores y dialoga con ellos. De esta manera, concreta sus argumentos distinguiendo siempre al simbolismo presentativo:

Cuando Croce dice: "Cada intuición o representación verdadera es también *expresión*", se refiere a lo que yo he llamado "expresión lógica", por mucho que proteste contra la palabra "lógica". No se refiere a síntomas emocionales, sino a la formulación. Me parece

que no hay formulación sin *proyección simbólica*; lo que esperaba su "ciencia" de conocimiento no intelectual era un reconocimiento de la simbolización no discursiva [Langer, 1953, p.350; comillas en el original].

Nuestra autora hace siempre este reconocimiento cuando estudia los temas y problemas que se le van presentando. Lo mismo nos habla de las fuerzas y apariciones en la danza (v.gr. 1953, p.p. 14-21), que de la relatividad del tiempo (v.gr. 1942), el cual es –con más razón– *virtual* para las formas estéticas. No se olvida de la semántica, de la mente y sus transmisiones simbólicas ni de lo que pareciera más insignificante (aunque no haya nada sin significado, aunque no sea universal), por eso las aportaciones de Susanne Langer tienen más que cabida dentro de la teoría de la *Psicología Colectiva* (una teoría Estética al fin y al cabo). Para damos cuenta del alcance universal, como punto de partida, de la teoría del Simbolismo, podemos incluso revisar algunos argumentos que se meten con otra parte de lo significativo-simbólico en la colectividad: por ejemplo, sus formas arquitectónicas.

La arquitectura crea la apariencia de ese mundo que es el complemento del yo. Es un ambiente total que se hace visible. Cuando el yo es colectivo, como en una tribu, su modo es comunal; para el yo personal, es su hogar. Y como el ambiente real de un ser es un sistema de relaciones funcionales, así un "ambiente" virtual, el espacio creado de la arquitectura, es un símbolo de la existencia funcional [Langer, 1953, p.96].

Este alcance universal en la teoría de Langer es el mismo que se propone la *Psicología Colectiva*, ese conocimiento de *Todo* alrededor, si se coloca uno al centro de la realidad, en un punto de vista que permite conocer e indagar sobre los aspectos lógicos e irracionales del ser humano, pero igualmente reales, aspectos que son inasibles e inaprehensibles para las palabras y pensamiento, pero no para el simbolismo de las formas presentativas; en fin, una referencia que permite, como dice Ortega y Gasset, "estudiar al hombre por su sombra" y contemplar las características de la colectividad, incluyendo sus sentimientos, en cada individuo de la sociedad, ya que

si se ve el problema de la psicología con tanto detenimiento, se podrá advertir que lo psicológico no puede referirse al lenguaje ni al pensamiento, porque estos son claros y sabemos en qué consisten, sino a lo que construye el lenguaje mismo y que por lo mismo está *detrás del pensamiento*, que es evidentemente el universo de lo afectivo.

Afectivo será pues todo aquello que no tiene lógica ni tiene pensamiento, pero tiene realidad y tiene forma [Fernández Christlieb, 1996, p.8: énfasis agregado].

Se nos ha ido revelando la trascendencia de la aportación de S. K. Langer en la Psicología Colectiva. Se desliza en la conversación de los autores (no exclusivos ni interminables) que conforman esta Teoría Estética de la Afectividad. Aquí tenemos a esta estudiosa que refuerza la idea de que lo subjetivo (Emociones, Sentimientos, Inconsciente, etc.) se encuentra de antemano objetivado (intersubjetivado) con *formas*: Artísticas, oníricas, mitológicas, religiosas, etc., las cuales nos traen vívidamente los aspectos de lo Afectivo en el Hombre, y nos “dicen” más de este aspecto, que el discurso y las racionalizaciones simples.

EL ARTE DE LA PSICOLOGÍA COLECTIVA

Susanne Langer nos ha traído por el universo de lo simbólico y para la Teoría Estética de la Afectividad, que se propone la Psicología Colectiva, esto representa una aportación muy valiosa; está por demás decir que no es fácil no citarla cuando ya se le conoce. No obstante, debemos agregar, aunque sólo algunas ideas, sobre lo que es la Psicología Colectiva, y por qué Langer ahora puede tener un privilegiado lugar en su teoría estética. Centremos a nuestra autora en lo *simbólico*, en cualquiera de sus presentaciones, es decir, aún más allá de la comprensión de la ciencia y de su crítica al positivismo, en un lugar donde nos topamos con el origen y los márgenes del conocimiento, en los Símbolos:

Los límites de lo simbólico sólo pueden ser simbólicos. La Psicología Colectiva comienza ahí donde hay símbolos y termina donde no los haya [Fernández Christlieb, 1994, p.294];

es decir, realmente no tiene límites y le interesa el Todo —una teoría holística al fin y al cabo— porque el Universo, mundo, la Realidad o *Weltanschauung* es por principio simbólica, más allá de ello no hay nada: Todo es simbólico, construido *per se* con símbolos.

Langer (y compañía) nos ha presentado implícita o explícitamente esta conclusión. El propio Jean Piaget, epistemólogo en esencia, se interesó por cuestiones

en la adquisición del conocimiento, reconoció en los símbolos el principio de aprehensión al mundo por parte del cachorro humano.

Bien, el Universo es simbólico y la Psicología Colectiva se interesa, entonces, en tratar de comprenderlo, recordemos siempre su carácter holístico, por lo tanto – recordemos también–, se interesa en cuestiones que, a pesar de no tener medidas, ni longitudes, ni peso, ni comprobación empírica alguna, tienen (como hemos examinado) una *Forma*. Concretando, esta teoría se propone lo siguiente:

La comprensión (y narración) de los procesos (y contenidos) de la construcción (y destrucción) de símbolos (y significados) con los que una colectividad concuerda su realidad, es decir, descubrir qué pensamientos y sentimientos ocurren a una sociedad en un lugar y momentos determinados, y de dónde, por qué, cómo, cuándo, para qué, y quién o qué los piensa y siente [Fernández Christlieb, 1994, p.293; énfasis y paréntesis por el autor].

No se pretende dar en este espacio una definición *absoluta* de lo que es la Psicología Colectiva, sólo de aquello que se propone; esto es suficiente para poder vincular la teoría de Susanne K. Langer a sus pretensiones explicativas de la Realidad, a sus aproximaciones, que son ya harto *inclusivas* (cfr. Fernández Christlieb, 1994) debido a que en sus estudios

no hay nada en ella que excluya a los individuos ni a su interioridad o intimidad ni excluye, probablemente, la idea del inconsciente; no excluye tampoco las instituciones sociales [Fernández Christlieb, 1994, p.293].

tampoco a la ciencia misma y a sus aportes tecnológicos y, en materia humanista, no hay nada que tampoco quede al margen, ya que los conocimientos de una teoría, aunque disten mucho de la realidad, al final son una *representación* más del mundo, llegando incluso algunas de ellas a ser profecías que se autocumplen.

Sea pues, si todo es simbólico y a la Psicología Colectiva le importan los símbolos, entonces es una teoría que prácticamente no deja nada de lado, mucho menos aquello simbólico-subjetivo ya que en esto reside la mayor cantidad de significaciones simbólicas en aspectos, sobre todo, de la afectividad, la cual está manifiesta en las formas estéticas, como hemos revisado:

La psicología colectiva estudiará las formas para averiguar los sentimientos, en la misma medida que la estética estudia los sentimientos para averiguar las formas [Fernández Christlieb, 1996, p. 8].

Entonces, ahora conocemos —por si falta hiciera— la distinción entre las dos “disciplinas” que en el presente trabajo convergen dando forma, a su vez, a lo que podría llamarse *Psicología Estética*²⁶. Hagamos un breve repaso: esta es una psicología que se interesa, además de todo, por las cuestiones que resultan detrás de las interacciones humanas, es decir, por las *formas* en que se presenta la *Afectividad*, la manera de proyectarse, la transformación simbólica de los sentimientos que efectivamente tienen cómo estar afuera, “objetivados”, para reflexionarse acerca de ellos (cfr. Langer, 1957), para aproximarnos a la Realidad relegada por la ciencia positivista. Dejemos la pauta para que Pablo Fernández nos inscriba implícitamente con Langer y el Simbolismo, desde la propia Psicología Colectiva y de paso muestre algo de lo que se emprende a ser nuestra labor:

Dichos objetos de la realidad, que pueden ser acontecimientos, situaciones, grupos, personas, cosas, ideas, o abstracciones, carecen de pensamiento, y en cambio poseen, o son, sentimientos. Siendo así la realidad de los objetos, la teoría de *la psicología colectiva consiste en fabricar el pensamiento del objeto*. Dicho pensamiento, para que sea realmente el suyo, el del objeto, *debe ser análogo*, es decir, debe tener en su lenguaje y en su discurso, la misma estructura, la misma dinámica, el mismo estilo, la misma magnitud, la misma proporción y la misma razón, la misma armonía, en una palabra, la misma estética que el objeto estudiado. Por decirlo así, *la teoría consiste en imitar el pensamiento del objeto*. El trabajo consiste en provocar un sentimiento análogo que el sentimiento que lo provocó, como si el pensamiento tuviera la forma del sentimiento, y con ello, *la psicología se convierte de nuevo en un arte*, como siempre lo ha sido la ciencia y el conocimiento, el arte de ir por lo desconocido y traerlo aquí vivito y coleando [Fernández Christlieb, 1996, p.14].

¿Habrá algo más que decir acaso? ¡La Psicología un Arte! Para ello no hará más falta que (al igual que cualquier otro arte) desarrollar una técnica, depurarla y perfeccionarla.

²⁶ Aunque sea más conveniente no ponerle más apellidos a la Psicología, el hacerlo es sólo para discriminar la manera en que *mira* al mundo.

También (al igual que cualquier otro arte) habrá que ser comprometido y constante hasta ejecutar las *interpretaciones* más exquisitas, como con las piezas musicales, desde luego haciendo derroche de un estilo muy propio, característico, *more suo* como lo hace cualquier artista. Desde luego vamos a entender, en este caso, un *Arte de la Psicología* no en el sentido de las formas *presentativas*, sino en el terreno de la discursividad porque, como ya lo dijo Susanne Langer, a la Psicología sólo puede corresponderle su expresión en los campos de las formas *discursivas*²⁷.

HERMENÉUTICA²⁸

Hermenéutica, Hermenêusis, o proceso de interpretación: "técnica" artística (teórica) a desarrollar. Antes de llegar al Arte de la Psicología, haría falta evolucionar dicha "técnica", depurarla y perfeccionarla; hasta tener herramientas. Conste que esto no es ninguna receta porque yo mismo estoy en la *obertura*, comenzando. Los *instrumentos*, herramientas y a la vez materiales, serían los mismos símbolos. Sin embargo, tampoco no se puede evitar hacer una analogía entre las artes, de este modo, las *interpretaciones* vendrían a ser una pauta muy importante. Existe esta curiosa casualidad que nos permite hacer símiles y metáforas. La *interpretación* en la música, por ejemplo, es algo así como la ejecución de una obra acentuando el estilo propio. La *interpretación* en una Teoría Estética de la Psicología, viene a ser la manera de *ejecutar* la realidad, de sonar los objetos y arrancarles sus pensamientos y sentimientos, como ya dijo Fernández Christlieb.

La *Hermenêusis* es una herramienta que permite comprender la Realidad a través de su interpretación, la cual no es nada fácil; repitamos: requiere de constancia y preparación. Habrá que poner límites y aceptar que en el presente trabajo no hay cabida, dada la magnitud del tema, para desarrollar una teoría de la *Hermenéutica*, tampoco

²⁷ Será importante señalar que sólo el lenguaje es la herramienta que pertenece a la teoría del conocimiento en Psicología (y en cualquier otra "disciplina").

²⁸ Más adelante, al concluir la presente tesis, se encuentra un apéndice en relación a las formas discursivas hermenéuticas que adiciona información al lector que se interese por seguir indagando después de este espacio.

revisaremos citas de sus principales autores —entre otros, Gadamer, Durand, Paul Ricoeur, etc.—, sólo nos contentaremos con poner en evidencia lo que Susanne Langer y sus maestros aportan implícitamente al respecto; es decir, donde tomaremos las *formas estéticas* para estudiar e *interpretar* la Afectividad y la vida subjetiva del Hombre, es decir, la contraparte de las interacciones humanas.

El arte hace evidente el sentimiento, presentándolo *objetivamente* de tal modo que podemos reflexionar sobre él y entenderlo [Langer, 1957, p.78].

Y no sólo el arte, también los mitos objetivan en palabras y conductas colectivas a los sentimientos y, por supuesto, ello permite una aproximación para conocerlos. Lo mismo en sueños y otras tantos fenómenos de la vida cotidiana que son estudiados de manera indirecta, o sea, sin medirlos, ni tocarlos, ni pesarlos, porque sencillamente, no se puede, como cuando hablamos del inconsciente. Entonces, todas estas cuestiones ilógicas, irracionales, subjetivas y demás, que no tienen muchas veces espacio ni tiempo en términos físicos, pueden ser comprendidas porque en cambio poseen un tiempo *virtual* y un espacio igualmente *relativo*. Se pueden estudiar

por sus huellas, mediante análisis y reconstituciones, recurriendo a materiales totalmente distintos de la disciplina que se estudia, e incluso notoriamente falsos y erróneos por sí mismos [...] (Por ejemplo) el inconsciente se convierte en objeto de estudio del psicólogo no por sí mismo, sino indirectamente, mediante el análisis de las huellas que deja en nuestra psique [Vigotski, 1970, p.100; paréntesis adicional].

De esta manera, conocer la felicidad no sería medir con la regla la sonrisa de oreja a oreja de cada individuo, ni preguntar si se sienten “mucho” o “poquito” alegres. Tal vez sea suficiente con recurrir a las *formas* que presentan este sentimiento, es decir a la Afectividad hecha objeto: una carta cursi, a la propia sonrisa sin tener que medirla o cualquier otra cosa que la represente. Así, Langer nos expone otro párrafo que ilustra estas ideas:

Comprender una cosa no es meramente tener un conocimiento sensorial de la misma, sino poseer un conocimiento *acerca* de ella, saber cómo está hecha y cuáles son las *otras formas* que podría cobrar [Langer, 1937, p.28]

y cuáles significados existen detrás de estas objetivaciones o *formas* presentativas estéticas posteriores a la metamorfosis de símbolos en sentimientos. Sea pues, indagar sobre estas proyecciones simbólicas y su *sentido* y *significado*, ya que cada comunicación de éstos son objeto de un proceso interpretativo y requieren siempre de interpretación (cfr. Vattimo, 1989, p.86), sin la cual no se completa el proceso *cognoscitivo*. Nuestra autora tiene su versión en cuanto a los significados posteriores y últimos de estos fenómenos:

La construcción de una teoría —“la arquitectura de las ideas” como la llamó Charles Peirce— implica más consideraciones lógicas de las que la gente advierte por lo común al discutir la metodología. No basta inspeccionar el campo de estudio, dividirlo en lo que parecen ser sus elementos constitutivos más simples y descubrirlo como un patrón de estos “datos” [...] Los descubrimientos son ideas —el significado de lo que decimos, no sólo acerca de los hechos naturales, sino acerca de todas las materias de interés humano, cualesquiera que éstas sean: el arte, la religión, la razón, el absurdo, la libertad o el cálculo. Sólo una estructura de significados ulteriores confiere valor verdadero a palabras tan generales [Langer, 1953, p19, énfasis agregado].

Los significados ulteriores están dados por una *interpretación* del *sentido* de las cosas y de los propios significados. Un proceso que resuelve el problema de la crudeza de los datos y de la observación de los *hechos*. Volver la mirada a la *Hermenéutica* y encontramos con lo inesperado, de nuevo con la *Psicología*, con la comprensión de las formas no-discursivas, con otro simbolismo que día a día ejecutamos y/o interpretamos, ya sea como *intérpretes* (sentido musical) o como *interpretadores* (sentido epistemológico-cognoscitivo) de la propia Realidad. Langer nos extiende una explicación:

La *interpretación* es lo contrario de la *abstracción*; parte de una cosa real y desprende de ella la forma desnuda, el concepto, mientras que el proceso de interpretación parte de un concepto vacío y busca alguna cosa real que lo encarne [Langer, 1937, p.23];

tanto *abstracción* como *interpretación* son intuitivas y pueden tratar con formas no discursivas [Langer, 1953, p.350].

Nos encontramos en el meollo principal de esta tesis, Langer lo menciona; la labor de la *Psicología* es *interpretar*, entre otras cosas transmutadas en objeto, el *Simbolismo Presentativo*; es decir, todo lo referente al resultado de la transformación

simbólica llevada a cabo por nuestra mente y que se presenta, manifiesta o proyecta con formas distintas al discurso y lógica de las palabras y el pensamiento; formas estéticas ya revisadas en el presente trabajo. Por lo anterior, no nos sorprende que entonces aparezcan más psicólogos "oficiales", como Vigotski, y que refieran lo anterior a su propia manera. Dicho sea de paso, además tienen un interés explícito, al igual que la Psicología Colectiva, por intentar teorías más *holísticas*:

También la psicología, *al tender a explicar la conducta en su totalidad*, no puede dejar de sentirse atraída por los complejos problemas de la reacción estética [Vigotski, 1970, p.17].

Y éstos no son otros distintos que los ejemplificados en el Simbolismo Presentativo, o sea, la Afectividad que se proyecta a diario, como en los irracionales y apasionados gritos y cánticos en los estadios de fútbol, en el sentimiento que se tiene al escuchar mariachis en un país lejano, en lo nostálgico de la trama de algunas películas; en fin, "reacciones estéticas" o transformaciones simbólicas viene a ser lo mismo, ya que estas últimas se *manifiestan* y en cierta manera son "reacciones", como al haber tenido un desamor, tal vez (depende el estilo), nos dé por escribir algo que asemeje a poesía y ésta es ya una reacción estética, lo mismo que, si en lugar de escribir, se va uno a tomar unas cervezas o copas y a cantar "de sentimiento" acompañado por los amigos y nada menos que por Pedro Infante, aunque sea en la rocola o tocadiscos.

Bueno, nuestra autora únicamente nos ha puesto en claro que para estudiar los fenómenos de la vida (que por cierto no existe ninguno *insignificante*), nos remitiremos, dependiendo el simbolismo del que se trate, al no-discursivo (presentativo-estético) o al discursivo. De esta manera se respeta la *forma* de ser del objeto, no se lo mancha con la lógica físico espacial-temporal. Para hablar de algo irracional, como las emociones y sentimientos (v.gr. el Amor), no podemos hablar con los términos más lógicos y racionales del discurso: Tendremos que evocar esa sensación, imitar el pensamiento y lógica del objeto y provocar un sentimiento análogo al sentimiento que lo provocó (cfr. Fernández Christlieb, 1996), debido a que

lo psíquico o psicológico es aquello que se mueve en términos de formas; como dice un morfopsicológico, "las formas hablan el lenguaje de la psicología" (Corman, 1966, p.12), y por ello mismo la psicología no puede trabajar lógicamente; la lógica descompone las formas en componentes, y deshace el objeto de estudio; por lo tanto sólo puede trabajar

estéticamente, *respetando el modo de ser del objeto*. Psíquico es aquello que no sigue las reglas de la física, sino las inenarrables reglas de la estética [Fernández Christlieb, 1996, p.5; paréntesis en el original]

y como dijo ya Bayer (1961) y los griegos, la estética es el mundo de las sensaciones que se oponen a la lógica. Y es que los sentimientos y la Afectividad no tienen una racionalidad, en consecuencia tampoco explicación, únicamente tienen *Forma* y por ello pertenecen al mundo de la estética (cfr. Fernández Christlieb, 1996) y al simbolismo que los proyecta: el *Presentativo*. Nos podemos topa pues, con una Estética dentro de la Psicología, como fenómeno y *experiencia estética* y, repitamos, esto la convierte por lo tanto en un Arte (aunque en un sentido figurado, muy propio del mismo arte).

CALDERÓN

Ahora que ya se puede tratar como un "Arte" a la teoría Psicológica, es menester aclarar que tiene sus leyes de armonía, simetría, rítmica, etc., al igual que las demás artes; que no por ser parte del simbolismo discursivo el arte psicológico, no se puede reflexionar acerca de lo ilógico e irracional de las formas estéticas presentativas. El arte que complace, inquieta y hasta hace vibrar, no es uno caótico e incoherente. Ya sabemos, siempre hay una regla, aún en el desequilibrio, un orden (aunque no sea *lógico*) en el caos. Entonces, el arte de la psicología tiene las leyes de la estética y que efectivamente va ligado a lo bello, por eso Baumgarten (1961, p.186) nos dice que cuanto más comprensible sea una teoría científica, tanto más hermosa es. Y para ello existe además una respuesta que he oído mencionar alguna vez para cuando existen dos teorías igualmente válidas: la más hermosa será la que tendrá más aceptación.

Bueno, estará por demás realizar una invitación para revisar la obra de Susanne Langer o interesarse por las cuestiones del Simbolismo, en cualquiera de sus manifestaciones. En estas últimas líneas cabe hacer un recordatorio que nos vincula directamente con la forma de trabajar de la Psicología Colectiva con símbolos y que rescata su riqueza *intersubjetiva*:

Nuestro método para estudiar al hombre tiene que ser ciertamente, subjetivo, pero que no puede ser individual, porque el sujeto que tratamos de conocer no es la conciencia individual sino el *sujeto universal* [Cassirer, 1944, p. 102].

Y éste, ahora lo sabemos, es la *Colectividad*. Esa que aún estando a solas nos reprende, pero también nos aplaude, con la que concertamos los símbolos que utilizamos y transformamos, en fin, con la que nos comunicamos y con la que compartimos la intersubjetividad.

La invitación más bien es para desarrollar esa "técnica" artística de la Psicología, depurarla y perfeccionarla, para ser mejores ejecutantes de nuestros instrumentos (las palabras) e *intérpretes*. Total: crear un Arte. En este respecto, Nietzsche nos ofrece la siguiente máxima infalible convidándonos a la reflexión:

Sólo como fenómeno estético está eternamente justificada la existencia del Mundo.²⁹

Por lo demás, atendamos, la propia invitación que nos hace Susanne Katherine Langer al concluir su obra (a la vez que ahora yo la mía) que contiene detalladamente los aspectos estéticos del simbolismo, *Forma y Sentimiento* (1953). Y aunque continuó escribiendo mucho más, hasta su vejez, una invitación así, es siempre vigente. Después de esto ningún comentario de mi parte resulta necesario:

Los problemas originados por la teoría del Símbolo Estético, y susceptibles de solución a su luz, parecen inagotables, pero los libros deben tener un fin; debo dejar el resto al futuro, tal vez a otros pensadores...

²⁹Recordemos que en el mundo no sólo convergen los objetos y las cosas físicas o medibles y empíricas, sino, ante todo, lo simbólico de las *no-cosas* humanas, como la euforia colectiva, los desamores, los mitos, las pasiones, los miedos (a lo que sea), los amorfos y todo aquello en que se quiera pensar, más aún: en todo aquello en que se quiera sentir, aunque no podamos articular palabras (racionales) para expresarlo.

APÉNDICE:

LAS FILOSOFÍAS Y EL LENGUAJE:⁸⁰

En las páginas del conocimiento se revela casi siempre el problema filosófico: *sujeto-objeto*; ya sea con uno sólo de estos dos (en la antigua Grecia), o con ambos (dualismo cartesiano); el caso es que han sido cuestiones del reflexionar de las filosofías desde sus inicios occidentales. Durante este siglo (enfáticamente; no quiere decir que antes no) el interés por lo *simbólico*, por el *lenguaje*, ha suscitado propuestas casi unánimemente para sustituir el problema de la *conciencia* como un punto de mira privilegiado. Tal giro hacia lo lingüístico caracteriza a nuestro siglo; sin embargo, no todas las miradas vienen a ser iguales, surgieron dos corrientes opuestas que abordan el lenguaje con métodos antagónicos (cfr. Garagalza, 1990). Una es la *analítica* de lenguaje y la otra es la *hermenéutica* comprensiva del lenguaje.

Con la primera, han visto en el lenguaje un objeto adecuado y propicio para que el conocimiento pudiera "tomar tierra" aprovechando su poder de *análisis* y para disolverse en las diversas disciplinas particulares o en la teoría de la ciencia. Contrariamente a esta visión reduccionista, otros investigadores, más bien encuentran en el lenguaje un "nuevo terreno de juego" en el que sería posible *plantear* y *re-interpretar*, pero no *dissolver*, todas aquellas viejas preguntas por el hombre, pero desde el hombre mismo, no desde los objetos; sin atribuir una verdad absoluta, excluyente y dogmática, pero también sin renunciar a la pretensión filosófica de *totalidad* y *globalidad*. Vamos, pues, discerniendo, aún sin ejemplificarlo, en dónde se situarían las diversas posturas teóricas que encontramos en la psicología. No se trata aquí de contraponer nada, ni confrontar nada, únicamente de presentar otra *mirada*, otro ver a los

⁸⁰ Redactado con la ayuda del texto de Luis Garagalza (1990) y a quien se parafrasea en este apartado.

fenómenos, recordemos aquí, por ejemplo, a la *Psicología Colectiva*, que se pone al centro para mirar los alrededores del mundo.

La tesis expuesta por otros investigadores (Cassirer, Gadamer, Bachelard, Durand, Langer, Ricoeur...) sobre el lenguaje, sitúan a éste no como un mero *instrumento* del que el hombre se sirve para comunicarse, manifestar sus pensamientos y dominar la naturaleza sometiénola a su voluntad, sino un *intermediario* que hace posible la *comprensión (interpretación)* del *sentido*. La reflexión sobre la comprensión y el sentido constituyen en sí toda hermenéutica. Agrega Garagalza:

Esta posición fundamental puede expresarse también como la afirmación y defensa, contraria a los postulados de la "filosofía analítica del lenguaje", de la *primacía del símbolo (y su sentido) sobre el signo (y su significado literal)* o, lo que es lo mismo, del carácter secundario del signo, el cual es concebido hermenéuticamente como un símbolo "muerto", detenido, fijado, que habiendo perdido su pregnancia, su virtualidad de *mantener reunidos* "lo sentido" y "el sentido", se ha convertido en un simple "rótulo", en una "etiqueta" para, de un modo convencional y arbitrario, *designar* a la cosa a la que se refiere o *sustituir* aquello que representa [1990, p. 11; énfasis en el original].

A este respecto dice Nietzsche (recordemos) que tenemos un mundo fijo y muerto de antemano. Y con lo cual se entiende que al querer corresponder a todo lo que se estudia con números, nos entreguen muchas veces categorías y "explicaciones" que no nos satisfacen, sobre todo cuando lo que se estudia es la afectividad. Los signos categóricos y definiciones operacionalizables muchas veces matan el *sentido*, o sea aquello con lo cual se puede compartir el conocimiento, por ejemplo, del sentimiento.

Se puede caracterizar a la *hermenéutica del lenguaje* como un esfuerzo para contestar a la pregunta universal por el "sentido del *sentido*, sin reducir dicho sentido al significado cóscico". Entendemos entonces en esta parte que los sentimientos no pueden tener casi nunca correspondientes con el mundo "de lo real", con lo empírico. El sentido no está en los objetos mismos, porque, además, no todas las palabras tienen correspondientes materiales y objetivos (recordemos a la *nada*). Tampoco está meramente en el sujeto (subjetividad plena). Frente a este problema: realismo (objetivismos) e idealismo (subjetivismos), la hermenéutica abre una *posición intermedia* fundada sobre su *co-relacionalidad lingüística* de subjetividad y objetividad; dicha en otros términos, una *intersubjetividad*, de la hablamos en esta tesis.

Como todo esto tiene que ver con la comprensión en sí de lo simbólico, entonces tiene cabida enunciar *que no hay conocimiento sin interpretación* porque, ya lo hemos mencionado, el mundo antes que cualquier cosa, es simbólico y aproximarse al él, requerirá de la búsqueda de su *sentido para comprenderlo*.

Mirar desde la psicología será entonces crear un *sentido* de aquello que se está estudiando, es *crear un lenguaje constantemente*, más que fijarlo *arbitrariamente*. En la presente tesis, se acentuó la temática sobre el simbolismo presentativo, es decir, precisamente aquel que es ajeno al discurso, pero distante al lógico y racional, en donde no se pueden utilizar las metáforas por ser "subjetivas". Al hablar de una hermenéutica del lenguaje, nos remitimos a parte del simbolismo vivo de las formas presentativas (revisese el capítulo V) y no únicamente a las discursivas.

La palabra (con esta mirada) sólo adquiere significación al hablarlo, al *vivificarlo*, que incluye leerlo. Ahora el lenguaje no es una mera *copia* de una realidad cósmica o relacional abstracta, sino que su misión es simbolizar (figurar) el sentido, el cual, no es objetivo, como quería Aristóteles (y muchos en nuestros días), sino *intersubjetivo* con una *subjetividad trascendental*.

El alcance de este apartado ha concluido hasta aquí por obvias razones. Quien quiera continuar por este camino, tendrá que saber que no es fácil, antes bien resulta una labor bastante laboriosa y que prácticamente tenemos campo abierto a cualquier tema, como si se tratara de algo nuevo. Aquí, al revés, no hay nada viejo (conocido) bajo el Sol. Yo por mi parte quiero exponer que este trabajo no concluye aquí, tendrá su continuidad: conmigo o con otros.

BIBLIOGRAFÍA

- **ABBAGNANO, Nicola (1961):** *Diccionario de Filosofía*, México, F.C.E., 1995.
- **BAYER, Raymond (1961):** *Historia de la Estética*, México, F.C.E., 1993.
- **CASSIRER, Ernst (1944):** *Antropología Filosófica (Essay of man)*, México, F.C.E., 1993.
- **CROCE, Benedetto (1913):** *Breviario de Estética*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- **ECO, Umberto (1968):** *La definición del Arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- **HARRIS, Marvin (1972):** *Vacas, Cerdos, Guerras y Brujas*, México, Alianza, 1989.
- **LANGER, Susanne K. (1937):** *Introducción a la Lógica Simbólica*, México, Siglo Veintiuno, 1972.
- ——— (1942): *Nueva Clave de la Filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1958.
- ——— (1953): *Sentimiento y Forma*, México, Centro de Estudios Filosóficos UNAM, 1967.
- ——— (1957): *Los Problemas del Arte*, Buenos Aires, Infinito, 1966.
- ——— (1967): *Mind: An Essay on Human Feeling Vol. I*, Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- ——— (1972): *Mind: An Essay on Human Feeling Vol. II*, Baltimore, The Johns Hopkins Press.

- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Pablo (1994): *La Psicología Colectiva un fin de siglo más tarde*, Barcelona, Anthropos.
- ——— (1996): *Psicología Colectiva y Ciencia Estética en: La Psicología en México*, Universidad de Querétaro. [La paginación varía debido a no contar con el documento publicado en texto aún].
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (1982): *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, España, Anthropos.
- FREUD, Sigmund (1917): *Introducción al Psicoanálisis*, México, Alianza, 1989.
- ——— (1925): *Autobiografía*, Madrid, Alianza, 1993.
- ——— (1921): *Psicología de las masas*, México, Alianza, 1993.
- FUBINI, Enrico (1976): *La Estética Musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, España, Alianza, 1990.
- GARAGALZA, Luis (1990): *La interpretación de los Símbolos: Hermenéutica y Lenguaje en la Filosofía actual*, Barcelona, Anthropos.
- GARDNER, Howard (1990): *Educación Artística y desarrollo humano*, Barcelona, Paidós, 1994.
- KERLINGER, Fred (1964): *Investigación del Comportamiento*, México, McGraw Hill, 1988.
- LEONTIEV, A. N. (1970): "Prólogo" en Vigotski (1970).
- NIETZSCHE, Friedrich (1872): *El Nacimiento de la Tragedia*, México, Alianza, 1993.
- ——— (1886): *Más allá del Bien y del Mal*, México, Alianza, 1992.
- ——— (1888): *Ecce Homo: Cómo se llega a ser lo que se es*, México, Alianza, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925): *La Deshumanización del Arte*, México, Porrúa, 1992.
- ——— (1943): *Velázquez*, México, Porrúa, 1992

- RISTAD, Eloise (1982): *La música en la mente*, Chile, Cuatro Vientos, 1989.
- REBOUL, Oliver (1974): *Nietzsche, crítico de Kant*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- TRONCOSO, Alfredo (s/f): Capítulo intitulado: *Introducción a la Occidentalidad*.
- VATTIMO, Gianni (1989), *Más allá del Sujeto: Nietzsche, Heidegger y la Hermenéutica*, Barcelona, Paidós.
- VIGOTSKI, L. Semiónovich (1970): *Psicología del Arte*, Barcelona, Barral, 1972.
- WHITTAKER, James (1989): *Psicología*, México, Interamericana.
- WHO'S WHO IN AMERICA (1972-1973), 37va. edición, Illinois, USA.
- YAÑEZ, Agustín (1959): *La Creación*, México, F.C.E., 1986.